

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA

FÁBIO MARTINS

PRÁTICAS CRIATIVAS ENTRE GEOPOÉTICA E GEOSOFIA:
PAISAGENS DE UM SER CARMELITANO

PONTA GROSSA
2026

FÁBIO MARTINS

PRÁTICAS CRIATIVAS ENTRE GEOPOÉTICA E GEOSOFIA:
PAISAGENS DE UM SER CARMELITANO

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Geografia no Programa de Pós-Graduação em Geografia, Setor de Ciências Exatas e Naturais, Departamento de Geociências, Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Almir Nabozny.

PONTA GROSSA

2026

Martins, Fábio
M386 Práticas criativas entre geopoética e geosofia: paisagens de um ser
carmelitano / Fábio Martins. Ponta Grossa, 2026.
377 f.

Tese (Doutorado em Geografia - Área de Concentração: Gestão do
Território: Sociedade e Natureza), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Almir Nabozny.

1. Artes Visuais. 2. A/r/tografia. 3. Carmo do Rio Claro (MG). 4.
Fenomenologia. 5. Geografia criativa. I. Nabozny, Almir. II. Universidade
Estadual de Ponta Grossa. Gestão do Território: Sociedade e Natureza. III.T.

CDD: 910.01



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
Av. General Carlos Cavalcanti, 4748 - Bairro Uvaranas - CEP 84030-900 - Ponta Grossa - PR - <https://uepg.br>

TERMO

Fábio Martins

PRÁTICAS CRIATIVAS ENTRE GEOPOÉTICA E GEOSOFIA: PAISAGENS DE UM SER CARMELITANO.

Ponta Grossa, 20 de fevereiro 2026

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor em Geografia, no Curso de Pós-Graduação em Geografia, Doutorado em Geografia, Setor de Ciências Exatas e Naturais, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, pela seguinte banca examinadora:

Almir Nabozny (UEPG) - Presidente

Alessandro Dozena (UFRN) - Membro externo

Ana Helena da Silva Delfino Duarte (UFU) - Membro externo

Carlos Roberto Bernardes de Souza Júnior (UFMG) - Membro externo

Eguimar Felício Chaveiro (UFG) - Membro externo

Documento assinado digitalmente
gov.br ANA HELENA DA SILVA DELFINO DUARTE
Data: 14/04/2026 15:12:15-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br EGUIMAR FELICIO CHAVEIRO
Data: 09/04/2026 18:44:46-0300
verifique em <https://validar.iti.gov.br>



Documento assinado eletronicamente por **Almir Nabozny, Professor(a)**, em 20/02/2026, às 21:48, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **Alessandro Dozena, Usuário Externo**, em 20/02/2026, às 22:58, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Roberto Bernardes de Souza Junior, Usuário Externo**, em 21/02/2026, às 08:56, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



A autenticidade do documento pode ser conferida no site <https://sei.uepg.br/autenticidade> informando o código verificador **2987621** e o código CRC **04B277D1**.

25.000094546-2

2987621v6

Dedico aos meus pais, Antônio e Berenice, pelo apoio incondicional para que eu chegasse até aqui. À minha esposa e ao meu filho, Gabriel, fonte de luz, que trouxeram outro sentido para minha vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, minha gratidão pela sabedoria, força e serenidade que me sustentaram em cada etapa desta intensa jornada acadêmica.

Aos meus pais, pelo exemplo de dedicação, bem como pelo suporte e apoio incondicional ao longo de toda a vida.

À minha esposa, por seu companheirismo, força e compreensão em cada momento deste percurso, e ao meu filho, cuja recente chegada se tornou fonte diária de inspiração.

Aos carmelitanos, familiares, foliões, sitiantes, doceiras, tecedeiras e tantos/as outros/as que, com generosidade, sempre se dispuseram a compartilhar seus saberes e memórias, tornando-se parte essencial desta tese.

Ao orientador, Almir Nabozny, pelo respeito e confiança depositados em meu trabalho, pela abertura ao diálogo, pela escuta atenta e sensível, bem como pelas contribuições valiosas para a construção desta tese, que ampliaram de forma significativa o horizonte de minhas investigações poéticas.

Aos professores Marcos Alberto Torres (UFPR), Antonio Carlos Queiroz Ó Filho (UFES) e Carlos Roberto Bernardes de Souza Júnior (UFMG), por suas estimadas considerações e interlocuções ao longo do desenvolvimento desta pesquisa.

Aos colegas do Grupo de Práticas de Pesquisas Qualitativas em Geografia (UEPG), pelo acolhimento e pela parceria ao longo desta trajetória, e ao Núcleo de Pesquisa em Pintura e Ensino (NUPPE/UFU-MG), locus de diálogos em torno das exposições artísticas e de trocas de olhares críticos e sensíveis, que fortaleceram o desenvolvimento das reflexões aqui elaboradas.

Aos colegas de trabalho, professores/as e alunos/as, cuja presença marcou de maneira significativa este percurso.

À Universidade Estadual de Ponta Grossa, em especial ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, pela contínua fonte de estímulos à pesquisa e à produção científica, bem como pela constante abertura ao diálogo com pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento.

Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.
Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.
Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.
(Fernando Pessoa).

RESUMO

Nesta tese, problematiza-se a paisagem como experiência vivida, sensível e relacional, articulando Geografia Humanista, fenomenologia, metodologias criativas e práticas artísticas para compreender como o corpo, a memória, o afeto e a cultura constituem os modos de habitar e conhecer o mundo. Parte-se da compreensão de que o conhecimento espacial se funda no corpo, na percepção e na vivência dos lugares, perspectivas sustentadas por autores como Merleau-Ponty e geógrafos humanistas, que reforçam o caráter vivido, sensível e relacional da paisagem. Propõe-se uma abordagem geopoética que integra reflexão e criação, reconhecendo que o conhecimento espacial emerge de gestos, materialidades, encontros e narrativas que atravessam o cotidiano. Ao longo dos capítulos, discutem-se os fundamentos conceituais da paisagem, sua história e a heterodoxia epistemológica, bem como metodologias híbridas que entrelaçam a a/r/tografia, as geografias criativas e a geopoética. A paisagem é compreendida para além de sua construção cultural e imagética, como fenômeno encarnado que envolve saberes tradicionais, práticas culinárias, memórias familiares, temporalidades e texturas do viver, com foco na pequena cidade interiorana de Carmo do Rio Claro – MG. Ao entrelaçar vida, arte e lugar, a tese defendida é que compreender a paisagem exige habitá-la, permitir que ela transforme o próprio processo investigativo e reconhecer que o ato criativo é, simultaneamente, pensamento capaz de ultrapassar dicotomias entre o sujeito e o mundo, a razão e a sensibilidade, a natureza e a cultura.

Palavras-chave: Artes Visuais; A/r/tografia; Carmo do Rio Claro; Fenomenologia; Geografia Criativa; Processo de criação.

ABSTRACT

In this thesis, landscape is problematized as a lived, sensorial, and relational experience, articulating Humanistic Geography, phenomenology, creative methodologies, and artistic practices to understand how the body, memory, affect, and culture constitute ways of inhabiting and knowing the world. The study is grounded in the understanding that spatial knowledge is founded on the body, perception, and lived experience of places, perspectives supported by authors such as Merleau-Ponty and humanist geographers, who emphasize the lived, sensorial, and relational character of landscape. A geopoetic approach is proposed that integrates reflection and creation, recognizing that spatial knowledge emerges from gestures, materialities, encounters, and narratives that permeate everyday life. Throughout the chapters, the conceptual foundations of landscape, its history, and epistemological heterodoxy are discussed, as well as hybrid methodologies that intertwine a/r/tography, creative geographies, and geopoetics. Landscape is understood beyond its cultural and imagistic construction, as an embodied phenomenon that involves traditional knowledge, culinary practices, family memories, temporalities, and textures of living, focusing on the small inland town of Carmo do Rio Claro, Minas Gerais. By interweaving life, art, and place, the thesis argues that understanding landscape requires inhabiting it, allowing it to transform the investigative process itself, and recognizing that the creative act is simultaneously a form of thought capable of transcending dichotomies between subject and world, reason and sensibility, and nature and culture.

Keywords: Visual Arts; A/r/tography; Carmo do Rio Claro; Phenomenology; Creative Geography; Creative Process.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Cidade de Carmo do Rio Claro-MG.....	16
Figura 2	Desenvolvimento da pesquisa paisagística.....	79
Figura 3	Palhaços: vestimentas tradicionais estampa de chitão e máscara de couro e vestimenta cor uniforme e máscaras de distintos materiais.....	154
Figura 4	Folias de Reis (primeira pintura realizada sobre a temática)	157
Figura 5	Folias de Reis.....	159
Figura 6	Esboço Folias de Reis.....	159
Figura 7	Esboço Palhaço.....	160
Figura 8	Esboço Palhaço, instrumento, fitas e florais.....	160
Figura 9	Fragments Folias de Reis.....	160
Figura 10	Palhaços.....	160
Figura 11	Recorte Palhaço.....	161
Figura 12	Esboço Giz Palhaço.....	161
Figura 13	Palhaço Serigrafia.....	161
Figura 14	Folias instrumentos musicais.....	162
Figura 15	Palhaço Xilo.....	162
Figura 16	Ateliê UFU- Processo de criação em serigrafia.....	162
Figura 17	Ateliê UFU- Processo de criação em serigrafia.....	162
Figura 18	Parte 2 - Composição 4 - <i>Série A</i>	163
Figura 19	Composição 1 - <i>Série A</i>	164
Figura 20	Composição 2 - <i>Série A</i>	164
Figura 21	Folias - Processo de criação em desenho e colagem - adesivo vinil.....	165
Figura 22	Composição 2 - <i>Série B</i>	165
Figura 23	Composição 5 - <i>Série B</i>	166
Figura 24	Montagem exposição Folias. Processo de criação em desenho e colagem - adesivo vinil.....	167
Figura 25	Montagem exposição Folias. Processo de criação em desenho e colagem - adesivo vinil.....	168
Figura 26	Exposição Individual – Folias - Oficina Cultural de Uberlândia-MG.....	168
Figura 27	Abertura da Exposição Folias. Carmo do Rio Claro-MG.....	170
Figura 28	Projeto oficinas Redesenhando a Memória Local – edição 2008. Carmo do Rio Claro-MG.....	176
Figura 29	Oficina colagem Projeto Redesenhando a Memória Local - edição 2008.....	177
Figura 30	Oficina Mural Projeto Redesenhando a Memória Local - edição 2008.....	178
Figura 31	Pesquisa de campo com as Folias de Reis - a imersão no toque do tambor.....	192
Figura 32	Exposição coletiva 11º Salão de Artes Visuais de Ponta Grossa, Violeiro - Folias, 2021.....	196
Figura 33	Tradição.....	196
Figura 34	Exposição coletiva Vertentes, Galeria de Arte Ido Finotti. Uberlândia-MG.....	197
Figura 35	Bandeira e presépio.....	199

Figura 36	Adoração.....	199
Figura 37	Exposição Folias em Paisagem. Espaço Cultural ITV, Uberlândia-MG.....	200
Figura 38	Exposição Arte em Tempos de Cólera. Centro Municipal de Cultura de Uberlândia-MG.....	201
Figura 39	Exposição Autorrepresentações. Museu de Arte Decorativa. Uberaba-MG.....	202
Figura 40	Exposição Autorrepresentações, Palhaço Folias. Museu Universitário de Arte - UFU. Uberlândia-MG.....	203
Figura 41	Exposição Sesc Estação Saudade. Ponta Grossa-PR.....	205
Figura 42	Vó Aparecida.....	215
Figura 43	Casa da Avó Aparecida Nabé.....	216
Figura 44	Desenho Casarão Fazenda Água.....	222
Figura 45	Último encontro com Vô Targino na ida para o sítio.....	241
Figura 46	Antigo casarão onde funcionava o Armazém.....	280
Figura 47	<i>A praça em frente à casa onde eu morava</i>	281
Figura 48	<i>O circo</i>	286
Figura 49	<i>Colheita do Café</i>	294
Figura 50	Fonte na Praça Matriz.....	318
Figura 51	Vista do alto da Serra da Rapadura.....	321
Figura 52	Carmo - Serra da Tormenta.....	341
Figura 53	Carmo - Serra da Tormenta.....	342
Figura 54	Carmo - Serra da Tormenta.....	344
Figura 55	Carmo - Serra da Tormenta.....	344
Figura 56	Carmo - Serra da Tormenta.....	344
Figura 57	Capela Nosso Senhor dos Passos e Serra da Tormenta ao fundo, Carmo do Rio Claro-MG.....	345
QR Code 1	Vídeo: ritos Companhia Estrela do Oriente. Distrito rural do Itapixé.....	189
QR Code 2	Vídeo: ritos Companhia Estrela da Guia. Distrito rural do Itapixé.....	189
QR Code 3	Vídeo: Folias de Reis - Companhia Estrela da Guia - Carmo do Rio Claro 2021-2022.....	194
QR Code 4	Vídeo processo de criação obra: Devaneios: a praça em frente à casa onde eu morava. 2021.....	281
QR Code 5	Vídeo processo de criação obra: Colheita do Café. 2022.....	294

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

A/R/Tografia	<i>Artist</i> (Artista); <i>Researcher</i> (Pesquisador); <i>Teacher</i> (Professor).
UBC	University British Columbia
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
UEPG	Universidade Estadual de Ponta Grossa
UFU	Universidade Federal de Uberlândia
NUPPE	Núcleo de Pesquisa em Pintura e Ensino

SUMÁRIO

1 TRAMAS INTRODUTÓRIAS: CULTIVANDO ARTE EM SOLO GEOGRÁFICO.....	13
2 GEOGRAFIA HUMANISTA E O HABITAR POÉTICO NA/DA PAISAGEM: RELAÇÕES ENTRE O CORPO, A EXPERIÊNCIA E O LUGAR	40
2.1 A EXPERIÊNCIA E A LINGUAGEM POÉTICA COMO FORMA DE HABITAÇÃO NA/DA PAISAGEM.....	55
2.2 A ONTOLOGIA MERLEAUPONTIANA COMO FUNDAMENTO FENOMENOLÓGICO PARA UM HABITAR POÉTICO ENCARNADO NA PAISAGEM.....	68
3 A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM: LINGUAGEM, IMAGEM E EXPERIÊNCIA.....	77
3.1 FENOMENOLOGIA DA PAISAGEM.....	93
4 PROCESSOS CRIATIVOS E ONTOLOGIAS DA PAISAGEM NA PESQUISA ARTÍSTICO-GEOGRÁFICA.....	109
4.1 GEOGRAFIAS CRIATIVAS: A PAISAGEM COMO EXPERIÊNCIA CORPORAL, PERFORMANCE E HABITAÇÃO NO MUNDO VIVIDO.....	121
4.2 VIRADA PERFORMATIVA: PRÁTICAS CORPORIFICADAS DE PAISAGEM.....	133
5 DO OLHAR ÀS PRÁTICAS CRIATIVAS ONTOLÓGICAS RELACIONAIS: TRAJETÓRIAS DE UMA METODOLOGIA ARTÍSTICA - PEDAGÓGICA - POLÍTICA - CIENTÍFICA.....	151
5.1 FOLIAS EM PAISAGENS.....	152
5.2 REDESENHANDO A MEMÓRIA LOCAL.....	172
5.3 DO POÉTICO AO POLÍTICO: AS FOLIAS DE REIS COMO CAMPO DE VIVÊNCIA, RESISTÊNCIA E PRODUÇÃO DE SENTIDOS.....	180
6 GEOSOFIA DA MEMÓRIA ENTRE SABERES, SABORES E AFETOS NA PAISAGEM CARMELITANA.....	208
6.1 ENTES-PASSADOS.....	214

7 O HABITAR A PAISAGEM DE UM SER CARMELITANO	
.....	280
8 TRAMAS FINAIS	
.....	361
REFERÊNCIAS	
.....	367
APÊNDICE A – FONTES	
.....	377

1 TRAMAS INTRODUTÓRIAS: CULTIVANDO ARTE EM SOLO GEOGRÁFICO

Como a Arte e a Geografia integram o cotidiano e marcam os lugares e a paisagem? Como a Geografia pode impulsionar os processos de criação e a produção de pensamentos na Arte? Como a Arte pode colaborar na construção do pensamento geográfico? Como a Geografia pode significar a Arte e como a Arte pode contribuir na atribuição de sentidos na Geografia? (Maio; Ortigara, 2021)¹.

O presente texto sustenta como tese o desenvolvimento de práticas criativas ambientadas em experiências acumuladas ao longo de uma trajetória de vida situada na pequena cidade de Carmo do Rio Claro, no interior de Minas Gerais. São práticas que brotam de memórias, saberes, sabores, gestos e rituais inscritos em paisagens que carregam consigo um legado de vivências constituído nas relações que marcam esse lugar de afetos.

Esse conjunto de vivências configura o chão fenomenológico da investigação e expressa o sentido pleno da “experiência” nos atos encarnados de interrogação do mundo. Trata-se, portanto, de uma tese encarnada: um processo teórico-prático que articula Geografia Humanista e Arte por meio de uma atitude fenomenológica do autor – carmelitano, artista, professor e pesquisador – que toma a paisagem como campo de criação, intencionado a fazer transbordar para o texto acadêmico, geopoeticamente, fenômenos paisagísticos de sua cidade/terra natal.

Nesse contexto, o que denominamos de tramas envolve esse percurso de práticas criativas e diversos enlaces teóricos, dos quais decorre o seguinte fluxo textual: trajetórias de leituras, o revisitar das memórias, vivências paisagísticas e processos de criação geopoética que se tramam em uma tessitura sensível, na qual cada fio não se limita a uma linearidade, mas se cruza, se sobrepõe e se reconfigura, revelando uma cartografia afetiva e intelectual em constante movimento. É nesse entrelaçar que o texto ganha corpo e, em diálogo com as imagens, ganha texturas e sentidos oriundos de uma paisagem que se revela aos poucos, conforme o corpo percorre seus detalhes e singularidades.

¹ Questionamentos levantados pelo “GT 14 – Geografia e Arte: perspectivas para pensar e fazer o cotidiano” tensionam diálogos entre a arte e a geografia, possibilitando considerar distintos direcionamentos na criação e atribuição de sentidos oriundos da relação sujeitos-lugares-paisagens. Trata-se de grupo de trabalho presente no VII Encontro Humanístico Multidisciplinar e no VI Congresso Latino-Americano de Estudos Humanísticos Multidisciplinares, coordenado pelas Dras. Ana Zeferina Ferreira Maio e Andrea Maio Ortigara, da Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: <https://claec.org/ehm/grupos-de-trabalho/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

Conforme exposto na epígrafe desta seção, em alinhamento às tramas teórico-práticas que emergem desse solo experiencial entre arte, geografia e paisagem, ao longo dos últimos sete anos, período no qual tenho trabalhado para fomentar diálogos entre esses campos, compreendo que ambos se entrelaçam, contribuindo para a produção de sentidos sobre o cotidiano carmelitano. Nesse percurso, tenho buscado evidenciar como a Geografia, ao se abrir para os processos criativos, pode ampliar não apenas suas formas de pensar e representar o espaço, mas também de senti-lo, imaginá-lo, performá-lo e existir nele, incorporando perspectivas que deslocam o olhar cartográfico tradicional para modos de atenção corporificados, poéticos, relacionais e fenomenológicos. Tal expansão ontológica permite compreender o espaço como experiência encarnada, criativa, acontecimento e intervenção.

Por sua vez, a Arte, ao se aproximar dos referenciais geográficos, contribui para a construção de um pensamento sensível que, além de revelar múltiplas camadas de significado sobre os lugares vividos, instaura distintas possibilidades de presença, escuta e criação. Assim, esses diálogos se configuram como potentes tramas, em uma continuidade de tessituras, capazes de deslocar fronteiras disciplinares e instaurar novos modos de ver, sentir e pensar a paisagem e o lugar.

Nesse horizonte de cruzamentos, as práticas criativas aqui mobilizadas recorrem a uma variedade de abordagens teórico-metodológicas provenientes tanto do campo da Arte quanto das Geografias Humanista e Criativa, forjando um contexto de experiências em que o próprio modo de conhecer é colocado em suspensão e reinvenção. Trata-se de uma vertente da Geografia que valoriza o espaço como algo experienciado e reconhece que o lugar é carregado de significados, afetos e memórias, camadas que a Arte é capaz de acessar e expressar, performando o espaço, vivenciando-o e produzindo conhecimento sobre ele.

Tal perspectiva encontra ressonância no trabalho de Volvey (2014), ao propor a inversão do foco analítico: não partir dos objetos, mas das práticas que os produzem. A partir dessa inversão, segundo a autora, a Arte pode ser compreendida como uma ciência do espaço, enquanto a Geografia se revela como uma estética do espaço, movimento que tensiona e problematiza os regimes científico-estéticos tradicionais do conhecimento espacial. Essa abordagem reforça, portanto, a centralidade do corpo, da subjetividade e da identidade do artista, em solo geográfico, nas formas de produzir

saberes, reconhecendo que é na experiência encarnada, sensível e situada que emergem outros modos de perceber e significar o mundo. O ser e sua geografia.

No âmbito dessas articulações, é importante destacar que o trabalho desenvolvido nesta tese não surgiu de uma estrutura teórica previamente definida, mas sim de um percurso investigativo atravessado por práticas criativas em constante construção. A teoria, nesse sentido, não antecedeu o campo de pesquisas e experimentações, tampouco foi aplicada de forma linear sobre os dados empíricos. Ao contrário, foi sendo incorporada gradualmente, à medida que as vivências demandavam novos olhares e conceitos capazes de dar conta da complexidade dos gestos, afetos e paisagens envolvidas. Portanto, é do percurso encarnado na pesquisa e no fluxo espiralado da vida que se forja uma natureza teórica heterodoxa.

Essa aproximação teórica, desenvolvida nos últimos anos, permitiu-me revisar o próprio fazer, reposicionando-o como prática reflexiva e situada, revelando o caráter processual da pesquisa-criação e evitando a falsa impressão de que se trata de um trabalho que parte exclusivamente da leitura teórica ou, inversamente, apenas de uma atividade de coleta empírica de saberes. Trata-se, portanto, de uma tessitura entre teoria e prática, em que o diálogo com os autores emerge como resposta às inquietações vividas, e não como mera sustentação externa. Essa escolha metodológica reforça o compromisso com uma geograficidade encarnada, que se constrói no entrelaçamento entre o corpo, o lugar, o tempo e o pensamento, configurando-se nas paisagens das criações artísticas e investigativas.

A partir dessa conjuntura, é de fundamental importância o reconhecimento de uma Geografia Descritiva para a compreensão do município como parte formadora da consciência do lugar. Isto é, Carmo do Rio Claro situa-se na mesorregião Sul/Sudoeste do estado de Minas Gerais e possui uma população estimada pelo IBGE (2018) de 21.180 habitantes. Conforme o “discurso oficial”, o município carrega em suas paisagens uma série de bens culturais e marcas espaciais e humanas, com uma riqueza de vestígios que se estendem do período pré-histórico ao colonial.

Figura 1 – Cidade de Carmo do Rio Claro-MG



Fonte: O autor (2019).

No entanto, mais do que um conjunto de descrições ou inventários, trata-se aqui de compreender a paisagem como um tecido vivo, composto pelo entrecruzamento de elementos naturais, de discursos “oficiais” e de dimensões estéticas que, sob a perspectiva geográfica, desdobram-se em múltiplas espacialidades: sociais, simbólicas, performáticas, geopoéticas, cosmológicas e religiosas. São dimensões que, articuladas às práticas e experiências anteriormente discutidas, configuram um campo perceptivo multissensorial, dotado de atributos visuais, sonoros, táteis, olfativos e gustativos.

Dado o exposto, esta pesquisa se propõe a um mergulho profundo nas vivências e memórias que emergem desse lugar, entendendo-o como paisagem – sempre mais do que aquilo que se vê – e buscando explorar, com rigor sensível, a diversidade de experiências que ela tem a oferecer. Em meio a essas paisagens, proponho apresentar, no texto, uma pluralidade de fenômenos, práticas e saberes populares que compõem uma extensa trama cultural repleta de singularidades. Nesse sentido, é desse emaranhado de saberes que tem emergido, desde 2001, o fio condutor de minha trajetória artística, nutrindo uma poética enraizada no cotidiano desse lugar.

Vale ainda salientar que, a partir de 2005, impulsionado por leis de incentivo fiscal, esses bens culturais têm sido objeto de reconhecimento e valorização por parte do poder público, com a aplicação de políticas culturais que resultaram em uma série de inventários, processos de registro e tombamentos de um vasto conjunto de bens materiais e imateriais: o conjunto natural e paisagístico da Serra da Tormenta; o Núcleo Histórico de Carmo do Rio Claro; o modo artesanal de fazer doces cristalizados e em compota; o ofício da tecelagem manual; além dos registros das manifestações de religiosidade popular das Folias de Reis, processo decorrente de minha pesquisa

de mestrado desenvolvida entre 2019 e 2020 (Martins, 2020), no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), no Paraná².

Contexto esse no qual se reflete um enlace entre o discurso/reconhecimento oficial e as demandas concretas que cotidianamente atravessam esses bens culturais, configurando um campo de tensões, uma vez que essa valorização formal do patrimônio acaba, em muitos casos, por mascarar a fluidez e a multiplicidade de formas de habitar, sentir e criar. Em contraponto, este trabalho se propõe a experienciar dimensões vividas, incorporando trajetórias pessoais e coletivas, memórias afetivas e experiências encarnadas como fontes de pesquisa que visam valorizar aspectos da cultura local, os quais muitas vezes escapam às lógicas tradicionais de categorização e institucionalização.

Contudo, a ideia aqui não é desqualificar esse trabalho de patrimonialização, que é de fundamental relevância e no qual também me insiro como agente, em apoio aos grupos de Folias de Reis. No entanto, esses bens culturais não se limitam a compor um inventário institucional ou a figurar como objetos de obtenção de recursos financeiros oriundos das políticas públicas. Eles são, antes de tudo, fonte de experiência vivida de mundos ou de geograficidades e, simultaneamente, carregam valores que moldam os modos como nos relacionamos com o lugar. É nesse entrelaçamento que se dá a experiência: ponto de partida no qual a prática criativa emerge da e na paisagem de saberes e sabores.

Partindo dessa compreensão, as trajetórias de pesquisa desenvolvidas nesta tese constroem-se justamente a partir da imersão sensível e prática, guiada por atitudes poéticas, políticas e pedagógicas e pelo sentimento de pertencimento a esse lugar, próprio de um ser carmelitano imerso em paisagens que pulsam em um movimento espiralado de criações que não se esgotam. Contexto que tem favorecido o surgimento constante de novos trabalhos, resultado do entrelaçar de encontros entre a Arte, a ciência e a cultura popular, constituindo, assim, um ambiente fértil para

² A partir de 2018, no contexto da Pós-Graduação da Universidade Estadual de Ponta Grossa, passei a articular aportes teórico-metodológicos de diferentes campos, histórico, antropológico, filosófico e geográfico. Essa articulação ampliou meu horizonte de compreensão e permitiu explorar, as múltiplas facetas desse legado identitário-carmelitano, conectando-o às discussões sobre paisagem, experiência, corpo e a criação que fundamentam esta pesquisa.

abordagens distintas que visam significar poeticamente múltiplos fenômenos que constituem a paisagem.

De tal modo, o conceito de *A/r/tografia*, proposto por Irwin (2023), que articula *A/R/T* como metáfora para *Artist* (artista), *Researcher* (pesquisador) e *Teacher* (professor), apresenta-se como uma “pesquisa viva” e encontra plena ressonância com essa tessitura dinâmica e não linear, na qual o sujeito (enquanto ser) e a investigação se entrelaçam. Tal abordagem permite que os problemas de pesquisa evoluam ao longo do percurso, articulando a arte, a educação e a escrita como expressões críticas de uma compreensão processual em contínua transformação.

Mas como sustentar esse diálogo entre as múltiplas configurações desse ser que habita, leciona, cria e pesquisa (entre identidades e alteridades)? Para acolher essa complexidade, a investigação se apoia no movimento teórico-metodológico da *A/r/tografia*, que, conforme Dias (2014), evoca a grafia como gesto de escrita e representação. Essa abordagem permite que esta pesquisa se realize na confluência entre criação artística (exposição/installação), práticas de educação artística e patrimonial, experiência sensível e produção de conhecimentos em Geografia, acompanhando a própria fluidez fenomenológica da paisagem carmelitana.

É justamente a partir dessa necessidade de articulação entre experiência, reflexão e prática criativa que me aproximei de campos de saber que, embora distintos da minha formação inicial, ofereceram-me aportes teórico-metodológicos capazes de sustentar esta pesquisa. Desde já, saliento que não sou geógrafo de formação, mas, ao me aproximar de uma das vertentes desse campo científico, identifiquei-me com a Geografia Humanista e Criativa, encontrando amplas possibilidades de construir pontes interdisciplinares. Contexto no qual os conceitos de lugar e paisagem tornam-se o elo significativo dessa aliança entre a Arte, a Geografia e a Fenomenologia.

Venho de uma formação em Artes Plásticas, graduado pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). O período da graduação (2002-2008) marca o início de um processo de pesquisa artística atravessado pelo sentimento de pertencimento à minha terra natal, sentimento esse que segue reverberando nas práticas desenvolvidas nesta tese. Trata-se de uma experiência “topofílica” (Relph, 1979; Tuan, 2012), marcada pelo vínculo afetivo e pela consciência de ser um sujeito situado, que sustenta toda uma trajetória de exercícios poéticos entrelaçados à paisagem carmelitana.

Dito isso, em resposta à epígrafe desta seção, nesta tese a Arte e a Geografia estão inextricavelmente arraigadas em uma “ontologia relacional”³, de modo a modelar um “pensamento-paisagem” em comunhão com uma forma de “habitar”, mediada por sensualidades corporificadas em atos performativos que visam transformar paisagens em telas. São práticas criativas que fazem emergir as singularidades deste lugar em delicadas nuances geopoéticas, nas quais o eu, a comunidade, a natureza e a cultura se entrelaçam em gestos de sentido e de afetos. Desse modo, torna-se visível como a ciência geográfica alargou os horizontes de minhas percepções, permitindo-me acolher com mais clareza os fenômenos que compõem a tessitura dessa paisagem.

Inspirado por Collot (2013), compreendo a paisagem como um ato estético e de pensamento – digo mais: para além do estético –, no qual o mundo também se constitui como um fenômeno tecido em texturas poéticas e perceptivas. Em diálogo com Berque (2023, p. 14), essa perspectiva se aprofunda na noção de “pensamento-paisagem”, que sustenta o modo como busco dissolver, na tese, as fronteiras rígidas entre sujeito e ambiente, articulando saberes empíricos, artísticos e geográficos na vivência dos fenômenos paisagísticos investigados. Nesse sentido, o pensamento “paisageiro” que orienta esta reflexão emerge da confluência entre estética⁴, ontologia e corporeidade, atravessando campos sensíveis e conceituais que se entrelaçam na experiência.

É justamente nesse horizonte que a contribuição de Ingold (2000, p. 76) se torna especialmente fecunda, ao deslocar a paisagem da noção de cenário para uma ontologia do “habitar”. Seu entendimento de que habitar implica envolver-se no mundo por meio de práticas, gestos e percepções em fluxo ilumina diretamente meu enfoque

³ Essa perspectiva relacional, alinhada ao pensamento de Hawkins (2011, 2015), compreende a arte como uma via para conhecer, representar e intervir no lugar por meio de métodos experimentais, criativos, críticos, participativos e colaborativos, que priorizam processos em vez de produtos acabados. Tais métodos decorrem de uma ontologia relacional do eu e do mundo, na qual o pertencimento, a paisagem e a subjetividade são entendidos como dimensões constituídas no próprio fluxo da experiência. Explorar artisticamente esses processos implica adotar modos de apresentação e estilos críticos de escrita capazes de evocar o vivido, mobilizando sensibilidades e abrindo novos horizontes de sentido. Nesse enquadramento, a arte configura-se como uma potência para investigar dinâmicas de vida, engajamento e transformação dos lugares, permitindo pesquisar e viver de maneira diferente. É nesse horizonte que as Geografias Criativas convergem com as intencionalidades que orientam minhas práticas de pesquisa, sustentando um fazer investigativo que se ancora no processo, na criação e na experiência situada, aproximando-me das práticas mais que representacionais.

⁴ Sendo assim, proponho deslocar a experiência estética de objeto de análise para modo de existência metodológica, na qual corpo e paisagem coengendram o conhecimento, fazendo da prática incorporada a base efetiva do saber geopoético.

nas ações performativas que realizo em campo, em derivações sensíveis nas quais paisagem e corpo se co-constituem. Não observo a paisagem “de fora”: ela se refaz com e por meio das minhas próprias experiências de vida e dos encontros com organismos, materiais e ritmos do lugar.

Essa abordagem entranha-se na referência merleau-pontyana à “carne”, que oferece o solo fenomenológico para compreender o corpo-próprio como meio ativo de inscrição no mundo. É exatamente nessa zona de entrelaçamento, onde corpo, matéria e ambiente se configuram mutuamente, que minhas experiências e práticas geopoéticas se desdobram como consciência fenomenológica. As vivências que apresento na paisagem carmelitana não são meras ilustrações teóricas, mas modos de habitar que se encarnam estética, sensorial e existencialmente.

Abrem-se, assim, possibilidades de equivalências intersensoriais entre o sensível e o inteligível que, conforme propõe Merleau-Ponty (1999), revelam-se como uma linguagem do corpo que transcende os limites da racionalidade discursiva e se inscreve na própria experiência perceptiva. O corpo próprio, enquanto estrutura encarnada de percepção, não apenas sente o mundo, mas o traduz em múltiplas formas expressivas – sons, imagens, gestos e palavras – que se entrelaçam em um campo de significações no qual não se separam sujeito e objeto, mas coexistem em um mesmo plano fenomenológico.

Nesse sentido, a criação artística torna-se um modo de pensamento encarnado, no qual o sensível não se coloca em oposição ao inteligível, mas como sua condição de possibilidade. A paisagem, então, é vivida como corpo estendido, como lugar de afetos e memórias que se atualizam em gestos poéticos, bem como em narrativas que emergem da escuta profunda e da presença ativa. É nesse entrelaçamento que se constituem as práticas que orientam minha pesquisa: práticas que reconhecem o corpo como lugar de saber, como mediador entre o mundo e a linguagem, como potência criadora que transforma o vivido em conhecimento e o conhecimento em experiência compartilhada⁵.

⁵ Em síntese, o movimento criativo praticado nesta pesquisa transita do representacional ao “mais que representacional” (Lorymer, 2005, p. 84) em meio a “experiências corporificadas” (Merleau-Ponty, 1999) que se constroem sob “atos incorporados de paisagismo” (Lorymer, 2005), de uma a “visão - corporificada” (Wylie, 2007, p 177) e se encarna mediante atos de “rememoração” (Ricoeur, 2020), de um “habitar” em face de interações práticas, de experiências cotidianas (Ingold, 2000), de “afeto” (Thrift, 1996; Waterton, 2013), de “performance” (Crouch, 2010; Hawkins, 2011; Thrift, 1996; Wylie, 2007; Volvey, 2014), e “hibridação” (Rey, 2004), de uma ontologia “relacional” (Ingold, 2000; Crouch, 2010; Bauch, 2015; Hawkins, 2015; Irwin, 2016; Salles, 2006), de diálogos entre a arte, a ciência, a

Narrativas que se constituem a partir de uma prática criativa fundada na linguagem poética, textual, imagética e sonora, capaz de convocar intersubjetividades, afetos e ressonâncias em constante movimento. São modos de dizer e de sentir que se deixam aflorar para além do que a descrição científica alcança: a vibração fenomenológica do vivido.

Nesse deslocamento, a fenomenologia merleau-pontyana, associada às categorias de paisagem e lugar, permite-nos enveredar por uma atitude de “visão corporificada” (Wylie, 2007, p. 177). Trata-se de uma consciência multissensorial que me impulsionou a incorporar, em minhas práticas, novas dimensões perceptivas dessa paisagem, enriquecendo um processo de significação imerso na relação entre o corpo e o espaço, ou seja, em um “fazer corporificado baseado na prática” (Hawkins, 2015, p. 248), entre corpos, materialidades e experiências de “encontros criativos de potencial transformador” (Hawkins, 2013, p. 10).

Sendo assim, em minhas práticas criativas, a arte adentra as vertentes do experienciar, do rememorar, do relacionar, do poetizar e do significar, bem como assume a demanda de “colocar em movimento” (Hawkins, 2011, p. 10) aquilo que ela pode fazer — crítica social, filosófica, política, de discurso espacial geográfico e pedagógico –, ou seja, como “experiências corporificadas no mundo” que tratam de trocas e “encontros-empoderamentos” (Hawkins, 2011, p. 21) entre pesquisador, orientador de pesquisa e comunidade. São práticas que se desenvolvem na intersecção entre a arte, o discurso científico, as pessoas, a paisagem e os saberes populares.

À luz dessa compreensão, as “práticas de paisagem” que atravessam esta pesquisa se entrelaçam em uma tessitura conceitual que articula os seguintes eixos fundamentais: alicerçam-se em uma “ontologia fenomenológica”⁶, na passagem de “um modo de ver para um ver com”, em uma “performance corporificada” e em uma “habitação” expressa em um sentido holístico de união “entre seres e coisas” (Wylie, 2007, p. 167). Nessa perspectiva, a compreensão da paisagem e do mundo é vivida

cultura, em que se abrem possibilidades/horizontes de inúmeros engajamentos poéticos-políticos-pedagógicos-culturais.

⁶ Wylie (2007, p. 167) argumenta que a ontologia fenomenológica transforma o ato de ver a paisagem em uma experiência incorporada, na qual o sujeito não projeta significado, mas o constrói por meio da vivência. O olhar deixa de ser distanciado e passa a constituir uma prática que participa da própria constituição do ser.

e refere-se às formas pelas quais nossos corpos participam, como um todo, das atividades cotidianas das quais emergem o eu, a paisagem e a cultura.

Dessa forma, esta pesquisa desafia a dicotomia entre o observador e o mundo, revelando que os sentidos do lugar se constituem na prática, por meio do engajamento sensível e performativo do sujeito com o espaço. Nesse movimento, a investigação torna-se um gesto epistemológico que encarna a paisagem em sua plenitude sensorial, estética e existencial.

Práticas entendidas como “atos incorporados de paisagismo” (Lorimer, 2005, p. 85), em que o “corpo e a paisagem tornam-se entrelaçados” por experiências sensoriais “texturizadas”, com ênfase na “corporeidade, encontros e interações” (Waterton, 2013, p. 70); ou seja, práticas que atravessam o paradigma da mudança de “horizonte para a terra”, “da paisagem como imagem para paisagem como habitação” (Wylie, 2007, 166). Nesse movimento, a paisagem carmelitana torna-se acontecimento de “representações geradas pela performatividade do viver”, cuja projeção de “significados culturais permanece aberta a futuros trabalhos” (Crouch, 2010, p. 13).

Práticas criativas que, ao adentrar o pensamento fenomenológico, buscam não apenas representar, mas reexperimentar o lugar: senti-lo, percorrê-lo, tocá-lo com o corpo. Trata-se de pesquisas baseadas na prática (Hawkins, 2013), vivenciadas *in loco*, nas quais o engajamento sensível se entrelaça com o viver cotidiano, abrindo espaço para a emergência de múltiplos sentidos. Nesse movimento, a experiência se expande para potenciais transformações sociais, culturais e afetivas, tornando o corpo, a percepção e a criação inseparáveis da própria paisagem.

Trata-se de uma metodologia aplicada⁷, cujas situações e aprendizados relacionais entre o lugar e a comunidade com a qual se desenvolve a pesquisa se estabelecem por meio de trocas oriundas de uma “filosofia comunitária”, que enseja o desenvolvimento de um trabalho artístico, político e pedagógico como prática de transformação social, cujo objetivo é provocar modos de pensar diferentes, ou seja, problematizar a diferença. São ações que buscam enveredar por um processo

⁷ Para Irwin (2013), na *a/r/tografia*, saber, fazer e realizar se fundem e se dispersam, criando uma linguagem híbrida. Artífice dessa linguagem, o *a/r/tógrafo* integra esses múltiplos e flexíveis papéis em sua vida profissional, transitando por diversos espaços, desde aqueles indefinidos, que não se encaixam em nenhuma categoria, até aqueles que são isso e aquilo ao mesmo tempo. Sendo assim, sua busca concentra-se no diálogo, na mediação e na conversação.

dinâmico e híbrido, a fim de criar narrativas que “traduzem a poesia dos lugares”, por meio de “atos corporificados de paisagem” (Hawkins, 2013, p. 466).

Isso significa que essas práticas são capazes de revelar dimensões do espaço que escapam às abordagens tradicionais da ciência, como o sensível, o invisível e o intersubjetivo. Práticas articuladas a uma filosofia comunitária que transforma o espaço em experiência de afetos e a arte em ferramenta de escuta e transformação. Isso também é ciência: uma ciência do vivido, do corpo engajado, da paisagem encarnada.

Essas abordagens conectam-se ainda à noção de hibridação na Arte, discutida por Rey (2004), que descreve as formas artísticas não como meras aplicações ou explorações de uma técnica concebida como sistema fechado, mas como pontos de partida para a criação. Tais proposições que recorrem à hibridação constituem propensões aos artistas a

[...] tirarem partido das especificidades do médium, inventar procedimentos, realizar cruzamentos e combinações diversas que podem assumir proposições poéticas, com implicações filosóficas, éticas, lúdicas, sociológicas, conceituais, ecológicas ou políticas (Rey, 2004, p. 401).

Essas hibridações constituem parte da espinha dorsal – ou do cerne teórico-metodológico – que orienta minhas práticas criativas e, conseqüentemente, implicam a escrita da tese não apenas como registro ou sistematização, mas como extensão poética e crítica do próprio fazer artístico. A poética, nesse sentido, torna-se também um “território” híbrido, no qual teoria e prática se entrelaçam, fazendo com que o pensamento se corporifique em linguagem, gesto e paisagem. Assim, a tese não se limita a descrever procedimentos, mas se configura como um campo de experimentação metodológica, alinhado à ideia de que a arte pode operar como uma metodologia similar às tipologias científicas (Volvey, 2014), capaz de produzir, no contexto desta pesquisa, conhecimento espacial sensível, situado e relacional.

Ao recorrer à hibridação como princípio, esta pesquisa se abre para práticas metodológicas que não se encerram em categorias disciplinares, mas que se constroem na travessia entre campos de saber. Trata-se de uma prática na qual a diferença não é apenas reconhecida, mas problematizada e celebrada como potência criativa.

Pensar com a paisagem é refletir sobre parte de minha existência e adentrar uma trajetória de vida em constante processo de criação, marcada por práticas visceralmente enraizadas na existência desse ser carmelitano (artista, professor, pesquisador). Trata-se de um pensamento no qual busco trazer luz e compreensão em meio a distintos contextos, ciclos, problemáticas e desafios que se reconfiguram em contínuos recomeços, entre o presente, o passado e o futuro, no vir a ser.

Sob esse ponto de vista do movimento criador, para Salles (1998), a obra de arte consiste em uma cadeia infinita de agregação de ideias. Nessa ênfase processual, a criação é observada em estado de contínua metamorfose, produzindo abalos nos esquemas perceptivos ligados à recepção da obra enquanto forma definitiva, a partir dos quais se assume uma nova perspectiva estética.

Trata-se de um movimento imerso em ações, sensações e pensamentos, atravessado por intervenções do consciente e do inconsciente, ou seja, “gestos formadores que se revelam, em sua intimidade, como movimentos transformadores da mais ampla diversidade. Cores transformadas em sons, cotidiano em fatos ficcionais, poemas em coreografias ou imagens plásticas” (Salles, 1998, p. 27). Nesse sentido, minha investigação assume o fluxo contínuo da criação como metodologia, reconhecendo que a obra – ou a paisagem performada – se constrói na experiência e se reconfigura a cada gesto, percepção ou encontro vivido.

Outro movimento de destaque desenvolvido nesta tese volta-se ao cerne da geopoética. Inspirado no conceito formulado pelo escritor franco-escocês Kenneth White (1936-2023), aproximo-me de uma perspectiva que busca fomentar uma conexão sensível e intelectual com a Terra, visando, ao mesmo tempo, estimular o gesto investigativo e a criação estética. A geopoética manifesta-se como uma busca incessante por reexperienciar e compreender as profundas relações desse ser carmelitano em sua relação praticada com os fenômenos paisagísticos que caracterizam este lugar. À luz da geopoética, “as reflexões desenvolvidas propõem um novo olhar sobre o mundo e novas práticas para redescobrir o sentido do gesto de habitar” (Bouvet, 2012, p. 9).

Em minha tese, essa mudança de perspectiva da poética para a geopoética⁸, representa um deslocamento epistemológico significativo, ao propor uma abordagem

⁸ Dado o exposto, a geopoética destaca-se como um dos fundamentos desta tese. Segundo Lévy (1992), inspirada na mensagem de Éric Dardel, amplia a ideia de decifração e transcrição da

que ultrapassa os limites tradicionais da expressão estética centrada exclusivamente na forma. Ao adotar a intencionalidade geopoética, procuro articular o habitar como uma experiência singular, na qual não apenas observo o espaço, mas nele me inscrevo, vivencio e transformo, incorporando dimensões existenciais, afetivas e simbólicas que rompem com a lógica clássica descritiva. Desse modo, busco compreender a paisagem para além de um conjunto de formas visíveis, para além de uma simples descrição ou de uma superfície isotrópica, concebendo-a como um espaço vivido, carregado de sentidos densos, intensos e singulares.

Essa inflexão metodológica configura-se como uma resposta às críticas que apontam para o risco de uma abordagem excessivamente descritiva, reafirmando o compromisso da tese com uma Geografia que privilegia o envolvimento profundo com o espaço vivido. Ao propor esse movimento que escapa à aparência, busco tecer relações sensíveis com o lugar, a fim de alcançar suas camadas mais profundas de significado. Sendo assim, afirma-se uma prática geopoética que revela um campo de significações, que nos exige uma linguagem encarnada capaz de tocar o sensível, de explorar o modo como o lugar é vivido, sentido e habitado.

Assim, é o geopoético que impulsiona a tese a decifrar as grafias da Terra, fazendo do texto e das imagens modos complementares de pensar e habitar a paisagem. Trata-se de uma abordagem indispensável à construção de um pensamento-paisagem, no qual se busca alcançar a plenitude de sentido de diversos fenômenos paisagísticos e de saberes populares que agregam uma multiplicidade de outras vozes, ao tecer um mosaico de memórias, vivências e atos performativos, em um entrelaçamento de essências desse ser carmelitano.

Criações que procuram mobilizar, na prática criativa, os distintos fundamentos teóricos, metodológicos e conceituais aqui propostos, constituindo um dos componentes epistêmicos mais relevantes desenvolvidos nesta tese. Desse modo, afirmam-se como uma alternativa para a construção de conhecimento potencializado pela sensibilidade desse ser-artista e pela simplicidade cotidiana deste lugar.

paisagem ao incorporar o gesto da impressão. A poesia, assim como a arte, cria imagens, desperta a imaginação e renova a percepção, encontrando na geopoética a possibilidade de deixar uma marca originária da paisagem. Sendo assim, compreende-se que “a geopoética não se limita a falar de pedras, areia, flores, gelo, sol e ruínas, mas também do reencontro do homem consigo mesmo. Nesse sentido, configura-se como humanismo geográfico” (Lévy, 1992, p. 34).

Nessa mesma direção, Wright (2014) defende a imaginação atrelada à subjetividade como possibilidade essencial ao exercício da ciência geográfica, de modo a conceber as coisas com referência a si, isto é, tal como elas aparecem, afetam e são afetadas pelos desejos e interesses de uma pessoa. Cabe ressaltar sua defesa em favor de uma geosofia estética, que consiste no estudo da expressão de concepções geográficas na literatura e na arte, em que a imaginação estética deve ser concretizada em forma escrita ou gráfica, criação que parte de sua origem autônoma e se conduz a um trabalho de ciência.

Sendo assim, os direcionamentos dos geógrafos humanistas citados encontram, nesta tese, um campo fértil para a construção de diálogos poéticos-criativos, estruturados a partir de uma consciência “topofílica” (Tuan, 2012): um elo afetivo com o lugar, enraizado nas relações existenciais do ser humano com a Terra.

Aliada à geograficidade proposta por Dardel (2015), delineia-se um vínculo existencial e originário entre o ser humano e a Terra, que expressa o modo pelo qual habitamos o mundo e dele fazemos experiência. Tal compreensão articula-se, nos exercícios desta tese, à criação de uma geosofia. Essa composição integra as potencialidades das tramas alinhavadas por Wright (2014), que nos oferece a possibilidade de desenvolver o estudo geográfico a partir de qualquer ponto de vista, seja religioso, científico, estético ou prático, incluindo também os saberes provenientes de domínios periféricos, como os de pescadores, poetas, romancistas, pintores, entre outros. Essa abertura é essencial para sustentar minhas práticas criativas, que se expandem no diálogo com foliões, doceiras, tecelões, bordadeiras, cozinheiras, sitiantes, retireiros, fazendeiros, cafeicultores, familiares e minhas memórias, entre tantos outros interlocutores.

Nesse horizonte de vivências e memórias, a escrita de si emerge como elemento fundamental desse processo. Sem a pretensão de enveredar por uma biografia geográfica, ao mesmo tempo reconhece-se a possibilidade desse caminho como mote para esta pesquisa, ao construir narrativas sobre o lugar e sobre si, ou seja, ao tecer narrativas entre o ser e o lugar.

Antes mesmo de qualquer elaboração conceitual, a estética aqui se inscreve no corpo, no cotidiano em que literalmente sentíamos na pele o contato com as pessoas, a terra, a natureza e os seres, animados e inanimados. Assim, a paisagem não é apenas transformada por uma apreciação estética positiva, mas reconhecida

como vínculo originário, tecido na materialidade e nos afetos que moldaram meu modo de habitá-la e narrá-la.

Paisagem de uma infância,
na qual o ar que respirávamos
tinha cheiro de liberdade.
Sentíamos-la, em corpo e alma,
em uma mistura de emoções que diariamente vibravam,
em laços de sociabilidade de contato efetivo-afetivo,
onde o tempo fluía e dançava em nosso ritmo.

Realidade essa em que as marcas das coisas,
não tinham a importância que assumem hoje;
vivíamos com o essencial, na simplicidade,
essência que nos permitia vivenciar diariamente,
o apreço pela natureza, em cada sabor-textura,

E, sob nossos pés descalços,
sentíamos as distintas camadas de uma terra desnuda;
ao caminhar em meio aos capões de mato,
percebíamos o contato da bruma umedecida.

E as únicas marcas que carregávamos,
eram as inscritas em nossos corpos,
que se transformavam em telas vivas,
experimentando, a cada toque-contato,
múltiplas sensações, arranhões e cicatrizes
das experiências vividas
entre as paisagens carmelitanas.

As vivências que marcaram minha infância, profundamente enraizadas na relação íntima com a paisagem, contrastam, como aponta Larrosa (2015), com as formas de contato que dominam a sociedade contemporânea. Hoje, o avanço tecnológico, a exposição constante à violência e à criminalidade, que restringem o direito de ir e vir, bem como o consumismo acelerado próprio do capitalismo avançado,

configuram um ambiente que nos asfixia e nos esvazia, produzindo sujeitos sempre carentes de algo que não sabem nomear. Esses valores, orientados pelo individualismo, pela eficiência, pela inovação incessante, pela competição e pelo materialismo, instauram um modo de vida que se afasta radicalmente das experiências sensíveis que outrora estruturavam nossa relação com o mundo. Nesse mar metafórico, memórias e constatações se entrelaçam à nostalgia, e até mesmo a terra natal parece deslocar-se.

A experiência é compreendida aqui em seu sentido ativo, que implica a capacidade de aprender e criar, permeada por sensações, percepções, emoções e sentimentos topofílicos (Tuan, 2012), que se constituem como chave desse pensamento, o qual abrange distintas formas de conhecimento. Decorre, assim, de uma experiência pessoal vivida, na qual se articulam a percepção (resposta dos sentidos aos estímulos), a atitude (postura cultural e posicionamento frente ao mundo), o valor e a visão de mundo (experiência conceitualizada, parcialmente pessoal e, em grande parte, social).

Trata-se de experiências de contato e conexão em amplitudes multissensoriais, que emergem mediante um ser em consciência e corporeidade, em sensibilidade aguçada, a partir de uma geograficidade que brota da terra e das águas e que nos convida a imergir na labuta diária do carmelitano enraizado em múltiplos saberes culturais. Essa geograficidade visa revisitar uma infância marcada por relações entre corpos e afetos e, assim, revela a intimidade e a solidez de um sentimento topofílico construído entre socializações que evocam essa ligação profunda de prazer com o lugar.

Para além das memórias vivenciadas em minha infância e adolescência, esse sentimento topofílico manifesta-se e se atualiza no presente experienciado *in loco*, por meio do contato contínuo com o município durante os períodos de férias, em visitas a familiares e amigos, bem como em deslocamentos motivados pela pesquisa, especialmente aqueles voltados aos grupos de religiosidade popular das Folias de Reis. Soma-se a isso o encontro com outros fenômenos paisagísticos que se entrelaçam e se configuram como fonte das práticas criativas desenvolvidas nesta investigação.

Esse sentimento topofílico encontra raízes na praça em frente à casa onde eu morava, lugaridade de profundas relações de sociabilidade, referenciada como “umbigo e centro do meu mundo”, cujas memórias evocam encontros nos quais as

famílias se reuniam diariamente, sentadas em bancos para prostrar, enquanto as crianças se lançavam a brincar, a deitar e a rolar literalmente na terra.

A geograficidade, nesse contexto de memórias, revela-se como telas pintadas pelas sensações dessas relações literais com a terra, rememoradas em meio às brincadeiras de pique-esconde, aos jogos de futebol e ao soltar pipa, ouvindo o vento sussurrar em meio ao bailar dos arvoredos, bem como à contemplação das distintas texturas verdejantes das folhagens, tendo como plano de fundo a majestosa Serra da Tormenta. Ao contato dos pés descalços, sentíamos a aspereza dos cascalhos, as águas geladas vertendo das minas em borbulhante movimento sob as pedras enlodadas e escorregadias, assim como o banhado ao penetrar no emaranhado de argila. Memórias essas rememoradas e matizadas por intensos tons poéticos, de relações singulares, nas quais cada canto – substantivo e verbo – da paisagem carrega significados próprios e distintos.

Significados que se expressam por meio de uma geopoética que emana da Igreja Nossa Senhora do Rosário, localizada em frente à praça, configurando-se como cenário de sintonias da fé, de religiosidade e de orações. Trata-se de um lugar sagrado, sustentado por celebrações, festejos, missas, terços e procissões que se entrelaçavam aos ritos do catolicismo popular em diálogo com as tradições afro-brasileiras. Ao som das cantorias, matracas, tambores e chocalhos, ecoavam, em datas específicas, atmosferas de devoção dedicadas aos distintos santos. Essa religiosidade popular, envolta em uma dinâmica de temporalidade cíclica, renovava anualmente os laços comunitários durante a preparação e a execução dos ritos e festejos.

Na epifania do peregrinar dos foliões revelavam-se festejos alegres e vibrantes; já na Semana Santa, entre as velas da paixão e os ramos do Domingo de Ramos, emergia a serenidade dos cantos ao carregar os santos em procissão: Nossa Senhora das Dores e Nosso Senhor dos Passos. Em maio, entre o batuque dos congadeiros e o reverenciar dos moçambiqueiros, celebrava-se a Abolição; em contraste, a Quaresma envolvia-se em momentos de reclusão, nos quais as matracas faziam reverência às almas. Nos meses de junho e julho, entre terços e quermesses, irrompia a explosão dos foguetórios no hasteamento dos mastros dedicados aos santos juninos: “Viva Santo Antônio! Viva! Viva São Pedro! Viva! Viva São João! Viva!”

Geograficidade que se manifesta também no rito de lavagem dos pés do cruzado, centrado na praça, em súplica pelas águas da chuva durante o período de

estiagem. Geograficidade que se expressa nas devoções em que a terra e seus cultivos eram benzidos para o afastamento de pragas, em nome de uma boa colheita, com preces em intenção da fertilidade e da abundância dos alimentos. Geograficidade enraizada em uma infância permeada de aromas, sabores⁹ e saberes artesanais oriundos de práticas resultantes de cruzamentos culturais.

Mais do que sustento, o afeto envolto no preparo e na socialização desses alimentos expressa parte da essência desse lugar: uma relação de conexão e respeito entre as pessoas e os ciclos da natureza, de um saber-fazer no qual são transmitidas receitas associadas ao paladar do povo carmelitano, do povo mineiro. Assim, em cada saber-fazer, histórias se entrelaçam em um mosaico de conhecimentos da diversidade cultural compartilhada entre culturas e gerações.

Esses saberes, ao se manifestarem no cotidiano, revelam a presença de um tempo geográfico vivido, sentido e recriado, no qual o ser se constitui e se reconhece. É nesse entrelaçamento entre o ontem e o hoje, entre memória e ação, que a geograficidade se configura como expressão do mundo.

As experiências gustativas caracterizam-se, em sua essência, pela simplicidade, riqueza e dedicação desse povo. Nos festejos, o preparo de alimentos fortalece os laços comunitários e culturais, como na atmosfera de banquetes servidos aos foliões, preparados pela união de familiares e amigos. Uma fartura de sabores, muitas vezes preparados no fogão a lenha, compartilhados em cardápios que incluem o pernil caipira combinado, à moda mineira, com pão de queijo; a maionese marcada por uma mistura intensa de sabores; o frango caipira acompanhado de arroz e macarronada; e, na sobremesa, o doce de leite preparado no tacho de cobre.

Durante as quermesses juninas, a paisagem se transforma entre o levantar dos mastros e a reza do terço, enquanto se celebra o deleite de sabores adocicados em quitutes como o bolo de milho, o bolo de mandioca, o doce de abóbora, a canjica

⁹ Segundo Grato e Marandola Júnior (2011, p. 70), o “sabor integra-se a uma gama de interesses da Geografia, como uma maneira de investigar a paisagem a partir do entendimento de que ela vislumbra horizontes de apreensão, sentidos, gestos e gostos, transmitindo mensagens que falam, silenciosamente, da percepção, da valorização e da busca de significados inerentes ao ser humano. Por essa perspectiva, o sabor revela a Geografia e a geograficidade das pessoas do lugar, enquanto expressão da cultura e da identidade”. Ainda que se reconheça a perspectiva desses autores sobre o sabor como expressão da geograficidade, tão presente em Dardel (1952), esta tese se distancia das leituras fenomenológicas de Gaston Bachelard (1884-1962), ao apoiar-se na fenomenologia merleau-pontyana, que compreende a experiência sensível não como devaneio poético, mas como uma relação encarnada entre corpo e mundo. Nessa perspectiva, o sabor é entendido como experiência perceptiva vivida, mediada pelo corpo, pela memória e pelas práticas cotidianas, revelando modos de estar-no-mundo e de produzir sentidos no e com o lugar.

guarnecida com amendoim torrado, o arroz-doce cremoso ao sabor do cravo e da canela salpicada e o quentão aromatizado com cachaça e gengibre. Já nos festejos de barraca, os leilões exibiam seus pratos decorados, envolvidos na amarração do celofane, como o tradicional leitão ou o pernil arrodeado de pão de queijo, o rocambole de doce de leite salpicado com açúcar e, entre tantas outras prendas, o ritual do arremate: “Quem dá mais? Quem dá mais? Dôle uma, dôle duas, dôle três! Vendido!”

Ainda que as referências aos festejos, à religiosidade, à culinária e a outros aspectos estejam ambientadas em Carmo do Rio Claro-MG, a partir da leitura de Jesus e Nabozny (2017) é possível aventar que as experiências narradas configuram, para o leitor, uma abertura para aproximar-se de um espaço do interior profundo do Brasil. Evidencia-se, assim, uma série de laços simbólicos que configuram uma experiência espacial com propensão à sociabilidade comunitária: geograficidade e comunidade.

Geograficidade também manifesta na labuta diária do trabalho braçal, em meio às nuances dos cafezais. Paisagens de lavouras frequentadas desde os primeiros meses de vida, nas quais éramos embalados pelas mãos calejadas de nossos pais e cujos berços eram forrados sobre a organicidade da terra, entre gravetos e folhagens sob as saias dos pés de café. À medida que crescíamos, diversão e trabalho se entrelaçavam, e aos poucos íamos descobrindo as diferentes texturas dessa cultura, do cultivo da terra em suor-trabalho ao processamento e ao sabor-aroma do grão.

Geograficidade arraigada também aos momentos de lazer vivenciados nos finais de semana, quando nos dirigíamos a fazendas e sítios cuidados por caseiros conhecidos. Vivências em paisagens rurais emolduradas pela vegetação do Cerrado e da Mata Atlântica, intercaladas por serras, pastagens, cafezais e capões de mato que encobrem as minas de onde brotam águas cristalinas, escoando entre ribeirões, cascatas e cachoeiras até desaguar na Represa de Furnas. Capões nos quais, ao adentrar a vegetação nativa, sente-se o evaporar do ar puro e úmido.

Paisagens em que as brincadeiras se entrelaçavam às vivências da lida do campo: do trabalho intenso no retiro do leite ao revirar dos grãos de café nos terreiros de secagem; do contato no trato dos animais à observação das aves, com as galinhas caipiras botando e chocando em seus ninhos ou, no terreiro, ciscando e direcionando alimento às suas crias; dos galos brigões de pescoço arrepiado ao repique pulsante entre esporas; das galinhas-d'angola com seu canto característico de “tô fraco, tô

fraco”, aos perus em suas sonoridades de “glu-glu-glu”, além dos patos hábeis nadadores e dos gansos territorialistas que investiam em direção às visitas.

Paisagem degustada entre o retiro do leite fresco, matéria-prima para o coalho que se transforma em queijo e que, ao ser combinado ao polvilho azedo, dá origem à alquimia do pão de queijo. Do milho verde emerge a essência de tantas delícias: o bolo de textura consistente, justaposto a uma camada cremosa; o curau pastoso, coberto por uma superfície lisa, amarela e espelhada, salpicada de canela; a pamonha combinada ao recheio de queijo derretido. O fubá nos presenteia com os sabores do pau-a-pique, da broa e da polenta. E ainda, das combinações entre leite e frutas, nasce a arte de distintas iguarias adocicadas com cristais de açúcar, revelando uma variedade de pontos, formatos, cores e texturas. Entre tantas outras quitandas¹⁰, destacam-se também os doces preparados com trigo, como a bolachinha de nata e a rosca recheada com canela ou goiabada.

Da cana-de-açúcar *in natura*, extrai-se a garapa que fermenta e dá origem à cachaça de engenho, curtida em barris de diferentes madeiras, que exalam notas singulares de maciez e sabor adocicado.

Entre os pratos quentes, a feijoada, os caldos de mandioca e de feijão, salpicados com cebolinha fresca e guarnecidos com pequenos pedaços de torresmo, aquecem os ares invernais do sul mineiro; além da excepcionalidade da galinha caipira acompanhada de quiabo e polenta, ou do sabor inigualável de uma galinhada à moda mineira.

A geograficidade também se destaca no saber-fazer da tecelagem manual, em contraste com a produção têxtil capitalista voltada à velocidade e à padronização da moda, tão presentes nos processos de mecanização. São saberes artesanais que conectam o artesão aos ciclos da natureza: do cultivo da terra para a produção do algodão ao cuidado e manejo na criação de ovelhas e na extração da lã. Desse modo, cada peça tecida carrega marcas de saberes milenares, provenientes de um processo que envolve preparação, tingimento e entrelaçamento dos fios.

A tecelagem manual, em seu tratamento dos fios, revela uma dinâmica singular de paciência e dedicação, expressa nas ações de cardar, fiar e tecer, ao embalar em

¹⁰ Segundo Oliveira (2014, p. 75), “a quitanda é sempre doce. Essa palavra também procede de Angola. Daí que as melhores quitandeiras sempre foram africanas. As cozinheiras escravas inventavam uma variedade de quitandas para agradar à sinhazinha ou ao nhonhozinho. Os biscoitos, os bolos, os sequinhos, as brevidades, os docinhos constituíam a plêiade de quitandas”.

ritmo constante o uso de ferramentas rústicas. No tingimento, mobilizam-se conhecimentos populares para a extração de pigmentos presentes em diferentes elementos da natureza: folhas, cascas, troncos, minerais e metais. Na urdidura, a precisão entrelaçada na combinação de fios define as distintas possibilidades de tessitura e, na arte de tecer, os repasses e pisadas revelam uma diversidade de tramas exibidas em uma sequência de desenhos, cores e texturas, expressão criativa de conexões com esse saber-fazer que atravessa gerações.

A geograficidade manifesta-se também nas histórias e memórias narradas por meus avós, pais e tios, que há décadas ecoam e me permitem compreender meu lugar de origem, de enraizamento e de ancestralidade. Um lugar de afirmação, em conexão com fontes referenciais que emanam dessas narrativas. Nessa trajetória do ser carmelitano, as experiências vivenciadas pelos antepassados fortalecem a essência de inúmeras escolhas temáticas que orientam minhas pesquisas e que aqui convergem no pensamento-paisagem.

Direcionamentos que se exprimem em uma forma de ser e existir marcada pelo cuidado, pelo respeito e pelo interesse no contato com a natureza, com as pessoas, com a religiosidade e com os distintos saberes populares, hoje reconhecidos como patrimônio cultural pela sociedade e pelo poder público, como bens que representam parte da identidade cultural desse povo.

A geograficidade estabelece-se, assim, como uma necessidade constante de reaproximação com essa terra, com esse lugar e com essas paisagens. Um legado que orienta o delineamento de minhas escolhas artístico-acadêmicas.

Trago terra nos bolsos,
às vezes cito Merleau-Ponty
sem saber se foi ele
ou se foi meu pai quem disse.

O mundo me aconteceu primeiro:
o cheiro do café queimado
o brilho do orvalho nas flores
o menino que aprendeu o nome das coisas
antes de aprender a explicá-las.

Depois veio a academia,
esse lugar onde a paisagem
precisa ser referenciada
e as memórias pedem notas de rodapé.
Aqui, até o silêncio
precisa ser conceituado.

Caminho com um pé molhado
e o outro devidamente referenciado.
Entre o que vivi
e o que posso fundamentar,
invente uma ponte de palavras
que balance, mas se sustenta.

O que parece aleatório
responde a um método.
Se às vezes me visto de atitudes poéticas,
é por instinto de sobrevivência, e de resistência.

Porque pensar-poetizar,
é um ato de colocar-se frente ao mundo
com outras perguntas
e um pouco menos de medo
da própria maluquice.

Conforme já observado, existe um apreço da cultura mineira pela prosa e pelo alongar-se nos pormenores – nos detalhes – e, assim, apresento agora uma exposição organizada em torno de três eixos: reflexões conceituais, direcionamentos metodológicos e práticas criativas.

Nesse contexto, discuto, no primeiro capítulo, como a Geografia Humanista fundamenta e orienta a prática artística e a pesquisa, promovendo uma interlocução fecunda entre a ciência geográfica e a arte. A partir de uma perspectiva fenomenológica, destaco a centralidade do corpo, da experiência e do lugar na construção do conhecimento, enfatizando a percepção e a subjetividade como dimensões essenciais para compreender o espaço. Autores como o filósofo Merleau-

Ponty e os geógrafos humanistas oferecem bases teóricas que evidenciam o caráter vivido, sensível e relacional da paisagem. Nesse sentido, proponho uma linguagem geopoética que integra criação e reflexão, valorizando a experiência corporal e afetiva como forma de interconexão entre sujeito e mundo. Assim, concebo a prática criativa como um modo de habitar a paisagem, produzir sentido e transformar as relações que estabelecemos com o espaço.

No segundo capítulo, apresento os fundamentos conceituais da paisagem, considerando algumas das distintas abordagens teórico-metodológicas aplicadas ao longo de sua história. Desse modo, examino como a paisagem passou de uma noção estética ligada à pintura, à percepção visual e à representação artística, à ideia de “terra organizada”, para uma concepção mais complexa, na qual se discute a importância da formação da consciência paisagística. Enfatizo que a paisagem não é apenas um lugar, mas também uma forma de ver e imaginar o mundo, carregada de valores culturais e ideológicos. Além disso, abordo a paisagem como experiência corporal e sensorial, com destaque para a fenomenologia, cuja abordagem valoriza a relação entre corpo, mundo e subjetividade na construção de significados no e com o espaço paisagístico.

No terceiro capítulo, abordo os fundamentos metodológicos da pesquisa, articulando a a/r/tografia, as geografias criativas e a geopoética como vias de acesso à paisagem a partir da experiência vivida. Adoto a a/r/tografia como metodologia viva e processual, que integra modos de fazer, pensar e sentir, permitindo que a pesquisa emergja dos encontros e das experiências corporais no lugar. A geografia criativa amplia essa abordagem ao reconhecer que o conhecimento espacial nasce de práticas, gestos, afetos e materialidades, e não apenas de representações. Já a geopoética oferece, em minha investigação, um horizonte que articula sensibilidade, linguagem e relação com a Terra, compreendendo a experiência estética como forma de conhecimento. Assim, articulo esses três eixos para formar um método híbrido, processual, situado e relacional, no qual corpo, lugar e criação tornam-se indissociáveis. Nesse capítulo, defendo que investigar a paisagem é habitá-la, deixá-la agir e permitir que ela transforme a própria pesquisa.

Nesse percurso, considero também a chamada “virada estética” na Geografia e a “virada espacial” na Arte, destacando o potencial de metodologias colaborativas e práticas de campo relacionais. Essa colaboração entre geógrafos e artistas permite explorar o potencial da arte como metodologia de pesquisa, gerando narrativas que

ampliam vozes e promovem engajamento social. Nesse sentido, argumento que a arte contemporânea, com seu “campo expandido”, exige novas estruturas analíticas, enquanto a Geografia busca aprofundar a dimensão intersubjetiva e corporal na produção do conhecimento. Assim, compreendo que a relação entre ser, corpo e paisagem se configura como questão central para ambas as áreas.

No quarto capítulo, aprofundo a análise de minha trajetória de pesquisa e das transformações ocorridas ao longo de investigações, vivências e experiências que transitam de uma perspectiva representacional para práticas criativas corporificadas na paisagem. Examinando esse percurso, evidencio como a pesquisa passa a se orientar por uma dinâmica processual que, a partir de determinado momento, envereda por engajamentos mais-que-representacionais, de caráter performático, pedagógico, político e cultural. Essas práticas promovem ações *in loco*, fundamentadas em uma ontologia relacional entre o lugar, a cultura, a paisagem, os sujeitos carmelitanos, o ser carmelitano, os distintos grupos e as instituições.

No quinto capítulo desenvolvo uma imersão sensível e geopoética na paisagem de Carmo do Rio Claro-MG, articulando memória, lugar de afetos e práticas culturais que nutrem o solo existencial do artista-pesquisador. A narrativa parte da compreensão de “Carmo” como fenômeno vivo, marcado pela cadência mineira da oralidade, pela religiosidade cotidiana, pelos modos de sociabilidade e por um repertório de saberes tradicionais que sustentam tanto a vida quanto a criação artística.

Por meio da seção Entes-passados, revisito as memórias familiares Martins e Cruz, entrelaçando trajetórias afrodescendentes, camponesas e ribeirinhas, cujas vivências foram moldadas pela pobreza, pelo trabalho braçal, pelas alterações drásticas da paisagem – como o represamento de Furnas – e pela resistência cotidiana. Descrevo o universo doméstico e comunitário das décadas passadas: a lida do café, a dureza do canavial, o papel das benzedadeiras e das parteiras, os improvisos do cuidado e os ciclos de solidariedade entre trabalhadores rurais.

A narrativa expande-se para uma arqueologia afetiva dos casarões coloniais da região, especialmente da Fazenda Água Limpa, cuja materialidade – paredes de pau a pique, porões, mobiliário, pinturas e objetos – constitui documento sensível dos atravessamentos históricos do período escravocrata, da arquitetura rural mineira e da continuidade de práticas culturais. Ao adentrar esses espaços, aprofundam-se os

diálogos entre arte, memória e paisagem, ativando imagens, poemas e registros que reverberam as camadas do passado no presente.

Nesse percurso, dedico especial atenção aos saberes e sabores da tradição culinária carmelitana, práticas transmitidas sobretudo por mulheres, cujas mãos moldam afetos, sustento e identidade. Receitas de pães, quitandas, pamonhas, broas, doces de leite e frutas cristalizadas são compreendidas como sínteses vivas de memória e ofício, nas quais técnica, memória e sensorialidade se entrelaçam. Esses preparos, além de nutrirem a comunidade, constituem patrimônio imaterial.

Assim, estruturo uma cartografia afetiva e histórica que evidencia como paisagem, família, trabalho e saberes tradicionais como a culinária constituem parte de uma matriz poética da pesquisa. O passado, longe de ser estático, emerge como força vital que move a criação artística e fundamenta a compreensão de uma identidade carmelitana em permanente diálogo entre memória, lugar e experiência.

Por fim, no sexto e último capítulo, de natureza criativa, dedico-me à construção de um “pensamento-paisagem”, desenvolvido por meio de uma série de narrativas geopoéticas entremeadas por processos operatórios de caráter híbrido. Tais processos visam ressignificar sentimentos topofílicos e experiências de vida corporificadas na paisagem carmelitana, em meio às texturas de um habitar, de um reexperienciar fenômenos naturais e culturais. Trata-se de um processo em que o ser artista-professor-pesquisador se reconecta ao “umbigo e centro” de seu mundo por meio de um corpo encarnado, a partir do qual construo e reconstruo um repertório de imersões paisagísticas que resultam em múltiplos significados poético-científicos.

Essas narrativas desdobram-se entre distintos ritmos e texturas, configurando-se como verdadeiros fenômenos paisagísticos. Expresso-as em uma linguagem poética tecida em singelos detalhes: na simplicidade dos pés descalços, nas marcas do tempo impressas nas rugas da tecelã, na transparência e fluidez das águas em movimento, no preparo atento que molda texturas e colorações de distintos alimentos. São processos do saber-fazer artesanal e de um modo de habitar que produzem sentidos para além da racionalidade científica, alcançando o domínio do sensível. É nessa intimidade – expressão de uma identidade cultural e de uma essência – que reside um componente indispensável à construção do conhecimento delineado nesta tese.

Nesse sentido, delinheio a problemática central da pesquisa: materializar, na prática da criação, a articulação entre os diferentes direcionamentos teórico-

metodológicos apresentados, sustentados por uma relação dialógica ancorada no exercício da experiência. Trata-se de um habitar ressignificado por cruzamentos geopoéticos, artísticos, fenomenológicos e antropológicos; experiências de mundo encarnadas em narrativas que propõem novas leituras dos fenômenos paisagísticos vivenciados na cidade de Carmo do Rio Claro-MG.

Em síntese, tanto o texto da tese quanto as imagens, assim como o tempo da memória e do presente, constituem fontes de sentidos mobilizadas na geosofia que atravessa o percurso desta pesquisa. Os conhecimentos – no plural – sobre a “terra” de Carmo do Rio Claro-MG perpassam uma incursão pelo autoconhecimento do ser pesquisador e do ser artista situado em um lugar no mundo. Desse modo, compreendo esses fenômenos paisagísticos como matrizes de narrativas geopoéticas que registram incursões artísticas ambientadas na terra vivida. Tratam-se de fenômenos que se configuram como experiências em fluxo – memórias, incursões de campo, visitas e vivências – e que, de algum modo, projetam-se aqui no formato do texto acadêmico.

Entendo, por fim, que este trabalho não se configura como um exercício poético voltado a um produto final ou a um objeto fixo, mas como um processo relacional que converge para uma proposta metodológica na qual a paisagem se apresenta como modo de ver e sentir o mundo. Trata-se de um percurso que fundamenta uma ontologia geográfica de Carmo do Rio Claro-MG, construída no entrecruzamento entre vida e criação artística.

Essas proposições articulam *poíesis* geográficas que se desvelam nas dinâmicas telúricas e fluídas da relação lugar-e-obra. É nesse lugar do artista no mundo que a atitude fenomenológica se ancora na própria experiência, na qual a tese se constitui também como experiência significada em narrativas atravessadas por elementos afetivos e sensoriais. São exercícios que buscam reconectar o indivíduo à vivência da paisagem e às suas memórias e que, conforme orienta Collot (2013, p. 18), ultrapassam um ato estético para se configurarem como um verdadeiro “ato de pensamento”. Tal movimento promove a mediação entre a “configuração do local” e as “figuras da arte e da cultura” e, no contexto da percepção da paisagem, permite superar dualismos e oposições entre “sentido e sensível, visível e invisível, sujeito e objeto, pensamento e matéria, espírito e corpo, natureza e cultura” (Collot 2013, p. 18).

E, sem mais delongas,
já que mineiro gosta mesmo é de prosear,
e vai longe...
Antes de adentrar nesta imersão,
Uai, sô, sinta-se em casa:
te convido a tomar um cafezinho,
coado com uma boa dose de imaginação,
adocicado entre serras e montanhas,
pois essa viagem te levará a lugares de aconchego, de afeto e
emoção.

E ao vivenciar essa prosa,
desprenda-se um bocado das amarras acadêmicas,
permita-se uma pausa,
para se conectar às essências desse lugar,
desse pedaço de *terrae incognitae* no qual vivo,
para sentir, no ritmo poético das palavras-imagens,
o degustar de saberes e sabores,
entre detalhes, recortes e texturas,
em um processo constante de criações,
algo vital do ser-artista,
que se abre ao potencial de outras possibilidades de criar, de
imaginar.

E te digo ainda que, se der aquela vontade vivenciar de *in loco*,
essas paisagens tão singelas,
permita-se experimentar essa viagem,
na certeza de que serás bem-vindo,
a esse pedacinho de terra, que fica logo ali...
um lugar de aconchego, onde, se plantando, tudo dá!

2 GEOGRAFIA HUMANISTA E O HABITAR POÉTICO NA/DA PAISAGEM: RELAÇÕES ENTRE O CORPO, A EXPERIÊNCIA E O LUGAR

Refletir sobre a importância da Geografia Humanista em minha trajetória como artista-pesquisador é, sobretudo, pensar em uma série de influências teórico-metodológicas que se configuraram, ao longo dos últimos sete anos, como uma mudança em minha visão social de mundo e nos modos de vivenciar, dialogar, estabelecer conexões, criar, ensinar e atuar profissionalmente. Entretanto, compreendo que grande parte da essência proposta pelos geógrafos humanistas, qual seja, aprofundar a relação do “eu com o mundo, com a terra e com a imaginação poética”, mediada por uma interlocução entre a “ciência e a arte”¹¹, já se encontrava, de certo modo, internalizada em minhas práticas artísticas, mesmo antes de eu ter plena consciência dessas conexões.

Nesse sentido, ao entrar em contato com os escritos desses geógrafos e geógrafas e de tantos outros pensadores e pensadoras que colocam o sujeito no centro da experiência, percebi que minha forma de criar, intuitiva, sensível, relacional e afetiva, já dialogava com esses princípios há bastante tempo. A Geografia Humanista, então, não apenas me ofereceu uma linguagem para nomear aquilo que eu já sentia, mas também me proporcionou aportes teórico-metodológicos para dialogar, aprofundar e expandir minhas investigações poéticas sobre o lugar e a paisagem.

É nesse contexto que se torna relevante compreender como essa abordagem foi recebida e debatida no interior da própria academia, revelando os desafios que ela coloca frente aos modelos tradicionais de cientificidade. Para refletir sobre esse movimento, recuo às décadas de 1950 e 1960, período que marca a história do pensamento geográfico por importantes mudanças de horizontes epistemológicos. Segundo Gomes (1996), essa perspectiva na Geografia contemporânea caracteriza-se pela busca de múltiplas referências, sem excluir nenhuma via, sob o risco de empobrecimento do campo.

¹¹ Segundo Marandola Júnior (2010, p.14-15), “a razão, além da arte, foi resgatada pelo humanismo renascentista enquanto fenômeno essencialmente humano. Ambas cumpriam à finalidade de libertar o homem da razão divina para poder delinear seus próprios caminhos. No entanto ironicamente, a razão se converteu na grande Deusa da modernidade (Relph, 1981). Hoje o esforço humanista é de relativizar a razão nos mesmos termos a emoção, a imaginação, a percepção e outras forças motrizes no esforço criativo e intuitivo. [...] Entre estes encontram-se tanto a imaginação estética, estada na subjetividade (Wright, 1947) quanto o conhecimento experiencial vivido existencialmente”.

Ainda que não exista plena unidade no plano filosófico-metodológico, uma vez que coexistem pontos de vista complementares e, muitas vezes, excludentes, gerando contradições e ambiguidades em relação às suas propostas, limites e métodos, a Geografia Humanista consolidou-se como um movimento amplo e integrado ao reconhecer a insuficiência da ciência geográfica tal como praticada até os anos de 1970.

Para Gomes (1996), certos humanistas se aproveitam da ausência de um modelo metodológico unificado para afirmar a identidade desse movimento. No entanto, nem todos concordam com a proposição de uma ciência sem método, uma vez que grande parte desses autores se vincula a correntes filosóficas específicas, como o marxismo, o existencialismo ou a fenomenologia. Nesse contexto, há aqueles que se posicionam em favor de uma concepção materialista, enquanto outros adotam perspectivas distintas. Entre essas posições, encontra-se uma diversidade de concepções que evoluem a partir da compreensão do espaço sob diferentes ângulos: “dos valores, da alienação, da distância existencial, do comportamento e do mundo vivido” (Gomes, 1996, p. 307).

De acordo com Holzer (2016), a Geografia Humanista começou a ser gestada nos Estados Unidos no período posterior à Segunda Guerra Mundial. Complementarmente, Nogueira (2005) destaca que, na década de 1960, os geógrafos humanistas anglo-saxões retomaram a obra de Éric Dardel, apropriando-se de sua discussão central sobre a relação entre homem e lugar. Ainda segundo Holzer (2016), na França, a partir do final dos anos 1960, desenvolveu-se um horizonte de pensamento sob a denominação de *espace vécu*, com foco na percepção e no mundo vivido, tal como apresentado na obra de Dardel (1952). Já Amorim Filho (1999) aponta que, a partir da década de 1970, a Geografia Humanista, sob múltiplas formas e manifestações, desenvolveu-se e difundiu-se em escala mundial¹².

¹² De acordo com Amorim Filho (1999), a Geografia Humanista já se fazia presente nos Estados Unidos antes dos anos 1970, fato evidenciado pela realização, em 1965, da primeira sessão dedicada à percepção ambiental no âmbito da Associação de Geógrafos. Na Grã-Bretanha, por sua vez, essa vertente ganha maior dinamismo a partir da década de 1970, destacando-se, em 1984, a atuação do Landscape Research Group, ao promover um simpósio dedicado ao estudo dos significados e valores da paisagem. Na França, segundo Nogueira (2005), encontramos, a partir da década de 1970, influências importantes associadas ao pensamento de Armand Frémont, que propõe compreender os lugares e as regiões como expressões do mundo vivido. Nessa mesma direção, destacam-se também os trabalhos de Gallais, Chevalier, Bertrand e Metton. Posteriormente, nas décadas de 1980 e 1990, sobressaem as contribuições de Bailly, Raffestin e Yves André, que aprofundam essa perspectiva ao investigar o espaço vivido e as representações, contribuindo para a consolidação de uma Geografia

A Geografia Humanista, de acordo com Salgueiro (2001), incorpora ao conhecimento a experiência vivida e os sentimentos, integrando inclusive dimensões do inconsciente, com foco nas relações entre homem e ambiente nos lugares em que as pessoas vivem.

Esse enfoque contextual da Geografia Humanista, segundo Holzer (2016), abrange variações individuais e coletivas, estabelecendo interfaces com outras disciplinas, sem perder de vista a possibilidade de transformações em sua própria estruturação interna. Trata-se de um contexto no qual os “humanistas” reivindicavam “uma conscientização maior em relação aos valores humanos e à individualidade, chamando a atenção para as dimensões extracientíficas e não positivistas que a geografia analítica tinha na década de 1970” (Holzer, 2016, p. 21).

Holzer (2016) salienta que as raízes mais evidentes do humanismo na Geografia estão em sua preocupação filosófica, especialmente com a fenomenologia, com traços existencialistas, além da ênfase na intencionalidade das ações humanas e na pluralidade de mundos, elementos que passam a constituir marcas de identidade dessa vertente. Nesse mesmo contexto, segundo Nabozny (2011), observam-se trabalhos que recorrem à percepção e aos sentidos atribuídos à paisagem.

Entretanto, conforme assinala Lévy (1992), esse “humanismo geográfico” foi recebido com resistência no meio acadêmico, sobretudo por propor a integração, no interior da ciência geográfica, de dimensões críticas, poéticas e morais, apoiando-se em filosofias e literaturas existenciais ou nas chamadas “filosofias do significado”. Tal proposição buscava constituir uma Geografia capaz de dar conta dos vínculos sutis que se estabelecem entre o homem e a terra, entre a imaginação poética e sua inscrição terrestre.

Para esse autor, a Geografia Humanista foi forjada com a intenção de romper as barreiras acadêmicas que conduziram à especialização do campo geográfico em subdisciplinas – geografia urbana, agrária, econômica, política, social, entre outras –, propondo, assim, uma abordagem mais integrada, sensível e relacional do espaço vivido.

das representações. No entanto, a noção de espaço vivido mobilizada nesta tese aproxima-se da compreensão proposta por Merleau-Ponty acerca do lugar de vida, entendido como dimensão existencial da experiência espacial. Tal perspectiva, conforme destaca Nogueira (2005, p. 10.250), relaciona-se à experiência do espaço construída na “relação do meu corpo com o mundo e com os outros”, fundada em uma dinâmica intersubjetiva da existência. É o lugar produzido no dia a dia da relação de trabalho, de afetividade, de circulação, de produção de ideias etc.”.

A fenomenologia existencial tenta olhar de forma transparente para um mundo opaco, é uma busca de sentido e é também uma ética focada na relação com os seres e as coisas. Daí a importância dada à percepção do espaço, ao espaço vivido, esta ligação entre mim e o mundo, local de experiência quotidiana e mística, do encontro entre “eu” e “tu”. Porque o espaço existencial, noção central da Geografia Humanista, contém o eu colocado numa perspectiva relacional (Lévy, 1992, p. 30).

Sendo assim, ao romper com as barreiras da especialização disciplinar e ao tomar o espaço existencial como conceito central, os autores vinculados à Geografia Humanista, fundamentados na fenomenologia, oferecem um arcabouço teórico basilar para minhas práticas enquanto artista-pesquisador. Nessa perspectiva, para além de uma representação objetivada dos fenômenos espaciais, busco desenvolver um exercício geopoético que valorize o ato da criação, da imaginação e da subjetividade.

Ao trabalhar com a paisagem carmelitana, percebo que, conforme salienta Holzer (2016), conhecimentos tradicionalmente considerados periféricos no campo da ciência geográfica – como a subjetividade, a imaginação estética, a arte, a poesia, a fantasia, o afeto, a experiência vivida, a visão pessoal, a fenomenologia, o sujeito e o lugar de sua existência – tornam-se centrais na abordagem humanista. Nesse sentido, apresento uma sequência de aportes teóricos que colocam em evidência essa experiência com o sensível: o vivenciar e o cotidiano, bem como uma reflexão sobre o pensamento relacional como fundamento para a construção do conhecimento na presente tese.

Trata-se de práticas criativas direcionadas à construção de um “pensamento-paisagem”, em uma atitude geopoética de criação “na qual se cruzam as ciências, as artes e a literatura” (Bouvet, 2012, p. 12) ou, mais precisamente, as ciências, as artes e a escrita poética, em um processo contínuo no qual o corpo humano se constitui como “sujeito criador que habita e dirige o mundo” (Tuan, 2013, p. 49). Nesse movimento, produzem-se significados do lugar, tomado como dispositivo sensível de compreensão do ser-no-mundo e de sua geograficidade.

Para empreender na construção de um conhecimento geográfico alternativo, que escapa aos *modus operandi* tradicionais, recorro ao pensamento de autores que, desde meados do século 20, vêm articulando distintos aportes teórico-metodológicos interdisciplinares, como Buttimer (1982), que nos orienta à reconciliação entre o coração e a mente. Esses pensamentos continuam a ecoar na contemporaneidade, permitindo explorar alternativas de pesquisa que ampliem a compreensão do espaço,

concebido não apenas como objeto de estudo, mas como lugar carregado de sentidos, afetos, experiências e significados (Tuan, 2013; Relph, 1976).

Nesse contexto, Hawkins (2013) afirma que, desde o naturalismo empírico dos séculos 18 e 19, bem como a subsequente consolidação da Geografia como disciplina, a literatura e as artes visuais contribuíram para a construção e o mapeamento de um imaginário geográfico do mundo, muitas vezes articulado ao próprio desenvolvimento disciplinar da Geografia. Com base nesse entendimento, reconhece-se que, embora o naturalismo empírico tenha influenciado significativamente a constituição da ciência geográfica, esse período não se limitou a uma única vertente epistemológica.

Hawkins (2013) destaca que a literatura e as artes visuais participaram ativamente da construção de um imaginário geográfico que transcende os limites disciplinares e científicos, abrindo espaço para formas sensíveis, simbólicas e poéticas de compreender o mundo.

Nesse movimento de valorização das formas sensíveis de apreensão do espaço, a perspectiva proposta por Wright (2014), já apresentada em 1946, sustenta o argumento de Hawkins (2013), ao reconhecer que o estudo geográfico pode se desenvolver a partir de diferentes pontos de vista: religioso, científico, estético, prático ou mesmo oriundo de domínios periféricos do conhecimento. Além disso, Wright defende a imaginação, articulada à subjetividade, como uma faculdade expressiva potente, capaz de conceber as coisas em referência ao próprio sujeito, ou seja, tal como elas aparecem, afetam e são afetadas pelos desejos e interesses de uma pessoa.

Por conseguinte, destaca-se a defesa de Wright (2014) em favor de uma geosofia estética, compreendida como o estudo das concepções geográficas expressas na literatura e na arte. Nessas linguagens, segundo o autor, a imaginação estética deve concretizar-se em forma escrita ou gráfica, como criação que parte de sua origem autônoma e que pode, posteriormente, contribuir para um trabalho de utilidade ou de ciência, sem perder sua autonomia criativa.

O contato com a obra de Wright (2014) constituiu, sem dúvida, o impulso inicial que despertou meu interesse em refletir sobre essa dinâmica ontológica relacional já presente em minhas práticas, ainda que, naquele momento, sem a consciência de um debate científico interdisciplinar. Essa descoberta possibilitou-me, ao longo dos últimos sete anos, a abertura de novas problemáticas em relação à paisagem e ao

lugar, culminando no desejo de materialização desta tese. Trata-se de um esforço voltado a compreender, de forma sensível, as múltiplas maneiras pelas quais a experiência humana se inscreve, se transforma e encontra expressão no espaço vivido.

Diante dessas articulações, a proposta de diálogo entre arte, ciência, manifestações de religiosidade e saberes oriundos de fontes periféricas, elementos que há anos compõem meu repertório de práticas criativas em Carmo do Rio Claro-MG, passa a configurar-se como algo que ultrapassa uma simples abordagem estética. Trata-se de um compromisso ético com um fazer que transcende o poético-artístico e assume também dimensões políticas e afetivas. É, ao mesmo tempo, um convite à reinvenção, à abertura ao outro e à celebração daquilo que nos torna singulares e, simultaneamente, profundamente enraizados e conectados ao lugar.

Outro expoente fundamental para compreender os primórdios da Geografia Humanista é o historiador e geógrafo norte-americano David Lowenthal, orientando e próximo de Wright. Em 1960, por meio do artigo *Geography, Experience and Imagination: Towards a Geographical Epistemology*, Lowenthal retoma questões levantadas por Wright duas décadas antes, propondo um estudo que considere a natureza da terra *incognita* e a relação entre o mundo exterior e as imagens que carregamos em nossas mentes (Holzer, 2016). Trata-se de uma investigação que reconhece a importância das imagens que construímos do mundo e da diversidade de geografias possíveis, aproximando a Geografia da experiência cotidiana.

A terra cognita é, em muitos modos, distinta do domínio compartilhado do conhecimento. É muito mais localizada e restrita no espaço e no tempo: nada a ser sobre a micro Geografia da maior parte da crosta terrestre, um pouco sei da soma de conhecimento como um sobre o mundo como um todo e suas partes mais amplas, mas sei bastante sobre aquela delgada fração do globo a qual vivo; não simplesmente dos fatos que poderiam ser inferidos do conhecimento geral e verificados por visitantes, mas os aspectos de coisas que ninguém, caso falhe minha experiência, poderia entender como eu (Lowenthal, 1982, p. 118).

Lowenthal (1982) compreende a visão compartilhada de mundo como algo transitório, marcado por forte caráter antropocêntrico, e considera que a melhor imagem do mundo concebida pela mente humana é, no máximo, um quadro parcial. Nesse sentido, o autor aproxima-nos do universo da experiência humana, das geografias pessoais e dos mundos individuais, “que dificilmente formariam parte de uma visão compartilhada de mundo” (Lowenthal, 1982, p. 118).

Ainda segundo Lowenthal (1982), ambientes particulares são flexíveis, plásticos e incluem uma diversidade muito maior de paisagens e concepções do que o mundo compartilhado. Esses ambientes abrangem forças e lugares imaginários, bem como aspectos da realidade com os quais apenas o indivíduo está familiarizado. Trata-se de mundos pessoais nos quais personagens de fábulas e ficções habitam, se movimentam e ultrapassam os limites da realidade, de modo que cada indivíduo desvela o mundo à sua própria maneira e contempla as paisagens por meio de imagens singulares.

Em contraposição à ideia de uma percepção única do mundo, Lowenthal (1982) afirma que a percepção do mundo enquanto indivíduo carrega características sensoriais, interesses e qualidades temperamentais por meio das quais a informação é continuamente editada e transformada. Tal percepção também se constrói a partir de um exame, muitas vezes superficial, de uma ampla variedade de elementos, tendendo a ser seletiva, criativa, fugaz, inexata, generalizada, estereotipada e imprecisa. Ela abrange, ainda, múltiplas maneiras de olhar o mundo: “consciente e inconsciente, nublado e distintamente, objetivo e subjetivo, inadvertido e deliberado, literal e esquemático [...] A própria percepção nunca é pura: sensoriar, pensar, sentir e acreditar são processos simultâneos e independentes” (Lowenthal, 1982, p. 123).

Cada imagem e ideia sobre o mundo é composta, então, de experiência pessoal, aprendizado, imaginação e memória. Os lugares em que vivemos, aqueles que visitamos e percorremos, os mundos sobre os quais lemos e vemos em trabalhos de arte, e os domínios da imaginação e de cada fantasia contribuem para as nossas imagens da natureza e do homem. Todos os tipos de experiências, desde os mais estreitamente ligados com o mundo diário até aqueles que parecem remotamente distanciados, vêm juntos compor o nosso quadro individual da realidade. A superfície da Terra é elaborada para cada pessoa pela refração através de lentes culturais e pessoais, de costumes e fantasias. Todos nós somos artistas e arquitetos de paisagens, criando ordem e organizando espaços, tempo e causalidade, de acordo com nossas percepções e predileções (Lowenthal, 1982, p. 141).

A partir dessa abordagem, destaca-se a primazia da geografia do sujeito na elaboração de trabalhos poéticos, perspectiva que encontra ressonância direta na teoria de Lowenthal (1982), cuja concepção de Geografia se enraíza profundamente na forma como os indivíduos vivenciam, percebem e imaginam os lugares. Ao enfatizar as geografias pessoais, desloca-se o foco da cartografia técnica para os territórios afetivos, subjetivos e simbólicos que constituem o mundo vivido,

estabelecendo uma conexão direta com a proposta de Wright e sua defesa da imaginação geográfica.

Nessa direção, o pensamento de Lowenthal oferece-me um aporte para explorar minha geografia pessoal carmelitana, a partir daquilo que me é familiar e singular, uma particularidade que apenas quem vivencia é capaz de significar em detalhes nos fenômenos paisagísticos que moldam nossa percepção da realidade de maneira pessoal, íntima, sensível e imaginativa. Tal como ocorre nas práticas de religiosidade das Folias de Reis, cujas dinâmicas escapam a uma lógica racional moderna ao mesclar o concreto e o imaginário na percepção do vivido, do sentido e da experiência. Esses ritos oferecem subsídios essenciais para pensar essa relação singular entre paisagem e particularidade, que ultrapassa os limites da realidade estritamente objetiva.

Esses trabalhos poéticos que emergem da geografia do autor não se configuram apenas como expressões estéticas, mas como atos de aproximação ao mundo da experiência humana, no qual o espaço é sentido, narrado e continuamente transformado. A imaginação, para Lowenthal (1982), assume o papel de ferramenta epistemológica, permitindo acessar dimensões ocultas do lugar – memórias, desejos, medos e sonhos – e, nesse sentido, legitima a criação artística como forma de conhecimento geográfico.

Ao reconhecer essa dimensão, as pesquisas desenvolvidas nesta tese alinham-se à proposta de uma Geografia que escuta e vivencia, revela e transforma. Os trabalhos poéticos tornam-se, assim, cartografias sensíveis, nas quais o lugar é reconstruído a partir da experiência encarnada, da memória coletiva e da imaginação criadora. Trata-se de uma Geografia que emerge com o corpo e com a comunidade: uma geografia pessoal, plural e poética.

Para Holzer (2016), esse ponto de inflexão na valorização da experiência humana marca o início de uma abordagem geográfica que passa a considerar os aspectos subjetivos da relação homem-meio. Esses direcionamentos aproximam-se gradualmente da fenomenologia, consolidando-se posteriormente como Geografia Humanista.

De acordo com esse autor, Éric Dardel propõe, por meio do conceito de geograficidade, “uma atitude que alia ao rigor da ciência a observação pessoal e poética no encontro do homem com a terra natal, do homem como modo de sua existência e de seu destino” (Holzer, 2016, p. 71).

Em sua obra *O Homem e a Terra* (1952), Dardel desenvolve uma abordagem fenomenológica da Geografia, na qual a paisagem é compreendida como um horizonte existencial, expressão da relação íntima entre o ser humano e o mundo. O horizonte, nessa concepção, confere à paisagem um caráter dinâmico, vivido, afetivo e existencial, transcendendo a simples descrição objetiva ou a visualidade pictórica.

Essa leitura amplia o entendimento da paisagem como experiência sensível e existencial, encontrando ressonância direta em minhas práticas, nas quais busco explorar precisamente essa dimensão afetiva e vivida do espaço, revelando o entrelaçamento profundo entre sujeitos e o mundo que os cerca. Tais conceitos reforçam a ideia de que os pensamentos aqui apresentados ecoam na maneira como nos relacionamos com o espaço vivido e somos por ele moldados.

Por sua vez, Lévy (1992) amplia a interpretação do texto de Dardel ao situá-lo no campo da hermenêutica. Segundo ele, Dardel interpreta os signos da Terra, delineando uma Geografia que revela a linguagem, os significados e os símbolos que ligam o homem à Terra. Contudo, Dardel vai além dessa etapa de decifração e nos mostra que, por meio de um jogo alternado – como o da luz e da escuridão –, a linguagem do geógrafo torna-se, sem esforço, também a do poeta. O geógrafo prossegue, assim, em sua mudança epistemológica até a fase de transcrição do desenho da Terra, uma decifração que envolve a sensibilidade do geógrafo, seu trabalho literário e sua capacidade de restaurar a emoção que atravessa a paisagem.

Essa leitura hermenêutica, segundo o geógrafo Karjalainen (2015), não se limita à paisagem “real”, mas volta-se às vivências, interpretações e valores que um indivíduo atribui ao lugar. Tal abordagem pressupõe a capacidade de capturar e transcrever, por meio da literatura, experiências fundamentadas no mundo da vida, promovendo a transição da paisagem objetiva para uma paisagem subjetiva ou, mais precisamente, para um diálogo entre as realidades exterior e interior. A literatura, nesse contexto, assume um papel de *poíesis* da experiência, e não de mera objetividade referencial do território. O foco desloca-se, assim, para as imagens subjetivas e para o campo experiencial como um todo que a vida desperta no lugar de alguém.

Nesta pesquisa-criação, busco instaurar uma intencionalidade geopoética entre textos e imagens, de modo que ambos, em interação, produzam um campo ampliado de sentidos. Essa operação transcende a representação direta do mundo da vida e

permite aprofundar a compreensão e as possibilidades de significar a paisagem carmelitana, expandindo seu alcance sensível, existencial e poético.

Nesse mesmo horizonte interpretativo, Hawkins (2013) destaca a contribuição de Yi-Fu Tuan (1930-2022), que, no final da década de 1970, já reconhecia na literatura uma fonte rica e legítima para os estudos geográficos. Para esse geógrafo humanista, os textos literários revelam modos singulares de experimentar o mundo, oferecendo aos geógrafos não apenas material empírico, entendido como fonte, mas também inspiração para uma escrita sensível, capaz de incorporar qualidades estéticas e narrativas, aproximando-se da sensibilidade literária¹³.

Nesse contexto, três questões se sobressaem: o conhecimento geográfico presente em outras linguagens e experiências humanas; o emprego de fontes literárias e artísticas nos estudos geográficos; a problemática da escrita na ciência geográfica.

Apesar do aparente “ar de novidade” no discurso geográfico contemporâneo, é importante ressaltar que tais questões já se encontram presentes desde a formação da Geografia como ciência moderna. Exemplo disso é o estudo linguístico-literário desenvolvido por Ricotta (2003) sobre a obra do geógrafo alemão Alexander von Humboldt (1769-1859), considerado um dos sistematizadores da Geografia Moderna. Nesse estudo, Ricotta demonstra que o modelo de ciência em Humboldt não prescinde da linguagem literária em sua difusão. A autora destaca, ainda, o esforço de Humboldt em construir uma escrita capaz de aproximar o leitor da experiência vivida pelo próprio autor durante seus trabalhos de campo.

Nesse sentido, ainda que a literatura não seja mobilizada aqui como fonte direta de investigação, reconheço sua potência como forma de sensibilidade e expressão da experiência geográfica. Não obstante, nesta tese busco explorar também um quarto caminho, o das Geografias Criativas.

Outro fundamento destacado por Hawkins (2013) refere-se à transição da categoria de espaço para a de lugar, mediada por experiências sensoriais e afetivas, perspectiva que encontra respaldo no pensamento de Tuan (2013). Para o autor, o lugar é um espaço carregado de significados, moldado pela vivência e pela intimidade. Enquanto o espaço se associa à liberdade, o lugar relaciona-se à segurança; e é

¹³ Ressalto que, nesta tese, a literatura não se apresenta como fonte direta de investigação, mas como linguagem poética que atravessa e orienta sua própria construção.

justamente na repetição dos gestos, na memória e na corporeidade que o espaço se transforma em lugar¹⁴.

Segundo Fernanda Paula (2015), Lucia Helena Batista Gratão, em sua análise sobre Yi-Fu Tuan, defende uma Geografia que integra emoções, sentimentos, arte e poesia como elementos essenciais para a compreensão da experiência humana do lugar. Essa perspectiva abre caminho para uma geografia poética, que se baseia na sensibilidade e na capacidade de expressar a relação do ser com o espaço através da linguagem artística.

Para Gratão (2005), a partir da obra de Yi-Fu Tuan, o conceito de topofilia transcende a simples afeição pelo lugar, incorporando dimensões como postura cultural, interesses, valores, atitudes e crenças que revelam laços de afetividade, respeito, amor e cuidado. Trata-se de uma essência poética que se manifesta de forma intimista e afetiva nas práticas criativas desenvolvidas ao longo desta tese.

Por exemplo, atitudes e valores para com o quadro ambiente é uma verdadeira revelação de cuidado com o outro – ambiente/lugar/paisagem. A pessoa valoriza e organiza o seu mundo e nele se relaciona (nele se vive); é uma ideia de conservação. Se dá valor, cuida; se cuida, conserva, se cuida e conserva, ama! Ou, se ama, cuida e conserva. Da valorização da percepção e das atitudes decorre a preocupação de verificar os gostos, as preferências, as características, e as particularidades dos lugares. Valoriza-se também o contexto ambiental e os aspectos que redundam no encanto e na magia dos lugares, na sua personalidade e distinção. Há o entrelaçamento entre o grupo e o lugar (Gratão, 2005, p. 13).

De acordo com o geógrafo humanista e poeta Tim Cresswell (2017), orientando de Tuan, o lugar tem sido frequentemente descrito como um segmento significativo do espaço sobreposto a elementos como significado, subjetividade, emoção e afeto (Tuan, 2013; Buttimer; Seamon, 2015; Relph, 1976). Em outras palavras, os significados do lugar são construídos e atribuídos pelas pessoas por meio de suas experiências, memórias, interações e práticas sociais no espaço.

Nesse sentido, é comum explorar a noção de que o lugar emerge como uma expressão do espaço que o precede. Para Cresswell (2017), a filosofia kantiana oferece um arcabouço para compreender o espaço como categoria a priori, um campo

¹⁴ Merece destaque a recorrente associação, presente na literatura especializada, entre os trabalhos de Yi-Fu Tuan e a dimensão do lugar – compreendido como pausa, segurança e outras qualidades existenciais – na Geografia produzida no Brasil. Contudo, em sua tese de doutorado, Pádua (2013) amplia a compreensão do conceito de lugar na obra intelectual de Tuan, evidenciando uma pluralidade de conceitos e temas abordados de forma original ao longo da trajetória do geógrafo sino-americano.

indiferenciado que constitui condição necessária para qualquer experiência. O lugar, por sua vez, surge da experiência sensível, quando atribuímos significado e valor a porções específicas desse espaço abstrato.

No campo do pós-estruturalismo, a geógrafa feminista Doreen Massey (2005) complexifica essa compreensão ao afirmar que o lugar não é uma entidade fixa ou estática, mas uma construção relacional, sempre aberta e constituída por múltiplas temporalidades, subjetividades e fluxos. Ao incorporar essa leitura, enfatizo que o lugar não se define por uma essência fixa, mas por encontros entre corpos, histórias, atmosferas, movimentos e práticas. Assim, o lugar emerge como um entrelaçamento de trajetórias, afetos e ações, reforçando a concepção de uma paisagem simultaneamente pensada e sentida, vivida e performada, cuja existência se atualiza continuamente nas experiências multissensoriais que estruturam o próprio fazer desta pesquisa.

Em consonância com essa concepção, as práticas criativas desenvolvidas nesta investigação – por meio do desenho, da pintura, da fotografia, do audiovisual e do jogo de palavras – emergem como desdobramentos sensíveis dessa vivência performativa do espaço que, ao ser experienciado corporal e afetivamente, se transforma em lugar. São narrativas que se fundem poeticamente, tecidas entre detalhes, cores, texturas, movimentos e ritmos peculiares de um universo no qual se forma um tecido complexo de significados, em que corpo, espaço e tempo se entrelaçam em uma experiência singular de criação, pensamento e reflexão. Assim, as imagens convocam modos ampliados de presença, abrindo-se à experimentação sensível que envolve o corpo em suas múltiplas disposições, recordações, memórias e intersubjetividades (Crouch, 2010).

Mas qual é o significado desse lugar – umbigo e centro de meu mundo? É um lugar de aconchego, de família reunida, de afeto; de vivências nas quais meus sentidos encontram intensidade. Um lugar onde a vida ressoa com maior força em mim, onde o corpo encontra abrigo e o silêncio se expande em múltiplos significados. Silêncio preenchido pelo canto do canário, das maritacas, dos bem-te-vis. Lugar onde repousa minha essência, tecido por pequenas alegrias que alimentam o espírito; no qual o mundo me toca por inteiro, onde me encontro em um abraço contínuo entre o que sinto e o que sou, onde o coração insiste em permanecer. Lugar onde as emoções se desnudam, revelando-se na pele e no âmago, transformando em poesia aquilo que o carmelitano tão bem conhece.

Assim, a partir da imagem de um “balanço” – um vai e vem que também estrutura o movimento do texto – o lugar, nesta tese, apresenta-se simultaneamente como essência e como encontro: um lugar relacional.

Lugar de uma infinidade de saberes e sabores entrelaçados por gerações, que emanam de uma simplicidade singular. Lugar de repouso, na casa dos pais, onde a saudade tem o cheiro do café puro, de sabor intenso, e onde se reconhece o gosto das quitandas, nas quais cada ingrediente carrega memórias: do pão de queijo quentinho, da toalha bordada, dos quintais com suas árvores frutíferas e do canto dos passarinhos que, ao horizonte da Serra da Tormenta, compõem uma sinfonia de pertencimento. Dos sabores, emergem as texturas da manga, da goiaba e da jabuticaba à sombra do pé; da pamonha doce, umedecida e recheada com queijo derretido; do frango, do porco e do leite caipira ordenhado, que espuma na vasilha, de onde a massa do queijo ganha consistência e maciez.

Lugar de intensas vivências, de contemplação e de sublimação, onde o entardecer pinta o horizonte com cores que não cabem na paleta da agitação do mundo moderno. Lugar onde o tempo não se mede em horas, mas se curva e se dissolve no ritmo lento da natureza, permitindo que o corpo respire a calma dos instantes. Lugar de prosas, de causos e de versos, carregando memórias que acalentam a alma e fortalecem os laços.

Lugar onde o chão se faz sagrado e onde o sagrado se mistura ao cotidiano. Onde tudo acontece sob as bênçãos e a aprovação do “se Deus quiser”. Lugar de todos os santos, dos rezadores e rezadoras, das procissões que se manifestam em respeito aos mistérios do que não se vê, mas se sente.

Lugar que não se mede: apenas se vivencia. E que, mesmo quando distante, permanece vivo dentro de mim. Lugar que me habita e que, enquanto houver memória, haverá presença. Enquanto houver saudade, haverá retorno. Porque esse lugar se faz morada eterna em meu coração.

E, ainda que Carmo carregue aspectos de um lugar interiorano, marcado pela calma, muitas de suas dinâmicas têm se modificado ao longo do tempo, o que, contudo, não diminui o valor afetivo que ele representa. Para Wattchow (2013), os lugares devem ser compreendidos como fenômenos dinâmicos. O autor argumenta, ainda, que é impossível escrever sobre paisagem e lugar apenas a partir de uma perspectiva abstrata, pois paisagens e lugares são melhor compreendidos por meio dos afetos. Nesse contexto, propõe-se explorar a tensão criativa que emerge da

combinação dessas perspectivas e práticas da paisagem e do senso de lugar. Essa combinação é “sinérgica, conduz-nos além da dualidade, além da oposição entre mente e matéria, sujeito e objeto, pensador e coisa” (Wattchow, 2013, p. 88).

Esses apontamentos acerca da dinamicidade dos lugares remetem a um elemento que, há alguns anos, venho internalizando em minhas pesquisas: muitas vezes tendemos a romantizar nossas fontes de investigação ao ir a campo previamente condicionados pelo que imaginamos encontrar como respostas às nossas indagações, com base em conhecimentos prévios sobre determinado contexto. Essa postura, quando adotada, pode limitar o alcance de novas descobertas, uma vez que tais fontes, particularmente aquelas relacionadas aos saberes populares, são dinâmicas e se transformam continuamente. Nesse sentido, é fundamental que, ao nos dirigirmos ao campo, mantenhamo-nos abertos à fluidez da experiência, permitindo que essas fontes nos surpreendam e revelem novas facetas do conhecimento.

Mais adiante, em consonância com essa conjuntura humanista, a geógrafa Anne Buttimer (1982) destaca a necessidade de afinarmos nossas vozes com as de cientistas, filósofos, poetas e outras formas de expressão, em uma permuta retórica que busca reconciliar coração e mente, conhecimento e ação em nossos mundos cotidianos. Ao me debruçar sobre a pesquisa, encontro ressonância direta nessas reflexões: compreender as relações entre o humano e a Terra exige abertura sensível para captar nuances, sentidos e afetos que emergem do mundo vivido. A partir desse entendimento, reconheço a importância de estar ativamente consciente do papel do meio físico e cultural na constituição das experiências que investigo.

Nesse horizonte teórico, as proposições de Buttimer (1982) acerca das relações entre a Geografia e as disciplinas voltadas às experiências humanas do mundo também se articulam com minha prática investigativa. Ao mobilizar as noções fenomenológicas do corpo-sujeito e da intersubjetividade, encontro um fundamento teórico para compreender como o corpo – o meu e o dos sujeitos com os quais dialogo – se inscreve no mundo e é por ele afetado.

Nessa perspectiva, assumo como orientação metodológica a construção de um diálogo contínuo entre sujeito e ambiente, reconhecendo a herança sociocultural e o papel desempenhado por cada um no mundo vivido. Esse movimento tem guiado minha pesquisa, permitindo que eu me aproxime das experiências que interpreto não

apenas como objeto de estudo, mas como vivências que também atravessam minha própria trajetória.

A Fenomenologia desafia cada indivíduo a examinar sua própria experiência, a tornar-se sujeito mais do que objeto de pesquisa e, então, procurar por denominadores comuns na experiência dos outros. Necessitamos de uma linguagem e de um conjunto de categorias que queiram nos habilitar a investigar a experiência do mundo vivido e a comunicarmos a seu respeito (Buttimer, 1982, p. 185).

Para Merleau-Ponty (1999), o alcance mais significativo da fenomenologia reside na articulação entre o extremo subjetivismo e o objetivismo, consubstanciada em sua noção de mundo e de racionalidade, que se constituem em proporção direta às experiências nas quais se revelam. Por meio do conceito de intersubjetividade, o filósofo busca compreender o mundo, o outro e a si mesmo, reconhecendo as relações que os constituem. Nesta pesquisa, a intersubjetividade configura-se como expressão desse ser carmelitano, forjado nas relações, nos afetos e nas experiências compartilhadas.

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é, portanto, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha (Merleau-Ponty, 1999, p. 18).

Assim, ao refletir sobre minhas práticas criativas à luz da intersubjetividade, compreendo que o ato de criar constitui também um modo de reconhecer a mudança e de participar de um espaço de diálogo entre o eu e o outro. Um espaço no qual a criação se torna uma forma de cartografar vivências, afetos, memórias e possibilidades de existência. Trata-se de um ato de escuta: escuta do corpo, dos encontros entre sujeitos, das heranças e das vozes que nos antecedem e nos atravessam, configurando uma tessitura de sentidos compartilhados que se revela na experiência cotidiana. Essa postura exige uma linguagem sensível capaz de acolher a ambiguidade, a multiplicidade e a densidade dessas experiências.

2.1 A EXPERIÊNCIA E A LINGUAGEM POÉTICA COMO FORMA DE HABITAÇÃO DA/NA PAISAGEM

Segundo Larrosa (2015), a ênfase de uma sociedade contemporânea, pautada no excesso de informação, em detrimento do lugar da experiência, reflete-se na construção de sujeitos informantes e informados, que supostamente opinam e criticam sobre tudo o que acontece. Além disso, o excesso de trabalho, a falta de tempo, utilizado como valor ou mercadoria, a ausência de memória e a incapacidade de silenciar são consideradas pelo autor como inimigas mortais da experiência. Nesse contexto, dada a velocidade com que os acontecimentos se sucedem, a obsessão pela novidade resulta em sujeitos permanentemente excitados, sobrecarregados de estímulos, imersos em vivências pontuais e fragmentadas, nas quais tudo os choca, mas nada, de fato, lhes acontece¹⁵.

Nessa ótica, a primeira tese apontada pelo autor é a de que a experiência foi destruída e, em troca, nos é oferecida uma experiência falsa, na qual nossas vidas, assim como a morte, tornam-se “anônimas, insignificantes, intercambiáveis, alheias, vazias de sentido ou dotadas de um sentido falso, falsificado, algo que nos é vendido no mercado como qualquer outra mercadoria” (Larrosa, 2015, p. 54).

Dessa forma, esta tese move-se em busca de um sentido oposto aos valores hegemônicos da “Sociedade do Cansaço” (Han, 2015), cujo exercício de pesquisa-criação volta-se ao silenciar, ao rememorar e à busca por aquilo que nos toque e nos permita experienciar o mundo de maneira profunda, sensível e significativa. Trata-se, então, de uma aposta na desaceleração como gesto político, estético e existencial; na escuta como forma de presença; e na memória como lugar de resistência. Nesse sentido, lastreada pelo humanismo na Geografia, esta tese constitui também uma utopia, fundando um “texto desejanter”, perspectiva que reivindica o valor do tempo

¹⁵ O filósofo Byung-Chul Han (2015) nomeia o contexto hodierno como “sociedade do cansaço”. As reflexões de Larrosa (2015) encontram ressonância nas análises de Han acerca de uma sociedade contemporânea marcada pelo excesso de positividade, de estímulos e de desempenho. Para Han (2015), o predomínio de uma lógica produtivista e autoexploratória produz sujeitos permanentemente ativos, excitados e saturados de informações, mas incapazes de interrupção, contemplação e experiência efetiva. Tal como aponta Larrosa (2015), a aceleração do tempo, a superabundância informacional e a impossibilidade do silêncio esvaziam a experiência, substituindo-a por vivências fragmentadas e imediatas. Nesse contexto, o sujeito da sociedade do desempenho, descrito por Han (2015), não é reprimido por instâncias externas, mas conduzido à autoexigência constante, o que resulta em cansaço, esgotamento e empobrecimento da atenção e da memória, condições fundamentais para que algo, de fato, lhe aconteça.

vivido, da atenção plena e da experiência que se dá no corpo, na linguagem poética e na relação com o outro.

Já a segunda tese apontada por Larrosa (2015) sustenta que “não há linguagem para elaborar a experiência”, que nos faltam palavras, ou que as palavras que temos são tão insignificantes, tão intercambiáveis, tão alheias e tão falsas quanto aquilo que nos acontece e quanto a própria vida que levamos.

Partindo dessa reflexão, considero que a relação entre palavras e imagens em minhas práticas criativas pode configurar-se como um gesto de resistência a essa suposta falência da linguagem. Ao articular palavras e imagens, busco tensionar os limites do dizível e do visível, criando brechas por onde a experiência possa emergir e se expressar de forma sensível e singular. Diferentemente da ideia de que as palavras estão esvaziadas de sentido, penso que elas carregam uma potência, sobretudo quando colocadas em diálogo com outras linguagens, como a visual, a sonora e a corporal.

Essa articulação entre palavras e imagens, presente em minhas práticas, não busca traduzir a experiência de forma literal, mas evocá-la, convocando o sensível, o afetivo e o imaginário. Trata-se de uma linguagem expandida, que não se satisfaz com a mera representação: ela provoca, poetiza, faz acontecer. Nesse movimento, a experiência não é apenas narrada ou ilustrada, mas performada, manifesta-se no próprio ato criativo, na fricção entre linguagens, no gesto de escuta daquilo que escapa ao discurso convencional.

Assim, em vez de me conformar com a tese de que nos faltam palavras, proponho que talvez nos falte a escuta para as palavras que ainda vibram, que ainda resistem. Ao entrelaçá-las à poesia, às imagens e aos sons, abre-se a possibilidade de reencantar a linguagem e, com ela, reabrir caminhos para a experiência encarnada.

Por outro lado, Larrosa (2015) dirige atenção e convicção ao poder das palavras, pois, mais do que uma questão terminológica, elas produzem sentido, criam realidades e determinam nosso pensamento, o que somos, o que fazemos, o que percebemos e o que sentimos, funcionando, assim, como potentes mecanismos de subjetivação. Além disso, “o homem é um vivente em palavra, está tecido em palavras; o modo de viver próprio desse vivente, que é o homem, se dá na palavra e como palavra” (Larrosa, 2015, p. 17). Em síntese, o autor argumenta que as atividades relacionadas às palavras, como eleger, criticar, inventar, transformar e jogar, são fundamentais para dar sentido à nossa existência e às nossas experiências, pois

dizem respeito a “como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e a como vemos ou sentimos o que nomeamos” (Larrosa, 2015, p. 17).

Segundo o autor, o sujeito da experiência assume distintas configurações em relação ao significado comunicado por uma determinada língua, sendo “algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (Larrosa, 2015, p. 25).

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (Larrosa, 2015, p. 25).

Acredito que esse estado de afetamento, de marcas provocadas por um estado de intensidade diante das experiências vivenciadas na paisagem carmelitana, configura-se como um dos alicerces desta tese, fundada em “gestos de interrupção” que possibilitam a prática de verbos de ação em repouso: “sentir devagar”, “aprender com lentidão”, “demorar-se nos detalhes”, “escutar”, “cultivar a atenção”, “a delicadeza”, “a arte do encontro”, “dar-se tempo e espaço”.

Trata-se de uma tentativa de fazer vibrar uma dimensão sensível da existência que se encontra frequentemente silenciada pela lógica da produtividade, da velocidade e da funcionalidade. Esses gestos, ao se manifestarem na relação entre sujeito e paisagem, revelam uma afetação pelo sensível, na qual o tempo desacelerado permite que o espaço seja vivido, e não apenas atravessado. Assim, a paisagem carmelitana torna-se um lugar de escuta e de presença, em que o sujeito pode se deixar afetar, inscrever-se e transformar-se, instaurando uma experiência que é, ao mesmo tempo, estética, ética e política.

Ainda de acordo com Larrosa (2015, p. 27), tanto nas línguas germânicas quanto nas latinas, a palavra experiência contém a dimensão de travessia e perigo: “a experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente ‘ex-iste’ de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente”.

Nessa direção, o autor critica a desvalorização da experiência pela racionalidade moderna, que busca pureza e clareza, rejeitando a complexidade e a subjetividade da experiência humana. Argumenta que a linguagem científica, com sua pretensão de objetividade, mostra-se incapaz de capturar a essência da experiência, que é sempre contextual, emocional e pessoal.

Penso que o papel das teorias aqui mobilizadas consiste em trazer para o campo científico a possibilidade de valorizar a experiência como um modo legítimo de produção de conhecimento, rompendo com paradigmas que privilegiam a objetividade e a pretensa neutralidade. Trata-se de afirmar que o saber também pode emergir do vivido, do sensível e do afeto, de modo que esses elementos ampliem sua potência epistemológica ao incorporar a experiência como uma forma de escuta atenta aos sujeitos, aos fenômenos e às paisagens que nos atravessam no cotidiano.

Larrosa (2015) salienta algumas precauções necessárias para valorizar a experiência. A primeira consiste em reivindicá-la e separá-la do conceito de experimento, descontaminando-a de conotações empíricas e experimentais. O objetivo é evitar a objetificação, a coisificação, a homogeneização e o cálculo da experiência, impedindo que ela se torne algo previsível, fabricado, pensado cientificamente ou produzido tecnicamente.

A segunda precaução, segundo Larrosa (2015), consiste em retirar da experiência todo dogmatismo e pretensão de autoridade sobre aquilo que deveríamos dizer, pensar ou fazer. Cada sujeito deve fazer sua própria experiência, e ninguém pode impor autoritariamente a experiência do outro. No campo das Artes, considero que esse apontamento constitui um princípio fundamental: o respeito às singularidades praticadas por cada artista em relação à sua experiência é o que define e potencializa sua poética. Assim, o desafio proposto para esta tese consiste em trazer essa singularidade da experiência para o campo da Geografia, por meio de uma prática criativa alicerçada na geopoética.

A terceira precaução consiste em separar a experiência da prática, pensando-a a partir da reflexão do sujeito – passional, receptivo, aberto e exposto – sobre si mesmo, do ponto de vista da paixão, pautada no princípio da receptividade, da abertura e da disponibilidade. Trata-se de uma condição “que faz com que, na experiência, o que se descobre é a própria fragilidade, vulnerabilidade, ignorância, impotência, o que repentinamente escapa ao nosso saber, poder e à nossa vontade” (Larrosa, 2015, p. 42).

Esse elemento também se manifesta nesta pesquisa, sobretudo quando se trata de uma abertura à intersubjetividade. A receptividade ao conhecimento que outros sujeitos podem nos proporcionar revela um universo rico em experiências e saberes, sejam eles oriundos do sitiante, do tecelão, da doceira, do folião, entre tantos outros interlocutores. Essa articulação de vozes, bem como a diversidade de sujeitos e experiências – ainda que, por vezes, situadas em papéis sociais considerados “tradicionais”, legitima a produção de um conhecimento contextualizado, incorporado pelos carmelitanos como componente fundamental para a compreensão dos fenômenos que compõem a paisagem.

A quarta precaução consiste em evitar transformar a experiência em um conceito fechado. Ao aproximar a experiência da existência, Larrosa (2015) nos ajuda a compreender que viver não é algo que se define, mas algo que se atravessa, um modo de habitar o mundo próprio de um ser finito e encarnado. Assim, percebo que busco um modo de dizer aquilo que escapa, que transborda e que não se deixa capturar por categorias fixas. A experiência é acontecimento, possibilidade. É por isso que o autor insiste: conceituar a experiência é, de certo modo, perder sua potência criadora.

A última precaução consiste em manter a palavra experiência como uma palavra precisa, porém aberta, permitindo que ela permaneça livre e móvel, o mais independente possível, tal como ocorre nas linguagens da experiência – como a narração, o ensaio ou a crônica – “que é preciso reivindicar, mas que é preciso procurar ao mesmo tempo não normatizar, não trivializar e não fazer deles, tampouco, nem uma moda, nem um fetiche, nem um imperativo” (Larrosa, 2015, p. 45).

Nesse âmbito, o autor convida à exploração do par experiência/sentido como alternativa ao pensamento elaborado a partir dos pares ciência/técnica ou teoria/prática. Para Larrosa (2015, p. 50), “se as experiências não são elaboradas, se não adquirem sentido, seja ele qual for, com relação à própria vida, não podem se chamar, estritamente, experiências. E, portanto, não podem se transmitir”.

Por outro lado, coloco a experiência no centro das hibridizações artísticas, nas quais paisagem, palavra e memória se entrecruzam para produzir sentidos nas narrativas poéticas. Nesse caso, cria-se deliberadamente um degrau conceitual entre a experiência fenomenológica em sua plenitude do acontecer e um segundo tempo – o momento da escrita –, no qual o texto desta tese se insere. Nesse movimento, recorro também ao texto sociológico de caráter mais estrutural. Em outras palavras,

aproprio-me dos argumentos de Berger e Luckmann (2005) para afirmar que a experiência da tese se constitui por sentidos comunicacionais elaborados no texto aqui apresentado, e não como uma obra de natureza surreal.

Larrosa (2015) discute ainda a importância da linguagem na construção da significância da vida humana, argumentando que ela não é apenas uma ferramenta para objetivar o mundo, mas o próprio meio pelo qual experimentamos a realidade e atribuímos sentido ou a falta dele ao que nos acontece. O autor questiona a pretensa neutralidade da língua utilizada em encontros acadêmicos, propondo uma linguagem que permita viver e experimentar o mundo, em vez de simplesmente objetivá-lo. Critica, assim, a ideia de falar para todos indistintamente, defendendo uma comunicação que valorize a experiência singular e a incerteza, promovendo um diálogo apaixonado e reflexivo.

Nesse âmbito, o autor sustenta que precisamos de uma linguagem para a experiência, capaz de elaborar o sentido – ou a falta de sentido – de nossas vivências. Trata-se da experiência do que nos acontece, na qual o sofrer se apresenta ao lado da paixão; experiência que implica atenção, escuta, abertura, disponibilidade, sensibilidade e exposição: “se a linguagem da crítica elabora a reflexão do sujeito sobre si mesmo a partir do ponto de vista da ação, a linguagem da experiência elabora a reflexão de cada um sobre si mesmo a partir do ponto de vista da paixão” (Larrosa, 2015, p. 68).

Em resposta a esse debate, adoto a escolha de uma linguagem de intencionalidade geopoética, que se entrelaça entre o textual e o imagético. Trata-se de uma linguagem por meio da qual experimento o mundo e significo seus sentidos em uma paisagem de afetos e presenças. É uma linguagem que, como propõe Larrosa (2015), se deixa atravessar pela paixão, tornando-se viva, encarnada e comprometida com aquilo que pulsa. Constrói-se na singularidade de quem escreve e de quem lê, dispondo-se a experimentar comigo um mundo singular, a caminhar por entre palavras e imagens que não pretendem encerrar significados, mas abrir possibilidades. É artística porque se arrisca na criação e é fenomenológica porque se ancora na experiência vivida, naquilo que me acontece e me transforma.

Para Bouvet (2012), a geopoética visa descompartmentalizar disciplinas como a Geografia, a Literatura, a Filosofia, as Artes e as Ciências da Terra, com o intuito de atravessar diferentes territórios geográficos e culturais. Ela ressalta que Kenneth White (1936-2023), criador do conceito, insiste na necessidade de cultivar os

diferentes saberes e as diversas obras artísticas e literárias desenvolvidas nas mais variadas culturas, de modo a explorar conjuntamente o mundo exterior e o mundo das ideias, desenvolvendo uma relação sensível com a Terra.

A explicação do conceito passa pelo prefixo “geo”, que privilegia um pertencimento comum à Terra, em contraposição a uma leitura estritamente cartográfica e científica. Para Bouvet (2012, p. 11), “a partir do momento em que o olhar tenta captar a poesia dos lugares e surpreender o brilho da vida cotidiana, tudo muda: cada percurso na Terra oferece a oportunidade de realizar novas descobertas, íntimas antes de tudo, e procurar compartilhá-las”.

Já o sufixo “poética”, segundo a autora, não se limita à poesia, mas refere-se a uma “inteligência poética”, que mobiliza os recursos físicos e mentais do ser humano em uma dinâmica fundamental de pensamento. Essa inteligência poética permite criar e compor com ideias, palavras, imagens e diversos materiais a partir da percepção da beleza do mundo e das nuances do ambiente. Quanto mais intensa se torna a relação com o mundo, mais se expandem os recursos geopoéticos.

Da aliança entre geo e poética deveria surgir um mundo a habitar: “Um mundo é o que surge da relação entre o ser humano e a terra. Se essa relação for sensível e inteligente, fértil, teremos um mundo no pleno sentido do termo, um espaço agradável para viver; se, ao contrário, essa relação for inepta, insensível, para não dizer brutal e exploradora, nós só teremos um mundo estéril e vazio, um mundo imundo”. A geopoética procura, então, criar um novo território, no qual cada um pode respirar a plenos pulmões, engrandecer seu ser, estabelecer relações harmoniosas com os outros à base de um pertencimento comum, um vasto campo de pesquisa e criação no qual se cruzam as ciências, as artes e a literatura (Bouvet, 2012, p. 12).

Paula (2015) aprofunda o debate sobre a geopoética ao relatar sua experiência pessoal em trabalhos de campo realizados durante o curso de graduação em Geografia. Ao contemplar paisagens a partir de topos de morros, serras e mirantes, a autora descreve que, muitas vezes, se isolava em busca de um lugar para sentar e percorrer o olhar pelo horizonte, “focando em pequenos detalhes ou deixando-o vagar pela imensidão sem aviso”, experiência que a conduzia a um estado de embevecimento e angústia, por ela denominado “acontecimentos geopoéticos” (Paula, 2015, p. 51).

Sendo assim, a autora reconhece o poético como algo capaz de evocar uma experiência estética marcada por catarse, embevecimento, angústia, alegria ou sedução. Nesse sentido, o termo “geopoético” é utilizado para descrever a habilidade

que os lugares possuem de provocar tais experiências estéticas. Dentro desse contexto, ela define o “acontecimento geopoético” como um momento súbito de encontro entre o ser humano e o lugar, no qual se experimentam sensações como vertigem, catarse, encanto ou angústia.

Para Kozel (2012), a geopoética busca romper com a fragmentação do conhecimento e integrar a inteireza do ser humano no mundo, propondo uma convergência entre poesia, pensamento e ciência. Essa integração visa ampliar a reflexão sobre a vida na Terra e o papel do ser humano nesse contexto, com foco na objetivação do sensível, isto é, na capacidade de perceber, representar e transformar as maneiras de ser, pensar e viver no mundo. A poética, nesse sentido, busca sintetizar as forças do corpo e do espírito, impulsionando uma compreensão mais profunda do mundo a partir de seus vínculos culturais.

Conforme já exposto, diante desses direcionamentos da geopoética, reconheço uma forte ressonância com meu processo de criação e com minhas práticas artísticas, especialmente pelo interesse em articular o sensível e o reflexivo a partir da experiência cultural. Trata-se de um fazer que busca construir um universo poético capaz de provocar simultaneamente encantamento e reflexão. Essa sensibilidade poética manifesta-se em vivências que tensionam os limites da percepção, nos recortes sutis da paisagem e em experiências imersivas que intensificam a sensibilidade e favorecem uma conexão íntima com a natureza e a cultura. Ela também emerge de práticas criativas sustentadas por uma cadência própria, revelada nos jogos de palavras, na proximidade dos detalhes fotográficos e na delicadeza expressiva das pinturas que deixam transparecer a pulsação viva do cotidiano carmelitano.

Larrosa (2015) define o sujeito da experiência como marcado por uma passividade que se constitui de paixão, padecimento, paciência e atenção, receptividade e abertura. Assim, entende que “a experiência é sempre do singular, não do individual ou do particular, mas do singular. E o singular é precisamente aquilo de que não pode haver ciência, mas sim paixão. A paixão é sempre do singular” (Larrosa, 2015, p. 68).

Essa singularidade frequentemente se revela nas devolutivas de alguns leitores diante de minhas criações – especialmente nos trabalhos audiovisuais apresentados

nesta tese e disponibilizados no *YouTube*¹⁶ –, cujas narrativas percorrem memórias da infância, da praça, da colheita do café, entre outras paisagens vividas. São relatos que, embora pessoais, acabam por espelhar experiências próximas, comuns e compartilhadas. Muitas vezes, é nesse entrelaçamento que a linguagem poética encontra ressonância no Outro.

Como afirma Larrosa (2015, p. 70), “a experiência nos dá o real como singular; então, a experiência nos singulariza”. O autor defende a importância de se expressar por meio de uma linguagem comum, em vez de se ocultar atrás de posições de autoridade ou abstrações, sentindo as palavras como próprias e expondo-se no ato da fala ou da escrita. Essa comunicação autêntica implica falar para alguém, reconhecendo a marca do ouvinte ou do leitor nas palavras, de modo a abandonar a segurança de posições pré-definidas e arriscar-se na incerteza do pensamento.

Inspirado na visão de Larrosa sobre a experiência como um campo aberto, livre e não sistemático, em meu processo de criação busco transcender a mera técnica, aspirando a uma forma de arte que ecoe o diálogo e a recepção, com destaque para a importância da linguagem como parte da elaboração de sentidos da existência. São obras que procuram criar espaços de reflexão e encontro, nos quais a experiência estética se torna uma travessia singular, permeada de paixão e vulnerabilidade, convidando o espectador a se perder e a se encontrar em um território de sentidos em constante construção.

Para refletir sobre a potência impressa na relação entre o pensamento e a linguagem poética, recorro a Tavares (2021), que destaca a conexão estabelecida por Nietzsche¹⁷, entre o pensamento e o verso. A poesia que objetiva “penetrar o ritmo no discurso”, ritmo que “volta a ordenar todos os átomos da frase, que força a escolher as palavras e dá nova cor ao pensamento”, infiltra-se, desde os antigos, nas ideias, pois observa-se que “um verso se retém melhor do que uma frase de prosa” (Nietzsche, 1996 *apud* Tavares, 2021, p. 45).

Por conseguinte, Tavares (2021) refere-se a um discurso que não cessa de pensar, que pode ser pautado na relação entre beleza e fealdade, mas que não se esquece do ritmo. Trata-se de um pensamento que pode ser compreendido como objeto estético dotado de ritmo e forma.

¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCubrv5rJ-JZW3vRjccAp0Ug>. Acesso em: 10 jun. 2025.

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Lisboa: Guimarães Editores, 1996.

E essa excitação pretende-se então com ritmo, com a canção. Escrever é dançar, e fazer dançar se só o texto dança é porque quem o lê está suficientemente afastado para não ser puxado para dentro da canção, do ritmo. É um ritmo que contempla enquanto o leitor, mas não me engole, não me embala nem me exige movimentos. Estou afastado. O texto sem ritmo, por seu turno, o texto que pensa sem dançar, é um texto que afasta, que assume a racionalidade como um sítio de onde se vê a distância, e que assume a proximidade, a sedução como um perigo para a racionalidade. A beleza é perigosa, diz o discurso racionalista ortodoxo (Tavares, 2021, p. 170).

Essa colocação de Tavares (2021) soma-se às reflexões de Larrosa (2015), que, em contraponto à neutralidade dos discursos técnico-científicos, destaca a necessidade de uma linguagem voltada à conversação, que se estabeleça em uma relação de horizontalidade, na qual possamos nos sentir do mesmo tamanho, da mesma altura. De acordo Larrosa (2015), só faz sentido falar e escutar, ler e escrever em uma língua que possamos chamar de nossa, que esteja entre nós, para compartilharmos nossos pensamentos e reflexões, para construirmos com os outros o sentido – ou a falta dele – do que nos acontece, para buscarmos expressar o que ainda não sabemos dizer e para nos esforçarmos em escutar o que ainda não compreendemos.

A partir daqui, você poderia estabelecer um contraste entre uma língua com voz, com tom, com ritmo, com corpo, com subjetividade, uma língua para conversação... e uma língua sem voz, afônica, átona ou monótona, arritmica, uma língua dos que não tem língua, uma língua de ninguém e para ninguém que seria, talvez essa língua que aspira objetividade, a neutralidade e a universalidade, e que tenta, portanto, o que foi apagado de todo o traço subjetivo, a indiferença tanto no que se refere ao falante/escritor quanto no que se refere ao ouvinte/leitor (Larrosa, 2015, p. 72).

Essa ideia de um ritmo fluido esteve presente como alicerce do meu processo de criação: um movimento que se embala em uma toada de formas e palavras, que dançam entre si em um jogo de cores, traços e sentidos. É nesse compasso que se entrelaçam as colagens das Folias, o jogo narrativo dos desenhos e das pinturas e as fotografias que dialogam com o ritmo das palavras. Gestos criativos que carregam em si um pulso de excitação, uma cadência que se abre aos modos de sentir e compreender o mundo.

Desse modo, esse ritmo não é apenas estético: é existencial. Ele emerge como linguagem que pensa e sente, como expressão que se deixa atravessar pela paixão, como propõe Larrosa (2015). Trata-se de uma linguagem que não se fecha na objetividade, mas que se expõe, vibra e se compromete com o que pulsa. Uma

linguagem que dança com o pensamento, como nos lembra Tavares (2021), e que se constrói na singularidade de quem cria e de quem se deixa afetar pela criação.

Corroborando essas ideias, trago o pensamento de Besse (2014a), para quem a poesia, a filosofia e, por vezes, a fenomenologia constituem discursos que se encarregam de interrogar a língua e seus potenciais de apresentação da experiência, de modo a fazer jus à experiência paisagística em sua verdade, na qual o evento paisagístico deve ser restituído e levado ao auge de sua realidade.

De forma geral, somente a arte, como poema, e talvez a mística podem dizer dessa experiência da paisagem ou, mais precisamente, dar a ver e a ouvir essa paisagem como experiência fundamental, originária, da convivência com o mundo. A arte não porque representaria a paisagem, mas porque mostra a paisagem, porque a faz chegar como tal à presença e, mas geralmente, porque faz aparecer o mundo enquanto mundo (Besse, 2014a, p. 53).

Assim, ao adotar uma linguagem geopoética, artística e fenomenológica, assumo o desafio de pensar com e na paisagem, tensionando a linguagem em seus potenciais expressivos e criando uma escrita que transita entre o fenomenológico e o poético, abrindo espaço para que o evento paisagístico seja habitado e sentido em sua vibração mais íntima.

Em consonância com Collot (2013), que reconhece a linguagem como um instrumento potente para pensar e construir ideias oriundas das distintas expressões sociais e culturais, compreendo a paisagem como um espaço de sentido e invenção. Desse modo, a pesquisa alinha-se à “poética da paisagem”, ao buscar recuperar os fundamentos sensíveis, sinestésicos, cinestésicos e cenestésicos da experiência, reconhecendo que a paisagem atua como um “estado de alma” (Collot, 2013, p. 51), um diálogo vivo entre o mundo interior e o exterior.

Essa busca pela paisagem, conforme delineada por Collot (2013), encontra eco nas reflexões de Larrosa (2015) sobre a experiência. Ambos os autores, embora partindo de campos teóricos distintos, convergem na crítica à superficialidade e à velocidade da vida moderna, em que a experiência autêntica é sufocada pelo excesso de informação e pela homogeneização.

Collot (2013) vê na paisagem um refúgio, um espaço de resgate dos sentidos, enquanto Larrosa (2015) defende a experiência como um território de passagem, um encontro com o singular que nos permite habitar o mundo de forma mais plena. Nesse sentido, a paisagem, para aquele, e a experiência, para este, tornam-se antídotos

contra a anestesia da “sociedade do cansaço” (Han, 2015), constituindo convites à pausa, à reflexão e à reconexão com o sensível.

Tendo em vista o conceito de “poética da paisagem” a partir de uma abordagem fenomenológica, Collot (2013) remonta à tradição chinesa, cuja concepção de paisagem é profundamente moldada pela poesia. Desde sua origem, essa concepção estabelece uma comunicação entre o dentro e o fora, mobilizando noções como “ideia-cena” e “sentimento-paisagem (*qing-jing*)”, expressão esta que se converte em um “estado de alma” (Collot, 2013, p. 52), configurando um diálogo entre interioridade e exterioridade. Na tradição europeia, esse tipo de sensibilidade em relação à paisagem desenvolve-se mais tardiamente, sobretudo a partir do período do Romantismo.

Collot (2013) alerta ainda que, ao tratar da paisagem na literatura, o termo corre o risco de se esvaziar de sentido, uma vez que pode acabar reduzido a um tema extraliterário, como a simples descrição realista de uma região. Nessa perspectiva, corre-se o risco de “sacrificar o texto a seu referente ou a seu conteúdo, em detrimento de sua forma e de sua significação” (Collot, 2013, p. 54).

Em contraponto, o autor propõe buscar os lugares evocados pelos poetas, considerando “seus textos em si como imagens dessas regiões, que constroem, a cada vez, uma paisagem exemplar e singular” (Collot, 2013, p. 54). Ou seja, a recomposição da paisagem poética, na contramão de uma globalização que tende a apagar a identidade cultural de cada lugar, busca tecer novamente relações entre diversas partes do mundo, “fundada no respeito e na troca das diferenças; a paisagem lhe oferece o modelo para articular a preservação das especificidades locais e a abertura à universalidade de um mundo em transformação” (Collot, 2013, p. 194).

Ainda segundo o autor, a paisagem pode configurar-se como um lugar de transformação e invenção, no qual o horizonte convida à viagem e à exploração. Conforme Collot (2013, p. 189), “esse apelo ao horizonte não exclui uma forma de lirismo, com a condição de não limitar este último à expressão de uma pura interioridade, mas de ver nele, como toda uma corrente da poesia contemporânea, o modo de abertura ao mundo”.

Enquanto horizonte, a paisagem propicia tanto adivinhar quanto perceber: não é um dado objetivo, imutável, que bastaria descrever ou reproduzir. É um fenômeno que muda segundo o ponto de vista que se adota, e que cada sujeito reinterpreta em função não só do que vê, mas do que sente e imagina. Ela força a própria descrição a fazer-se poética e a recorrer às imagens. A paisagem imaginária de um poeta não é uma pura ficção, mas uma resposta

ao apelo do horizonte que, em toda a paisagem, convida a ultrapassar o que é imediatamente visível (Collot, 2013, p. 192).

Dentre os poetas que exemplificam essa abertura, o autor destaca o trabalho desenvolvido por Kenneth White¹⁸, “em que a poética mais rica vinha de um contato com a terra, de um mergulho no espaço biosférico, de uma tentativa de ler as linhas do mundo” (Collot, 2013, p. 189). Nesse sentido, minhas práticas criativas também se configuram como uma forma de mergulho na paisagem e de fazer da arte um modo de presença que se revela e se transforma em uma linguagem geopoética.

De acordo com Cresswell (2017), os ensaios de Heidegger propõem a *poíesis* como uma forma de habitação, sugerindo que a criação poética constitui uma maneira privilegiada de construção que nos permite habitar o mundo. Assim, esse autor nos convida a uma dupla reflexão: sobre a existência humana a partir da natureza da habitação e sobre a natureza da poesia como uma forma particular de habitar, um tipo distinto de edificação simbólica. Para Heidegger (2001), a natureza da poesia revela a essência da habitação, constituindo-se não apenas como uma construção de palavras, mas como um modo de habitar o mundo.

Segundo Wylie (2007), a “perspectiva da habitação” considera a natureza e o ambiente como forças ativas e agentes de transformação que participam do desenvolvimento da vida. Para Cresswell (2017), esse pensamento topológico de Heidegger fundamenta-se em dois conceitos centrais: *Dasein* e habitar. *Dasein*, que pode ser compreendido aproximadamente como “estar-lá”, articula a investigação heideggeriana sobre a natureza do ser à compreensão de que a existência está sempre situada e intrinsecamente ligada ao lugar. Nesse contexto, a maneira como construímos um lar no mundo é compreendida como habitação.

De acordo com Cresswell (2017), essa concepção conecta-se diretamente à noção de lugar, que não se reduz a uma localização física, mas se constitui como uma complexa interação de elementos materiais, culturais e subjetivos. A poesia, nesse sentido, emerge da ideia de que o pensamento nasce de um encontro original com o mundo, reconhecendo-se que a preocupação poética que surge desse encontro é sempre singular e situada.

A partir dessa articulação entre poesia e lugar, a topopoética, conceito proposto por Cresswell (2017), explora essa relação ao demonstrar como os poemas, ao

¹⁸ WHITE, Kenneth. **Les rives du silence**. Paris: Mercvire de France, 1997.

mesmo tempo que ocupam um espaço na página, evocam e constroem lugares. Ao analisar o papel do espaço em branco, da forma e do movimento nos poemas, a topopoética evidencia como a poesia cria e habita lugares.

Meu interesse aqui reside no impacto combinado de dois significados de topos – como forma correta e como lugar – para a compreensão das abordagens poéticas e das representações do lugar. O ato de construir e habitar que constitui um poema começa com um espaço em branco. Ao escrever poemas, reunimos esse espaço e lhe damos forma. É verdade: ele já possui bordas e textura, mas são as palavras (como lugar) que trazem o espaço à existência. O espaço torna-se margens e lacunas entre as palavras – até mesmo vazios no interior das letras. Essa relação entre o poema e o lugar, e o espaço que se forma ao seu redor, é um dos elementos definidores da poesia (Cresswell, 2017, p. 323, tradução nossa)¹⁹.

Desse modo, as narrativas desenvolvidas nesta tese entrelaçam-se a partir de vivências, com o intuito de criar uma atmosfera topopoética, marcada por movimentos e ritmos específicos, capaz de significar um lugar dotado de camadas de afetos que se revelam na atenção à poética dos gestos cotidianos.

É nesse contexto de ressurgimento do interesse pelos estudos da paisagem que proponho adentrar esse movimento de retorno e de vivências que buscam reatar elos e bases culturais por meio da experiência, articulando-se, de certo modo, à preservação de especificidades locais. Ao desenvolver esta tese, compreendo que a criação poética, entrelaçada ao jogo de palavras e imagens e à paisagem, constitui também uma forma de habitação. Habito o mundo ao escrever, ao desenhar, ao fotografar, ao compor.

2.2 A ONTOLOGIA MERLEAU-PONTYANA COMO FUNDAMENTO FENOMENOLÓGICO PARA UM HABITAR POÉTICO ENCARNADO NA PAISAGEM

Apesar da diversidade de enfoques sobre a paisagem, grande parte dessas abordagens, como observa o arqueólogo britânico Tilley (1994), ainda tende a concebê-la como um objeto externo, estático e contemplado a partir de um único ponto

¹⁹ My interest here is in the combined impact of two meanings of topos – as correct form and as place – on understanding poetic approaches to and renditions of place. The act of building and dwelling that is a poem starts with a blank white space. By writing poems we gather that space and give it form. True – it already has edges and texture but words (as place) bring space into existence. The space becomes margins and gaps between words – even holes within letters. This relationship between poem and place and the space that takes shape around it is one of the defining elements of poetry (Cresswell, 2017, p. 323).

de vista. Em contraste, a valorização do corpo como agente ativo na construção de significados ressalta o papel da experiência encarnada na compreensão do mundo, dimensão central a qualquer perspectiva fenomenológica.

A fenomenologia, diferentemente de um simples “estar-no-mundo”, que frequentemente produz distanciamento e objetivação do espaço, busca descrever e compreender os fenômenos tal como são vividos por um sujeito. Assim, a paisagem deixa de ser entendida como um cenário fixo para ser reconhecida como um espaço dinâmico, em constante transformação, que se revela por meio da experiência.

Segundo Crouch (2002), as interpretações de Merleau-Ponty sobre as interações entre espaço e indivíduos trouxeram novos entendimentos acerca de como as pessoas se conectam e experienciam seu ambiente. Destaca-se, nesse contexto, a natureza corporificada dessas interações, relacionada à ideia de “prática corporificada”, que estabelece conexões entre o toque, o gesto, as emoções, a percepção tátil e outras dimensões sensoriais.

Para Lima (2010), essa abordagem é de grande relevância para a leitura geográfica do espaço, sobretudo na interpretação da paisagem. Busca-se, assim, superar a concepção de um espaço geométrico, único e absoluto, pressupondo, em seu lugar, um espaço existencial, no qual o sujeito que apreende a paisagem não se limita à condição de mero espectador, mas constitui-se como sujeito situado, em que o corpo é espaço e está no espaço.

Esse contexto, especialmente a partir da década de 1990, impulsionou novas formas de abordar a paisagem e o lugar, favorecidas por metodologias interdisciplinares que promovem o diálogo entre teoria e prática e que conferem crescente centralidade à experiência corporal no espaço.

Nesse sentido, a ontologia merleau-pontyana emerge como um dos alicerces epistemológicos desta pesquisa, pois oferece o aporte necessário para transcender o dualismo que historicamente segmentou a experiência humana. O foco recai, portanto, sobre a habilitação do sensível e da percepção, compreendendo o corpo próprio como o lugar ontológico no qual o mundo se revela e adquire significado.

Minha trajetória como ser carmelitano, artista, professor e pesquisador encontra nessa fundamentação o reconhecimento de que a consciência é intrinsecamente encarnada e situada. É na “Carne do Mundo”, esse tecido ontológico de reversibilidade entre o visível e o invisível, o tangível e o inteligível, que se ancoram minhas vivências, práticas criativas e pedagógicas.

O desafio colocado a esta tese consiste em construir um arcabouço teórico-filosófico capaz de conferir coerência e sentido às minhas práticas. Nesse contexto, o ponto de partida da investigação é o corpo. Na tentativa de acessar um habitar mais íntimo do mundo, fui conduzido à fenomenologia concebida por Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), cuja filosofia representa uma dissolução da distância tradicionalmente estabelecida entre sujeito e objeto. Nessa perspectiva, o corpo não é algo que possuo, mas a própria condição de minha existência: ser-no-mundo.

Assim, minha percepção se constitui como experiência carnal, situada e engajada. Sem esse corpo habitante, que sente e é afetado, o lugar seria apenas abstração. Merleau-Ponty, nesse sentido, nos alerta para a necessidade de uma pesquisa que se envolve, que é tocada pelo lugar e que compreende a experiência como uma inscrição sensível no presente.

É nesse horizonte que se insere a contribuição de Amorim Filho (1999), ao destacar que Merleau-Ponty amplia e aprofunda discussões iniciadas por Edmund Husserl (1859-1938), sobretudo no que diz respeito às temáticas da percepção, do espaço vivido e do mundo percebido, aspectos de fundamental importância para os estudos contemporâneos da Geografia.

A fenomenologia constitui, portanto, um elemento basilar do pensamento-paisagem desenvolvido nesta tese. Ao propor que o pensamento científico se volte para a experiência sensível e corporal, Merleau-Ponty nos convida a uma imersão na paisagem. Nela, o corpo torna-se o ponto de partida para a compreensão do mundo. Segundo esse filósofo, é necessário que o pensamento científico “torne a se colocar num ‘há’ prévio, na paisagem, no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado por nosso corpo [...] esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que posta sob minhas palavras e sob meus atos” (Merleau-Ponty, 2004, p. 14).

Ferraz (2008) ressalta ainda que, para o pensamento de Merleau-Ponty, não se trata de afirmar que os fenômenos não possam ser compreendidos por categorias lógicas objetivantes, mas de reconhecer que existem camadas de sentido que ultrapassam aquilo que tais categorias conseguem captar. Essas camadas não são contrárias à lógica; são, antes, anteriores a ela, no sentido de englobarem possibilidades de significado mais amplas do que aquelas formalizadas pela lógica clássica.

Nesse sentido, Merleau-Ponty (1999, p. 14) enfatiza que “o mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo”. É justamente essa vivência que sustenta e dá

forma à minha linguagem poética. Uma das vias de acesso à verdade do mundo encontra-se naquilo que percebemos, ainda que a percepção não possa ser presumida como absolutamente verdadeira. A evidência da percepção constitui, antes, uma “experiência da verdade”. O gesto filosófico, aquém do mundo objetivo, consiste em retornar ao mundo vivido, reencontrando nos fenômenos a camada de experiência viva por meio da qual o outro e as coisas nos são dados em seu estado nascente. Como exemplo, o autor destaca o estudo da percepção e da consciência como caminhos para compreender o mundo a partir de sua facticidade.

No pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty, nenhuma análise da percepção deve ignorar a percepção como fenômeno originário. Nesse sentido, o cogito tem por função constatar o fato da reflexão, e não o de estabelecer uma constituinte universal que reconduza a percepção à pura intelecção.

Em referência a Kant (1724-1804), Merleau-Ponty (1999) retoma o conceito de intencionalidade, compreensível somente por meio da redução fenomenológica, ao afirmar que toda consciência é consciência de algo e que a percepção interior é impossível sem a percepção exterior: “o que distingue a intencionalidade da relação kantiana a um objeto possível é que a unidade do mundo, antes de ser posta pelo conhecimento e em um ato expresso de identificação, é vivida como já feita ou já dada”.

Ainda em relação a Kant, o autor observa que, na *Crítica do Juízo*, há uma unidade entre a imaginação e o entendimento, entre os sujeitos antes mesmo do objeto, e que, na experiência do belo, por exemplo, o eu experimenta um acordo entre “o sensível e o conceito, entre mim e o outro, que é ele mesmo sem conceito” (Merleau-Ponty, 1999, p. 15).

Aqui o sujeito não é mais o pensador universal de um sistema de objetos rigorosamente ligados, a potência que põe e submete ou múltiplo à lei do entendimento, se é que dele deve poder formar um mundo - ele se descobre e se experimenta como uma natureza espontaneamente conforme à lei do entendimento. Mas, se existe uma natureza do sujeito, então a arte escondida da imaginação deve condicionar a atividade categorial; não apenas ao juízo estético, mas também o conhecimento que repousa nela, é ela que funda a unidade da consciência e das consciências (Merleau-Ponty, 1999, p. 15).

Nesta tese, ao adotar esse prisma merleau-pontyano, distancio-me de abordagens que presumem a verdade como algo dado *a priori* ou meramente

conceitual, ancorando-se na facticidade do encontro perceptivo com o mundo para desvelar a realidade em sua dimensão existencial e intersubjetiva.

Nesse sentido, para Merleau-Ponty (1999), a fenomenologia constitui-se como uma filosofia transcendental, isto é, uma reflexão que confere sentido aos fenômenos, consciente de sua própria parcialidade e de sua potência limitada. Seu campo de investigação está voltado ao estudo das essências, à redução eidética – entendida como um retorno às coisas mesmas – e ao espetáculo do mundo percebido, não como ser puro, mas tal como é vivido e experienciado na história individual do sujeito.

Nesse horizonte, a natureza apresenta-se aberta à pluralidade de sujeitos pensantes – dos eus empíricos ao eu transcendental – que se articulam em uma unidade. Trata-se, portanto, de um mundo anterior ao conhecimento científico, no qual as determinações da ciência se mostram sempre como abstrações diante da experiência concreta do espaço, do tempo e do mundo vividos.

Para Nogueira (2005), no princípio da redução fenomenológica, traçado a partir de Husserl, percebe-se a realidade tal como se apresenta ao senso comum, em um movimento de “voltar às coisas mesmas”. Para Merleau-Ponty (1999), é necessário levar em consideração as experiências vividas por cada sujeito antes das reflexões filosóficas e científicas que procuram interpretá-las, pois a experiência aqui ressaltada é aquela vivida pelos homens em sua relação concreta com o mundo. Assim, “a redução fenomenológica põe à parte o conhecimento vivido, não para desprezá-lo, mas para compreendê-lo e interpretá-lo, para entender a constituição do mundo a partir do ser que o vive e o experiencia” (Nogueira, 2005, p. 10.247).

Em síntese, Ferraz (2008, p. 194) destaca que “antes de serem apreendidas ou avaliadas por meio de categorias intelectuais, as situações vividas se ordenam como conjuntos significativos para as habilidades corporais”. Segundo o autor, em *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty defende a tese de que o sentido das experiências fenomênicas não é estruturado primordialmente pelas capacidades cognitivo-conceituais dos sujeitos, mas pelas habilidades perceptivo-motoras do corpo próprio.

Em oposição às teorias que atribuem ao intelecto humano as categorias gerais que organizam a experiência, o filósofo francês propõe “que as capacidades perceptivo-motoras do corpo próprio organizem o campo da experiência humana de um modo originário e original em relação à assimilação de tal experiência pelo aparato conceitual da subjetividade cognoscente” (Ferraz, 2008, p. 193).

Em minha pesquisa, isso significa reconhecer que o modo como percebo e me relaciono com o mundo não deriva de categorias abstratas prévias, mas emerge de um engajamento corporal com as situações vividas, no qual o corpo se constitui como mediador sensível entre o sujeito e a paisagem.

Ainda de acordo com Merleau-Ponty (1999), o corpo difere das coisas exteriores e constitui-se como um objeto afetivo, além de veículo e centro do ser-no-mundo. Ele se estabelece como elemento-chave da percepção, mediando a passagem da experiência à ideia, seja ela do universo, do espaço ou do tempo. Para o autor, o corpo não se configura como uma simples reunião de órgãos justapostos no espaço, superando tanto uma visão associacionista proveniente da psicologia quanto uma explicação meramente fisiológica que tende à sua generalização. A espacialidade e a motricidade do corpo próprio constituem, assim, um sistema de unidade – espacial, temporal, intersensorial e sensoriomotora – associado à experiência, no qual suas partes se implicam mutuamente.

Se ainda se pode falar, na percepção do corpo próprio, de uma interpretação, seria preciso dizer que ele se interpreta a si mesmo. Aqui, os dados visuais só aparecem através de seu sentido tátil, os dados táteis através de seu sentido visual, cada movimento local sobre o fundo de uma posição global, cada acontecimento corporal, qualquer que seja o analisador que o revele, sobre um fundo significativo em que suas ressonâncias mais distantes estão pelo menos e a possibilidade de uma equivalência intersensorial está imediatamente fornecida (Merleau-Ponty, 1999, p. 208).

A partir dessas considerações, tais direcionamentos fenomenológicos constituem-se como fundamento para a construção desta tese, orientada por um pensamento-paisagem cuja ênfase recai na articulação entre experiência e pensamento, mediada por um corpo-sujeito. Trata-se de um processo de criação no qual esse corpo se destaca como centro da percepção e objeto afetivo que, ao interagir dinamicamente com a paisagem, constitui uma unidade intersensorial e sensoriomotora estruturante de experiências. Essa unidade possibilita a passagem das sensações imediatas à elaboração conceitual-poética presentes na relação entre ser e paisagem.

Nesse sentido, emergem narrativas na e da paisagem, resultantes dessa interação entre corpo e mundo, na qual a experiência, preexistente à linguagem, transforma-se em linguagem poética por meio do próprio ato de narrar. São narrativas de uma experiência originária que se apresenta como unidade significativa de um

“organismo”, composta por sensações inter-relacionadas que se influenciam mutuamente. Trata-se de um esforço que, segundo o autor, consiste em reencontrar o contato ingênuo com o mundo, de modo que a reflexão e a análise dele derivadas se originem de um processo criativo anterior a qualquer constituição conceitual que pretendesse reduzir a experiência às sensações isoladas.

Na percepção efetiva e tomada no estado nascente, antes de toda fala, o signo sensível e sua significação não são separáveis nem mesmo idealmente. Um objeto é um organismo de cores, de odores, de sons, de aparências táteis que se simbolizam e se modificam uns aos outros e concordam uns com os outros segundo uma lógica real que a ciência tem por função explicitar, e da qual está muito longe de ter acabado a análise (Merleau-Ponty, 1999, p. 68).

A partir dessa compreensão do espaço como experiência corporal, De Lima (2010) enfatiza o expediente metodológico do conceito de reversibilidade, recorrente no pensamento de Merleau-Ponty. Por meio dele, compreende-se que a capacidade sensível – sensações hápticas, percepções visuais, auditivas, olfativas e outros registros corporais – requer sempre uma simultaneidade que confere significado aos diferentes sentidos. Tal simultaneidade contribui para uma estruturação unificada das percepções, conformando um mesmo gesto que é, ao mesmo tempo, sensível e inteligível. Assim, “a reversibilidade consiste numa circularidade de atos e de ações que afetam o corpo e o outro reciprocamente, articulando-os numa conjunção de corpos a suscitar uma espacialidade entendida como corporeidade dos corpos” (De Lima, 2010, p. 66).

Em consonância com o exposto, esta tese emerge dessa reciprocidade corpo-perceptiva, na qual o sujeito é simultaneamente aquele que percebe e aquele que é percebido, sendo essa intercorporeidade e intersubjetividade a condição pré-reflexiva e fundacional para a revelação do ser.

De Lima (2010) enfatiza ainda que toda experiência corporal é, por definição, uma experiência espacial. A partir disso, deriva a conjectura de inseparabilidade entre tempo e espaço, expressos respectivamente em seus correlatos ontológicos “ser” e “estar”, que se constituem como formas elementares da existência. Com base nessas formulações, ele considera que uma das principais contribuições de Merleau-Ponty tenha sido reconectar o ser humano, por meio da percepção, da experiência, da sensibilidade e de outras afecções somáticas, ao centro de uma contradição secular. Nesse movimento, o corpo perceptivo torna-se mediador dessas antinomias, não mais

como termos inconciliáveis: “É o caso da contradição entre sujeito e objeto, tempo e espaço, ser e aparência, consciência e coisa, razão e sensibilidade [...] passíveis de serem interpretadas como pares diferenciais que, como tais, complementam-se entre si” (De Lima, 2010, p. 66).

Para Ferraz (2008), na obra *Fenomenologia da Percepção*, veicula-se a tese de que os poderes perceptivo-motores do corpo são suficientes para apresentar qualquer evento mundano, uma vez que a percepção não se configura apenas como mera representação, mas como apresentação direta do mundo. Trata-se de uma compreensão da percepção que se aproxima dos processos de criação praticados nesta tese, entendidos como modos de ser-no-mundo em busca de entrelaçar a riqueza das experiências que lhes dão origem.

Trata-se, assim, de um corpo que, como afirma Merleau-Ponty, o pintor oferece ao mundo e transforma em pintura, de modo que “para compreender essas transsubstanciações, é preciso reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é uma porção do espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçamento de visão e movimento” (Merleau-Ponty, 2004, p. 16).

O enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar e reconhecer no que vê então “outro lado” de seu poder vidente. Ele se vê vidente, se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa seja o que for assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê ao que ele vê, daquele que toca ao que ele toca, do senciante ao sentido – um si o que é tomado, portanto, entre coisas, tem uma face, um dorso, um passado e um futuro... (Merleau-Ponty, 2004, p. 17).

O ofertar de um corpo – que, nesta tese, se consagra por meio de uma reconexão com o Carmo e com seus fenômenos paisagísticos – constitui-se a partir de múltiplas vivências, percepções e reflexões, configurando um diálogo geopoético-científico ancorado na sensibilidade e ressignificado pelas práticas criativas. Trata-se de um corpo que se propõe como norte de um envolvimento literal com o lugar: no contato dos pés com a terra, no olhar atento às texturas, à luz e às variações sensíveis da paisagem, na abertura a novos horizontes que, pouco a pouco, constroem uma aproximação íntima com o mundo vivido. Nesse processo, o corpo torna-se simultaneamente instrumento e fonte de uma ontologia geopoética do ser-no-mundo, desse ser carmelitano e desse lugar.

Esse movimento configura um retorno às essências, explorando as diversas trilhas percorridas nas paisagens carmelitanas, experiências de um habitar marcadas pela simultaneidade de matizes, odores, sons e densidades táteis. Trata-se de uma busca por articular sentidos, instaurando um equilíbrio entre o conhecimento científico, os saberes populares e a sensibilidade que atravessa a linguagem poética da criação. Essa ligação existencial com a terra natal sustenta uma aproximação entre arte e fenomenologia, na qual as práticas criativas se afirmam como instrumentos capazes de ultrapassar as formas clássicas de construção do conhecimento, propondo um pensamento em conexão com o sensível e o visceral.

Sob esse horizonte teórico e experiencial, as práticas criativas desenvolvidas nesta tese amparam-se no diálogo com a Geografia Humanista e na ênfase fenomenológica de Merleau-Ponty, que reconhece a percepção e o corpo como centros da experiência. As criações emergem de momentos e desafios distintos, nos quais a metodologia adotada possibilita um diálogo sensível com os múltiplos fenômenos paisagísticos de Carmo do Rio Claro. Nesse contexto, as narrativas poéticas configuram-se como expressões encarnadas de vivências e memórias, buscando captar e comunicar as singularidades e a riqueza de um mundo vivido.

É justamente dessa experiência encarnada do lugar que emergem as paisagens que passo a investigar no capítulo seguinte, no qual linguagem, imagem e experiência se entrelaçam na construção sensível do mundo vivido.

3 A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM: LINGUAGEM, IMAGEM E EXPERIÊNCIA

Segundo Collot (2013), observa-se um interesse crescente pelo estudo da paisagem, fenômeno que se configura em decorrência de uma população cada vez mais preocupada com a qualidade dos lugares. Esses interesses não se limitam à poesia, à literatura ou à pintura, mas se estendem às pesquisas nas ciências humanas e sociais, além de servirem como fonte de inspiração para outras linguagens artísticas, como a fotografia, o cinema, o vídeo e a música.

Nesse horizonte de reflexão, de acordo com o autor, muitos poetas voltam-se para a natureza em busca de um movimento de exílio, de refúgio, de um lugar de repouso e de habitação, procurando reatar os elos sociais sobre outras bases culturais. Trata-se também de uma forma de escape diante das tensões de uma sociedade induzida à uniformização, marcada pela “inflação de imagens e informações produzidas por uma sociedade cada vez mais voltada ao espetáculo e ao artifício” (Collot, 2013, p. 193). Nesse sentido, a paisagem se configura como uma experiência, pois, conforme afirma o autor:

É uma maneira de responder à perda de sentido e ao desencantamento do mundo: com o declínio das crenças religiosas e dos ideais políticos, a esperança desertou céu e a história para investir no lugar. O poeta, desviando-se dos amanhãs que não canta mais, voltou-se para o horizonte da paisagem para reencantar o mundo a partir de uma das mais simples experiências, abrindo-se à beleza imediata do sensível (Collot, 2013, p. 193).

Essa busca pelo horizonte da paisagem sempre esteve presente como uma necessidade vital em minha existência. Meu interesse pelo estudo da paisagem atravessa diferentes problemáticas ao longo de quase três décadas, seja por meio de recortes temáticos, seja pelas distintas possibilidades expressivas das representações artísticas – pintura, desenho e fotografia – ou ainda por múltiplos campos do conhecimento, cujas abordagens metodológicas orientaram uma diversidade de análises: histórica, antropológica, geográfica e fenomenológica. Nesse percurso, transitei de um olhar predominantemente representacional e simbólico para a abordagem que hoje me orienta, centrada na experiência.

Assim, compreendo a paisagem para além daquilo que se vê: ela se inscreve no que se sente, no que se habita e no que se vivencia no tempo e no espaço. Desse

modo, o foco desloca-se da imagem para a corporeidade e para a prática corpo-espacial.

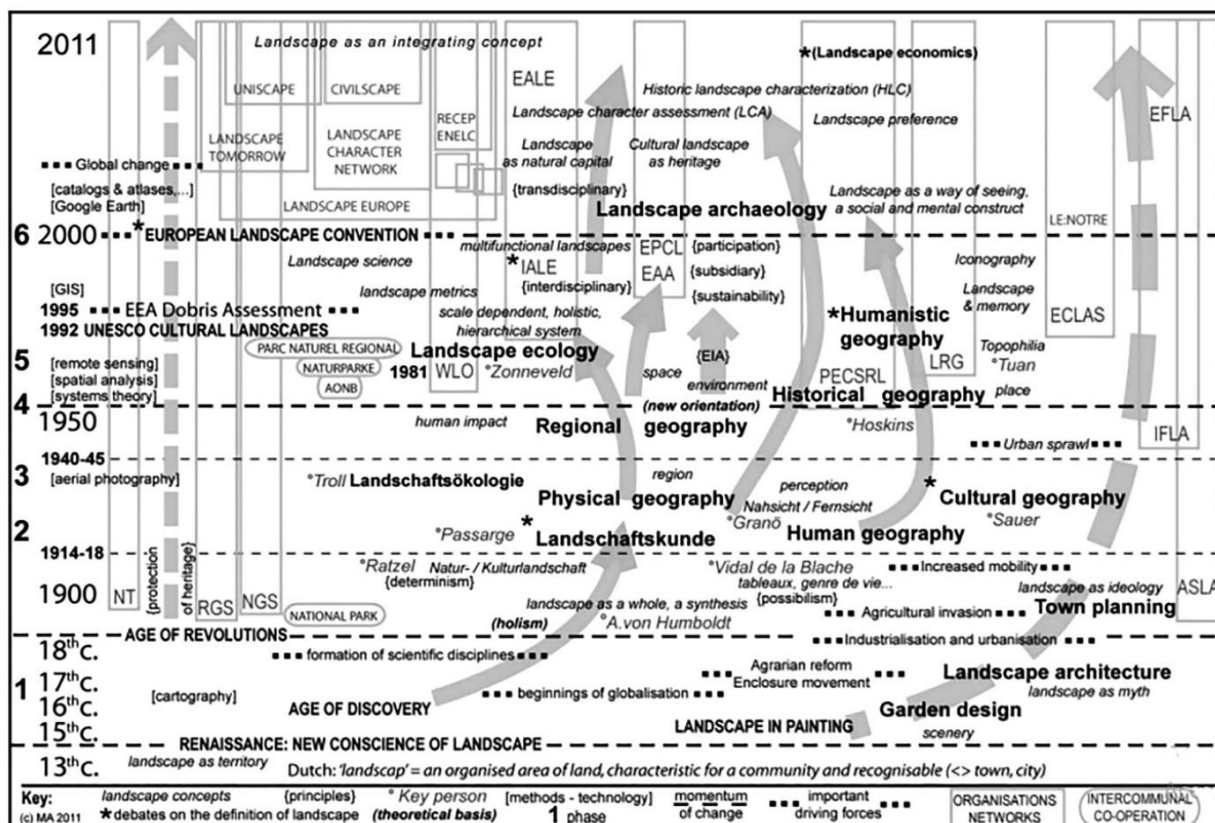
Diante desse interesse, aborda-se, na sequência, a noção de paisagem, que se revela como uma trajetória conceitual complexa e multifacetada, transitando entre a poética, a estética, a etimologia territorial e a epistemologia científica. A paisagem configura-se como uma construção cultural que emerge da relação entre o olhar, a linguagem e o lugar. A linguagem, nesse contexto, não apenas nomeia o mundo, mas também o organiza, delimita e torna inteligível. Ela constitui, assim, um primeiro gesto de enquadramento, uma forma de conferir contorno à experiência sensível e espacial.

Para aprofundar as relações entre teoria e prática no estudo da paisagem enquanto categoria de pensamento, seja na perspectiva geográfica, artística ou fenomenológica, torna-se indispensável considerar a diversidade de abordagens que se consolidaram ao longo de sua trajetória histórica. Esse percurso é marcado tanto por discussões teóricas quanto por práticas artísticas, bem como pela atuação de inúmeros artistas que, desde o Renascimento, a representaram incessantemente, cada qual mobilizando estilos, olhares e movimentos distintos que lhe conferiram características próprias. Paralelamente, teóricos da arte, geógrafos, filósofos, historiadores, antropólogos, arqueólogos e outros pesquisadores, ao tomarem a paisagem como objeto de investigação, desenvolveram múltiplos métodos e perspectivas – artísticas, culturais, científicas, ambientais e sociais – que evidenciam a profundidade, a riqueza e a complexidade inerentes a esse conceito.

Essa pluralidade de abordagens evidencia a riqueza semântica da paisagem e sua capacidade de refletir as transformações culturais, sociais e espaciais que moldam a relação de ser-no-mundo. Assim, essas diferentes facetas de compreensão da paisagem exigem um modo de leitura interdisciplinar, capaz de integrar a sensibilidade à análise dos modos como ela é percebida, representada e vivida.

A fim de situar essa abordagem em uma linha temporal, Antrop (2018) apresenta um panorama gráfico da história da pesquisa paisagística na perspectiva da cultura ocidental, da qual ela se originou. Conforme se observa na sequência, a análise da Figura 2 proporciona uma compreensão abrangente das complexidades e das dinâmicas associadas ao conceito de paisagem ao longo do tempo, abrangendo diversas áreas do conhecimento, disciplinas científicas, métodos de pesquisa, tecnologias e redes.

Figura 2 – Desenvolvimento da pesquisa paisagística



Fonte: ANTROP, Marc. (2018, p. 13).

O panorama apresentado na figura revela a complexidade do conceito ao longo da história, evidenciando sua evolução como um campo interdisciplinar que integra saberes da geografia, da ecologia, da arqueologia, do urbanismo, da arte e da tecnologia. Desde os primeiros registros no século 13 até os debates contemporâneos, a paisagem deixou de ser apenas uma representação visual ou territorial para tornar-se um conceito multifacetado, ora entendido como ideologia, mito, memória ou símbolo, ora como produto de processos culturais e tecnológicos.

No século 20, com o avanço das tecnologias de análise espacial, da fotografia aérea e dos sistemas de informação geográfica, a paisagem passa também a constituir objeto de mensuração, avaliação e gestão ambiental. No início do século 21, a Convenção Europeia da Paisagem consolida uma abordagem integradora, reconhecendo-a como patrimônio, como construção cultural e como forma de percepção, reforçando sua centralidade em políticas públicas, estudos ambientais e práticas territoriais. A figura, portanto, ilustra a multiplicidade de sentidos que o conceito assume ao longo do tempo, bem como o entrelaçamento entre ciência, cultura, técnica e sensibilidade na constituição do campo contemporâneo dos estudos

da paisagem, abrindo espaço para novas formas de leitura e criação que dialogam com o hibridismo e a virtualidade contemporânea.

Embora a figura evidencie o desenvolvimento ocidental do conceito de paisagem a partir do século 13, é importante reconhecer que suas raízes estéticas e filosóficas remontam a tradições orientais anteriores. Segundo o geógrafo Augustin Berque (2023), o “nascimento” da noção de paisagem surgiu na China do século 4, associado ao poeta Zong Bing (375-443), considerado o autor do primeiro tratado intitulado “Introdução à pintura de paisagem”.

Para o autor, entre numerosos termos, o *shanshui*, que significa (*shan*) “montanha” e (*shui*) “água” ou “curso d’água”, exprime o sentido desse ambiente percebido sob um ângulo estético – “as águas da montanha” –, momento que se consagra como a véspera do “nascimento da paisagem”. Oliveira (2016, p. 48) destaca que, no Japão, a “visão de paisagem natural integrada, em harmonia com a paisagem cultural, constitui uma tendência relevante”.

A origem da palavra paisagem, segundo Antrop (2018), tem suas raízes nas línguas germânicas, e uma de suas referências mais antigas encontra-se na língua holandesa do início do século 13, quando *lantscap* (*lantscep*, *landschap*) se referia a uma região terrestre ou ambiente, ou seja, a algo relacionado à palavra “terra”, remetendo a um território delimitado. Já o sufixo *-scep* refere-se tanto à recuperação quanto à criação de terras, sendo também encontrado no termo alemão *Landschaft*, que é derivado de *schaffen* (fazer).

Contudo, o significado mais recente da palavra, vinculado à noção de “cenário”, emerge com a pintura holandesa do século 17, cuja projeção internacional contribuiu para a incorporação do termo *landscape* na língua inglesa com esse novo sentido estético e representacional. Ainda segundo Antrop (2018), essa associação entre “terra” e “território”, ou entre “paisagem” e “terra organizada”, revela uma característica fundamental do pensamento humano: a paisagem como manifestação visual da identidade territorial ocidental.

De acordo com o geógrafo Crouch (2010), paisagem é uma palavra que adquiriu considerável difusão popular e que, muitas vezes, tende a ser associada a termos como campo, formas de relevo, elementos concretos, espaços projetados ou coleções fortuitas de objetos. Além disso, nossos próprios corpos estão implicitamente incluídos, uma vez que se encontram animados na paisagem.

Esses entendimentos comuns associados ao significado de paisagem, segundo Wylie (2007), estão ligados ao mundo externo, tal como descritos nos dicionários ingleses, que a definem como aquela porção da terra ou cenário que o olho pode abarcar de uma só vez, podendo referir-se tanto a uma imagem do terreno quanto ao próprio terreno. Há ainda referência ao verbo “ajardinar”, associado à modificação, modelagem e melhoramento do terreno. Enquanto topografia, essas concepções relacionam-se aos terrenos que percorremos – campos, cidades e montanhas – que podem ser mapeados e descritos de forma factual e objetiva. Trata-se de registros mensuráveis e confiáveis de entidades materiais duráveis, que revelam processos passados e contemporâneos de fundamental importância para a Geografia, para a Arqueologia e a para a própria história da paisagem.

No desdobramento dessa concepção, para Collot (2013), a palavra paisagem (*in situ*), desde sua origem, designou uma relação estreita entre a percepção (*in visu*) de um lugar ou de uma região e sua representação artística (*in arte*), sobretudo pictórica. Pela sufixação de *païs* (*paese*, *pais*) nas línguas românicas do século 16, o termo passou a ser utilizado por pintores para designar e promover a paisagem na pintura europeia. Já no dicionário francês-latim de Estienne, o único sentido registrado em 1549 designava-a como “extensão de uma região que o olho pode abarcar em seu conjunto” (Collot, 2013, p. 49).

A paisagem não é a região, mas certa maneira de vê-la ou de figurá-la como “conjunto” perceptiva e/ou esteticamente organizado: ela jamais se encontra somente *in situ*, mas sempre também *in visu* e/ou *in arte*. Sua realidade é acessível apenas a partir de uma percepção e/ou de uma representação. Portanto, para compreender ou apreciar uma “paisagem” artística ou literária, importa menos compará-la a seu referente eventual (uma “extensão de uma região”) do que considerar a maneira como é “abarcada” e expressa (Collot, 2013, p. 50).

Collot (2013) enfatiza ainda que a noção de paisagem se fundamenta em pelo menos três componentes: um local, um olhar e uma imagem. Segundo o autor, embora essas interpretações dominantes e aparentemente opostas partam de perspectivas distintas, ambas compartilham o objetivo de instaurar uma relação de sentido entre esses componentes, resultante da interação entre o local, sua percepção e sua representação. A essa articulação acrescenta-se, nesta tese, a dimensão das escalas geográficas do conhecimento.

Segundo Collot (2013), na cultura ocidental, a consciência paisagística de um país é modelada pela mediação da imagem, que se configura a partir do ponto de vista de um sujeito em um movimento contínuo entre percepção e representação, ou seja, entre um fato de cultura tanto quanto de natureza. O autor afirma ainda que “a percepção é o modo de pensar intuitivo, pré-reflexivo, o qual é a fonte do conhecimento e do pensamento reflexivo, e ao qual é vantajoso recorrer para que ambos se fortaleçam e se renovem” (Collot, 2013, p. 18).

No marco dessa reflexão, Besse (2014a) apresenta cinco problemáticas paisagísticas que, de certo modo, se articulam entre si, sem um ordenamento espacial apriorístico, considerando a paisagem não apenas como uma imagem-vista ou um pensamento, mas como “um mundo vivido, fabricado e habitado por sociedades humanas em constante mudança” (Besse, 2014a, p. 37).

Assim, a paisagem é considerada como uma representação cultural (principalmente informada pela pintura), como um território produzido pelas sociedades na sua história, como um complexo sistêmico articulando os elementos naturais e culturais numa totalidade objetiva, como um espaço de experiências sensíveis arreadas às diversas formas possíveis de objetivação, e como, enfim, um local ou um contexto de projeto (Besse, 2014a, p. 12).

No que se refere às primeiras representações realistas de paisagem, estas remontam ao século 15, em referência à pintura renascentista, que enfatiza seu caráter visual e seus significados simbólicos, tornando-se, assim, uma expressão de ideias, pensamentos, crenças e sentimentos humanos. Antrop (2018) afirma ainda que o tratamento da paisagem como objeto de estudo começou na Europa, impulsionado pela chamada “Era dos Descobrimentos”, durante o Renascimento, período no qual surgiram as primeiras representações pictóricas de paisagens, enfatizando seu caráter visual e cenográfico como expressão de ideias, pensamentos, crenças e sentimentos humanos.

Nesse mesmo horizonte histórico, o filósofo Besse (2014a) destaca que, durante muito tempo, o conceito de paisagem esteve prioritariamente associado ao domínio visual, entendido como o caráter pitoresco ou ornamental de um panorama natural revelado sobre o território, permeado pelo espetáculo e destinado a provocar no observador um prazer estético capaz de edificar moralmente e suscitar emoções sensíveis. Não obstante, é importante frisar que essa concepção teórica apontada por esse autor tem origem no campo das artes plásticas, especialmente na pintura, na

qual a paisagem se afirma como um modo específico de enquadrar e representar a natureza nesse momento histórico particular do Ocidente.

Segundo Berque (2023), embora a paisagem exista, seja observada, representada e mesmo habitada pelos sujeitos, isso não constitui prova da existência de um pensamento-paisagem, ou seja, não implica necessariamente uma identidade entre o ato de pensar e a existência da paisagem em si. O pensamento sobre a paisagem considera-a como objeto; para que o pensamento-paisagem exista, é necessário que a paisagem seja nomeada por uma palavra e transformada em objeto de reflexão. Embora possamos senti-la por outros meios além das palavras, é a linguagem que nos permite pensá-la de modo efetivo. Nesse sentido, o Renascimento europeu constitui um momento crucial desse processo, pois foi nesse período que a paisagem começa a ser compreendida como objeto de representação e de reflexão.

Para Wylie (2007), em diálogo com as reflexões do historiador cultural e crítico literário Raymond Williams (1921-1988), as ideias de paisagem associadas à ciência, à racionalidade e aos sistemas modernos de ordenação visual – como os modos de representação precisos, a cartografia e o recuo perspectivo – concebem o mundo como uma realidade externa ou como um cenário, tendendo a enquadrar a paisagem como objeto de investigação observacional, veículo de interesses adquiridos ou expressão de regimes de poder. Longe de tratá-la como experiência tátil ou de proximidade, esse enfoque implica um modelo epistêmico que pressupõe uma realidade previamente constituída e um olhar observador distanciado. Por outro lado, o autor destaca que a dicotomia observador/observado também pode assumir dimensões íntimas, táteis e até espirituais. Assim, a paisagem é simultaneamente um fenômeno em si e o modo como a percebemos.

Podemos colocar isto de outra forma: a paisagem não é apenas algo que vemos, é também uma forma de ver as coisas, uma forma particular de olhar e imaginar o mundo que nos rodeia. As paisagens não são apenas sobre o que vemos, mas sobre como olhamos. Paisagem é olhar de uma maneira particular. E a forma como olhamos as coisas não tem apenas a ver com o funcionamento biológico dos nossos olhos. A forma como olhamos as coisas é uma questão cultural; vemos o mundo a partir de perspectivas culturais específicas, aquelas nas quais fomos socializados e educados. O que isto significa – e isto tornou-se quase axiomático para os geógrafos culturais – é que estudar a paisagem envolve pensar sobre como o nosso olhar, a nossa maneira de ver o mundo, está sempre carregado de valores culturais,

atitudes, ideologias e expectativas particulares (Wylie, 2007, p. 7, tradução nossa)²⁰.

Na ótica dos princípios da fenomenologia, torna-se necessário considerar a noção de paisagem como uma forma de ver o mundo, historicamente associada a uma observação visual distanciada e a um conhecimento objetivo situado na tradição da arte ocidental, particularmente na técnica de representação em perspectiva, que busca oferecer na tela um retrato realista do mundo visível. Esses princípios, de acordo com Wylie (2007), encontram-se profundamente arraigados no senso comum que associa a visão ao conhecimento preciso, confiável e objetivo, tal como evidenciado nas metáforas visuais apontadas por Martin Jay (1993) em *Downcast Eyes*: quando dizemos “meu ponto de vista”, ou solicitamos “sua perspectiva” sobre determinado assunto, ou ainda afirmamos que, “para alcançar um conhecimento razoável, racional e medido, precisamos recuar e colocar as coisas em perspectiva” (Wylie, 2007, p. 145).

Mais adiante, o realismo holandês do século 17, segundo Alpers (1999), não se caracteriza apenas pela fidelidade à realidade, mas por uma abordagem visual que privilegia a descrição minuciosa como forma de conhecimento. A autora argumenta que os pintores holandeses atuavam como observadores atentos do mundo visível, interessados em registrar com precisão objetos, ambientes e fenômenos cotidianos.

Diferentemente da tradição italiana, centrada na narrativa e na idealização, a pintura holandesa valoriza o olhar empírico e a representação detalhada, refletindo uma cultura visual influenciada pela ciência, pelo comércio e pela vida doméstica. Naturezas-mortas, paisagens e cenas interiores tornam-se, assim, expressões de uma nova relação entre o sujeito e o mundo, em que ver também se constitui como uma forma de compreender. A paisagem passa, desse modo, a constituir-se como uma forma de pensamento, um modo de enquadrar a natureza, deixando de ser apenas aquilo que se vê para tornar-se também o modo como se vê, isto é, a natureza

²⁰ We can put this another way: landscape is not only something we see, it is also a way of seeing things, a particular way of looking at and picturing the world around us. Landscapes are not just about what we see but about how we look. To landscape is to gaze in a particular fashion. And how we look at things is not only to do with the biological functioning of our eyes. How we look at things is a cultural matter; we see the world from particular cultural perspectives, the ones into which we have been socialised and educated. What this means – and this has become almost axiomatic for cultural geographers – is that studying landscape involves thinking about how our gaze, our way of looking at the world, is always already laden with particular cultural values, attitudes, ideologies and expectations (Wylie, 2007, p. 6).

passa a ser concebida como um “outro”, em consonância com a cisão cartesiana entre sujeito e objeto.

Para Wylie (2007), a filosofia de René Descartes (1596-1650), surgida cerca de duzentos anos após o advento da perspectiva, configura-se como uma das fontes primordiais dessa epistemologia espectral. Nessa filosofia, o “pensar” constitui a essência do ser humano – “penso, logo existo” – e o pensamento fornece a única ancoragem sólida para o conhecimento, buscando eliminar a possibilidade de erro na percepção humana e na representação do mundo visível. Tal método resulta em uma série de dualismos: pensamento/sentidos, visão/toque, mente/corpo, sujeito/objeto, dentro/fora, cultura/natureza, res cogitans/res extensa, observador/observado. Nesse quadro, a visão passa a ser associada à razão e à mente por meio de uma epistemologia do distanciamento, que procura julgar aquilo que é real e verdadeiro.

Em continuidade à análise de Wylie (2007), a criação de paisagens imaginárias coincidiu com novas tendências no *design* de jardins e nos estilos de vida urbanos, impulsionando profissionais ao desenvolvimento da arquitetura paisagística e do planejamento urbano contemporâneos. Paralelamente, a necessidade de descrever e representar os “novos mundos” de forma científica e sistemática, incluindo paisagens e povos considerados exóticos, fomentou o desenvolvimento de novas técnicas de representação, como aquelas empregadas na cartografia.

Em diálogo com esse panorama, o pensamento de Jean-Marc Besse (2014a) propõe uma epistemologia da paisagem que transcende a mera contemplação visual, compreendendo-a não apenas como uma “forma de ver”, mas como um “meio no qual estamos implicados”, que precede o olhar e se encontra integrado às nossas existências. Ao reconhecer a paisagem como um espaço de experiências sensíveis, cultural e socialmente produzido – uma das “portas” de acesso ao seu conceito –, Besse a eleva de objeto de contemplação à condição de categoria operatória essencial para o paisagismo, a arquitetura e o planejamento urbano e regional.

Essa perspectiva, em consonância com reflexões desenvolvidas por autores como Berque (2023), permite compreender a paisagem também como instrumento de intervenção – como na criação de jardins, praças e planos de ordenamento – uma vez que ela é entendida como um contexto que envolve o ser humano e demanda um engajamento que ultrapassa a dimensão estética, articulando aspectos históricos, sociais, ecológicos e espaciais do mundo habitado.

Para a filósofa da arte Cauquelin (2007), o conceito de paisagem envolve uma associação de ideias relacionadas à natureza e a seus elementos, ao meio ambiente, às preocupações ecológicas, ao paisagismo, à jardinagem, às emoções subjetivas, bem como a expectativas e sonhos. Nessa perspectiva, a paisagem é compreendida como um conceito, isto é, como uma representação racional.

Ainda que alheio às intenções desta pesquisa, o historiador Peter Burke (2017) ressalta os enfoques tradicionais de leitura iconográfica e iconológica voltados a abordagens de paisagens realistas e físicas, como praças, jardins e paisagens típicas ou simbólicas representativas de determinadas nações.

Hawkins (2013) observa que, entre os anos de 1980 e o início da década de 1990, houve um envolvimento intenso da Geografia com os estudos interpretativos das pinturas de paisagem, especialmente em torno dos cânones de Constable, Turner e Wright of Derby. Esses estudos enfatizavam discussões humanistas e ambientais, bem como abordagens da Nova Geografia Cultural associadas aos métodos históricos da iconografia e da iconologia e ao humanismo marxista oriundo dos estudos culturais, revelando imagens e linguagens atravessadas por relações de poder e conhecimento que moldavam tanto as paisagens materiais quanto suas representações.

Segundo a autora, essas pesquisas, que tiveram como ponto de partida empírico a análise conceitual das pinturas de paisagem do século 19, apresentaram interesses distintos daqueles voltados à arte produzida a partir da segunda metade do século 20, especialmente à arte da paisagem e às suas contribuições interdisciplinares. O compromisso dessas abordagens mais recentes incide em investigar o trabalho que a arte realiza no mundo, isto é, aquilo que as obras produzem direta ou indiretamente.

As reflexões de Hawkins (2013) evidenciam que grande parte dos estudos geográficos sobre arte permaneceu, por décadas, vinculada a análises interpretativas das pinturas de paisagem, centradas em métodos iconográficos e em críticas humanistas ou marxistas das relações de poder. Embora importantes, essas abordagens reforçaram uma leitura distanciada da obra, tratada como representação a ser decodificada. Nesta pesquisa geopoética, entretanto, esse paradigma mostra-se insuficiente, pois interessa menos aquilo que a arte “significa” e mais como ela afeta no encontro com a paisagem, seus efeitos, presenças e modos de produzir espacialidade. Defende-se, assim, uma perspectiva processual e encarnada, na qual

a arte se apresenta como agente ativo na reconfiguração da experiência e da compreensão do espaço.

Para o historiador Peter Burke (2017), esse viés interpretativo revela-se particularmente limitado quando se trata das paisagens pintadas por artistas modernistas que buscavam oferecer aos espectadores mais do que a comunicação de uma mensagem. Como exemplo, destacam-se as pinturas de paisagem realizadas por artistas impressionistas, em especial pelo pintor francês Claude Monet (1840-1926), que “rejeitaram o significado e concentraram-se nas sensações visuais” (Burke, 2017, p. 68).

Segundo Wylie (2007), em contraponto à epistemologia cartesiana, a fenomenologia buscou suplantá-la a partir de questões relacionadas à subjetividade, ao conhecimento e à percepção, tornando-se fonte de inspiração para geógrafos culturais ao discutirem a experiência humana de estar na paisagem, bem como os conceitos de “habitar” e “ser-no-mundo”, desenvolvidos por Martin Heidegger (1996)²¹. Soma-se a isso o aporte fundamental de Merleau-Ponty (1962; 1968) no que concerne às noções de “entrelaçamento da visão”, do conhecimento e da corporeidade, que servem como base ontológica para a construção desta tese. Parte-se, assim, da concepção de um sujeito corporificado, um ser-no-mundo envolto em experiências fundadas na paisagem, cuja ênfase na visão encarnada permite adensar o entendimento da criação poética como modo de habitar e revelar o mundo. Nessa perspectiva, “a paisagem [é] um mundo da vida, um mundo para se viver, não uma cena para ver” (Wylie, 2007, p. 149, tradução nossa)²².

Nesse sentido, os escritos de Merleau-Ponty (2004) sobre Paul Cézanne (1839-1906) oferecem uma perspectiva filosófica que aprofunda a ruptura com a representação tradicional da paisagem. Para o filósofo, Cézanne não buscava reproduzir a natureza tal como ela se apresenta aos olhos, mas revelar sua estrutura

²¹ Talvez, na Geografia, a obra mais citada de Heidegger seja *Ser e tempo*, na qual a discussão ontológica, ou seja, a reflexão sobre o ser em si mesmo, tende a orientar-se para um debate acerca das essências e das identidades. Portanto, na presente tese, ainda que reconheça o papel da reflexão filosófica de Heidegger no campo da Geografia Humanista, considero que ela não constitui o ponto fulcral para a discussão do que denomino, neste texto, de “ontologia relacional”. Não obstante, em trabalho desenvolvido no âmbito do Grupo de Práticas de Pesquisas Qualitativas em Geografia (UEPG), Adami (2025), ao discutir a questão da geograficidade do ser estudante, incorpora em suas reflexões as obras do denominado “último Heidegger”. Desse modo, radicaliza o papel da linguagem em sua análise geográfica e dimensiona a importância do filósofo para pensar o devir, a mudança e a multiplicidade, isto é, uma perspectiva perspectivista, tal como pondera o Prof. Dr. David Emanuel Madeira Davim em parecer referente à defesa da tese de Adami (2025).

²² Landscape as “lifeworld”, as a world to live in, not a scene to view (Wylie, 2007, p. 149).

perceptiva, aquilo que se dá na experiência sensível. Sua pintura constitui, segundo Merleau-Ponty, uma tentativa de captar a paisagem tal como ela se forma no olhar encarnado do sujeito, isto é, em sua relação corporal com o mundo. Essa abordagem fenomenológica desloca o foco da paisagem como representação para a paisagem como experiência, aproximando-se da vivência perceptiva e existencial do espaço, tal como ocorre em algumas das experiências apresentadas ao longo desta tese, a exemplo da relação vivida com a Serra da Tormenta, em Carmo do Rio Claro-MG.

Em síntese, segundo Collot (2013), embora a representação paisagística, em sua difusão inicial, esteja envolta em um contexto artístico visual ligado ao desenvolvimento científico renascentista e à técnica da perspectiva, instaura-se posteriormente um distanciamento em relação ao campo científico. Isso ocorre porque a paisagem implica o ponto de vista de um sujeito no qual “parecem estar investidos todos os componentes subjetivos do mundo que o conhecimento moderno do universo não podia mais assumir: sensações, percepções, impressões e mesmo afeições, emoções, imaginações” (Collot, 2013, p. 51).

O lugar torna-se paisagem somente *in visu*; dá-se a ver como o conjunto apenas a partir de um ponto de vista; e o centro dessa visão só pode ser um sujeito; a paisagem se distingue, assim, da extensão, objetiva, geométrica ou geográfica. É um espaço percebido e/ou concebido, logo, irredutivelmente subjetivo. O horizonte, que é constitutivo da paisagem, revela bem sua dupla dimensão: é uma linha imaginária (não a encontramos representada em mapa algum), cujo traçado depende, ao mesmo tempo, de fatores objetivos (o relevo, as construções eventuais) e do ponto de vista de um sujeito (Collot, 2013, p. 51).

Para o autor, existe um grande interesse das ciências humanas em estudar a paisagem para além de sua visibilidade imediata, isto é, compreendendo-a como objeto de distintas construções sociais e expressões culturais. Nesse sentido, com forte apoio na linguagem, eleva-se a possibilidade de considerar a paisagem como uma forma de pensar.

No horizonte conceitual de Berque (2023), para que o pensamento-paisagem seja concreto, vivo e ativo, não há distinção entre o sujeito que pensa e o objeto paisagem. Essa indissociabilidade constitui um fundamento essencial para os direcionamentos processuais que orientam as práticas criativas desenvolvidas nesta pesquisa. Ao imergir e encarnar-me no pensamento-paisagem, a dicotomia sujeito-objeto é transcendida, dando lugar a uma experiência sensível e integrada ao mundo. É nesse envolvimento direto e corporal com a paisagem, vivenciada *in loco*, que busco

elaborar significados geopoéticos, enraizados na profundidade das experiências que emergem dessa relação entre corpo, espaço e percepção.

Para Collot (2013), ainda que centrada no ponto de vista de um sujeito, a paisagem inscreve-se em um espaço e em um devir coletivos. Além disso, a experiência da paisagem ultrapassa a primazia concedida à visão na tradição ocidental, pois ela se oferece também aos outros sentidos na relação entre o sujeito de corpo e alma e o mundo vivido. Em um espaço a ser percorrido, a paisagem dá-se a ver e a sentir em sinestesia, na qual as sensações se comunicam entre si, suscitando emoções e lembranças.

A distância se mede pelo ouvido e pelo olfato, conforme a intensidade dos ruídos, segundo a circulação de fluidos aéreos e dos eflúvios, e a proximidade se experimenta na qualidade tátil de um contorno, no aveludado de uma luz, no sabor de um colorido (Collot, 2013, p. 51).

Pode-se acrescentar, nesse contexto, o cheiro do café que se espalha no ar ou o calor das labaredas de cores quentes do fogão a lenha, sensações que emergem nas experiências vividas e mobilizadas nesta pesquisa.

Besse (2014a) salienta que, diante das novas concepções de cidade, de projeto urbano e do avanço de distintas áreas do conhecimento, emergem também novas formas de experiência em relação ao espaço, à sociedade, à natureza e ao meio ambiente. Os objetos paisagísticos passam, assim, a sustentar a hipótese de uma nova cultura da paisagem, seja ela natural, cultural ou híbrida. Esse contexto faz emergir novos questionamentos e exigências teóricas e práticas a seu respeito, orientados por abordagens diversas: estéticas, econômicas, religiosas, culturais, filosóficas, técnico-científicas, políticas, sociais ou psicanalíticas. Assim, a proposta desta pesquisa de um exercício poético relaciona a forma de pensar a paisagem (Collot, 2013) àquilo que Besse (2014a) denomina como uma cultura contemporânea da paisagem.

Conforme propõe Besse (2014a), a paisagem, enquanto representação cultural e social, estabelece-se por meio de diferentes discursos e pontos de vista, ou seja, como um modo de pensar e perceber que existe a partir daquilo que os humanos pensam, percebem e dizem dela. Nesse sentido, torna-se necessário olhar mais de perto e reconhecer que o conceito de paisagem atravessa processos de interpretação – no cerne da própria percepção –, de leitura e de expressão da linguagem. A

paisagem não existe como um ser em si, mas na relação estabelecida entre sujeitos individuais ou coletivos, o que a faz emergir como dimensão da apropriação cultural do mundo.

A paisagem fala-nos dos homens, dos seus olhares e dos seus valores, e não propriamente do mundo exterior, mesmo se essa interioridade se traduz e se inscreve no exterior do mundo. [...] Não cabe diferenciar, a este respeito, a paisagem real da paisagem representada em imagem (em imagem ou texto). *In Situ* ou *in visu*, a natureza da paisagem não muda fundamentalmente. Ela é sempre, por sua essência, uma expressão humana, um discurso, uma imagem, seja ela individual ou coletiva, seja ela encarnada numa tela, em papel ou solo (Besse, 2014a, p. 13-14).

Para além da paisagem entendida como representação cultural, Besse (2014a) propõe um campo ampliado de problematizações que dialoga diretamente com os fundamentos desta pesquisa, ao concebê-la como uma construção múltipla, simultaneamente sensível, histórica, simbólica e projetual. Tal perspectiva permite compreendê-la não apenas como imagem ou discurso, mas como experiência encarnada, vivida e transformada pelas práticas humanas. É nesse entrelaçamento entre vivências, memórias, linguagem e ação que se inscreve minha proposta de um exercício poético, que busca ativar a paisagem como lugar de experiências, onde o sensível e o cultural se encarnam na tessitura do mundo vivido.

Para Crouch (2010), grande parte das discussões sobre arte e representação nos estudos da paisagem tem se concentrado em seus significados determinísticos, frequentemente associados a valores, relações e influências – incluindo ideologias – examinadas sobretudo em termos de como o lugar ou o espaço é experimentado e consumido. A Geografia Humanista surge como alternativa a esse enfoque ao enfatizar a paisagem como experiência, ainda que reconheça os limites dessa abordagem diante da persistência das representações e de seus significados culturais. Nesse sentido, cabe perguntar até que ponto a própria Geografia Humanista não permaneceu, em certa medida, vinculada a um “olhar” representacional.

Nesse âmbito das discussões sobre modos de acesso à paisagem, Besse (2014a) destaca a dimensão polissensorial da experiência paisagística, envolvendo sons, sabores e sensações táteis, além do surgimento de novas formas de paisagem que emergem das tecnologias digitais, marcadas pela imaterialidade e pela virtualidade. De modo complementar, Cauquelin (2007) evidencia, no campo das artes, como as transformações culturais, atravessadas por linguagens visuais,

sonoras e táteis, favoreceram a constituição de paisagens híbridas por meio de diferentes suportes artísticos, como pintura, escultura, fotografia, vídeo e trilha sonora, promovendo experiências imersivas. Assim, ambos os autores convergem ao reconhecer que a paisagem contemporânea se constrói na intersecção entre múltiplos sentidos e linguagens, aspecto também presente em criações audiovisuais que articulam desenho, pintura e narrativas orais.

E ainda que hoje exista uma grande diversidade de movimentos envolvidos nessa dinâmica de estudos sobre e na paisagem, para Berque (2023) vivemos um momento paradoxal em relação a nossos discursos: quanto mais falamos e pensamos a respeito da paisagem, mais ela é degradada.

Esses discursos sobre a paisagem, segundo Alves (2001), encontram-se frequentemente impregnados de valores associados a questões estéticas, isto é, ao processo de artialização, conceito ligado ao pensamento de Alain Roger (1997), que se refere à transformação do espaço visível por meio de uma apreciação estética positiva. Contudo, esse processo de artialização não se limita a um olhar cultural distanciado que conforma o espaço visível, mas emerge também de uma geograficidade vivida e tecida em experiências intensamente enraizadas na paisagem do interior mineiro.

No que se refere à experiência estética, Brook (2013) destaca sua vinculação às vivências cotidianas e às qualidades particulares de atenção. Ao mesmo tempo, essa experiência possui uma dimensão normativa, na medida em que implica o desejo de compartilhar modos de ver e de sentir, engajando outros na mesma experiência. Para a autora, ao explorarmos a natureza da experiência de uma obra de arte, nossa resposta estética constitui um componente importante. No entanto, a apreciação estética do mundo natural, do cotidiano e das paisagens culturais passou, ao longo do tempo, a ser examinada por meio de um “quadro das artes”.

Brook (2013) propõe recuperar a noção de estética vinculada à raiz grega *aesthesis*, associada ao envolvimento sensorial e à fruição do lugar. No contexto ocidental, influenciado pelo Romantismo, essa apreciação costuma ser organizada em três categorias estéticas principais: o belo, o sublime e o pitoresco.

A beleza, enquanto categoria estética específica – e não apenas como sinônimo de algo agradável –, pode ser compreendida como a qualidade daquilo que agrada por sua regularidade, suavidade, tranquilidade, unidade e, também, por uma certa pequenez de escala. O sublime, em relação à paisagem, apresenta-se como

uma categoria estética que ganha força no século 18, associada a uma resposta emocional diante da grandiosidade da natureza. Já o pitoresco surge como uma categoria intermediária entre o pastoral e o sublime, suavizando a grandiosidade deste último e aproximando-o da intimidade do primeiro. Nesse sentido, o prazer estético do pitoresco reside na beleza da natureza irregular e selvagem, visível em elementos como paredes cobertas de vegetação, raízes retorcidas e caminhos rústicos.

Diante disso, propõe-se compreender a experiência estética para além de algo a ser observado à distância, mas como um modo de existir que funda a própria pesquisa. Nesse horizonte, é o corpo em contato com a paisagem que dá forma ao pensar, fazendo do gesto vivido e da presença sensível a matriz do conhecimento.

As discussões em torno da paisagem revelam, portanto, um campo ainda em construção, marcado por uma multiplicidade de formas, ideias e abordagens. Acredito que esse movimento abre espaço para diversas possibilidades de diálogo e experimentação, entre as quais interessa investir em um exercício geopoético de vivência na paisagem carmelitana. Tal exercício busca tensionar oposições clássicas e deslocar o debate a partir de uma perspectiva hermenêutica, marcada pelas relações entre terra natal e mundo vivido, entre experiência e ato encarnado do pensamento, entre ciência e sensibilidade poética, entre indivíduo e coletivo, entre natureza e construções sociais, entre expressões culturais e dimensões invisíveis e imaginativas.

Essa perspectiva remete a Gaston Bachelard, especialmente à obra *A Poética do Espaço*, na qual o autor desenvolve a noção de “casa onírica” como espaço privilegiado da imaginação, da memória e da intimidade. Para o filósofo francês, a casa não é apenas uma estrutura física, mas um lugar vivido que abriga devaneios, afetos e imagens profundas, constituindo-se como um dos principais territórios da experiência poética do ser. Trata-se, portanto, de um esforço orientado por afetos, por uma poética que se manifesta entre performances, narrativas e representações, trazendo à tona marcas culturais que transitam entre interioridade e exterioridade, singularidade e pluralidade.

Nesta pesquisa, articulam-se duas possibilidades de abordagem: as representações culturais e artísticas, especialmente visuais, e as experiências vividas, reconhecendo que tais representações não apenas refletem as experiências, mas também as moldam e as potencializam. Defendo, assim, que a representação, longe de constituir um obstáculo à experiência, deve ser compreendida como um de seus

elementos constitutivos. Trata-se de uma experiência mediada por percepções, memórias e conhecimentos atravessados por saberes e representações culturais.

Ao percorrer essa longa tessitura de sentidos que envolve a paisagem – de suas raízes etimológicas às suas metamorfoses estéticas, científicas e culturais –, compreende-se que ela jamais se deixa capturar inteiramente pelo olhar. A paisagem é sempre mais do que aquilo que se mostra: é também aquilo que se insinua entre memória e presença, entre gesto e horizonte, entre o mundo que vemos e o mundo que nos vê. Seus contornos nascem do encontro entre corpo e terra, entre linguagem e ressonância sensível, entre o visível, o invisível e o vivido.

Por isso, compreende-se que a paisagem não se esgota no quadro, no conceito ou na descrição. Ela pulsa no espaço habitado, no sopro que atravessa o instante, no silêncio que molda o sentido das coisas. É justamente nesse limiar, no qual percepção e vivência se tocam, que o próximo tópico se anuncia: uma travessia pela fenomenologia da paisagem. Ali, a atenção volta-se ao modo como o mundo se dá ao corpo e como o corpo se entrega ao mundo; ao modo como o habitar funda o pensamento. Trata-se de adentrar a paisagem como acontecimento, um campo poético onde experiência e existência se entrelaçam, convidando-nos a caminhar com os pés, com os olhos e com a alma. É nesse horizonte, onde ver se torna sentir, perceber se torna pensar e habitar se torna criar, que esta tese se sustenta e se desdobra.

3.1 FENOMENOLOGIA DA PAISAGEM

Segundo Wylie (2007), a fenomenologia da paisagem, discutida a partir de autores como Maurice Merleau-Ponty, Martin Heidegger e Tim Ingold, constitui-se como um campo teórico que desloca a compreensão da paisagem enquanto mero objeto de observação para uma experiência encarnada, vivida e continuamente produzida no entrelaçamento entre corpo, mundo e prática.

Em contraposição às abordagens representacionais e dualistas que historicamente separaram natureza e cultura, sujeito e objeto, mente e corpo, a fenomenologia propõe uma ontologia relacional, na qual o habitar se torna princípio fundamental para compreender como percebemos, significamos e somos afetados pelos lugares.

Essa ontologia relacional atravessa toda esta pesquisa como base filosófica, permitindo compreender que os elementos do mundo não existem de forma isolada, mas em relação aos lugares, às memórias, aos corpos e às paisagens, constituindo-se mutuamente. Tal perspectiva é essencial para pensar a paisagem como processo, como tecido de relações que se atualiza na experiência entre passado e presente. Ao olhar para lugares marcados pelo tempo, reconheço que não existe neutralidade: há memória encarnada, há marcas que exigem escuta, há histórias e narrativas que demandam ser contadas com cuidado e profundidade.

Nesse horizonte, a paisagem emerge como o próprio mundo da vida, um lugar sensível onde se inscrevem memórias, gestos, emoções e movimentos. É nesse diálogo entre experiência corporificada, pensamento fenomenológico e práticas criativas que se inscreve a presente tese, na qual busco experienciar a paisagem como modo de ser-no-mundo, como acontecimento sensível e como campo de criação, revelando a potência de um pensamento-paisagem que integra percepção, corporeidade e habitação.

De acordo com Wylie (2007), diferentemente de abordagens interpretativas e discursivas, a fenomenologia da paisagem²³ enfatiza a experiência direta e corpórea do indivíduo com a paisagem. O autor observa ainda que, embora frequentemente considerada como uma teoria abstrata, a fenomenologia tem como objetivo a descrição da experiência vivida no cotidiano. Mais do que uma descrição, o propósito desta pesquisa é abrir espaço para um viés poético capaz de iluminar camadas sensíveis e afetivas presentes nessa relação com a paisagem. Por meio de uma linguagem sensível, essa profundidade se revela, permitindo que a paisagem se manifeste como presença visível e habitável em sua dimensão poética.

Segundo Wylie (2007), a fenomenologia, enquanto ramo significativo da filosofia ocidental, ganha destaque no final do século 19 e início do 20 com o trabalho de Edmund Husserl. Ainda que posteriormente ramificada em diferentes correntes, a fenomenologia existencial associada às reflexões de Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty constitui uma das principais fontes de inspiração para muitos escritos

²³ Conforme já apresentado, o movimento de incorporação de uma perspectiva fenomenológica em minha pesquisa teve início ainda no curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Geografia (UEPG), a partir da consciência de uma paisagem religiosa carmelitana, com foco nas manifestações de religiosidade das Folias de Reis. Nesta tese, essa consciência se expande em direção a uma série de outros fenômenos paisagísticos, que atravessam distintas vivências, memórias e experiências pessoais e interpessoais, para além do campo da religiosidade.

sobre paisagem, sobretudo por meio das noções de habitar, estar-no-mundo e corporeidade.

Não obstante, conforme já exposto, Berque (2014a) acentua que a paisagem, embora atestada pela existência de uma exterioridade, pode ser acessada por duas vias: seja pela ciência, seja pela experiência de encontros pessoais entre o humano e o mundo que o cerca. Sob a perspectiva fenomenológica, a paisagem constitui-se como uma abertura às qualidades sensíveis do mundo, recuperando a relação homem-mundo-natureza inicialmente relegada pela ciência moderna. Trata-se de uma abertura do mundo “aos cinco sentidos, à emoção, a um tipo de geografia afetiva que repercute os poderes e ressonância que possuem os lugares sobre a imaginação” (Berque, 2014a, p. 47).

É a própria noção de experiência, quando se trata de paisagem, que é reavaliada: a experiência deve ser entendida aqui como uma exposição ao real. A paisagem é o nome dado a essa presença do corpo e ao fato de ele ser afetado, tocado pelo mundo ao seu redor, suas texturas, estruturas e espacialidades: há nisso algo como um acontecimento. Trata-se de uma desobjetivação: a paisagem não é tanto um objeto apreensível pelo pensamento quanto um certo modo de estar no mundo em determinado lugar. A paisagem é primeiramente vivenciada e depois, talvez, falada a palavra, buscando, sobretudo aqui, prolongar a vida, ou melhor, o vivo que faz da paisagem uma experiência. Estamos pensando em Merleau-Ponty, comentando Husserl: a tarefa da palavra é trazer a experiência muda à expressão do seu próprio sentido (Besse, 2014a, p. 47).

Besse (2014b) destaca que esse ponto de vista fenomenológico possibilitou a abertura de novos campos de pesquisa, despertando o interesse pelas percepções, representações e atitudes diante do espaço.

Além disso, ele tornou possível a utilização de novos métodos, demandando recursos para interpretação, descrição, introspecção ou análise das comunicações. Ele fez aparecer, enfim, novos corpos de informações: os discursos, as tradições literárias, filosóficas, religiosas, ou ainda as artes plásticas, são considerados hoje como portadores de saberes e significações geográficas (Besse, 2014b, p. 78).

Em consonância com essa abordagem da experiência – de um corpo afetado pelo mundo –, Kozel (2012) destaca a proposta da geopoética como um modo de compreender a paisagem como campo de percepção e significado. Nesse contexto, a paisagem constitui uma experiência sensorial complexa, envolvendo elementos visuais, sonoros, odoríferos e táteis, carregados de valores e interpretações atribuídos pelos sujeitos que a vivenciam. Essa visão plural rompe com a ideia de uma única

representação da paisagem, reconhecendo a diversidade de percepções e significados que a compõem.

Collot (2013) destaca a fenomenologia de Merleau-Ponty como particularmente fecunda para o diálogo com diferentes campos disciplinares, entre eles a Arte e a Geografia Humanista, centrais nesta pesquisa, abrindo possibilidades para explorar questões presentes em um verdadeiro “pensamento-paisagem”.

Uma vez que levamos a sério a percepção da paisagem, como me proponho a fazer, somos levados a nos libertar do dualismo arraigado do pensamento ocidental, a ultrapassar um certo número de oposições que estruturam como as do sentido e do sensível, do visível e do invisível, do sujeito e do objeto, do pensamento e da matéria, do espírito e do corpo, da natureza e da cultura. Entre esses termos que nossa tradição filosófica opõe ou subordina um ao outro, a paisagem instaura uma interação que nos convida a pensar de outro modo (Collot, 2013, p. 18).

Nessa articulação, Collot (2013) propõe a noção de um sujeito perceptivo que se constitui a partir de uma ótica que articula a reciprocidade entre subjetivo e objetivo, entre observador e ambiente. O autor afirma ainda que o ambiente visual se forma por uma adição de estímulos estruturados pelo ponto de vista de um observador, por meio de perspectivas parciais que se completam à medida que ele se desloca. Além disso, a paisagem configura-se como uma potência de pensamento que apresenta um limite móvel e reversível, no qual não se vê apenas aquilo que se apresenta à vista, mas uma estrutura de horizonte em que se articulam o visível e o invisível, o próximo e o distante.

A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado. Todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos – se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior (Collot, 2013, p. 26).

Conforme Wylie (2007), a partir da década de 1980, a paisagem passa a ocupar posição central como tema da Geografia Cultural, contemplando, em sua perspectiva, diferentes tipos de pesquisas, campos, abordagens, escritas, leituras, definições, posições filosóficas e agendas críticas e políticas, imersas nas múltiplas tensões inerentes ao conceito. As paisagens passam a ser concebidas como esferas intrinsecamente ligadas à experiência humana, transcendendo a mera materialidade dos fenômenos naturais e físicos para incorporar dimensões culturais e criativas.

Assim, manifestam-se tanto em suas formas tangíveis, como montanhas e rios, quanto em suas representações culturais, como pinturas, fotografias, descrições literárias e obras de arte paisagística.

Sob esse entendimento, o autor destaca tendências que tensionam a paisagem entre aspectos materiais e mentais, ciência e arte, interno e externo, rural e urbano, formas de ver e formas de interagir; entre natureza – clima, terreno, solo, recursos – e cultura – práticas agrícolas, crenças religiosas, valores, normas comportamentais e modos de organização social. Tais perspectivas revelam a natureza híbrida da paisagem, entendida como um espaço situado na intersecção entre a percepção subjetiva do indivíduo e a realidade objetiva do mundo.

Talvez, em vez disso, devêssemos pensar primeiro no paisagismo. Ou seja, deveríamos pensar em práticas, hábitos, ações e eventos, processos contínuos de relacionamento e desrelacionamento, que vêm antes de qualquer separação entre “natureza” e “cultura”. Em vez de a paisagem ser o resultado de interações entre a natureza e a cultura, as práticas de paisagismo – coisas quotidianas como caminhar, olhar, jardinar, conduzir, construir – são na realidade a causa e a origem das nossas ideias sobre o que é ‘natureza’ e o que é ‘cultura’. Desde o final da década de 1990, os geógrafos culturais começaram a enfatizar este tipo de abordagens, muitas vezes denominadas fenomenológicas ou performativas, para questões de paisagem, cultura e natureza (Wylie, 2007, p. 11, tradução nossa)²⁴.

Dessa forma, ao compreender a paisagem como um campo atravessado por sensibilidades, narrativas e imaginações, passo a concebê-la também como um lugar de imaterialidade e criação poética. Nesse sentido, minhas experimentações poéticas operam como modos de reinscrever a paisagem, evidenciando aquilo que escapa ao dado físico e fazendo emergir formas de ver e habitar o espaço que ultrapassam sua materialidade imediata, revelando dimensões evocativas e sensíveis. Trata-se de práticas criativas que dialogam com essa concepção ampliada de paisagem, transformando a experiência do lugar em imagem, gesto e linguagem, contribuindo para uma compreensão que reconhece a paisagem como uma construção cultural em constante movimento.

²⁴ Perhaps instead we should think of landscaping first. That is, we should think about practices, habits, actions and events, ongoing processes of relating and un-relating, that come before any separation of ‘nature’ and ‘culture’. Instead of landscape being the outcome of interactions of nature and culture, practices of landscaping – everyday things like walking, looking, gardening, driving, building – are in actuality the cause and origin of our ideas of what is ‘nature’ and what is ‘culture’. Since the late 1990s, cultural geographers have begun to emphasise these sorts of approaches, most often termed phenomenological or performative, to issues of landscape, culture and nature (Wylie, 2007, p. 11).

Conforme propõe Hawkins (2011), sob a orientação de uma perspectiva fenomenológica merleau-pontyana, emerge a busca por uma geografia criativa da paisagem que ultrapassa a compreensão de conteúdos simbólicos ou de objetos mapeados, com o intuito de desenvolver “atos corporificados de paisagem” (Hawkins, 2011, p. 466) como caminho de pesquisa. Nesse plano, as experiências corporificadas no mundo consistem em múltiplas possibilidades de estar, mover-se e sentir.

O corpo humano, nesse contexto, deve ser pensado para além da concepção de objeto no mundo, isto é, como uma “coisa” que ocupa uma pequena porção do espaço, mas como sujeito criador que o habita e o orienta. Nesse sentido, “o corpo é um corpo vivo e o espaço é um constructo do ser humano” (Tuan, 2013, p. 49).

Para além dessa aparente dicotomia entre dois mundos – em resumo, a externalidade e a interioridade do ser –, busco intencionalmente UM CORPO ENCARNADO por vivências e memórias, uma poética de afetos nas práticas criativas presentes no texto em tela e nas obras de arte que tomam como referência os fenômenos paisagísticos de Carmo do Rio Claro-MG. Trata-se, portanto, de um exercício que se circunscreve a partir de uma perspectiva do pensamento geográfico humanista, na qual reverbera o diálogo interdisciplinar entre a Filosofia, com destaque para a Fenomenologia, a linguagem poética e suas relações com a cultura.

Nesse horizonte, o destaque direciona-se às espacialidades vivenciadas nesse lugar, ressignificadas em um pensamento-paisagem entremeado por aspectos subjetivos de um sujeito envolto em relações sociais e afetivas; de um corpo consciente, “tocante e tocado pelo mundo”, no sentido da reversibilidade, e que encontra, na prática, uma aplicabilidade dos marcos conceituais filosóficos desenvolvidos por Merleau-Ponty.

Trata-se de um exercício fenomenológico que transcende a visão cartesiana dualista entre mente e corpo, na qual o corpo se qualifica como veículo afetivo e centro do ser-no-mundo, relacionando-se de forma ativa e intencional com o espaço. Nesse contexto, o sujeito atua como constituinte da experiência e da percepção, sendo aquele que percebe e é percebido. O corpo configura-se, assim, como chave para o processo de construção dessas práticas criativas, ancoradas em uma percepção que se enraíza no envolvimento multissensorial dos corpos, seja nos sabores, nos saberes ou em outras formas de experiência.

Nesse sentido, o corpo próprio constitui o lugar onde se estabelecem equivalências intersensoriais, em uma intersecção entre sujeito e mundo, entre

subjetividade e objetividade. Parte-se, assim, da noção de “carne” formulada por Merleau-Ponty para designar a interconexão profunda da experiência corporal na constituição do sujeito e do conhecimento. Trata-se de uma experiência corporal que se configura como unidade espacial, temporal, intersensorial e sensoriomotora, na qual os sentidos se interligam e se interpretam mutuamente.

Para além das contribuições de Merleau-Ponty, o antropólogo Tim Ingold amplia essa discussão ao propor uma visão encarnada do habitar, rompendo com a concepção clássica de conhecimento baseada na observação distanciada. Nesse contexto, o conhecimento se materializa por meio de vivências e interações constantes, valorizando a experiência sensível e a imersão no espaço, compreendida como um “processo de habitar por meio de encontros com objetos, indivíduos, espaço e consigo mesmo” (Crouch, 2002, p. 1.947). Essas intersecções encontram eco nas práticas desta tese ao fundir corpo, paisagem e cultura em “atos performativos de compromissos multissensoriais” (Lorimer, 2005, p. 86).

Trata-se, portanto, da relação entre “Ser” e “Ser-no-mundo”, na conjuntura de interesses apresentada pela fenomenologia da paisagem. Wylie (2007) auxilia na apreensão de uma abordagem que ultrapassa o trabalho meramente discursivo ou interpretativo. Para o autor, a paisagem é definida primordialmente em termos de práticas corporificadas do habitar – práticas de ser-no-mundo – nas quais o eu e a paisagem emergem de forma entrelaçada.

À luz dessa abordagem, ao adotar a perspectiva de Wylie (2007), reafirma-se que a paisagem não constitui um dado prévio, mas algo que se configura no próprio ato de habitar. É nesse entrelaçamento constitutivo entre eu e mundo que se inscrevem as práticas performativas e multissensoriais investigadas ao longo desta pesquisa. As noções de habitar aqui mobilizadas convergem para experiências corporificadas que, por meio de exercícios performativos, orientam a atenção para o campo das sensibilidades do corpo, desdobrando-se em narrativas que convidam o leitor a adentrar as tramas de uma percepção ampliada, tecida pelo encontro de múltiplas sensorialidades em interação.

Entende-se que esse processo resulta na constituição de uma relação dialógica corporificada de um “pensamento-paisagem”, capaz de ultrapassar dualismos tradicionais, conforme proposto por Collot (2013). Trata-se de experiências intersubjetivas que instauram uma vinculação íntima com o espaço, possibilitando sua

transfiguração da condição de cenário para a de lugar, carregado de significados, presenças e afetos.

Para Ingold (2000), habitar não significa simplesmente ocupar um espaço, mas envolver-se com ele de forma ativa e contínua, como parte de um processo de “estar em movimento” no mundo. O autor propõe uma abordagem relacional e encarnada da paisagem, na qual caminhar, ver e sentir são inseparáveis da experiência de viver.

Como Merleau-Ponty, Ingold rejeita a separação entre sujeito e objeto, entre mente e corpo, enfatizando que a percepção não é uma operação mental aplicada a dados sensoriais, mas uma prática corporal situada. Ambos os autores convergem na compreensão de que a paisagem não constitui um pano de fundo para a ação humana, mas um campo de presença e envolvimento, onde o corpo é simultaneamente sujeito e meio de conhecimento. Essa visão corporificada da experiência reforça a tese de que a paisagem deve ser compreendida como mundo vivido, como espaço de existência e não apenas como imagem ou representação.

Nesse sentido, Wylie (2007) considera Merleau-Ponty como filósofo do eu, do corpo e do mundo que procura redefinir a visão em termos corporais, cuja escrita constitui uma tentativa de derrubar os preconceitos cartesianos persistentes na filosofia ocidental em favor da mente, da reflexão e da representação cognitiva. Em contraposição, sua atenção volta-se para a natureza corpórea do ser humano, entendendo o corpo como base do conhecimento, da experiência e da percepção — base e intenção da consciência, cuja incorporação constitui o próprio alicerce da experiência.

Assim, a experiência do corpo próprio – de um corpo ativo no mundo, sempre imerso na espacialidade mundana e criativa desse espaço – opõe-se à separação do sujeito enquanto objeto, de um pensamento sobre o corpo ou do corpo como uma ideia. Nesse sentido, “o espaço corporal não é um espaço pensado ou representado” (Merleau-Ponty, 1962 *apud* Wylie, 2007, p. 148). Desse modo, Merleau-Ponty transforma as noções de paisagem, visão e subjetividade.

A paisagem passa de um tipo particular de conhecimento (um modo de ver) para um modo específico de ser (um ver-com) – de uma epistemologia espectral cartesiana para uma ontologia fenomenológica. O sujeito que olha não é mais, como afirmou Descartes, um eu “pensante” a priori projetando significado na paisagem. Em vez disso, é um self montado e

realizado através de práticas corporais de paisagem (Wylie, 2007, p. 152, tradução nossa)²⁵.

De acordo com Brook (2013), nossos pensamentos podem filtrar respostas, impressões e intuições, transformando-as em julgamentos estéticos passíveis de discussão. Entretanto, nada disso se inicia antes da experiência em si, que precede qualquer reflexão. Sem ela, limitamo-nos a repetir ideias alheias, sem adentrar verdadeiramente o campo estético. Assim, a paisagem, enquanto experiência corporificada, vincula-se a um domínio de significados e relações que integram o mundo vivido. Embora essa perspectiva valorize as percepções daqueles que vivenciam profundamente essa relação, torna-se pertinente problematizar essas respostas experienciadas e buscar identificar nelas suas dimensões estéticas.

Como exemplo dessa prática de uma ontologia fenomenológica, Wylie (2007) apresenta uma citação de Merleau-Ponty: “ao contemplar o azul do céu, não me deparo com ele como um sujeito acósmico; eu não o possuo em pensamento, nem difundo em direção a ele alguma ideia de azul. Entrego-me a ele e mergulho neste mistério; ele se pensa em mim” (Merleau-Ponty, 1969 *apud* Wylie, 2007, p. 150).

Ao reconhecer a corporeidade como dimensão inseparável da existência, abre-se a possibilidade de compreender a relação entre corpo e mundo por meio de uma visão corporificada que favorece uma percepção integrada da realidade. Nesse horizonte, o corpo deixa de ser um mero receptáculo sensorial para tornar-se um espaço dinâmico, engajado e relacional, no qual o mundo se inscreve e se transforma. Trata-se de um campo de experiências no qual movimento, interação e produção de sentidos se imbricam, constituindo uma habitação permeada por múltiplas camadas de consciência sensorial.

Essa reciprocidade configura-se como um princípio vital nas práticas que desenvolvo. Ao afirmar que o corpo é paisagem, proponho uma concepção holística segundo a qual o corpo não apenas percebe, mas participa da constituição do real: ele é mundo, é espaço vivido, é paisagem em movimento.

Nesse percurso, o corpo apresenta-se como uma paisagem sensível, um campo de abertura no qual o mundo se encarna e se revela em ressonância. É nesse

²⁵ Landscape moves from a particular type of knowing (a way of seeing), to a specific mode of being (a seeing-with) – from a Cartesian spectatorial epistemology to a phenomenological ontology. The gazing subject is no longer, as Descartes claimed, an a-priori “thinking” self landscape phenomenology projecting meaning onto the landscape. Instead it is a self assembled and performed via bodily practices of landscape (Wylie, 2007, p.152).

território corporal, vibrátil e afetivo, que se estabelece o contínuo entrelaçamento entre eu e paisagem: um processo de afetar e ser afetado, de projetar sentidos e ser atravessado por eles. O corpo não se limita a estar no espaço; ele o narra, o traduz em gesto e o reinscreve em forma de linguagem poética.

A reciprocidade aqui proposta é também estética e expressiva: trata-se de um corpo que vive, lê e escreve a paisagem simultaneamente, em um fluxo permanente de escuta e enunciação. Ao reconhecer essa dinâmica, torna-se possível adotar um modo de pensar que não fragmenta, mas entrelaça; que não separa, mas integra. Trata-se de um pensamento que habita o mundo com o corpo inteiro, sensível, presente e em diálogo constante com a paisagem que o constitui e que, ao mesmo tempo, é por ele constituída.

Por outro lado, segundo Wylie (2007), diferentes abordagens fenomenológicas, provenientes da arqueologia interpretativa, da antropologia cultural e da geografia cultural do Reino Unido, têm buscado posicionar a prática cultural da paisagem no âmbito das noções de corporificação e habitação.

Aqui, um argumento é que uma ciência de campo estritamente observacional ignora completamente as texturas cotidianas da vida e do estar na paisagem – perde, em outras palavras, o ponto de vista dos habitantes de uma paisagem. O investigador não deve apenas teorizar a paisagem através da habitação corporal, mas também conhecer a paisagem através da participação nela com todo o seu corpo (Wylie, 2007, p. 6, tradução nossa)²⁶.

Em resumo, o autor nos convida a refletir sobre uma questão fundamental: a paisagem seria uma cena observada à distância – um gênero artístico, cultural e histórico específico, constituído por estratégias visuais e dispositivos de distanciamento – ou seria o próprio mundo em que vivemos, marcado pela integração mútua e pela interconectividade entre eu, corpo, conhecimento e terra? Observar ou habitar?

Para mim, as práticas relacionadas à paisagem não se resolvem na oposição entre observação distanciada e habitação corporal plena. Ao contrário, emergem da articulação dessas duas dimensões que Wylie (2007) coloca em tensão. Se, por um lado, a paisagem se consolida como construção cultural, histórica e estética – um

²⁶ Here, one argument is that a narrowly observational field science misses altogether the everyday textures of living and being in landscape – misses, in other words, the point of view of a landscape's inhabitants. To access this point of view, it has been argued, the researcher must not only theorise landscape via corporeal dwelling, but also come to know landscape through participating in it with his or her whole body (Wylie, 2007, p. 6).

modo de olhar, selecionar, enquadrar e representar o mundo –, por outro, ela só adquire profundidade quando reconhecida como experiência vivida, como espaço de presença, movimento e envolvimento sensorial. Assim, compreendo a paisagem como algo que se constitui simultaneamente como imagem e imersão: é o quadro que produzimos e, ao mesmo tempo, o chão que pisamos.

Defender essa união implica reconhecer que a observação jamais é neutra, pois é sempre atravessada pelos modos como habitamos o mundo; e que a habitação, por sua vez, é continuamente mediada por imaginários, narrativas e dispositivos culturais que moldam nosso olhar. Nesse encontro entre distância e proximidade, entre representação e corporificação, encontra-se a potência conceitual e poética da paisagem, entendida como uma experiência em que ver e viver se tornam indissociáveis.

Em consonância com essa concepção de experiência vivida e corporificada, Wylie (2007) traz como referência Paul Cézanne (1839-1906) que, em carta a um amigo, afirma: “a paisagem pensa-se em mim e eu sou sua consciência” (Wylie, 2007, p. 2, tradução nossa). Nesse ponto, Wylie chama atenção para as inúmeras vezes em que Cézanne pintou o Mont Sainte-Victoire, localizado na Provença, sul da França, produzindo tanto esboços abstratos quanto representações mais definidas das formas. Essas pinturas revelam uma percepção cotidiana que nos faz refletir sobre as tensões entre proximidade e distância, corpo e mente, imersão sensorial e observação distanciada, tensões que frequentemente estruturam a própria experiência da paisagem.

Wylie (2007) destaca ainda a leitura de Merleau-Ponty (1969) sobre Cézanne, na qual a percepção da paisagem é apresentada como testemunho de um envolvimento originário, em que o artista mergulha na paisagem com todo o seu corpo, chegando ao ponto em que o artista e a paisagem se unem até se fundirem. Observador e observado encontram-se, assim, entrelaçados em um modo de ser-no-mundo que antecede a racionalidade e a objetividade pré-condicionadas, num olhar que “penetra na paisagem e é penetrado por ela” (Wylie, 2007, p. 3).

Na experiência vivida e corporificada, o olho e a terra repousam nas profundezas um do outro, e quando olhamos para esta pintura, vemos ambos ao mesmo tempo: a visão do pintor e a paisagem visível, impressas uma na outra. De certa forma, para Merleau-Ponty, Cézanne capturou as realidades imersivas e táteis da nossa percepção cotidiana; mas, além disso, ele testemunhou de forma mais geral o princípio de que a paisagem nomeia uma percepção-com-o-mundo. Assim, argumentou ele, a arte de Cézanne

procurou "tornar visível como o mundo nos toca" (Merleau-Ponty, 1969 *apud* Wylie, p. 244, tradução nossa)²⁷.

Acredito que as reflexões sobre a arte de Paul Cézanne dialogam diretamente com minha prática pictórica e performática, especialmente na relação de envolvimento e imersão com a paisagem da Serra da Tormenta, em Carmo do Rio Claro-MG. São trabalhos que exploram tensões entre proximidade e distanciamento, corpo e mente, imersão sensorial e observação desapegada, em uma busca contínua por novas nuances, técnicas e abordagens conceituais. Assim como na experiência descrita por Merleau-Ponty, de ser atravessado pela paisagem, minhas práticas convidam o público a participar dessa imersão e, desse modo, aproximar-se da experiência de “ser-no-mundo” carmelitano.

Retomando as contribuições do antropólogo Tim Ingold, Wylie (2007) destaca a importância das discussões em torno da “fenomenologia da paisagem”. Ingold parte do entendimento de que o olhar humano é moldado por valores e significados culturais específicos.

Baseado em contribuições da fenomenologia, da psicologia ecológica e da própria antropologia, Ingold desafia entendimentos consolidados sobre a percepção e sobre as relações entre cultura e natureza. Como resposta a esses dilemas, o autor desenvolve o que denomina “teoria da habitação”, derivada da noção elaborada por Heidegger (1996), na qual o habitar se apresenta como um meio alternativo e mais holístico de expressar o ser humano no mundo (Wylie, 2007, p. 157). Nesse sentido, construir e habitar, habitar e pensar tornam-se dimensões profundamente interligadas.

Habitar tem a ver com a rica e íntima união contínua de seres e coisas que constituem paisagens e lugares e, que unem natureza e cultura ao longo do tempo. Assim, oferece características conceituais que confundem a divisão natureza/cultura, [e] enfatizam a natureza temporal da paisagem (Wylie, 2007, p. 157, tradução nossa)²⁸.

²⁷ In lived, embodied experience, eye and land rest in each other's depths, and when we in turn gaze upon this painting, we see both at once: the painter's vision and the visible landscape, imprinted on each other. In some ways, for Merleau-Ponty, Cézanne had captured the immersive and tactile realities of our everyday perception; but beyond this, he testified more generally to the principle that landscape names a perceiving-with-the-world. Thus, he argued, Cezanne's art sought "to make visible how the world touches us" (Merleau-Ponty, 1969, p. 244).

²⁸ Dwelling is about the rich, intimate, ongoing togetherness of beings and things which make up landscapes and places, and which bind together nature and culture over time. It thus offers conceptual characteristics which blur the nature/culture divide, [and] emphasise the temporal nature of landscape. (Wylie, 2007, p. 157).

Ingold (2000) conceitualiza o “habitar” sobretudo em termos de atividade envolvida, tanto de humanos como de animais, enraizada em um envolvimento ontológico com o ambiente material. Trata-se de um ser habitado através do qual o mundo torna-se significativo, “visto que a pessoa é um ser-no-mundo, o vir-a-ser da pessoa é parte integrante do processo de vir-a-ser do mundo” (Ingold, 2000, p. 68, tradução nossa)²⁹. “E ao focar no ‘agente-em-seu-ambiente’, em contextos relacionais contínuos de envolvimento, a perspectiva da habitação procura negar e dissipar os princípios do pensamento dualista – a sua separação entre cultura e natureza, o discursivo do material” (Wylie, 2007, p. 158, tradução nossa)³⁰.

O que desejo sugerir é que invertamos esta ordem de primazia e sigamos o exemplo dos caçadores-coletores ao considerar a condição humana como sendo a de um ser imerso desde o início, como outras criaturas, num ambiente ativo e prático de envolvimento perceptivo com constituintes do mundo habitado. Esta ontologia da habitação, afirmo, proporciona-nos uma maneira melhor de enfrentar a natureza da existência humana do que a ontologia ocidental cujo ponto de partida é o de uma mente desligada do mundo, e que tem literalmente de formulá-lo - construir um mundo intencional na consciência - antes de qualquer tentativa de envolvimento (Ingold, 2000, p. 42, tradução nossa)³¹.

Segundo Wylie (2007), esse ponto de vista da habitação conecta-se diretamente à descrição ecológica proposta por Gibson (1979) em que, segundo Ingold (2000), a mente é parte imanente do sistema de relações organismo-ambiente no qual, como seres humanos, estamos emaranhados. Nesse sentido, pensamento e conhecimento tornam-se processos ativos e engajados, emergindo das interações contínuas entre pessoas e entre pessoas e ambientes em constante desenvolvimento. Para Ingold (2000), os significados atribuídos ao mundo são imanentes aos contextos relacionais do envolvimento prático das pessoas com seus ambientes.

De acordo com a convenção, é necessário distinguir entre o ambiente “real”, tal como é apresentado à observação científica imparcial, e o ambiente

²⁹ Since the person is a being-in-the-world, the coming-into-being of the person is part and parcel of the process of coming-into-being of the world as a whole (Ingold, 1993, p. 168).

³⁰ And in focusing upon the “agent-in-its-environment”, upon ongoing, relational contexts of involvement, the dwelling perspective seeks to deny and dispel the tenets of dualistic thought - its separation of culture from nature, the discursive from the material (Wylie, 2007, p. 157).

³¹ What I wish to suggest is that we reverse this order of primacy, and follow the lead of hunter-gatherers in taking the human condition to be that of a being immersed from the start, like other creatures, in an active, practical and perceptual engagement with constituents of the dwelt-in world. This ontology of dwelling, I contend, provides us with a better way of coming to grips with the nature of human existence than does the alternative, Western ontology whose point of departure is that of a mind detached from the world, and that has literally to formulate it – to build an intentional world in consciousness – prior to any attempt at engagement (Ingold, 2000, p. 42).

“percebido”, tal como é construído através de uma resposta seletiva a estímulos (Brookfield 1969, p. 53). Na antropologia, a distinção é comumente expressa por meio de um contraste entre o nível “ético” da descrição objetiva e o nível “êmico” no qual o ambiente é tornado significativo pelos sujeitos culturais. No entanto, de uma perspectiva gibsoniana, é evidente que o mundo se torna um lugar significativo para as pessoas por ser habitado, e não por ser construído segundo as linhas de algum projeto formal. Os significados não são atribuídos pela mente aos objetos no mundo, mas estes objetos assumem o seu significado – ou nos termos de Gibson, proporcionam o que fazem – em virtude da sua incorporação num padrão característico de atividades quotidianas. Em suma, longe de estar inscrito na base da realidade física, o significado é imanente aos contextos relacionais do envolvimento prático das pessoas com os ambientes em que vivem (Ingold, 2000, p. 168, tradução nossa)³².

Em outras palavras, pode-se afirmar, a partir dessa perspectiva antropológica, que os significados do ambiente emergem de um contexto relacional de interações práticas e diretas entre pessoas e mundo. Nesse processo, as experiências cotidianas, moldadas por atividades e contextos específicos, tornam-se fundamentais para a constituição de sentidos atribuídos aos objetos e lugares.

Nessa perspectiva fenomenológica, Ingold (2000) segue a injunção de Heidegger de não separar o ser-no-mundo em entidades distintas: seres e mundos. O mundo surge com suas propriedades simultaneamente à emergência do observador, em meio à atividade envolvida, de modo que o vir-a-ser da pessoa está intrinsecamente ligado ao vir-a-ser do mundo.

Embora a “habitação” ocorra em diferentes variedades e texturas de espaços criados pelo homem, esta existência social tem suas raízes em ambientes naturais e não criados pelo homem. O conceito de habitação, com suas quatro implicações ontológicas apontadas por Heidegger, o corpo humano como foco para a percepção de um mundo humanizado, e a fundamentação do Ser social naquilo que não é criado pelo homem, constituem as premissas fundamentais para começar a pensar sobre a relação entre as pessoas e a paisagem de uma maneira nova. A subjetividade e a objetividade se conectam numa dialética, produzindo um lugar para o Ser em que a topografia e a fisiografia da terra e o pensamento permanecem distintos, mas

³² According to convention, it is necessary to distinguish between the “real” environment, as it is presented to detached, scientific observation, and the “perceived” environment as it is built up through a selective response to stimuli (Brookfield 1969: 53). In anthropology, the distinction is commonly expressed by means of a contrast between the “etic” level of objective description and the ‘emic’ level on which the environment is made meaningful by cultural subjects. Yet from a Gibsonian perspective, it is apparent that the world becomes a meaningful place for people through being lived in, rather than through having been constructed along the lines of some formal design. Meanings are not attached by the mind to objects in the world, rather these objects take on their significance – or in Gibson’s terms, they afford what they do – by virtue of their incorporation into a characteristic pattern of day-to-day activities. In short, far from being inscribed upon the bedrock of physical reality, meaning is immanent in the relational contexts of people’s practical engagement with their lived-in environments (Ingold, 2000, p. 168).

se interagem como uma "paisagem inteligível", uma espacialização do Ser (Tilley, 1994, p. 14, tradução nossa)³³.

Nesse ponto, Wylie (2007) oferece uma chave de compreensão do pensamento de Ingold, ao alinhar a noção de habitar à de paisagem como dimensões indissoluvelmente interligadas. A paisagem não é entendida aqui segundo a noção ocidental de natureza associada a um domínio externo à vida e ao pensamento humano, mas como uma realidade qualitativa e heterogênea, marcada por qualidades de sentimento e por investimentos emocionais, tanto humanos quanto não humanos, isto é, por uma habitação cotidiana corporificada. Trata-se de uma paisagem cuja compreensão atravessa tanto o sensório performativo quanto o lugar enquanto fonte de significados corporais e simbólicos.

Assim como em Merleau-Ponty, a paisagem fundamenta-se fenomenologicamente na experiência vivida, enquanto meio e atividade de habitar. Nesse sentido, mundo e sujeito, em um processo contínuo de devir, tornam-se ontologicamente fundidos e indissociáveis. "E ao viver nela, a paisagem torna-se parte de nós, tal como nós fazemos parte dela" (Ingold, 2000, p. 191, tradução nossa)³⁴.

A paisagem, em suma, não é uma totalidade que você ou qualquer outra pessoa possa olhar, é antes o mundo em que nos situamos ao assumir um ponto de vista sobre o que nos rodeia. E é no contexto deste envolvimento atento na paisagem que a imaginação humana começa a trabalhar na formação de ideias sobre ela. Pois a paisagem, para recordar as palavras de Merleau-Ponty (1962: 24), não é tanto o objeto como "a pátria dos nossos pensamentos" (Ingold, 2000, p. 207, tradução nossa)³⁵.

Nesse contexto, compreendo meu processo criativo não como uma formulação mental prévia que posteriormente se materializa, mas como um vir-a-ser integrado, no

³³ While "dwelling" occurs in different varieties and textures of humanly created space, this social existence is, of course, rooted in natural and non-humanly created environments. The concept of dwelling, with its fourfold ontological implications as pointed out by Heidegger, the human body as a focus for the perception of a humanized world, and the groundedness of social Being in that which is not humanly created constitute the fundamental presuppositions for beginning to think about the relationship between people and landscape in a fresh manner. Subjectivity and objectivity connect in a dialectic producing a place for Being in which the topography and physiography of the land and thought remain distinct but play into each other as an "intelligible landscape", a spatialization of Being, which I will now examine in a less abstract manner (Tilley, 1994, p. 14).

³⁴ Through living in it, the landscape becomes a part of us, just as we are part of it (Ingold, 2000, p. 191).

³⁵ The landscape, in short, is not a totality that you or anyone else can look at, it is rather the world in which we stand in taking up a point of view on our surroundings. And it is within the context of this attentive involvement in the landscape that the human imagination gets to work in fashioning ideas about it. For the landscape, to recall the words of Merleau-Ponty (1962: 24), is not so much the object as "the homeland of our thoughts" (Ingold, 2000, p. 207).

qual matéria, gesto e pensamento se entrelaçam, dissolvendo qualquer lógica dualista entre natureza e cultura, entre material e imaterial.

A paisagem não é algo que observo de fora para então representar, mas, como afirma Ingold ao citar Merleau-Ponty, ela é a “pátria dos meus pensamentos” (Ingold, 2000, p. 207). É nesse meio vivo, no ato contínuo de habitar, que os significados emergem de forma imanente, a partir das relações práticas, sensíveis e corporificadas estabelecidas com o ambiente (Ingold, 2000, p. 168). Desse modo, em meu fazer, construir e habitar, habitar e pensar, convergem como movimentos inseparáveis, enraizando meu próprio ser.

Essa concepção da paisagem como experiência encarnada e como ontologia da habitação, na qual o corpo é simultaneamente sujeito e meio de conhecimento, e onde o ser-no-mundo precede a formulação racional, estabelece o solo fértil para a articulação entre Arte, Geografia e criação proposta neste trabalho. Se a fenomenologia nos desloca das dicotomias ao situar corpo e paisagem no centro da construção do conhecimento e da experiência sensível, é na articulação com a Arte e a Geografia que essa potência se manifesta em práticas criativas concretas. A Geografia Humanista e suas vertentes, como a geopoética, já mencionadas por Kozel (2012) e Berque (2014a), oferecem o campo teórico que acolhe essa “visão corporificada” de um “pensamento-paisagem”.

4 GEOGRAFIA, ARTE E CRIAÇÃO: PROCESSOS CRIATIVOS E ONTOLOGIAS DA PAISAGEM NA PESQUISA ARTÍSTICO-GEOGRÁFICA

A proposta deste capítulo consiste em refletir sobre os fundamentos e as intencionalidades teórico-metodológicas que articulam a Arte e a Ciência Geográfica, postas como fulcro para a construção desta tese. Essa articulação emerge da condição de ser carmelitano – artista, pesquisador e professor – e visa tensionar as práticas criativas que instauram uma interconexão poética entre imagem e escrita, ao propiciar um campo fecundo para pensar a potência do vínculo entre ser, lugar e criação. Propõe-se, assim, a construção de um pensamento que situa o corpo e a paisagem no centro da produção do conhecimento.

Em consonância com essa perspectiva, aproximamo-nos das “geografias menores” propostas por Oliveira Junior (2014, p. 256), cuja intenção é expandir as fronteiras da Geografia. Essa abordagem reconhece nas imagens, fotografias, filmes, mapas e pinturas linguagens sensíveis capazes de ampliar o escopo da disciplina, possibilitando explorar perspectivas e experimentações que dão expressão às experiências vividas e mobilizam um pensamento espacial-geográfico aberto à criação.

Geografias menores são forças minoritárias que se agitam no interior da Geografia maior. Não existem como formas acabadas, mas como potência de devir naquilo que já está estabelecido. Seriam, portanto, todas aquelas forças (conceituais, formais, temáticas, metodológicas) que operam rupturas, fraturas e esburacamentos, oscilações, dúvidas e incorporações novas naquilo que antes já era Geografia. São antes aquilo que vê outras conexões e possibilidades, não necessariamente rompimentos ou negações; ampliam as margens em que o pensamento geográfico se dá, abrindo nele novos possíveis (Oliveira Junior, 2014, p. 526).

É nesse movimento que esta pesquisa se insere: na busca por dar voz às experiências e aos saberes frequentemente marginalizados nos grandes debates acadêmicos. Trata-se de reivindicar um conhecimento geográfico que reconheça, no fazer artístico, a potência de uma linguagem sensível, capaz de emergir das particularidades de um lugar, dos fenômenos paisagísticos e das vivências que nele se articulam, produzindo conhecimento.

Para Ostrower (2014), a atividade criadora está intrinsecamente ligada ao próprio ato de viver, constituindo uma dimensão fundamental da natureza humana. A criatividade não se restringe à arte, mas encontra nela um campo privilegiado para a

liberdade de ação emocional e intelectual. Essa natureza criativa manifesta-se em dois níveis de existência: o individual, em que a criatividade representa as potencialidades de um ser; e o da criação, que corresponde à realização dessas potencialidades no interior de uma determinada cultura e de uma realidade social, cujas necessidades e valorações moldam os valores culturais da vida.

Nesta pesquisa, essa compreensão manifesta-se nos valores culturais do ser carmelitano, em seus saberes e modos de existir, revelando não apenas uma relação viva na transmissão de saberes, mas um processo contínuo em que cada gesto criativo se enraíza na experiência vivida na comunidade. Trata-se de um processo criativo que expressa as singularidades do sujeito criador e, ao mesmo tempo, se ancora em práticas coletivas, sustentando formas de vida e de pertencimento. Assim, a pesquisa inscreve-se nesse diálogo contínuo de intersubjetividades, reconhecendo que criar é também um ato de habitar e transformar o mundo.

Tais proposições encontram ressonância na metodologia desenvolvida pela arte-educadora e pesquisadora Rita L. Irwin³⁶, denominada de *A/r/tografia* (*a/r/tography – artist, researcher and teacher*). Nessa abordagem, o processo de pesquisa é conduzido por um/a pesquisador/a que também atua como professor/a e artista criador/a, conduzindo-nos a refletir sobre “o sentido denso e intenso das coisas e formatos alternativos para evocar ou provocar entendimentos e saberes que formatos tradicionais de pesquisa não conseguem fornecer” (Dias, 2014, p. 256).

Estar engajado na prática de *a/r/tografia* significa investigar o mundo por meio de um processo contínuo de fazer arte em qualquer forma de arte e escrita não separadas ou ilustrativas uma da outra, mas interconectadas e tecidas uma com a outra para criar significados aprimorados. Os trabalhos *a/r/tográficos* são frequentemente operados por meio dos conceitos metodológicos de contiguidade, investigação viva, brechas, metáfora/metonímia, reverberações e excessos que são adotados e apresentados/performados quando circunstâncias de investigação estética relacional são vislumbradas como entendimentos incorporados e partilhas entre arte e texto, e entre as identidades amplamente concebidas de artista/pesquisador/professor. A *a/r/tografia* é intrinsecamente não apenas

³⁶ Professora titular de Arte e Educação e diretora da Divisão de Formação de Professores da *University of British Columbia*, em Vancouver, no Canadá. Segundo Irwin (2016), esse método surgiu na década de 1990 no Programa de Pós-Graduação em Educação Artística da *University of British Columbia*, em um contexto no qual seus alunos arte-educadores, ao elaborarem seus projetos de pesquisa-ação, encontravam-se profundamente envolvidos tanto com suas práticas artísticas quanto com suas próprias questões sobre arte e ensino. Ou seja, não refletiam apenas sobre suas práticas artísticas, mas também sobre suas práticas de ensino, suas identidades e os processos formativos articulados às práticas de pesquisa, que passam a se delinear como agentes transformadores dessas mesmas práticas.

sobre si mesmo como artista/pesquisador/professor, mas também é social quando grupos ou comunidades de *a/r/tógrafos* se reúnem para se engajar em investigações compartilhadas, agir como amigos críticos, articular o desenvolvimento de questões de pesquisa e apresentar seus trabalhos evocativos/provocativos coletivos a outros (Irwin, 2016, n.p.)³⁷.

Em entrevista a Martins (2022), Irwin apresenta a definição de *A/r/tografia*, enfatizando sua natureza relacional, que perpassa intenções, disposições e ações acadêmicas, artísticas e pedagógicas. Para a autora, o *a/r/tógrafo* deve adotar métodos e conceitos que se destaquem para si em seu trabalho, abrindo-se a novos horizontes de aprendizagem, de modo a ultrapassar sugestões iniciais.

A partir dessa compreensão, a pesquisa-ação, aqui apresentada como pesquisa-criação, consiste em uma forma de investigação que pode ser utilizada em sala de aula ou em outras comunidades e que nasce de uma pergunta cujas reflexões geram novos questionamentos. Trata-se de um ciclo contínuo, em espiral, de indagações, análises e respostas que se desenvolvem nas práticas. É por meio desse tipo de abordagem – uma pesquisa-ação pautada por constantes questionamentos – que venho cultivando minhas investigações, integradas a uma perspectiva ontológica relacional e a um envolvimento direto com a comunidade carmelitana.

Nessa direção, minhas práticas criativas aproximam-se da perspectiva *a/r/tográfica* ao compreender que os gestos de criar, investigar e ensinar são indissociáveis da experiência vivida, do lugar que me atravessa e das relações que me constituem. As proposições que emergem do fazer artístico e do cotidiano partilhado operam nas zonas de contiguidade entre imagem, escrita e presença, fazendo da prática um campo em constante renovação de problemáticas e sentidos.

Como propõe Irwin (2016), minha pesquisa não busca apenas descrever processos, mas habitá-los, permitindo que brechas, excessos e ressonâncias orientem a produção de sentidos que escapam aos formatos tradicionais de investigação. Nesse entrelaçamento, criação, ensino e pesquisa configuram-se como pensamento encarnado, espaços de escuta, invenção e intervenção, um movimento de abertura no qual corpo, lugar e imaginação se coimplicam. Desse modo, minhas práticas criativas instauram um modo de ser-no-mundo que é também um modo de conhecer: uma investigação viva que produz vínculos, deslocamentos e

³⁷ Disponível em <https://artography.edcp.educ.ubc.ca/>. Acesso em: 12 jul. 2024.

aprendizagens compartilhadas, fazendo das práticas criativas um movimento de pertencimento e transformação.

Para Irwin (2016), no campo da Arte e da Educação há uma busca constante por criar saberes, encontrar formas e construir condições de conhecimento, seja de forma individual ou coletiva. Trata-se de pesquisas desenvolvidas entre referenciais que envolvem a arte, os artistas e os processos de criação, sobre os quais se faz necessário escrever.

De acordo com a autora, é fundamental engajar-se e envolver-se com as próprias ideias artísticas como forma de investigação por meio da relação entre pesquisa e ensino, sempre em diálogo com aquilo que denomina de “nosso particular”. Nesse sentido, a proposta distingue-se dos métodos científicos voltados à compreensão de questões gerais ao enfatizar aquilo que a Arte pode oferecer: a atenção ao singular, à compreensão de uma pessoa, de um evento, de uma ação, de uma situação social ou de um problema específico, de modo a instigar outros a pensarem de forma diferente. São problemáticas dessa natureza que busco vivenciar, tensionar, compreender e ressignificar a partir da particularidade dos fenômenos paisagísticos carmelitanos.

Em entrevista, Irwin (2016) destaca:

Além disso, precisávamos ler e escrever sobre nosso trabalho, tanto quanto precisamos realizar nossas práticas artísticas e educativas. As multimodalidades ofereciam diferentes pontos de vista e acesso a diferentes formas de epistemologias e ontologias. De fato, alguns a/r/tógrafos se esforçaram em referenciar e/ou empreender várias formas de arte enquanto estudavam o trabalho de filósofos e estudiosos relacionados. No meu próprio trabalho também. É importante dizer que as ideias conceituais assumidas por artistas e pensadores foram estudadas como forma de expandir nossas próprias práticas de pesquisa. Empreender esse trabalho nos ajudou a definir nossos fundamentos conceituais e a refinar as direções de nossas pesquisas (Martins, 2022, p. 21).

Segundo Irwin (2016), as metodologias devem ser compreendidas como situações relacionais, que envolvem não apenas as articulações entre ser artista, pesquisador e professor, mas também as relações estabelecidas com aqueles com quem se pesquisa e os motivos que impulsionam a investigação: “Trata-se de trabalhar com palavras, situações e indagações que provocam e evocam sentimentos e lembranças carregadas de significado. Como podemos encorajar alguém a pensar de forma diferente? Como podemos fazer com que sintam de forma diferente?” (Irwin, 2016, p. 15).

O que temos aprendido no nosso trabalho pedagógico é que precisamos compreender e relacionar a prática da educação com a prática de arte e trazer essas relações para o campo profissional como um aprendizado relacional. Uma relação intrínseca entre corpo, teoria e prática. O artista, o professor e o pesquisador não são posições dicotômicas. Estão envolvidos e separados na medida em que o aprendizado se torna flexível e criativo (Irwin, 2016, p. 15).

Nesse horizonte, minhas práticas criativas inscrevem-se como um modo de pesquisa que emerge do encontro entre o particular e o situado, tal como defende Irwin, reconhecendo que o conhecimento se forma pelo engajamento vivo com aquilo que nos atravessa. Ao operar no movimento entre arte, pesquisa, educação e comunidade carmelitana, assumo uma prática que toma a experiência como campo de constante indagação, permitindo que acontecimentos locais, memórias e gestos cotidianos orientem tanto o fazer artístico quanto a escrita reflexiva que dele se desdobra.

Como um *a/r/tógrafo* geopoético, compreendo que criar é também uma forma de pensar, e pensar implica tensionar sentidos, provocar deslocamentos e permitir que diferentes formas de saber se articulem na construção da pesquisa. Assim, minha produção integra vivência, leitura, escrita e prática como dimensões indissociáveis, mobilizando múltiplas linguagens para ampliar horizontes epistemológicos e refinar a escuta desse lugar. Ao entender a arte como forma de investigação e campo de transformação, assumo um percurso no qual artista, professor e pesquisador deixam de ser papéis fixos e passam a constituir posições em constante atravessamento, nas quais cada gesto criativo se converte em abertura, vínculo e modo de habitar e compreender o mundo.

Nesse sentido, Irwin (2016) propõe ir além de metodologias de pesquisa centradas exclusivamente na formulação de perguntas orientadas por relações de causalidade. Para a autora, não é necessário utilizar esse modelo o tempo todo, uma vez que a pesquisa artística envolve continuamente a formulação de múltiplas perguntas. Desse modo, devemos complicar e misturar as coisas, provocar distúrbios e instaurar situações de constante movimento, e não de estabilização. Investigações que se abrem a diferentes direções, a novos modos de pensar e a novas relações para alcançar outras compreensões. Para a autora (2016, p. 15), “esse tipo de trabalho realmente assume vida quando o utilizamos em nosso cotidiano. Estamos teorizando

e, ao mesmo tempo, envolvidos nisso, e a prática é algo com que nos comprometemos todos os dias”.

Com o intuito de propor novas abordagens investigativas, processo que a autora define como “investigação viva”, compreendo que, enquanto ser-artista, vivemos envolvidos em uma necessidade vital de indagações acerca de nossa existência, de nossas práticas e de nossas fontes de pesquisa. Trata-se de uma busca constante por novos desafios e redirecionamentos que nos conduzem a novos ciclos, em um eterno ir e vir aberto a conexões com distintas áreas do conhecimento.

Conforme Irwin (2016), a adoção do conceito de “investigação viva” constitui um modo de ser e estar no mundo, no qual as práticas desenvolvidas nos auxiliam a formular perguntas relevantes e significativas para nós mesmos. Para ela, pesquisas que demandam rigor, vigor, energia, ação e engajamento estão envoltas em uma série de questionamentos. Diferentemente de uma tese amparada em hipóteses e argumentos, aplica-se, nesse contexto, o termo exegese, no qual o processo e a forma artística se situam como explicação crítica do significado do trabalho: “O importante é a atenção que se dá ao andamento da pesquisa por meio da transformação de suas questões e compreensões. Essa é a diferença entre tese e exegese” (Irwin, 2016, p. 19).

A “pesquisa viva”, que, de acordo com Dias (2014), constitui-se como um processo dinâmico de investigação, constrói-se a partir de compreensões, experiências, representações artísticas (imagem visual) e textuais, em momentos de mestiçagem ou hibridização. Essa forma de pesquisa destaca-se por sua natureza em constante transformação, na qual tanto o sujeito quanto a própria forma da investigação permanecem em permanente estado de devir. Desse modo, a A/r/tografia evidencia que os problemas de pesquisa se entrelaçam às práticas de artistas, educadores e educadores-artistas, influenciando essas práticas ao longo do processo investigativo.

Identifico esses processos em minha própria trajetória, marcada por um movimento contínuo de reconfigurações, no qual a pesquisa nunca ocorre fora de mim, mas por meio das experiências e encontros vividos enquanto carmelitano, artista, professor e pesquisador. Ao assumir essa condição de “pesquisa viva”, compreendo que investigar implica também um deslocamento interno, permitindo que as perguntas emergjam, se dissolvam e se recomponham no ritmo das vivências estabelecidas com o lugar que me sustenta enquanto pesquisador.

Para Irwin (2016), embora os projetos a/r/tográficos possam ter início com um ou mais problemas de pesquisa, reconhece-se a possibilidade de evolução desses problemas ao longo do desenvolvimento do projeto, de modo a criar artefatos e textos que representem a compreensão alcançada a partir das perguntas iniciais, mas que também se dediquem à análise da evolução desses problemas durante a investigação.

A concepção de “pesquisa viva”, proposta por Irwin (2023), possibilitou pensar a criação desta tese como uma exegese, termo no qual o significado do trabalho é explicado criticamente por meio de seu processo e de sua forma artística. Trata-se de um movimento dinâmico e contínuo que envolve diferentes inquietações e desejos em torno de processos investigativos que nunca cessam, sempre suscetíveis a novos desafios e abertos à exploração de abordagens alternativas na busca por novos conhecimentos.

Esses exercícios configuram-se como uma maneira de existir e de habitar o mundo impossível de ser reduzida a categorias fixas. São movimentos que atravessam quem sou e que dão forma ao meu modo de pesquisar. É nesse entrelaçamento entre cotidiano, paisagem, relações sociais e materialidades que a pesquisa se faz viva, aproximando-se de uma prática encarnada de mundo.

A partir dessa colocação, destaco que a noção de exegese proposta por Irwin (2016) não apenas sustenta a abertura investigativa da A/r/tografia, como também oferece o terreno fértil no qual minhas escolhas metodológicas se enraízam. Contudo, o modo como opero essa exegese não se alinha integralmente ao mesmo horizonte epistemológico sugerido pela autora. Se a exegese permite compreender o processo artístico como pensamento em movimento, é justamente nesse movimento encarnado, situado e relacional que encontro os fundamentos para uma investigação construída no entrelaçamento entre corpo, paisagem e criação.

A contribuição epistemológica desta tese amplia o espírito da exegese a/r/tográfica ao inscrevê-la em uma poética processual na qual texto e imagem coexistem como modos de conhecimento que emergem da experiência vivida. Em vez de seguir abstrações rizomáticas³⁸, adoto uma exegese orientada pela corporeidade

³⁸ Nesse contexto, é importante compreender que a A/r/tografia se apoia tanto na fenomenologia quanto no pós-estruturalismo. Nesse horizonte, o conceito de rizoma, proposto por Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), é mobilizado como possibilidade de trilhar percursos de pesquisa que ultrapassam a linearidade. Trata-se de enveredar por diferentes direções, retornar a pontos já

fenomenológica de Merleau-Ponty (1999) e pela noção de habitar de Ingold (2000). Assim, a pesquisa não se define pela dispersão de caminhos, mas pelo entrelaçamento vivo entre corpo, mundo e experiência, em um caminhar que se inscreve na paisagem que convoca, afeta e orienta.

A partir dessa posição, a exegese aqui praticada não se define como rizomática por princípio, mas relacional por condição: nasce da atenção às forças do lugar, das memórias carmelitanas e das vivências que o atravessam. Assim, longe de contrariar Deleuze e Guattari, afirmo que meu pensamento e meu processo de criação enraízam-se mais no gesto fenomenológico de perceber e no gesto antropológico de habitar, modos de estar-no-mundo que não apenas conectam, mas implicam, envolvem e transformam.

De acordo com Irwin (2016), ao pensarmos artisticamente, somos conduzidos a diferentes caminhos, em uma existência que atravessa simultaneamente nossos pensamentos, sentimentos e a consciência de nossos próprios corpos. Para além do interesse pelos questionamentos, somos convocados ao desafio da procura e a tudo aquilo que esse movimento implica.

Como artistas, somos chamados a pensar a respeito de algo. Procuramos, perscrutamos. Como educadores, somos chamados a refletir mais profundamente a respeito de situações e queremos responder a esse chamado. Não é apenas uma pergunta, é algo que tem forte significado para nós e algumas pessoas chamam isso de investigação viva. São inquietações e desejos que queremos continuamente investigar: em nossas vidas, em nossa sala de aula, nos estúdios, nas práticas artísticas. É viva porque é uma forma de ser, nós vivemos isso. Não separamos ou categorizamos, dizendo: “agora vou fazer pesquisa, agora não vou fazer pesquisa”, porque trazemos a pesquisa conosco, em nossas vidas. Continuamente pensamos sobre isso. É algo que se prolonga conosco (Irwin, 2016, p. 16).

Com base nessas reflexões, minha pesquisa orienta-se por enraizamentos sensíveis e vínculos situados, sem restringir o fluxo criativo. A ênfase, portanto, não recai na multiplicidade em si, mas na profundidade relacional que emerge de cada encontro e de cada gesto.

percorridos, estabelecer novas conexões e abrir caminhos para outras possibilidades investigativas. Esse movimento sugere uma pesquisa que se desenvolve em múltiplas direções, em um processo de exploração contínua, no qual o investigador pode deslocar-se entre diferentes temas, problemas e experimentações. Como observa Irwin (2016, p. 16), esse percurso pode ser compreendido como um trânsito investigativo marcado por deslocamentos e retornos sucessivos: “acho que quero ir por este lado e investigar aqui por um tempo. Aquilo também é interessante, vou observar por um tempo. Ok, agora preciso voltar e investigar isso por um tempo. Agora quero ir para lá e investigar aquilo”.

Martins (2022, p. 21) considera a A/r/tografia como uma prática social de caráter intervencionista, que exige do a/r/tógrafo um trabalho “reflexivo, recursivo, autorreflexivo e sensível, em que a reflexão que se volta para o vivido se amplia também por um movimento de difração que cria novos movimentos diante dos obstáculos e de possíveis desvios de rota”.

A autora destaca a importância de nos afastarmos, em pausas regulares, de nossos percursos investigativos, para a consolidação e o compartilhamento do que estamos aprendendo. Essas pausas possibilitam maior clareza nas conexões acadêmicas, no reconhecimento das potências artísticas e no fortalecimento do engajamento pedagógico. O compartilhamento dessas práticas com a comunidade amplia a troca de perspectivas na construção de um saber coletivo. Ao articular o trabalho artístico e educativo às ações acadêmicas, alcança-se uma dimensão mais profunda do processo de aprendizagem.

Martins (2022) ressalta, ainda, o compromisso dos a/r/tógrafos em estudar, atuar, criar e compartilhar continuamente seus trabalhos, por meio de diferentes formatos e para públicos diversos. Essa multiplicidade de modos de circulação, seja por meio de exposições, performances, encontros formativos, entre outros, evidencia a natureza viva da A/r/tografia como um processo contínuo de estudo, aprendizagem, criação e partilha.

No âmbito desta pesquisa, esses compartilhamentos manifestam-se em exposições artísticas, em diálogos com artistas vinculados ao Núcleo de Pesquisa em Pintura e Ensino da Universidade Federal de Uberlândia (NUPPE), com o Grupo de Práticas de Pesquisas Qualitativas em Geografia da UEPG, bem como em publicações em periódicos científicos, entre outros espaços de circulação do conhecimento.

Esse ponto configura-se como um aspecto central que busco praticar em minhas pesquisas: a construção de um conhecimento que se desdobra em diálogo com a comunidade, tendo sempre em vista o retorno de uma aplicabilidade prática construída a partir dessas interações como parte constitutiva da investigação, seja ela de cunho artístico, acadêmico, ético-estético, didático-pedagógico ou político-cultural.

Segundo Martins (2022), conforme já exposto, uma comunidade de prática a/r/tográfica constitui-se como um coletivo de investigadores que atuam como artistas, pesquisadores e pedagogos comprometidos com um modo de ser/estar no mundo,

com a investigação, com a negociação do engajamento pessoal em uma comunidade de pertença e com a criação de práticas que problematizam e refletem a diferença.

Nesse contexto de natureza rizomática, a A/r/tografia permite a exploração de caminhos e conexões distintas, nos quais as práticas artísticas se configuram como processos de aprendizagem e transformação. O artista-pesquisador envolve-se, assim, em um diálogo constante com a comunidade, em busca de colaborações que contribuam para a construção e o compartilhamento de novos conhecimentos, caminhos e soluções capazes de responder às suas demandas. Trata-se de uma abordagem que se alinha a práticas que desafiam a lógica linear de causa e efeito, incentivando uma experimentação contínua.

Minhas escolhas metodológicas não se afastam das premissas de Martins (2022), ao contrário, expandem-nas ao costurar a investigação viva no próprio movimento da paisagem, da prática artística e dos vínculos comunitários que alimentam meu fazer. A metodologia torna-se, assim, a condição que possibilita um ciclo contínuo de indagações e respostas, essencial aos modos de conhecer, vivenciar e criar.

Nesse sentido, impõe-se uma provocação inevitável: como manter intactas as fronteiras tradicionais da Geografia quando os processos artísticos passam a operar como dispositivos de pensamento espacial? Ao assumir a criação artística como uma via legítima de produção de saber, esta pesquisa se coloca no território instável e fértil das forças minoritárias descritas por Oliveira Junior (2014), ampliando as margens do que pode ser compreendido como conhecimento geográfico. Desse modo, ao construir um pensamento criativo a partir de vivências, imagens e experimentações, busco provocar aberturas artísticas na Geografia: pequenas fissuras por onde emergem outras formas de narrar o espaço, outros modos de reconhecer a experiência e outras possibilidades de fazer ciência.

É a partir dessas aberturas que se tornam necessárias escolhas metodológicas capazes de sustentar o fazer artístico em sua dimensão investigativa. No que diz respeito aos procedimentos técnicos para a criação da obra de arte e à rede conceitual que se estabelece a partir desse fazer, a artista e pesquisadora Sandra Rey (1996) destaca que, muitas vezes, torna-se necessário realizar incursões em ramos interdisciplinares capazes de oferecer conceitos fecundos para enriquecer nossas práticas.

Operar por cruzamentos implica proceder de maneira aberta. A atuação nas artes visuais, hoje, não exige tanto do artista o domínio de saberes específicos da área e destrezas em técnicas que se encerram em gêneros e categorias, mas, em contrapartida, exige habilidades para lidar com os dados que a cultura contemporânea dispõe, demanda capacidade de conceituação e a concepção de uma ideia própria da arte, exige a compreensão do conhecimento científico e tecnológico do nosso tempo e habilidades para conduzir projetos interdisciplinares (Rey, 2011, p. 1).

Ainda segundo Rey (1996), a pesquisa com ênfase em poéticas visuais perpassa articulações entre teorias poéticas, o fazer artístico (práxis) e a produção de conhecimento. Ancorada na poética entendida como ciência e filosofia da criação, a autora apresenta parâmetros que se diferenciam da pesquisa científica tradicional, ou mesmo da pesquisa sobre arte pensada apenas como produto final. Nessa perspectiva, a dimensão metodológica do fazer artístico considera a obra enquanto processo de formação, de elaboração e de produção de significado, ou seja, “a obra interpela seus sentidos enquanto ele está às voltas com ela” (Rey, 1996, p. 85).

Corroborando essas reflexões, a linguista Cecília Salles (2006) compreende que a abordagem do processo criativo envolve a necessidade de pensar a criação como uma rede de conexões, construída por uma multiplicidade de relações e nexos que possibilitam leituras não lineares e livres de dicotomias, tais como: “intelectual e sensível, externo e interno, autoria e não autoria, acabado e não acabado, objetivo e subjetivo, e movimento prospectivo e retrospectivo” (Salles, 2006, p. 17).

A autora destaca que a abordagem do movimento criador passa pelo pensamento relacional e se inscreve na contramão dos problemas acarretados pela especialização abstrata do conhecimento compartimentado. Ou seja, evidencia-se a necessidade de pensar a criação artística no contexto da complexidade, de modo a romper o isolamento dos objetos e sistemas, impedindo sua descontextualização e ativando as relações que mantêm com sistemas complexos.

Devemos pensar, portanto, a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura na qual está inserido e com aquelas que sai em busca (Salles, 2006, p. 32).

À luz dessas reflexões, reconheço que um dos questionamentos que sempre emergiu em meu percurso foi o seguinte: se a obra, como defendem Rey e Salles, é um sistema aberto, ou seja, lugar de trocas, conexões múltiplas e significados em

fluxo, até que ponto ainda faz sentido pensar a criação artística apenas como um processo isolado no ateliê, restrito a metodologias estanques? Ao assumir os atravessamentos interdisciplinares como elemento constitutivo do meu fazer, reconheço que minha pesquisa busca tensionar modelos já estabilizados a partir de dentro, permitindo que a paisagem, a cultura e as experiências vividas se entrelacem como forças que continuamente reconfiguram meu próprio processo criador.

Considerando o exposto, se a rede conceitual proposta por Rey (1996) exige do artista abertura ao imprevisível e Salles (2006) convoca a pensar a criação como uma complexidade em movimento, minhas práticas respondem com outra pergunta: como manter intactas categorias rígidas quando a obra insiste em transbordar, relacionar-se, reconfigurar-se e convocar o pesquisador a acompanhá-la nesse devir contínuo? É nesse espaço de fricção entre teoria, sensibilidade, interdisciplinaridade e experimentação que esta pesquisa se inscreve, fazendo do processo criativo um campo vivo de negociações, desdobramentos e descobertas.

Assim, embora os referenciais de Salles (2006) se fundamentem na complexidade de Edgar Morin, reconheço que operam a partir de matrizes distintas daquelas privilegiadas nesta investigação. No entanto, tal como os direcionamentos pós-estruturalistas propostos por Irwin (2023), esses aportes não são aqui tomados como fundamentos teóricos absolutos, mas como catalisadores de reflexão que atravessam minha experiência fenomenológica e minha prática criativa.

Em síntese, a filosofia da diferença e da multiplicidade de Deleuze e Guattari, mediada por Irwin (2023), permite pensar a criação como fluxo, acontecimento e devir que escapam à linearidade. Já a perspectiva da complexidade de Morin, mobilizada por Salles (2006), contribui para compreender a criação como um tecido de múltiplas dimensões afetivas, cognitivas e sociais que se entrelaçam em um processo vivo e não reducionista.

Contudo, nesta tese, impõe-se uma inflexão necessária: embora esses referenciais sejam fundamentais para pensar a arte como inacabamento e produção relacional, eles são aqui mobilizados como um “jogo aberto”, no qual o centro da reflexão se situa no ser que cria, ensina e pesquisa a partir de um vínculo situado com a terra natal e com a paisagem carmelitana.

Assim, em vez de buscar a conciliação dessas epistemologias em um sistema único, reconheço suas tensões e as acolho como parte constitutiva de um movimento reflexivo que se dá no próprio corpo da criação. A fenomenologia aqui mobilizada não

pretende resolver tais diferenças, mas incorporá-las como forças ativas do gesto criativo, no qual o pensamento se produz entre rupturas, encontros e ressonâncias que orbitam uma ontologia relacional.

Para concretizar essa busca interdisciplinar, os pilares da Geografia Criativa e da A/r/tografia orientam minha práxis ao reconhecer que pesquisar é, fundamentalmente, um ato de criação. Esses referenciais fornecem o arcabouço necessário para legitimar métodos que operam na zona fronteira entre arte e ciência, transformando o ato de investigar em um gesto de expressão, desvelamento e produção de sentido.

4.1 GEOGRAFIAS CRIATIVAS: A PAISAGEM COMO EXPERIÊNCIA CORPORAL, PERFORMANCE E HABITAÇÃO NO MUNDO VIVIDO

No percurso teórico desta pesquisa, estabeleci como pressuposto central a abordagem ontológica da paisagem, compreendida não apenas como categoria analítica, mas como experiência vivida.

Nos capítulos anteriores, delineei um caminho histórico da invenção da paisagem, destacando suas aberturas para leituras fenomenológicas e ontológicas, especialmente no âmbito da Geografia Humanista. Neste subcapítulo, retomo essa discussão sob o prisma da relação direta entre paisagem e práticas criativas, ressaltando a imersão em campo e a dimensão poética como instrumentos de investigação. É nesse entrelaçamento que se dá o movimento desta pesquisa: a paisagem não apenas como objeto de análise, mas como coautora das narrativas sensíveis que emergem da vivência in loco e da experimentação artística.

Para Hawkins (2015), a principal razão para o (re)torno criativo na/da Geografia reside no potencial das práticas criativas como resposta à ênfase contínua da disciplina no fazer corporificado, baseado na prática. Essa perspectiva requer maneiras de engajar-se, pesquisar e expressar experiências sensoriais, emoções, atmosferas afetivas e fluxos de vida que atravessam diversos aspectos, desde imaginários espaciais até práticas de produção de conhecimento.

Souza Júnior e Almeida (2022) defendem que esse (re)torno criativo em Geografia constitui uma via promissora para a renovação da disciplina no século 21, especialmente no campo da Geografia Cultural, ao estimular novas formas de fazer ciência. Os autores destacam a convergência entre práticas artísticas

contemporâneas, como a *Land Art* e a *Environmental Art*, e os interesses geográficos, apontando para um núcleo comum que favorece diálogos e colaborações entre arte e geografia.

Nesse contexto, metodologias ativas centradas na experiência e na imersão artística abrem espaço para narrativas geopoéticas capazes de decifrar múltiplas realidades espaciais e transitar entre o científico e o artístico. Contudo, tais práticas precisam estar acompanhadas de reflexões teóricas consistentes para não se tornarem modismos passageiros, garantindo que as Geografias Criativas contribuam de forma duradoura e multifacetada para responder aos desafios do mundo contemporâneo (Souza Júnior; Almeida, 2022).

Nessa direção, procuro articular a experiência estética a uma reflexão crítica aliada ao rigor conceitual, tensionando um exercício contínuo de fazer-pensar. As Geografias Criativas oferecem caminhos para compreender a relação entre sujeito e paisagem de forma plural, situada e inventiva.

O resultado desse movimento circunscreve-se em uma linguagem que se desdobra como gesto poético e geográfico, possibilitando o acesso às dimensões sensíveis da paisagem não apenas por meio de conceitos, mas também por meio de presenças, vibrações e ritmos. As metodologias ativas e imersivas defendidas por esses autores aproximam-se das minhas explorações de campo, nas quais caminhar, observar, tocar e narrar configuram atos constitutivos da produção de conhecimento.

Hawkins (2013) assinala ainda que a Geografia possui um papel relevante a desempenhar diante das complexidades presentes na teoria da arte que emergem da relação entre arte e lugar. Para além desse diálogo, interessa-nos pensar as contribuições advindas das teorizações sobre o lugar, a paisagem, o corpo e a vivência em comunidade.

[...] ricas interseções estão se desenvolvendo em torno de explorações compartilhadas de lugares. Assim, os artistas reúnem múltiplas formas de material e pesquisa baseada na prática para se envolver com lugares específicos, enquanto os geógrafos estão experimentando técnicas artísticas e métodos de cultura visual de forma mais ampla. Estes ajudam a chegar a um acordo com as mudanças de pressupostos epistemológicos relativos aos lugares e às demandas metodológicas associadas para explorações multissensoriais e afetivas³⁹ (Hawkins, 2013, p. 4, tradução nossa).

³⁹ [...] rich intersections are developing around shared explorations of place. So artists draw together multiple forms of material and practice-based research to engage with specific places, while geographers are experimenting with artistic techniques and visual culture methods more broadly.

No âmbito desta pesquisa geopoética, busco sustentar esse ponto ao defender que o engajamento com o lugar é ontológico, na medida em que a prática artística cria com o lugar, mobilizando corpo, matéria e comunidade como coautores do processo. Dessa forma, problematiza-se a necessidade de uma Geografia que não apenas experimente técnicas, mas que reconheça a potência criadora dos próprios lugares na constituição do saber.

Como ponto de partida para refletir sobre a estética do conhecimento espacial, tão presente na Arte e na Geografia contemporâneas, ganha destaque a contribuição da geógrafa Volvey (2000; 2012a; 2012b; 2014), que, desde meados da década de 1990, investiga a prática de campo e o trabalho sobre os corpos que nela se envolvem. Ao explorar as experiências corporais implicadas nesse processo, a autora evidencia como princípio a relevância atribuída ao espaço e ao relacional como modalidades que organizam a prática de campo em torno do jogo intersubjetivo, do corpo e da identidade subjetiva.

Em consonância com esse direcionamento metodológico centrado nas práticas de campo, o corpo não é concebido apenas como instrumento de investigação, mas como lugar onde as forças da paisagem se inscrevem. O relacional, por sua vez, ultrapassa a intersubjetividade humana, envolvendo materialidades e atmosferas que cocriam o espaço. Proponho, nesta pesquisa, assim, ampliar essa discussão para compreender o campo como um processo criativo e ontológico, no qual a paisagem atua na própria produção do conhecimento.

De acordo com Volvey (2014), a análise de práticas e objetos artísticos e geográficos possibilita compreender tanto a chamada “virada espacial” na Arte quanto a “virada estética” na Geografia, ao explorar uma dimensão subjetiva e corporal que atravessa a produção de conhecimento em ambas as áreas. Essa perspectiva coloca em evidência a relação entre sujeito e corpo, enfatizando um sujeito que lida com o espaço, e não apenas no espaço, e reconhecendo a influência da identidade subjetiva nos projetos cognitivos de artistas e geógrafos.

Essa perspectiva reforça a compreensão da paisagem como uma realidade que se constrói e se percebe a partir da imersão e da relação corpórea do sujeito com o

These aid in their coming to terms with changing epistemological assumptions regarding places, and the associated methodological demands for multi-sensuous and affective explorations (Hawkins, 2013, p. 4).

mundo. A “virada estética” na Geografia, ao reconhecer o valor da sensibilidade e da estética na análise espacial, e a “virada espacial” na Arte, ao explorar o espaço como campo de experiência e produção intersubjetiva, sinalizam uma convergência fundamental com o conceito de paisagem encarnada, em que o corpo se afirma como mediador essencial da relação entre sujeito e espaço.

Nesse contexto, segundo Volvey (2014), o termo “estético” vai além do julgamento de gosto usualmente associado à Arte, frequentemente restrito a uma experiência visual de um objeto artístico tradicional. Em vez disso, abrange o exercício da faculdade de vivenciar as experiências que ela estabelece e seus conteúdos, englobando dimensões perceptivas, motoras, cinestésicas e emocionais de um corpo engajado em ações relacionais e performativas (no sentido inglês de performance), bem como as dimensões de afetividade que delas resultam.

Desse modo, parte das práticas criativas desenvolvidas nesta pesquisa inscreve-se nessa concepção ampliada de “estético” proposta por Volvey (2014), a qual transcende o juízo visual e incorpora a experiência do mundo mediada por percepções, movimentos, afetos e emoções. Trata-se de uma compreensão em que a afetividade resulta de um corpo engajado em ações relacionais de performance.

Ressalto, assim, que o entendimento de performance mobilizado nesta tese se fundamenta na interação dinâmica entre o corpo, o ambiente e as obras de arte (Crouch, 2010), cuja “virada performativa” é ativada pela experiência, ao envolver emoções, memórias e a subjetividade do observador. Nesse processo, a arte flui continuamente, integrando-se à vida cotidiana.

Trata-se, nesta tese, portanto, de uma pesquisa que se orienta em direção à “ruptura, complexidade e vibração” (Crouch, 2010, p. 7), enfatizando a vitalidade dinâmica e processual que emerge entre a representação artística e o caráter performativo das ações humanas na criação e vivificação da paisagem. As expressões que emergem desse viver-performar não se fixam; permanecem abertas, em transformação contínua, possibilitando que os significados culturais gerados no encontro entre corpo, lugar e prática se renovem e se desdobrem em novas possibilidades investigativas.

Para Crouch (2002), o espaço desempenha papel central na interpretação da performatividade individual, ao oferecer um campo de ação no qual os sujeitos atribuem sentido às suas experiências por meio das práticas corporais. A partir de releituras de Merleau-Ponty sobre as interações entre espaço e indivíduo, o autor

ênfatiza a natureza corporificada dessas relações, articuladas à noção de prática incorporada. Tal perspectiva fornece subsídios para pensar as relações entre toque, gesto, visão háptica, sentimentos e outras formas de sensorialidade.

Embora Volvey (2014) e Crouch (2002) ampliem o entendimento do estético como experiência corporificada e relacional, essa expansão muitas vezes permanece apenas no campo conceitual. Se ambos os autores demonstram que o espaço participa da constituição de gestos e afetos, as práticas criativas aqui desenvolvidas evidenciam a necessidade de que essas dimensões sejam vividas e produzidas no próprio processo de investigação, e não apenas descritas. Assim, proponho deslocar a experiência estética de objeto de análise para modo de existência metodológico, no qual corpo e paisagem coengendram o conhecimento, fazendo da prática incorporada a base efetiva do saber-se.

No âmbito dessas reflexões, segundo Volvey (2014), o método de campo e o conhecimento espacial têm sido reivindicados por artistas cujas práticas, embora distintas entre si, compartilham metodologias colaborativas e criativas – frequentemente situadas na interface entre arte e ciência – capazes de mobilizar dimensões sociais, culturais, ecológicas e políticas.

Para Volvey (2014), Hawkins (2011) propõe uma tipologia descritiva centrada na questão do método do trabalho de campo, organizada em dois grupos: diálogos e fazeres em encontros com a Arte Contemporânea, em um contexto de questionamento do realismo positivista presente em parte da Geografia Clássica, com o intuito de inserir novas questões epistemológicas à ciência do espaço geográfico.

Os diálogos, com foco na criatividade geográfica, envolvem procedimentos, ferramentas e formas oriundas de práticas artísticas contemporâneas transformadas em metodologias. Esses processos articulam descrições ou evocações das relações com os lugares, redefinindo a figura do investigador como um “praticante cultural ativo”. Essa perspectiva revela o potencial da Arte para enriquecer o conhecimento geográfico e para a formação de geógrafos/as-artistas, pois “isto implica que a arte seja reconhecida não apenas como uma metodologia de tipo científico, mas também como um horizonte de conhecimento espacial” (Volvey, 2014, p. 3).

Destaco que as propostas apresentadas por Volvey (2014), relativas às metodologias colaborativas entre Arte e Geografia fundamentadas em práticas de campo relacionais, configuram-se como aportes essenciais ao meu processo de criação, o que tem gerado intensas mobilizações político-pedagógicas com impactos

socioculturais. Práticas nas quais as experiências corporais são ressignificadas em obras de arte e se expandem para além dos limites da percepção visual, promovendo conexões profundas com os saberes populares. Trata-se, portanto, de uma reflexão indissociável do conhecimento espacial.

Essa interdisciplinaridade entre Arte e Geografia, intensificada a partir de 2019⁴⁰, tem possibilitado a exploração de novas formas de construção de sentidos em relação íntima com a paisagem carmelitana. Tal aproximação ampliou limites conceituais e metodológicos ao engendrar narrativas conectadas à memória, à cultura e à experiência sensível de (re)viver as singularidades e especificidades de um lugar. São práticas que articulam temáticas diversas à experiência sensível, abrindo-se a novas possibilidades de compreensão do mundo e oferecendo aos interlocutores uma visão poética de intimidade com o espaço investigado.

Segundo Souza Júnior e Almeida (2022), o principal desafio dessas práticas consiste no desenvolvimento de uma escrita geopoética capaz de expressar, de modo evocativo, as experiências espaciais dos indivíduos, transcendendo as fronteiras entre o científico e o artístico. Nesse movimento, geógrafos/as – e também artistas – engajam-se em práticas inovadoras e dinâmicas voltadas à apreensão das tramas afetivas do mundo vivido, o que conduz esses pesquisadores a reconsiderarem suas concepções consolidadas sobre o fazer pesquisa.

É nesse entrelaçamento entre fazer artístico e atitude geográfica que passo a reconsiderar o próprio modo de fazer ciência: uma ciência que se escreve e se pensa com o corpo, em um movimento que reconhece na poética do lugar uma via legítima de construção e produção de saberes.

Hawkins (2011) evidencia as geografias criativas da paisagem como parte da tradição fenomenológica para trabalhar questões de espacialidade existencial, sobretudo por meio da experiência paisagística do sujeito pesquisado. Nesse terreno de estruturas conceituais compartilhadas entre Geografia e Arte, Hawkins (2013), ao tratar das “geografias criativas”, amplia o debate ao discutir pontos de cooperação investigativa, temas e práticas comuns entre esses campos, bem como suas diferenças produtivas. São trocas e inter-relações que orientam pesquisas fundamentadas em práticas criativas, nas quais emergem interesses diversos: desde o questionamento da Arte enquanto objeto crítico, passando pelo papel que ela

⁴⁰ Ano do meu ingresso no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Geografia pela UFGP.

desempenha no mundo, até os diferentes tipos de encontros artísticos desenvolvidos, os modos analíticos que lhes são apropriados e as geografias de produção e consumo da arte.

No interior dessa abordagem, para a autora, a ideia de criatividade assume um caráter expandido e experimental, de modo que ser criativo denota a produção de pensamentos novos ou inovadores em domínios que incluem tanto praticantes experientes quanto amadores. Uma noção que atravessa práticas culturais especializadas, produções artísticas e escritas habilmente produzidas e abre espaço para considerar o que pode ser ganho no fazer e aprender a fazer.

De acordo com Hawkins (2011, 2015), por meio da Arte explora-se o potencial constitutivo de processos dinâmicos de pertencimento e vivência do lugar, da paisagem e da subjetividade. Uma dinâmica que perpassa uma ontologia relacional do eu e do mundo e que exige, para a evocação da paisagem, novos modos de apresentação e estilos críticos de escrita capazes de torná-la sensível ao leitor. Além disso, as Geografias Criativas orientam o conhecimento para métodos e práticas de pesquisa experimentais criativas, críticas, participativas e colaborativas com ênfase nos fazeres criativos orientados por uma dinâmica processual que visa conhecer, representar e intervir no lugar, permitindo-nos pesquisar e viver de forma diferente.

Assim, ao aproximar Arte e Geografia, não busco apenas aplicar metodologias criativas, mas problematizar o próprio estatuto da paisagem como aquilo que se revela no encontro e na processualidade, demandando modos de apresentação e escrita que acolham a dimensão do afeto e da reversibilidade. Nesse sentido, as contribuições de Hawkins não apenas legitimam, mas também ampliam os questionamentos que movem minha investigação, apontando para a necessidade de viver e pesquisar o lugar de forma mais implicada e dialógica.

Segundo Hawkins (2013), diante do contexto pós-guerra nos Estados Unidos e na Europa, a crítica de arte Rosalind Krauss (1979)⁴¹ teorizou sobre mudanças fundamentais nas práticas artísticas a partir do conceito de “campo expandido”. Nessa perspectiva, diferentes formas de narrativas, materialidades, temporalidades, espacialidades, meios e práticas artísticas passaram a exigir novas estruturas

⁴¹ KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. **Journal Storage**, New York, v. 8, p. 30-44, out. 1979.

analíticas e operações críticas, para além das categorias estéticas e formas tradicionais da arte orientadas, até então, por narrativas históricas e formalistas.

No desdobramento dessas reflexões, a arquiteta Jane Rendel⁴² observa que, após três décadas, ocorreu uma verdadeira explosão de práticas artísticas que operam entre múltiplas disciplinas. Nesse contexto, a incorporação de análises espaciais nesse “campo expandido” passou a exigir novos modos de engajamento, interpretação e possibilidades de diálogo com a Geografia. Para Hawkins (2013, p. 9), “esses modos eram necessários para reconhecer a força produtiva da arte e suas múltiplas dimensões: intelectual, afetiva, emocional e sensorial⁴³”.

Em face desse novo cenário, Hawkins (2013) destaca a fragilidade presente na crítica de arte tradicional – histórica, institucional e ideológica – fundamentada no Iluminismo e baseada em regimes de visualização, classificação e hierarquização de objetos visuais segundo valores relativos, em abordagens interpretativas centradas na história das formas e no desenvolvimento estilístico. Em contraste, a autora aponta a emergência de práticas analíticas em trânsito, baseadas em questionamentos sobre corpos, materialidades e experiências.

Nessa conjuntura, em que categorias estéticas duradouras já não se mostravam capazes de explicar ou dar sentido à proliferação de meios e práticas artísticas emergentes, Hawkins (2013) destaca a crescente influência de referenciais estruturalistas e pós-estruturalistas. Esses aportes ampliaram os horizontes da teoria crítica, social, filosófica e política e, em certos casos, incorporaram contribuições oriundas do pensamento geográfico e espacial.

Ainda nesse contexto, a autora também evidencia a fragilidade presente nos modos tradicionais de engajamento da Arte baseados na ideia de um significado transcendental e universal, sustentado por relações hierarquizadas entre a figura do artista consagrado, concebido como criador originário e gênio singular; o público, entendido como observador desinteressado kantiano, espacial e emocionalmente distanciado; e os críticos e historiadores responsáveis por fixar o suposto “verdadeiro” significado da obra de arte.

⁴² RENDELL, Jane. **Art and Architecture**: a place between. Londres: IB Tauris, 2006.

⁴³ Principally, these modes were required to recognize the productive force of art and its multiple dimensions: intellectual, affective, emotional, and sensory (Hawkins, 2013, p. 9).

Hawkins (2013) aponta ainda a necessidade de uma reorientação da própria ideia de público-espectador e do papel da crítica, sobretudo no que diz respeito “[...] às dimensões da experiência e do encontro artístico necessários ao reconhecimento de experiências artísticas como encontros criativos de potencial transformador”⁴⁴ (Hawkins, 2013, p. 10).

No cerne dessas mudanças na compreensão da arte está uma demanda para questionar o que a arte pode fazer (e não o que ela significa) e o que ela pode colocar em movimento. Isso é reorientar a compreensão da arte para longe de pensá-la como uma oferta de acesso a uma presença – como algo que representa algo –, mas para pensar a arte como algo, algo que produz efeitos, produz diferença, quando combinada com outros corpos (neste texto, principalmente os corpos dos sujeitos humanos que o encontram). Esses efeitos podem ser estéticos, podem ser atos de significação, podem ser políticos e críticos, ou tudo isso ao mesmo tempo. A arte é, portanto, menos para ser entendida como o resultado de uma cadeia teleológica, singular e linear de produção, distribuição e consumo, com a criatividade residindo apenas no início dessa cadeia (como se esse fosse realmente o caso). Mas, ao contrário, as práticas artísticas devem ser descritas como em processo, sempre produzindo: mundos em andamento, conhecimento em construção, subjetividades por vir⁴⁵ (Hawkins, 2013, p. 10, tradução nossa).

Assim, em vez de problematizar primordialmente as limitações históricas da crítica de arte, como propõe a autora, esta pesquisa volta-se a problematizar os modos pelos quais a paisagem, a experiência vivida e a memória local resistem aos enquadramentos generalistas do chamado “campo expandido”. Tal resistência demanda metodologias mais lentas, próximas, rítmicas e corporificadas. Nesse sentido, o trabalho está orientado para um mundo que vibra na experiência concreta do lugar e que, justamente por sua especificidade, exige uma escuta poética atenta.

De acordo com Hawkins (2013), essas premissas apontam para conjunturas ainda pouco exploradas nas Geografias Criativas, exigindo uma ampla compreensão de fontes e discussões interdisciplinares. Nesse horizonte, emerge um campo potencial de investigação em torno de temáticas direcionadas à paisagem, ao corpo,

⁴⁴ [...] the dimensions of art experience and encounter that are needed to enable the recognition of art experiences as creative encounters with transformative potential (Hawkins, 2013, p. 10).

⁴⁵ At the heart of these shifts in understandings of art lies a demand to query what art can do (rather than what it means) and also what it can set in motion. This is to re-orientate understandings of art away from thinking of it as offering access to a presence – as standing for something – but rather to think about art as something, something that produces effects, produces difference, when coupled with other bodies (in this text, principally the bodies of the human subjects encountering it). These effects might be aesthetic, they might be acts of signification, they might be political and critical, or all these at once. Art is thus less to be understood as the output of a teleological, singular, linear chain of production, distribution, and consumption, with creativity lying solely at the beginning of that chain (as if that was ever really the case). But rather, art practices are to be described as in process, always producing: worlds in progress, knowledge in the making, subjectivities to come (Hawkins, 2013, p. 10).

à experiência incorporada, às práticas participativas e socialmente engajadas, às espacialidades críticas e às relações com mundos mais-que-humanos.

Por conseguinte, a autora orienta o desenvolvimento de práticas artísticas voltadas à exploração de condições de encontro corpóreas e materiais entre corpos, espaços e objetos, mediadas por relações sociais. Essas práticas tendem a mobilizar formas de escrita mais subjetivas e evocativas, reconhecendo o potencial transformador da arte sobre artistas, públicos, objetos e lugares. Nesse processo, o fazer, o apreciar e o escrever sobre arte passam a ser compreendidos como processos sempre em produção, e não mais como focos na produção, distribuição e consumo estático de um objeto.

Sob essa perspectiva contemporânea, Hawkins (2011) afirma que as relações colaborativas entre geógrafos/as, teóricos/as da arte e artistas têm se tornado cada vez mais intensas e diversificadas, potencializando pesquisas e práticas criativas em uma multiplicidade de diálogos e métodos interdisciplinares, especialmente no exame de categorias geográficas como paisagem, lugar, urbano e natureza.

Para a autora, o papel do geógrafo ultrapassa a ideia de mero intérprete da arte e passa a explorar a noção de pesquisa expandida baseada na prática artística, com o intuito de cultivar pontos de entrada empíricos oriundos de uma gama diversificada de problemáticas, meios e linguagens:

[...] pintura, instalação; escultura; escultura social; arte participativa; arte pública de novo gênero; fotografia; arte performática; arte sonora; arte orgânica; arte corporal; obras de inspiração surrealista e situacionista; e outras práticas de caminhada artística urbana. Esta gama de meios é acompanhada por uma profusão temática, envolvendo temas tão diversos como o tato e o corpo; paisagem; bobagem; natureza; política de commodities e ativismo; saúde mental; identidade e lugar; cultura material; casa; memória e política urbana; pós-humanismo; pós-colonialismo; e assim por diante (Hawkins, 2013, p. 2, tradução nossa).⁴⁶

Desse modo, os atos de criar, vivenciar, apreciar e escrever tornam-se modos de estar no mundo, instaurando formas de sensibilidade que transformam tanto o artista quanto os lugares que o atravessam, aproximando a escrita da própria textura das vivências que a originam.

⁴⁶ [...] painting; installation; sculpture; social sculpture; participatory art; new genre public art; photography; performance art; sound art; bio art; body art; Surrealist and Situationist inspired works; and other urban artistic walking practices. This range of mediums is matched by a thematic profusion, engaging such diverse themes as touch and the body; landscape; rubbish; nature; commodity politics and activism; mental health; identity and place; material culture; home; memory and urban politics; posthumanism; postcolonialism; and so on (Hawkins, 2013, p. 2).

Como exemplo, Hawkins (2011, 2015) apresenta o projeto de “artes participativas” Caravanserai (2008), uma residência artística de caráter etnográfico realizada em um acampamento em Cornwall, no Reino Unido, liderada pelos artistas Anne Lovejoy e Mac Dunlop. Nesse contexto, as práticas criativas foram orientadas por preocupações relacionadas a como as materialidades, tecnologias e estéticas de diferentes formas de arte poderiam articular conhecimentos e habilidades voltados ao engajamento artístico, comprometidos com conhecer, representar e intervir no lugar.

Essas ações foram desenvolvidas a partir de orientações em torno do campo expandido e da estética relacional, centradas na colaboração e no engajamento com o contexto, cujas atividades eram destinadas a forjar relações de sociabilidade no interior da comunidade. Desse modo, essas práticas orientavam-se para uma participação comunitária e dialógica. Entre as atividades realizadas destacam-se a criação de uma horta coletiva, a construção de barcos, oficinas de tricô, caminhadas com ervas selvagens, contação de histórias e a organização de um festival de verão.

Ao longo de vários meses na Caravanserai, foi gerada uma coleção de materiais provenientes de diferentes formas de informação e modos de conhecimento organizados de maneira não hierárquica, em que “o geológico, o botânico e o folclórico passaram a conviver com histórias orais e relatos desenhados, pintados e escritos de experiências corporificadas, criando uma ‘reunião’ ricamente diversificada de diferentes conhecimentos sobre um lugar⁴⁷ (Hawkins, 2015, p. 253).

O Caravanserai é crítico desse gênero cada vez mais comum de obras de arte que tem sido chamado de arte socialmente engajada ou estética relacional para efetuar transformações nos sujeitos e suas relações. Caravanserai se traduz como “um lugar onde caravanas ou companhias de pessoas se encontram, um lugar de troca e convívio compartilhado”, e em sua essência está o compromisso de desenvolver eventos sociais que gerem diferentes encontros de corpos dentro da comunidade local. O projeto é constituído por um conjunto de atividades e eventos (por exemplo, festas gastronômicas locais e oficinas de artesanato) que procuram criar situações de trocas partilhadas (Hawkins, 2015, p. 262, tradução nossa)⁴⁸.

⁴⁷ The geologic, botanic and folkloric came to sit alongside oral histories and drawn, painted and written accounts of embodied experiences, creating a richly diverse “gathering” of different knowledge about a place (Hawkins, 2015, p. 253).

⁴⁸ Caravanserai is critical of that increasingly common genre of artworks that have variously been called socially-engaged art or relational aesthetics. As such, its focus is on configuring social relations between humans and non-humans, finding in aesthetics the resources to effect transformations in subjects and their relations. Caravanserai translates as ‘a place where caravans or companies of people meet, a place of shared exchange and conviviality’, and at its core is a commitment to developing social events that generate different gatherings of bodies within the local community. The

O projeto envolveu também a construção de um livro colaborativo intitulado *Insites* (2010), elaborado a partir da colagem de imagens e textos que entrelaçavam anedotas locais e processos artesanais. Essa produção coletiva instigava práticas e discursos ambientais ancorados em conexões políticas, históricas e poéticas, reforçando a dimensão relacional e processual do conhecimento produzido.

As ideias de Hawkins atravessam minha trajetória na medida em que refletem uma escolha metodológica pautada pela estética relacional, orientando práticas criativas desenvolvidas em diálogo com comunidades, valorizando saberes múltiplos e buscando transformar as relações entre sujeitos e lugares. Nesse sentido, o projeto Caravanseraí não se apresenta apenas como um exemplo, mas como um espelho conceitual que ilumina e legitima caminhos que percorro há décadas em minha própria pesquisa.

Nessa trajetória, além das manifestações religiosas das Folias de Reis, destaco os saberes tradicionais das doceiras, queijeiras, tecelãs, bordadeiras e de outros ofícios cotidianos, que ganham relevo ao articularem trabalho, cultura popular e cuidado com o lugar. Mais que repertórios culturais, essas práticas constituem conhecimentos corporificados e territorializados, revelando modos próprios de compreender e habitar a paisagem. Ao reconhecê-las como criadoras de sentido, esta pesquisa aproxima-se da perspectiva relacional de Hawkins, entendendo tais ofícios como encontros potentes entre corpos, materiais e espaços, capazes de gerar narrativas sensíveis e politicamente situadas sobre a paisagem.

É nesse horizonte relacional que se inscrevem as proposições de Hawkins (2011), cuja reflexão amplia o campo das Geografias Criativas ao evidenciar a força das narrativas participativas como dispositivos metodológicos e políticos. A autora apresenta exemplos que demonstram o potencial desses encontros entre pesquisadores e comunidades para ampliar o poder comunicativo e social, favorecer o empoderamento coletivo, fortalecer práticas de resistência, sustentar narrativas estéticas de biografias e afirmar o lugar como projeto estético-político.

Essas práticas, ao articular interseções entre arte e patrimônio, recriam histórias pessoais e de lugares nas paisagens contemporâneas, rompem com

project is constituted by a suite of activities and events (e.g. local food feasts and craft workshops) that seek to create situations for shared exchanges (Hawkins, 2015, p. 262).

posições acadêmicas privilegiadas e produzem obras e relações que emergem da troca, do compartilhamento e das experiências corporificadas do mundo vivido.

A análise dessas obras exige atenção às questões de iconografia e ideologia (analisando os sinais e símbolos na obra para entender seu significado), mas também às questões relativamente pouco examinadas da prática e da experiência incorporada (tanto do artista quanto do espectador). O que fica claro é a necessidade, como geógrafos, de explorar não apenas a arte como um objeto acabado, mas também de pensar as obras de arte como conjuntos de práticas, artefatos, performances e experiências (Hawkins, 2011, p. 472, tradução nossa)⁴⁹.

Em síntese, à semelhança de Hawkins, venho buscando em minha trajetória enfatizar uma ontologia relacional por meio de processos colaborativos e participativos, como aqueles desenvolvidos com os grupos de Folias de Reis. Mais do que valorizar a experiência incorporada e o caráter processual da criação, busco, a partir de uma estética relacional, promover encontros significativos entre corpos, espaços e objetos, capazes de ampliar vozes e fomentar engajamentos políticos, sociais e culturais. Essa aproximação não apenas dialoga com as geografias criativas propostas por Hawkins, mas também prepara o terreno para o deslocamento teórico que se delineia no tópico seguinte: a ênfase nas práticas corporificadas e performativas.

4.2 VIRADA PERFORMATIVA: PRÁTICAS CORPORIFICADAS DE PAISAGEM

Neste tópico, aborda-se a chamada virada performativa, também conhecida como teoria não-representacional, que desloca o olhar sobre a paisagem para compreendê-la como prática incorporada e experiência vivida. Com base nas discussões que enfatizam o entrelaçamento entre corpo, afeto, materialidade e performance, examina-se como essas dimensões participam ativamente da constituição da paisagem.

O propósito é evidenciar que a paisagem se revela nos gestos cotidianos, nas atmosferas sensoriais e nos modos de habitar o mundo. Assim, discutem-se as

⁴⁹ The analysis of these works demands attention be paid to questions of iconography and ideology (analyzing the signs and symbols in the work to understand its meaning), but also to the relatively underexamined questions of practice and embodied experience (of both the “artist” and the “viewer”). What becomes clear is the need, as geographers, to explore not only art as a “finished” object, but also to think about art works as ensembles of practices, artefacts, performances and experiences (Hawkins, 2011, p. 472).

práticas criativas, os saberes populares e as experiências corporificadas como forças produtoras de paisagem, ressaltando seu caráter multissensorial, relacional e processual.

De acordo com Wylie (2007), as discussões de Tim Ingold para uma compreensão fenomenológica da paisagem, amplamente acolhidas no âmbito da Geografia, oferecem bases conceituais para o advento da teoria não representacional ou da virada performativa, cujas agendas se orientam pela noção de prática incorporada (experiência vivida) e pela performance da paisagem.

Para Waterton (2013), embora o termo teoria não representacional tenha sido originalmente cunhado por Nigel Thrift em 1996, ele passou a ser fortemente associado, sobretudo, a geógrafos do Reino Unido⁵⁰, como Ben Anderson, John-David Dewsbury, Paul Harrison, Hayden Lorimer, Derek McCormack, Mitch Rose e John Wylie. A autora destaca, ainda, a importância do conhecimento sensual e incorporado que emerge nas Ciências Sociais, em diálogo com os trabalhos de Michael Carolan, Tim Ingold, Mitch Rose, Gordon Waitt e do próprio John Wylie.

Na análise de Waterton (2013), observa-se uma mudança nas pesquisas sobre paisagem, que passam a questionar a visão tradicional centrada predominantemente na visualidade e na representação. Em vez disso, as teorias não representacionais enfatizam o potencial das paisagens enquanto entidades capazes de afetar, provocar e estimular, valorizando as formas criativas e rotineiras de interação das pessoas com o espaço em suas práticas cotidianas, muitas vezes corporificadas e mediadas por tecnologias (Lorimer, 2005; Wylie, 2007).

Isto porque, nestas abordagens, encontramos uma paisagem que envolve uma gama completa de experiências sensoriais: não é apenas visual, mas texturizada ao toque e ressonante com cheiros, tactos, sons e sabores, muitas vezes de natureza mundana. Pode ser uma paisagem sombria, escura, nítida e agourenta, ou associada à memória, à luz, à brisa e ao doce,

⁵⁰ Em língua portuguesa, são destaques os trabalhos do geógrafo português Daniel Paiva. Também é válido salientar a publicação da obra “Irrupções geográficas: Afetos, lugares e paisagens para além das representações” (2024), de organização dos geógrafos Carlos Roberto Bernardes de Souza Júnior e Leonardo Luiz Silveira da Silva. Por sua vez, pesquisadores do Grupo de Práticas Qualitativas em Geografia (UEPG) - Chagas e Nabozny (2025) destacam como as discussões da “teoria não representacional” se alinham com questões do pós-estruturalismo, ou seja, não tendo de antemão uma vinculação necessária com a fenomenologia debatida em Geografia, mas sim priorizando questões espaciais vinculadas com o cotidiano, a efemeridade e a relação entre tangibilidade e intangibilidade.

ou, talvez ainda, descontroladamente atmosférica (Waterton, 2013, p. 69, tradução nossa)⁵¹.

Nesse direcionamento, ao vivenciar o cotidiano das tecelãs, doceiras, sitiante e dos grupos de Folias de Reis, percebo que a paisagem se manifesta para além do que se vê, revelando-se também no que nos toca: na colheita do café, no fazer dos doces e das quitandas, no calor do tachó, nos aromas que escapam do forno, no ranger dos teares e nos cânticos que ecoam pelas ruas. O saber-fazer emana cheiros, sabores e sonoridades que anunciam modos de vida e formas singulares de pertencimento.

Assim, esta pesquisa alinha-se às teorias não representacionais ao reconhecer que tais práticas não apenas representam o lugar, mas o fazem acontecer, produzindo atmosferas afetivas e vínculos que escapam ao registro puramente visual. Nessa perspectiva, a paisagem emerge como um entrelaçamento de sensações e ações, um campo de encontros no qual corpo e lugar se coconstituem no ritmo das práticas cotidianas.

Wylie (2007) e Waterton (2013) destacam que, a partir da década de 1990, com intensificação nos anos 2000, consolidou-se, na Geografia, um crescente interesse investigativo em torno das noções de performance, prática, materialidade, tempo, espaço, sujeito e agência incorporada, além das noções de afeto e emoção. Essa inflexão marca uma transição significativa em relação aos estudos centrados na análise de representações de paisagem, natureza, identidade, lugar e corpo, deslocando o foco para a performatividade desses conceitos no curso da vida cotidiana.

De acordo com Wylie (2007), Nigel Thrift (1996), principal expoente da teoria não representacional, critica a ênfase na representação presente nas chamadas “novas” Geografias Culturais, sobretudo em abordagens construtivistas voltadas à composição e à comunicação de significado cultural por meio de texto, signo, imagem e símbolo. Para o autor, tal enfoque tende a negligenciar a centralidade da vida cotidiana, da experiência vivida, corporificada e da materialidade.

⁵¹ This is because in these approaches we find a landscape that involves a full range of sensory experiences: it is not only visual, but textured to the touch and resonating with smells, touch, sounds and tastes, often mundane in nature. It may be a moody landscape, dark, sharp and foreboding, or associated with memory, light, breezing and sweet, or, perhaps still, wildly atmospheric (Waterton, 2013, p. 69).

Em outras palavras, o ato de representar (falar, pintar, escrever) é compreendido, pela teoria não representacional, como algo que se dá no interior do mundo das práticas corporificadas e da performance, e não fora dele, nem como anterior a esse mundo ou determinante de sua constituição. Ou, dito de outro modo, o mundo é entendido como estando continuamente em processo de construção – processual e performativo – em vez de estabilizado ou estruturado por meio de mensagens contidas em textos e imagens (Wylie, 2007, p. 164)⁵².

Por outro lado, esta pesquisa, assim como a teoria não representacional, propõe uma aproximação que não abandona o ato da representação, mas considera aquilo que ela faz no mundo, respeitando sua autonomia para além da lógica significado-significante, e, assim, a reinscreve como gesto corporificado e afetivo. Em vez de separar as práticas criativas das práticas cotidianas, compreendo que pintar, falar, fotografar e escrever constituem também modos de ser no mundo: práticas performativas que emergem da experiência situada e sensorial na paisagem carmelitana.

Assim, embora a teoria não representacional critique modelos que tratam a paisagem como algo estabilizado em textos e imagens, argumenta-se que, nas narrativas poéticas produzidas em meu percurso, a representação não se opõe à performance, pois se constitui como parte dela. A palavra nasce do corpo que caminha; a fotografia emerge do gesto de tocar o lugar com o olhar corporificado; a pintura inscreve-se no ritmo da respiração diante da Serra; a escrita carrega o cheiro da terra molhada, o som dos teares, o calor do tacho, o canto das Folias e as memórias da infância nas colheitas do café. Trata-se de uma linguagem que não captura o mundo “de fora”, mas que participa de sua constituição contínua.

Desse modo, minha pesquisa tensiona e amplia o escopo das abordagens não representacionais ao defender que as narrativas geopoéticas constituem um campo de prática igualmente incorporado, capaz de produzir paisagem tanto quanto as ações cotidianas de trabalhar a terra, subir a serra, nadar na cachoeira, pescar na represa, fazer as quitandas ou retirar o leite. Ou seja, em vez de reduzir a representação a um espelho ou a uma mediação distante, ela é assumida como uma forma de envolvimento com o lugar, um gesto de habitar. A paisagem, portanto, não apenas

⁵² In other words, the act of representing (speaking, painting, writing) is understood by non-representational theory to be in and of the world of embodied practice and performance, rather than taking place outside of that world, or being anterior to, and determinative of, that world. Or, to put this another way, the world is understood to be continually in the making – processual and performative – rather than stabilised or structured via messages in texts and images (Wylie, 2007, p. 164).

aparece na arte ou na escrita: ela se faz por meio delas, numa trama na qual corpo, sensibilidade e linguagem se coconstituem na experiência.

Além disso, Wylie (2007) e Nigel Thrift (1996) ressaltam que as concepções fenomenológicas de corporeidade, percepção e ser-no-mundo, associadas ao filósofo Merleau-Ponty, foram decisivas para o desenvolvimento dessa abordagem voltada às práticas corporais e à exibição da vida cotidiana: “Com a ênfase na vida cotidiana e uma virada para a prática, o corpo assumiu uma posição de centralidade, entendido como estando em jogo tanto com sensações quanto com afetos” (Waterton, 2013, p. 68, tradução nossa)⁵³. Ainda, segundo a autora,

O afeto, em termos não representacionais, é considerado transpessoal, fluido e móvel e, o que é mais importante, sempre “inexprimível: incapaz de ser trazido para a representação” (Pile 2010: 8). Simplificando, isto ocorre porque “a pele é mais rápida que a palavra” (Massumi 2002: 25, citado em McCormack 2003: 495) [...] o afeto torna-se assim algo semelhante à atmosfera – invisível, mas sentido dentro de nossos corpos, como sentimentos, e compreendido e expresso, como emoções: embora os três (afeto, sentimentos e emoção) estejam inter-relacionados e trabalhem juntos, eles nunca são exatamente os mesmos (McCormack 2010: 643; ver também Anderson 2006). O primeiro, “afeto”, que segue de Anderson, é não-cognitivo, o segundo, “sentimento”, é pré-cognitivo, com o terceiro, “emoção”, visto como o único elemento que é ao mesmo tempo cognitivo e conscientemente expresso (Pile 2010: 9). Todos os três são importantes para compreender as interconexões entre os sentidos do eu e do mundo (Waterton, 2013, p. 68, tradução nossa)⁵⁴.

Segundo Waterton (2013), Thrift (1996) propõe uma ênfase na corporeidade, nos encontros e na prática das performances, entendendo objetos e contextos como elementos ativos e constitutivos das ações e interações. Nesse sentido, sugere pensar os processos de construção de significado como ocorrendo no interior da ação e da interação com outras pessoas e com o mundo ao nosso redor, e não apenas nas dimensões representacionais do discurso e nas estruturas das ordens simbólicas.

⁵³ With its emphasis on everyday life and a turn to practice, the body assumed a position of centrality, understood as in play with both sensations and affect (Waterton, 2013, p. 68).

⁵⁴ Affect, in non representational terms, is considered transpersonal, fluid and mobile, and, importantly, always “inexpressible: unable to be brought into representation” (Pile 2010: 8). Simply put, this is because “the skin is faster than the word” (Massumi 2002: 25, cited in McCormack 2003: 495) [...] affect thus becomes something akin to atmosphere – invisible but sensed within our bodies, as feelings, and understood and expressed, as emotions: while the three (affect, feelings and emotion) are interrelated and all work together, they are never quite the same (McCormack 2010: 643; see also Anderson 2006). The first, “affect”, to follow from Anderson, is non-cognitive, the second, “feeling” is pre-cognitive, with the third, “emotion”, envisaged as the only element that is both cognitive and consciously expressed (Pile 2010: 9). All three are important for understanding the interconnections between senses of self and the world (Waterton, 2013, p. 68).

Conforme argumentam Wylie (2007), Thrift (1996) e Waterton (2013), embora a virada não representacional destaque a centralidade do corpo, a mobilidade do afeto e a impossibilidade de traduzir plenamente o sensível em linguagem, esta pesquisa propõe um deslocamento que se dá no entremeio: é justamente no jogo entre imagens e texto que busco tensionar essa separação entre o que é “inexprimível” e o que é representado.

Se, como sugerem esses autores, o afeto escapa à linguagem e excede qualquer tentativa de fixação, proponho, nesta tese, que o entrelaçamento entre visualidade e escrita não busca resolver essa fuga, mas acompanhá-la, criando condições para que o afeto continue a vibrar. Nesse jogo expressivo, imagens e palavras pretendem traduzir o indizível e abrir superfícies de ressonância nas quais o sentido se insinua mais do que se afirma, e onde a experiência se desdobra entre o que se mostra e o que permanece em suspensão. Assim, longe de capturar a totalidade dos afetos, essa combinação os prolonga e redobra, permitindo que suas intensidades circulem de outro modo, por meio de lacunas, silêncios e aproximações sensíveis.

Nesse sentido, o gesto poético não se opõe à ênfase de Thrift na ação, no encontro e na prática, mas, ao contrário, emerge de dentro dessas práticas como uma forma de compor atmosferas, de tornar visíveis certas intensidades e de criar passagens entre corpo, ambiente e experiência. Desse modo, as imagens e os textos que crio não se apresentam como representações estáticas, mas como superfícies de fricção, nas quais percepção, memória, afeto e vivências se entrelaçam e se dobram umas sobre as outras. Nesse sentido, proponho que esse jogo expressivo opere como um modo de conhecimento situado, que não fixa o mundo, mas o acompanha em seu movimento, criando condições de atenção e sensibilidade e dialogando com a fenomenologia e com a virada performativa, sem se submeter inteiramente ao regime não representacional.

Ao incorporar essa perspectiva à tese, afirma-se que é no corpo em movimento, nos gestos cotidianos e nas práticas sensíveis de habitar que a paisagem se expressa como experiência viva, em que mundo e pensamento se entrelaçam em uma coreografia contínua de afetos, materialidades e presenças.

Thrift (2008) explora ainda o conceito de movimento em suas diversas acepções, compreendendo-o como a captura do fluxo anímico da vida, da alegria de viver e da atitude diante da vida enquanto potencial. Além disso, o autor aborda a

busca por uma presença que transcende a autoconsciência e compreende o movimento não como simples descoberta, mas como um modo de inventar e criar. A teoria não representacional, portanto, procura captar esse “fluxo” da vida cotidiana em sua vitalidade processual.

Ao adotar essa perspectiva, parte de minha trajetória de pesquisa não se orienta apenas pela identificação de significados, mas pelo fluxo das forças, ritmos e afetos que compõem o viver. Desse modo, o movimento pensado por Thrift torna-se uma chave para compreender como minha investigação se inscreve no horizonte da teoria não representacional ou, como prefiro indicar, “mais que representacional”. Em vez de “descobrir” uma realidade fixa, ela acompanha e coparticipa da invenção contínua da vida cotidiana.

Assim, o objetivo é ir além da dualidade proposta por Thrift, explorando o diálogo entre o representacional e o mais-que-representacional, conceito cunhado por Lorimer (2005), que se alinha de forma mais adequada à proposta criativa aqui desenvolvida. Segundo esse autor, a teoria não representacional consolidou-se como um termo abrangente para designar diversos trabalhos que procuram lidar de forma mais sensível com os nossos mundos autoevidentes, mais-que-humanos, mais-que-textuais e multissensoriais.

A noção de mais-que-representacional é proposta, em Lorimer (2005), como alternativa ao termo “não representacional”, na tentativa de superar as dificuldades conceituais e as limitações impostas pela negativa. Essa adaptação enfatiza a importância de investigar a dimensão prática da vida social em seus aspectos cotidianos e multifacetados. O foco desloca-se para como a vida toma forma e se manifesta em “experiências compartilhadas, rotinas diárias, encontros fugazes, movimentos corporificados, gatilhos pré-cognitivos, habilidades práticas, intensidades afetivas, impulsos persistentes, interações banais e disposições sensuais” (Lorimer, 2005, p. 84, tradução nossa)⁵⁵.

Na análise de Waterton (2013), a atenção dada a esses tipos de expressões oferece uma saída ao hábito acadêmico estabelecido de buscar significados e valores que aparentemente aguardam nossa descoberta, interpretação, julgamento e representação final. Sob essa orientação, adoto a proposta de Lorimer (2005) do mais-

⁵⁵ Shared experiences, everyday routines, fleeting encounters, embodied movements, precognitive triggers, practical skills, affective intensities, enduring urges, unexceptional interactions and sensuous dispositions (Lorimer, 2005, p. 84).

que-representacional como forma de captar a vitalidade prática, sensível e cotidiana que atravessa as experiências de campo.

Compreendo ainda que, nas práticas criativas, nas celebrações, nos ofícios, nos gestos e nas atmosferas, os sentidos emergem no próprio fazer, em uma tessitura que combina discurso e intensidade afetiva. Assim, seguindo Waterton (2013), tomo essas expressões corporificadas como modos de habitar que se atualizam nos encontros, permitindo compreender a paisagem como processo vivo.

A partir dessa concepção ampliada de paisagem enquanto experiência em movimento, torna-se possível aproximar outras abordagens que também apostam na força imaginativa e afetiva dos lugares. É nesse horizonte que se insere a proposta de Nicholas Bauch (2015). Ao buscar dar vida às paisagens por meio de uma abordagem criativa, esse geógrafo-artista propõe uma prática de escrita denominada “Scapelore”, concebida como uma alternativa para atribuir significado de forma ousada, encantando e mitificando criativamente a superfície do mundo ao acrescentar-lhe uma poética própria.

Conforme defende o autor, o “Scapelorista” deve abrir nossos olhos para o mundo em que vivemos e no qual nos envolvemos pessoalmente, em nossas próprias paisagens cotidianas, tornando-as dignas de cuidado. Por meio desse processo, tornamos esses lugares sagrados, ainda que potencialmente condenados. Tal perspectiva aproxima-se das interseções entre paisagem e folclore, proposta que tem sido desenvolvida há mais de duas décadas em minhas práticas criativas relacionadas à paisagem religiosa e aos saberes populares praticados em Carmo do Rio Claro (MG).

Na proposição de Bauch (2015), os direcionamentos para essa prática criativa fundamentam-se em três diretrizes principais, voltadas a um método de descrição poética da paisagem cotidiana com a mesma intensidade criativa dedicada à produção artística: “(1) tornar visíveis as invisibilidades nas ontologias relacionais, (2) transformar o vernáculo em espetacular e (3) tirar o local do Romantismo, onde está preso” (Bauch, 2015, p. 103, tradução nossa)⁵⁶.

Como ponto de partida para a construção dessa ontologia relacional, Bauch (2015) toma como exemplo os alimentos produzidos localmente – aspecto que também atravessa esta tese, a partir da produção do leite, dos doces, da cultura do

⁵⁶ (1) Makes visible the invisibilities in relational ontologies. (2) Transforms vernacular into spectacular. (3) Brings the local out of Romanticism, where it is trapped (Bauch, 2015, p. 5).

café, entre outros – ou ainda, como ele exemplifica, o processo de produção de uma camiseta, experiência análoga à produção da tecelagem manual apresentada nesta tese. Nessas práticas, inúmeras espacialidades emergem de relações que envolvem o solo onde as plantas crescem, florescem e dão seus frutos; os animais que produzem o leite e a lã; a vida dos trabalhadores, entre outros elementos que acabam por incorporar outras materialidades, como histórias e memórias constituintes de significados tanto da cena e da experiência quanto de seres animados e inanimados.

É justamente ao reconhecer essa complexa tessitura relacional das práticas, e a forma como corpo, matéria e significado se entrelaçam, que se torna possível compreender a virada observada nos estudos de paisagem. De acordo com Wylie (2007), no contexto do advento das teorias fenomenológicas e não representacionais, com ênfase na prática e na performance corporificadas, os estudos de paisagem passaram por uma mudança significativa de foco, deslocando-se das “imagens de paisagem” para o “paisagismo”. Tal inflexão se expressa no interesse crescente pelas chamadas “práticas de paisagem” e, sobretudo, pela formação simultânea e contínua do eu, do corpo e da paisagem por meio da prática e da performance.

As “práticas” a que esses autores se referem dizem respeito a atividades cotidianas, familiares e reconhecíveis, como caminhar, olhar, dirigir, andar de bicicleta, escalar ou jardinar, “nos quais o eu, a paisagem e, na verdade, a própria cultura são inerentes, circulam e emergem” (Wylie, 2007, p. 166).

Em outras palavras, Waterton (2013) observa que um ponto comum em toda essa diversidade de pesquisas reside no reconhecimento de que nossas compreensões do mundo são vividas, corporificadas e profundamente entrelaçadas com a forma como fazemos as coisas, com nossos atos e com nossas performances situadas. Além de reavivar a ênfase na vida cotidiana, esse estilo de pensamento chama a atenção para a corporalidade, as noções de afeto e o contexto, bem como para o caráter multissensorial das paisagens nas quais estamos imersos. Os pesquisadores alinhados às teorias mais-que-representacionais sinalizam, assim, o compromisso de levar seriamente em conta as maneiras pelas quais nossos corpos participam ativamente da constituição do mundo que nos cerca.

Pesquisas contemporâneas de “paisagismo”, segundo Wylie (2007), caracterizam-se por uma mudança metodológica significativa que desloca o foco de abordagens predominantemente interpretativas e discursivas para um *ethos* etnográfico e performativo. Trata-se de concepções de prática processual nas quais o

indivíduo interage com a paisagem, de modo que corpo e paisagem tornam-se entrelaçados, estabelecendo uma relação mútua e dinâmica.

Uma característica notável do trabalho paisagístico recente é a maior atenção dada às experiências táteis, reconhecendo-se, desse modo, a importância de todos os sentidos na percepção da paisagem. Tal inflexão corresponde a uma “mudança conceitual da paisagem como imagem para a paisagem como habitação”, que se correlaciona com uma mudança substantiva “do horizonte para a terra” (Wylie, 2007, p. 166).

Segundo Lorimer (2005), entre os exemplos de trabalhos que dão vida aos atos corporificados de paisagismo encontram-se aqueles situados em ambientes bem cuidados, como os chamados “espaços verdes”: a pequena propriedade rural, as hortas comunitárias, o parque local, o pomar, o arvoredor e a rua arborizada. Espaços esses que se configuram como palcos para a vida prática, o trabalho cotidiano, a criação artística e as atividades de cultivo, nos quais o agricultor, o amador, o horticultor, o artista, o passeador de cães, o próprio animal, o caminhante e o colhedor de frutas se encontram em relações apaixonadas, íntimas e materiais com o solo, a grama, as plantas e as árvores que ali criam raízes. Para o autor, tais estudos buscam dar sentido às ecologias de lugares criadas por ações e processos, e não ao lugar como produto final representado.

No desdobramento dessas experiências, destaco que as práticas desenvolvidas nesta tese se dedicam aos atos incorporados de paisagismo, experiências vividas atravessadas por afetos e realizadas em contextos de intimidade, nos quais singularidades revelam saberes e sabores cultivados por pessoas comuns. Assim, o paisagismo que emerge desta pesquisa manifesta-se no fazer cotidiano, nas relações materiais e sensíveis que configuram a vida prática. Ele se constrói tanto a partir das ações dos sujeitos quanto do meu próprio engajamento etnográfico e performativo, reconhecendo a paisagem como experiência vivida, multissensorial e mutuamente formadora entre corpos e ambiente.

Wylie (2007) destaca ainda a valorização da taticidade e da intimidade que se estabelece na articulação entre as noções de paisagem e lugar, por meio de relações que se dão pelo toque e se traduzem em uma “habitação tátil”, uma forma de conhecer o mundo que ultrapassa o conhecimento entendido apenas como um conjunto de práticas representacionais.

A paisagem torna-se algo próximo, aquilo que é ao mesmo tempo tocante e tocado, um manejo afetivo através do qual o eu e o mundo emergem e se entrelaçam. Desta forma, também as noções de paisagem começam a fundir-se com as noções de lugar; paisagem e lugar unem intimidade, localidade e habitação tátil (Wylie, 2007, p. 167, tradução nossa)⁵⁷.

Como propõe o autor, esses “atos corporificados de paisagismo” pressupõem um envolvimento direto do sujeito com a materialidade do mundo, tema amplamente explorado nos escritos recentes sobre paisagem. Trata-se de uma argumentação de forte inspiração fenomenológica, segundo a qual “os humanos não agem como sujeitos em um mundo-objeto, mas são constituídos como seres que percebem na interface entre sujeito e objeto” (Wylie, 2007, p. 166, tradução nossa)⁵⁸.

Sob essa perspectiva da habitação, a formação do sujeito na materialidade do mundo configura-se como um processo dinâmico, ancorado em práticas comuns. Nesse processo, as experiências sensoriais e as interações entre humanos e não humanos inserem-se em uma intimidade temporal que articula presente, passado e futuro, conectando natureza e cultura. Os corpos envolvem-se com esses espaços e criam seus próprios termos de relação em movimentos de encontros multissensoriais.

Esta pesquisa dialoga diretamente com Wylie (2007) ao enfatizar a taticidade e a intimidade como dimensões centrais do paisagismo compreendido como habitação tátil. Nas práticas cotidianas vivenciadas em campo, evidencia-se o modo como os corpos se engajam profundamente com a materialidade do ambiente, produzindo formas de conhecimento que emergem do contato sensorial: no toque, nos gestos, nos cheiros e nos ritmos do fazer. Assim, a pesquisa demonstra que o ato de habitar engendra modos próprios de articulação entre natureza e cultura, reafirmando que a paisagem constitui uma experiência dinâmica, multissensorial e coproduzida em uma relação viva.

Um dos principais desafios dessa abordagem, segundo Waterton (2013), reside nas questões do método e da coleta de dados. A maior dificuldade está relacionada a encontrar formas de acesso ao invisível e ao intangível: à agência das paisagens, ao afeto e à experiência sensorial.

⁵⁷ Landscape becomes the close-at-hand, that which is both touching and touched, an affective handling through which self and world emerge and entwine. In this way also notions of landscape begin to merge with notions of place; landscape and place conjoin intimacy, locality and tactile inhabitation (Wylie, 2007, p. 167).

⁵⁸ Humans do not act as subjects in an object world but are constituted as perceiving beings at the interface between subject and object (Wylie, 2007, p. 167).

Waterton (2013) exemplifica esse esforço por meio de diversos autores que buscam entrelaçar paisagens e corpos, oferecendo exemplos de como capturar essa interconexão: os relatos incorporados de caminhadas costeiras em Wylie (2002, 2005); as incursões de Yusoff (2007) na Antártida; o estudo do pastoreio de renas em Lorimer (2006) em Cairngorm; e a abordagem da intercorporeidade como guia de experiência nos *Peak and Lake Districts* em MacPherson (2010), autores que revelam, por meio de práticas situadas, uma ampla gama de experiências multissensoriais da paisagem.

No desdobramento dessas experiências, distintas metodologias são mobilizadas para acessar o mais-que-representacional. Wylie (2003), por exemplo, combina escrita experimental com fotografia; Lorimer (2006) articula reflexão etnográfica com escrita detalhada e expressiva; Laurier (2005) e Simpson (2011), entre outros autores, recorrem ao vídeo e a ferramentas tecnológicas para explorar a corporeidade e a sensualidade da prática; enquanto Morton (2005) adota uma etnografia performativa, métodos que também venho empregando em minhas práticas criativas.

Outro ponto em comum é o foco em métodos participativos ou baseados na prática, que permitem avançar no acesso ao “agora” da experiência à medida que ela emerge (Morton, 2005; Dewsbury, 2009). Abordagens que buscam transcender os métodos tradicionais de pesquisa, colocando o corpo como elemento central da investigação, sem desconsiderar as implicações éticas e políticas desse deslocamento (Crang, 2003).

Dentro dessa perspectiva, Crouch (2010) evidencia o caráter dinâmico, complexo, instável e vivo da paisagem em processo, em oposição à ideia de algo fixo e estável tradicionalmente associado à representação. Ao desafiar representações convencionais, o autor propõe compreender a paisagem como um fenômeno em constante transformação, no qual as representações emergem como parte de um campo relacional ampliado, no qual ação e reflexão se articulam em processos contínuos de criação do espaço.

Crouch (2010) aprofunda essa reflexão ao considerar as maneiras pelas quais o processo de espacialização, com sua abertura à ruptura, à complexidade, à vibração e à vivacidade, pode informar a criação e a vitalidade da paisagem de novas maneiras, especialmente no que se refere às representações de paisagens produzidas em e como obras de arte. Nesse sentido, “o termo espacialização é usado para identificar

maneiras subjetivas e práticas pelas quais o indivíduo lida com seu ambiente material [...] e para focar o caráter performativo do que as pessoas fazem” (Crouch, 2002, p. 1.945)⁵⁹.

A espacialização é posicionada em termos de ação, de sentido (incluindo a reconfiguração do espaço “dado”) e de mecanismos de abertura de possibilidades. Etnografias empíricas de duas atividades – propriedade de loteamentos e caravanismo – são usadas para explorar esses mecanismos. As questões que emergem incluem o manejo pelo indivíduo das tensões entre: ser e tornar-se; atividades rotineiras e criatividade cotidiana; desejo de experimentar mudanças ou de “ir mais longe” e “aguentar”; e, em relação a contextos e fluxos, tempo e processos identitários. Estes são focados através de uma discussão de momentos ou eventos específicos no que as pessoas fazem e pensam. Através da discussão, os encontros e o pensamento da pesquisa são reflexivamente considerados em termos da acessibilidade da performance (Crouch, 2002, p.1.945, tradução nossa)⁶⁰.

O autor estende essa análise à vitalidade da obra de arte em relação a outras práticas mundanas. A paisagem passa a ser compreendida por meio de registros distintos e potencialmente relacionais, associados a diferentes mobilidades. Nessa perspectiva, a paisagem é concebida como ativa por meio das noções de criatividade e espaço, situando-se na poética da espacialização, apreendida e sendo apreendida de forma “sedutora, contingente, sensual, ansiosa, estranha” (Crouch, 2002, p. 7) em constante flerte com o espaço. Nesse contexto, a espacialização oferece uma maneira de repensar como, onde e de que modo a paisagem se relaciona com a vida.

Essa forma mais exploratória, incerta e experimental de espacialização sugere uma multiplicação desse caráter de flerte: abertura à experimentação, ao inesperado, ao afetivo e ao corporificado. As representações, nesse sentido, podem ser simultaneamente “fluidas e reais”, ultrapassando seu caráter de objetos fixos, com uma poética expressiva que emerge no próprio processo de espacialização. Trata-se de um movimento que permite compreender como o espaço ganha significado e como a paisagem se constitui relacionalmente nesse processo.

⁵⁹ The term “spacing” is used to identify subjective and practical ways in which the individual handles his or her material surroundings [...] the term spacing is used to focus the performative character of what people do (Crouch, 2003, p. 1.945).

⁶⁰ Spacing is positioned in terms of action, making sense (including the refiguring of ‘given’ space), and mechanisms of opening up possibilities. Empirical ethnographies of two activities – allotment holding and caravanning – are used to explore these mechanisms. Issues that emerge include the handling by the individual of tensions between: being and becoming; routine activities and everyday creativity; desire to experience change or to “go further” and to “hold on”; and, in relation to contexts and flows, time and identity processes. These are focused through a discussion of particular moments or events in what people do and think. Through the discussion, the encounters and thinking of the research are reflexively considered in terms of the accessibility of performance (Crouch, 2002, p. 1.945).

Crouch (2010) argumenta que, em diferentes graus de permanência e intensidade emocional, por meio de distintas situações e mobilidades, os indivíduos negociam a vida. A paisagem emergente evocada em qualquer local pode conter vestígios de experiências anteriores, vividas ali ou em outros lugares, fundindo as formas pelas quais a paisagem acontece relacionalmente. A ressonância cultural surge, assim, como uma das formas pelas quais a paisagem é informada. A paisagem irrompe nesse processo como ato expressivo e poético, do qual a obra de arte não constitui exceção.

As representações são geradas pela performatividade do viver. A vivacidade da performatividade está disponível aos indivíduos que encontram essas representações. Portanto, as representações não são fixas ou fechadas à mudança. Elas estão abertas a novas interpretações e sentimentos. As representações e seu significado cultural projetado também permanecem abertos, "disponíveis" para trabalhos futuros. A certeza das representações pode ser perturbada nesse processo complexo e múltiplo de espacialização: disponível, aberto e flexível, com uma possibilidade permanente de reinscrição e uma política gentil, bem como resistência intencional. A paisagem é informada através de combinações de diferentes tempos e durações de vida e ritmos, diferentes registros e intensidades de experiência (Crouch, 2010, p. 13, tradução nossa)⁶¹.

É nesse conjunto de referências que se aproximam algumas das práticas desenvolvidas nesta pesquisa. Ao recorrer a procedimentos como escrita sensível, experimentações poéticas entre imagem e texto, registros audiovisuais e uma postura etnográfica performativa, busco acessar o “agora” da experiência, aquilo que emerge no corpo enquanto caminha, observa e participa. Contudo, esse “agora” não se limita ao instante presente, mas convoca memórias corporificadas que moldam gestos e ações, revelando que a paisagem é vivida simultaneamente no presente e nos passados que retornam. O desafio metodológico nesta tese consiste em reconhecer que esse instante é tecido por temporalidades cruzadas, afetos herdados e histórias inscritas nos corpos, que se entrelaçam e dão forma à experiência paisagística.

Sob a ótica de Crouch (2010), a paisagem surge como um processo contínuo, emergindo no caráter expressivo e poético do espaço – criativo, contingente, estranho

⁶¹ Representations are borne of the performativity of living. The liveliness of performativity is available to individuals who encounter these representations. Thus in no sense are representations fixed or closed to change. They are open to further interpretation and feeling. Representations and their projected cultural significance remain open too, ‘available’ for further work. The certainty of representations can be disrupted in this complex/multiple process of spacing: available, open and flexible, with a permanent possibility of re-inscription and gentle politics as well as purposive resistance. Landscape is informed through combinations of different times and life durations and rhythms, different registers and intensities of experience (Crouch, 2010, p. 13).

e não bloqueado nas representações – e pode se manifestar no solo (como no paisagismo), na tela ou em qualquer outra forma artística.

A insistência contínua em retornar às definições históricas da paisagem, com o objetivo de fixar seus significados, pode revelar-se pouco produtiva para sua reconceitualização, sobretudo quando privilegia a continuidade e a fixidez. Tal referência constante sugere a necessidade de tensionar a compreensão contemporânea da paisagem quando esta é pensada de forma linear ou apenas como algo prefigurado, perspectiva que se revela, em muitos casos, anacrônica.

Em vez disso, Crouch (2010) considera a própria paisagem como vital, apresentando como exemplo uma narrativa de John Berger sobre sua experiência de estar junto a um campo:

É uma questão de contingências se sobrepondo. Os eventos que ocorrem neste campo – dois pássaros perseguindo um ao outro, uma nuvem cruzando o sol e mudando a cor do verde – adquirem um significado especial porque ocorrem durante o minuto ou dois que sou obrigado a esperar. É como se esses minutos preenchessem uma determinada área de tempo que se encaixa exatamente na área espacial do campo. Tempo e espaço se unem... o campo que você está diante parece ter as mesmas proporções que a sua própria vida (Berger, 1979 *apud* Crouch, 2010, p. 14, tradução nossa)⁶².

Segundo Crouch (2010, p. 14), existe “aqui um sentido de relação entre paisagem e eu, às vezes mais do que o eu”. Nessa perspectiva, Berger encontra ressonâncias de sua própria vida no espaço que descobre de forma inesperada, experimentando-o de maneira momentânea e sensível. Assim, Crouch sugere que as intensidades da paisagem, por mais mundanas, suaves ou poderosas que sejam, transportadas em e por meio de representações imaginadas, sentidas e observadas, podem fazer circular sentimentos tanto de vinculação quanto de distanciamento.

“Sentir” a paisagem na poética expressiva de espacialização é uma forma de imaginar o seu lugar no mundo. O indivíduo pode se sentir tão conectado com o espaço que ele não tem mais consciência, momentaneamente, de ser (meramente) humano; podemos nos tornar o evento, nos tornar a paisagem. Como insiste B. Bolt, “podemos pôr uma obra de arte em movimento para nos levar para um lugar diferente daquele onde habitualmente estamos”. Um tal “movimento” não é impulsionado linearmente através da arte. A paisagem

⁶² It is a question of contingencies overlapping. The events which take place in this field – two birds chasing one another, a cloud crossing the sun and changing the colour of the green – acquire a special significance because they occur during the minute or two which I am obliged to wait. It is as though these minutes fill a certain area of time which exactly fits the spatial area of the field. Time and space conjoin ... the field that you are standing before appears to have the same proportions as your own life (Berger, 1979 *apud* Crouch, 2010, p. 14).

pode colidir com outra coisa que ressoe no sentido das nossas próprias vidas e tenha o poder de remontá-la. Tais intensidades de significado, ou apenas momentos calmos de garantia, acontecem em toda a gama de performatividades e na sua circulação nas representações. A paisagem ressoa uma capacidade de pertencimento e ruptura (Crouch, 2010, p. 14, tradução nossa)⁶³.

Como defende o autor, ainda que o conceito de “lugar” seja recorrente no discurso popular, a “espacialização” oferece uma perspectiva de paisagem em processo mais dinâmico, complexo, confuso, instável e vivo, em oposição à ideia de algo fixo e estável, familiarmente associado à representação. A partir dessa análise, esta perspectiva busca desafiar as representações convencionais da paisagem e evidenciar que ela constitui um fenômeno em constante transformação: “a paisagem como prática ou prática artística é encaminhada para o processo, como dinâmica, em vez de ser uma experiência ‘externa’ ou apenas focada através do caráter físico dos encontros” (Crouch, 2010, p. 14).

Enquanto Crouch desloca a paisagem para o domínio da espacialização – esse campo de improviso, contingência e vitalidade – vejo-me desafiado a significar uma paisagem que, por sua própria natureza, não se deixa conter integralmente na estrutura textual. Meu esforço, portanto, não é o de representá-la, mas o de participar do seu vir-a-ser, reconhecendo que cada gesto de escrita é também uma prática de espacialização: um modo de reinscrever suas vibrações, suas rupturas e seus afetos. Assim, longe de tratá-la como algo fixo, busco permitir que a paisagem irrompa na tese com a mesma complexidade, instabilidade e intensidade com que me formou, não como objeto, mas como processualidade que me atravessa e me mobiliza.

Embora essa perspectiva de Crouch (2010) sustente o entendimento da paisagem como instabilidade em movimento, não a compreendo, no entanto, como negação da centralidade do lugar em meu processo criativo. Ao contrário, reconheço no conceito de lugar uma ancoragem sensível que se articula com a espacialização mais como tensão produtiva do que como oposição. Lugar e espacialização, assim, operam como lentes complementares para compreender minhas relações intimistas

⁶³ To “feel” landscape in the expressive poetics of spacing is a way to imagine one’s place in the world. The individual can feel so connected with space that s/ he no longer is aware, momentarily, of being (merely) human; we may become the event, become the landscape. As Bolt urges “we can set a work of art in motion to take us to a place other than where we usually are”. Such a “motion” is not linearly propelled through art. Berger and Bolt are not in conflict: we set our lives in moments where we can “go” somewhere else. Landscape can collide with something else that resonates a sense of our own lives, and has the power to re-assemble it. Such intensities of significance, or merely calm moments of reassurance, happen across the range of performativities and their circulation in representations. Landscape resonates a capacity of belonging and disruption (Crouch, 2010, p. 14).

com a paisagem, seja nos encontros com a natureza, nas práticas culturais, nos saberes e sabores partilhados, seja nas memórias corporificadas que atravessam esta pesquisa. Desse entrecruzamento emerge um sentido de lugar que se embriaga na poética dinâmica da linguagem, permitindo que as intersubjetividades e complexidades do espaço vivido se expressem, se movam e ressoem no próprio ato de escrever.

Crouch (2010) apresenta ainda, como referência prática, o trabalho da artista e teórica da arte Barbara Bolt⁶⁴, que, em discussão sobre a arte, examina a noção de arte para além da representação ao rimar os ritmos da paisagem e do corpo como instâncias nas quais significado e realidade se constituem em performance. Nas proposições de Bolt, é possível articular dimensões da chamada arte não representacional e da arte representacional.

Ao enfatizar a performatividade da prática criativa, Bolt leva adiante a ideia da obra de arte na qual as representações continuam a participar de fluxos e possibilidades poéticas em sua disponibilidade pública.

A “vida” performativa ou vitalidade da obra de arte – mesmo do trabalho bidimensional – também é desempenhada pelo indivíduo no seu encontro com ela. Imagens bidimensionais podem não ser experimentadas apenas através do olhar, mas com diversas disposições do corpo, recordação de memória, intersubjetividade, emoção, medo e ansiedade, ao contrário da visão formal erroneamente associada à arte na galeria. Em sua objetividade, a pintura continua fluindo. A tese de Bolt oferece uma intervenção crítica na conceituação do funcionamento da paisagem que avança na conceituação crítica da arte como algo além da representação. Contribuições recentes sobre a fusão entre arte e vida cotidiana estimulam ainda mais o envolvimento e a relacionalidade entre modalidades e domínios de performatividade em termos de paisagem (Crouch, 2010, p. 8, tradução nossa)⁶⁵.

Essa discussão apresentada por Crouch oferece uma contribuição decisiva para compreender o caráter performativo das práticas artísticas mobilizadas nesta tese, especialmente aquelas realizadas em suportes bidimensionais, como a pintura

⁶⁴ BOLT, Barbara. **Art beyond representation**. London: Tauris, 2004.

⁶⁵ The performative “life” or vitality of the artwork – even two dimensional work – is performed too by the individual in his and her encounter with it. Two dimensional pictures may not be experienced only through the gaze, but with diverse dispositions of the body, memory recall, intersubjectivity, emotion, fear and anxiety unlike the formal viewing mistakenly associated with art in the gallery. In its objectness the painting continues in flow. Bolt’s thesis offers a critical intervention in conceptualizing the working of landscape that moves forward the critical conceptualization of art as beyond representation. Recent contributions on the merging of art and everyday life further prompt engagement and relativity between modalities and realms of performativity in terms of landscape (Crouch, 2010, p. 8).

e a fotografia, práticas que não se esgotam na contemplação visual, mas emergem de uma “vida performativa” que envolve o corpo em sua inteireza.

Nesse contexto, as hibridações imagético-textuais deixam de operar como simples representações do real para constituírem campos de experiência, nos quais cores, texturas e ritmos instauram modos de imersão, reflexão e criação de narrativas abertas ao diálogo e à interpretação. A bidimensionalidade não limita o alcance da obra; ao contrário, torna-se um espaço dinâmico de movimentos, encontros e trocas, no qual o espectador, convocado pela vitalidade performativa da imagem, pode acessar experiências íntimas, revisitar lembranças, reativar sensações e instaurar novos sentidos. Trata-se, portanto, de uma prática artística que opera na esfera da intersubjetividade, permitindo que a obra viva no entre, no gesto compartilhado de perceber, sentir e significar o lugar.

O reconhecimento na vitalidade performativa da obra de arte como um campo de experiência que ultrapassa os limites da representação abre espaço para compreender a própria pesquisa como uma prática criativa situada, relacional e processual. Esse deslocamento opera como um gesto de passagem: da análise da imagem em sua potência performativa para a elaboração de uma trajetória investigativa que assume o caráter ontológico e relacional do criar, instaurando uma metodologia poético-pedagógica-política-científica capaz de habitar o entre – entre arte e vida, entre representação e experiência, entre gesto e pensamento.

Sem mais delongas, o próximo capítulo apresenta-se como desdobramento crítico dessa discussão, funcionando como um momento de pausa e autorreflexão no qual a prática criativa se reconecta e se expande, abrindo caminho para pensar não apenas o que a arte produz, mas como seus modos de fazer podem transformar formas de conhecer, ensinar, pesquisar e viver a paisagem.

5 DO OLHAR ÀS PRÁTICAS CRIATIVAS ONTOLÓGICAS RELACIONAIS: TRAJETÓRIAS DE UMA METODOLOGIA ARTÍSTICA-PEDAGÓGICA-POLÍTICA-CIENTÍFICA

Neste capítulo, proponho uma reflexão ampliada sobre um percurso artístico, pedagógico e investigativo construído ao longo de mais de duas décadas de observação, convivência e envolvimento com as manifestações culturais populares das Folias de Reis de Carmo do Rio Claro-MG.

A pesquisa que fundamenta esta tese desenvolve-se a partir de um recorte centrado em quatro anos de investigação, nos quais articulo práticas criativas contemporâneas e saberes tradicionais. Trata-se de um estudo ancorado em uma abordagem artística que se desdobra em uma metodologia interdisciplinar, dialogando com a História Cultural, a Geografia, a Antropologia e a Fenomenologia.

Experiências fundantes emergem de minhas vivências com esse universo ritual, apresentando uma trajetória que transita da criação visual à mediação educativa, da interpretação paisagística à atuação política na salvaguarda de bens culturais, além de práticas e performances em torno de uma série de trabalhos artísticos. Ou seja, é um momento de pausa e autorreflexão, no qual busco alinhar as transformações que ocorreram nesse percurso, partindo de uma perspectiva representacional para incorporar práticas criativas mais-que-representacionais.

A investigação desenvolve-se, inicialmente, por meio de uma retrospectiva das experimentações poéticas em que tomo a figura do palhaço como ponto de origem representacional para a construção de pinturas, gravuras e colagens, tensionando as fronteiras entre a arte e a cultura popular, passando, então, ao contexto de uma leitura histórica e simbólica dessas produções.

Em seguida, discuto como essas práticas levaram à iniciativa do projeto de educação patrimonial, denominado “Redesenhando a Memória Local”, que promoveu aproximações sensíveis entre estudantes, detentores de saberes tradicionais e a paisagem cultural carmelitana.

A partir da imersão em diferentes campos teóricos, expando meus horizontes para compreender as Folias de Reis enquanto fenômeno paisagístico-religioso e patrimônio imaterial, cujos sentidos são atualizados por meio das memórias, das práticas rituais e das sociabilidades comunitárias. Nesse percurso, destaco a articulação entre pesquisa acadêmica e políticas culturais, evidenciada nos processos

de patrimonialização e salvaguarda desenvolvidos junto às Companhias de Reis e do Menino Jesus.

Por fim, apresento uma abordagem geopoética que reconhece meu corpo como pesquisador enquanto agente sensível e encarnado, capaz de produzir conhecimento a partir de uma experiência em contato direto com os ritos, espacialidades e afetos que constituem a paisagem das Folias. Assim, este capítulo constrói-se como um exercício de atravessamento entre o poético e o político, entre o sensível e o científico, reafirmando a potência transformadora dos saberes populares e a importância de práticas de pesquisa baseadas no encontro, na escuta e na relação de horizontalidade.

A geopoética, nesse contexto, apresenta-se como uma forma de habitar o mundo, de transformar o ordinário em extraordinário e de tecer conexões entre os saberes populares, a arte e a ciência. Práticas orientadas por uma dinâmica processual levaram-me a um engajamento mais profundo com a paisagem e o lugar, com o objetivo de transcender a mera representação, adotando abordagens performáticas.

Em outras palavras, trato de práticas que se destacam por uma transição de interesses puramente poéticos para um compromisso ético, político e pedagógico na promoção de ações diretas (*in loco*), estabelecendo uma ontologia relacional entre mim e a sociedade carmelitana, incluindo seus bens culturais, grupos sociais e instituições. Essas abordagens visam valorizar e dialogar com os detentores de saberes culturais, com os estudantes e com as Folias de Reis, gerando um movimento de engajamento e benefícios para a comunidade local, em consonância com os méritos científicos da pesquisa e em diálogo com a arte.

5.1 FOLIAS EM PAISAGENS

Refletir sobre as intencionalidades subjacentes a esta retrospectiva interpretativa é, portanto, descrever, trazer à luz e contextualizar parte de uma série de ações que, embora tenham sido efetivadas ao longo de mais de duas décadas, até o desenvolvimento desta pesquisa não haviam sido formalmente publicizadas nem submetidas ao escrutínio do debate acadêmico.

Essa reconstrução revela-se crucial para compreender o processo de transição conceitual e metodológica de um percurso marcado por distintos enfoques, que só se

tornaram possíveis devido à fecundidade de engajamentos interdisciplinares. Trata-se de uma interdisciplinaridade que se intensificou gradualmente, permitindo-me expandir as fronteiras da pesquisa científica em diálogo com a criação artística – uma arte relacional, poética e política – em busca de uma comunhão orgânica e respeitosa entre múltiplos interesses, ou seja, entre ciência e arte, aliada aos saberes, demandas e anseios dos grupos detentores de saberes culturais das Folias de Reis.

O início dessa trajetória de pesquisas relacionadas à temática das Folias de Reis⁶⁴ teve como ponto de partida o contexto de criações artísticas desenvolvidas no curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia⁶⁵, a partir do ano de 2003. A origem dessas investigações situou-se no âmbito da disciplina de pintura, cuja problemática consistia em desenvolver uma poética visual centrada na aplicabilidade de cores intensas. Além disso, a temática a ser trabalhada deveria apoiar-se em uma fonte imagética associada às referências culturais oriundas de minha terra natal, Carmo do Rio Claro-MG.

Foi a partir dessas inquietações que emergiu, em minha memória, a lembrança de uma figura singular: o palhaço ou “bastião” como é conhecido nas manifestações de religiosidade popular das Folias de Reis presentes no Sul de Minas Gerais. Trata-se de uma personalidade dotada de atributos performáticos, grotesca e vibrante ao mesmo tempo, que, em suas performances, realiza movimentos acrobáticos e improvisa poesias em formato de trovas. Segundo Martins e Duarte (2024), a representação do palhaço está associada aos soldados de Herodes que se dispuseram à perseguição do menino Jesus, quando os Três Reis se dirigiam ao Oriente para adorá-lo.

Personagem de destaque entre os foliões, carrega um halo de mistério que, ao mesmo tempo, encanta e amedronta as crianças. Seu traje, conforme se apresenta nas imagens em sequência, é composto por vestimentas coloridas de tonalidades vibrantes, confeccionadas com o popular tecido de chitão, caracterizado por

⁶⁴ Segundo Brandão (1977) e Porto (1982), as Folias de Reis constituem construções cosmológicas do catolicismo popular, vinculadas à tradição da Igreja Católica, orientadas pelo nascimento de Cristo (Mateus II: 1-12) e pela Epifania, de modo a reproduzir a viagem dos Três Reis Magos, guiados por uma estrela, para a adoração do Menino Jesus em Belém. Formadas por um grupo de praticantes que saem em jornada durante o ciclo natalino, de 25 de dezembro a 6 de janeiro, são compostas por músicos, instrumentistas, bandeiristas e palhaços – os foliões percorrem as casas apresentando suas cantorias, levando bênçãos às famílias de devotos e recolhendo esmolas.

⁶⁵ Minha formação acadêmica em Arte concretizou-se entre os anos de 2002 e 2008, no curso de Artes Plásticas (licenciatura e bacharelado) da Universidade Federal de Uberlândia. Nessa trajetória, elementos presentes na paisagem carmelitana destacam-se como fonte na criação poética de uma série de trabalhos artísticos.

estamparias de distintos padrões florais, ou em cores lisas de tonalidades intensas e extravagantes. Suas máscaras são tradicionalmente confeccionadas com uma base de couro, embora também possam ser produzidas com outros materiais. Reforçadas por uma coroa, são adornadas com fitas coloridas, flores de plástico e diversos enfeites presentes nas árvores natalinas, como sinos, bolas e outros adornos cintilantes. Complementando seu visual, o personagem carrega um cajado ou bastão decorado com fitas, flores e elementos diversos, que reforçam sua presença simbólica e ritualística no cortejo.

Figura 3 – Palhaços: vestimentas tradicionais com estampa de chitão e máscaras de couro; vestimentas de cor uniforme e máscaras confeccionadas em distintos materiais



Fonte: O autor (2017, 2019).

Arelada às vivências e memórias afetivas iniciadas em minha infância, a figura do palhaço, carregada de simbolismo e expressividade, tornou-se, desde então, um elemento de destaque em minhas práticas artísticas. Nesse contexto, abre-se um caminho fértil de investigações articuladas às manifestações de religiosidade do catolicismo popular como fonte de criação e produção de conhecimento: uma paisagem religiosa repleta de ritos em referência a distintos santos, cujas práticas devocionais estão presentes na memória e na vivência do povo carmelitano.

Dessa paisagem, recordo com nitidez o calendário composto por distintas práticas religiosas, vivenciadas de forma cíclica e anualmente revividas na praça em frente à Igreja do Rosário, localizada diante da casa onde eu morava. Trata-se de um contexto de infância marcado por procissões, rezas, terços e festejos, em que, especialmente durante o ciclo natalino, a praça se transformava em um núcleo dinâmico de movimentações, concentrações e preparativos para a celebração que

marcava o ápice da jornada das Folias de Reis: a festa da Epifania, com a chegada da Companhia de Reis Estrela da Guia, festejo que marca o encerramento da jornada dos foliões, composto por diversas passagens entre cantorias e trovas, cujos ritos mesclam musicalidade, dança, poesia e devoção, voltadas à representação da trajetória de viagem e do encontro dos Três Reis Magos com o Menino Jesus em Belém.

Essas vivências marcaram profundamente minha infância no bairro do Rosário, no qual o espaço urbano da praça, aparentemente comum no cotidiano dos carmelitanos, transformava-se em um território simbólico, lugar de fé, cultura e celebração, onde os saberes coletivos e a religiosidade popular em performance se entrelaçavam, dando forma a uma expressão cultural profundamente enraizada na tradição e na identidade local.

Sendo assim, o interesse em trabalhar com as Folias de Reis enquanto fonte de criação artística surgiu associado à sua dimensão de visualidade, aos aspectos performativos de musicalidade, dança e poesia, à união entre o sagrado e o profano, além do envolvimento entre diferentes grupos sociais, expressando, assim, diversas formas de integração.

Desde então, essa referência cultural oriunda das Folias de Reis sustenta-me como fonte de pesquisa-criação para o desenvolvimento de uma poética marcada por distintas experimentações artísticas, que passam por uma diversidade de linguagens e suportes-materialidades. Com o passar do tempo, essas experimentações foram alcançando múltiplos direcionamentos, cruzamentos e intervenções em expansão espacial, tanto no espaço da obra em si quanto no espaço expositivo e em sua relação com essa fonte cultural, além de romper com as fronteiras disciplinares e acadêmicas, alcançando o engajamento político-cultural.

Da pintura às gravuras, entre desenhos e colagens, dos recortes em papéis às adesivações em vinil, esse processo de criação configura-se como um campo de investigação repleto de expressividade e simbolismos. Assim, cada obra nasce de experiências sensíveis, nas quais o ritmo, as cores e o movimento dos cortejos são ressignificados no âmbito poético-visual, evocando essa vibração coletiva oriunda da fé e da religiosidade popular, que se consagra como potência criativa.

Trata-se de um processo de criação que se constrói por meio de múltiplas camadas metodológicas: inicialmente, por meio da imersão em campo, que resulta em uma série de registros fotográficos, sonoros, audiovisuais e narrativas orais. A

partir desse material, efetiva-se um processo de transposição poética para as artes visuais, no qual os recortes dessa cosmologia são reinterpretados graficamente. Essas transposições visam à criação de uma poética que dialogue com a prática cultural e com a expressividade do artista.

Essa trajetória de trabalhos artísticos nasce de uma pintura exibida na sequência (Figura 4), destacando a figura do palhaço em meio aos foliões. A partir de então, inicia-se a criação de uma série de trabalhos artísticos, como se apresenta da figura 5 à figura 16, exercícios que perpassam distintas linguagens, cada qual com suas singularidades. Entre eles, destaca-se o esboço mostrado na figura 5, cuja composição evoca tanto o movimento do cortejo quanto a expressividade das linhas, que parecem dançar ao ritmo da Folia.

Já as composições em gravura (figuras 12 a 15) configuram-se como um importante processo de transição para os trabalhos em adesivo vinil que seriam desenvolvidos ao final do curso. A serigrafia, em especial, destaca-se pela exaltação das cores em sua essência, permitindo a exploração de contrastes marcantes e vibrantes, cores fortes, pulsantes, aplicadas em camadas planas e saturadas que evocam uma estética popular de grande impacto visual. Essa linguagem potencializa a expressividade dos elementos da Folia. A xilogravura em preto e branco, por sua vez, estabelece uma conexão profundamente enraizada na cultura popular brasileira que, com sua intensidade cromática na cor preta, carrega o contraste necessário à figura do palhaço nas composições em adesivo que viriam a ser executadas em sequência.

Composições que, aos poucos, distanciam-se de uma representação das Falias como um todo e passam a se apropriar de recortes: detalhes dos palhaços, dos instrumentos ou da combinação de diversos elementos e adereços oriundos desse universo religioso repleto de simbolismo.

Figura 4 – Folias de Reis (primeira pintura realizada sobre a temática)



Técnica: acrílica sobre tela, 70 x 90 cm. 2003. **Artista:** Fábio Martins.

Tela que acende a busca
de um olhar que principia,
memória que evidência
manifestação de religiosidade
presente no popular catolicismo.
Entre os foliões, a figura imponente do Bastião,
palhaço em pompa e galhardia,
imbuído de máscara, entre vestes e fitas
coloridas
transborda-se em estripulias.
Foliões humildes peregrinos,
se destacam entre o azul-celeste,
em contraste ao chão de terra batida
Igreja matriz os investe
em a materialidade de fé vivida.
Pintura marcada por nuances aquareladas,
em transparência, pinceladas aguadas,
da memória terna essência.
Palhaço esse, que abre a procissão,
ao redor a bandeireira entre foliões,
em ritmo maestria versos improvisados na
canção,
sanfona vibra, entre o fole que pulsa no coração,
pandeiro em repique, ao lado da viola caipira,
embala a musicalidade em ritos de oração.
Ao fundo, natureza,
abraça a Igreja Matriz,
melodias entre contraste e matizes.
Narrativa de afetos no Sul de Minas Gerais,
festejo de devoção,
de uma cultura enraizada em tradição,
resistência que se mantém viva.
nessa terra abençoada.

Figura 5 – Folias de Reis



Técnica: látex sobre tela, 254 x 169 cm. 2004. **Artista:** Fábio Martins.

Figura 6 – Esboço Folia de Reis



Técnica: desenho nanquim sobre papel, 21 x 29,7 cm. 2005. **Artista:** Fábio Martins.

Figura 7 – Esboço Palhaço



Técnica: desenho nanquim sobre papel, 29 x 21 cm. 2005.
Artista: Fábio Martins

Figura 8 – Esboço Palhaço, instrumento, fitas e florais



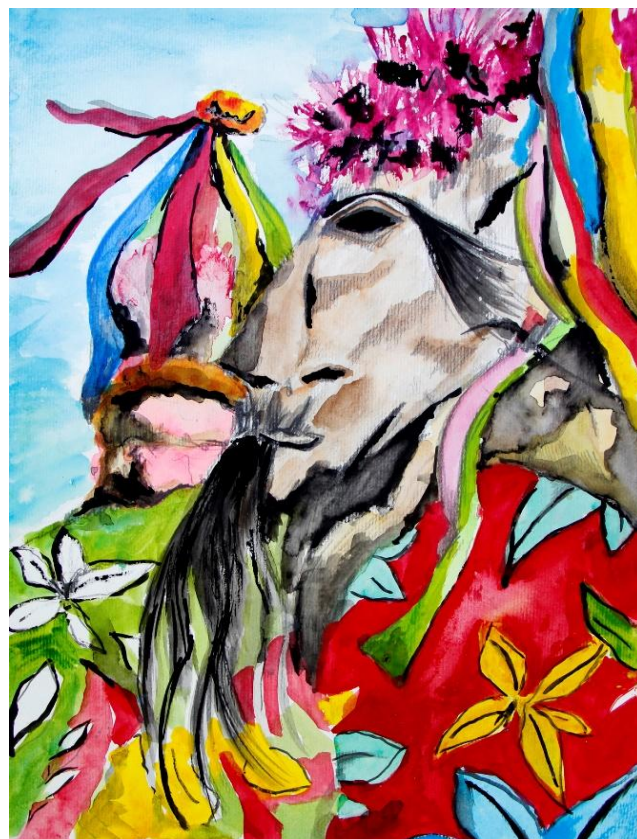
Técnica: desenho nanquim sobre papel, 29 x 21 cm. 2005.
Artista: Fábio Martins

Figura 9 – Fragmentos Folias de Reis



Técnica: látex sobre tela, 70 x 90 cm. 2004.
Artista: Fábio Martins.

Figura 10 – Palhaços



Técnica: acrílica sobre papel, 29 x 42 cm. 2005.
Artista: Fábio Martins.

Figura 11 – Recorte Palhaço



Técnica: fotografia, 21x 29 cm. 2003. **Artista:** Fábio Martins

Figura 12 – Esboço Giz Palhaço



Técnica: pastel oleoso, 21 x 24 cm. 2005.
Artista: Fábio Martins

Figura 13 – Palhaço Serigrafia



Técnica: serigrafia, 29,7 x 42 cm. 2005.
Artista: Fábio Martins

Figura 14 – Folias instrumentos musicais



Técnica: serigrafia, 29,7 x 42 cm. 2005.
Artista: Fábio Martins

Figura 15 – Palhaço Xilo



Técnica: xilogravura, 29,7 x 42 cm. 2005.
Artista: Fábio Martins

Figura 16 – Ateliê UFU – Processo de criação em serigrafia



Fonte: Rita Peripato (2008).

Figura 17 – Ateliê UFU – Processo de criação em serigrafia



Fonte: O autor (2008).

Como projeto de conclusão desses trabalhos artísticos desenvolvidos ao longo do curso de graduação, realizei duas séries de obras com a técnica da colagem. A primeira, em pequena escala, foi composta por dois tipos de suporte: o tecido cetim – materialidade utilizada na bandeira e nas vestimentas dos foliões (figura 18) – e o papel (figuras 19 e 20), sobrepostos com desenhos e recortes oriundos de florais retirados do tecido chitão, papéis coloridos e outras figuras confeccionadas em pintura. Trata-se de obras que têm como destaque o referencial imagético da figura do palhaço e de outros adereços.

Figura 18 – Parte 2 - Composição 4 - *Série A*



Técnica: desenho, pintura e colagem sobre cetim, 19,5 x 30 cm. 2006. **Artista:** Fábio Martins.

Nesse contexto, o tecido cetim apresentava certa resistência em sua superfície, tanto em relação à desenvoltura dos desenhos-base, compostos por estruturas lineares, quanto ao manuseio e ao resultado da colagem. Ainda que a superfície do papel se mostrasse atraente, a extrema delicadeza dos pequenos recortes tornava o processo de produção técnica algo bastante desafiador, tanto na construção das composições quanto no acabamento das imagens.

Figura 19 – Composição 1 - Série A



Técnica: desenho e colagem sobre papel envelope, 25,5 x 35,5 cm. 2006. **Artista:** Fábio Martins.

Figura 20 – Composição 2 - Série A



Técnica: desenho e colagem sobre papel envelope, 24 x 68 cm. 2006. **Artista:** Fábio Martins.

As escalas reduzidas das colagens despertaram uma série de críticas quanto ao contraste entre a delicadeza e a minuciosidade dos trabalhos e a grandiosidade característica dos festejos das Folias de Reis. Diante dessas limitações, optei por

ampliar a escala das obras, adotando o recorte em adesivo vinil como nova materialidade a ser explorada (figuras 21 a 23). Essa transição possibilitou maior agilidade ao processo e abriu espaço para uma experimentação mais dinâmica e fluida na composição e execução das obras, propiciando um resultado ainda mais potente, capaz de refletir com maior intensidade a energia presente nessas celebrações populares.

Figura 21 – Folias. Processo de criação em desenho e colagem – adesivo vinil



Fonte: Jeferson Passos (2007).

Figura 22 – Composição 2 - *Série B*



Técnica: desenho e colagem de vinil s/ PS. 200 X 64cm. 2006. **Artista:** Fábio Martins.

Práticas criativas que emergem a partir de um plano de fundo raso, receptível ao manusear, no qual surge a harmonia das formas, intercaladas entre linhas arabescas, recortes-representações de palhaços, tecido chitão, elementos florais, instrumentos musicais e outros adereços que fazem referência às Folias de Reis de Carmo do Rio Claro – Minas Gerais.

Tal como a musicalidade expressa por essas manifestações de religiosidade, o compasso vai se estruturando em meio a linhas mestras, entre múltiplos elementos-formais e distintas tonalidades-cromáticas que pulsam em movimento-textura, em harmonia com os acordes delineados e sobrepostos.

Em contraste, justaposição, os palhaços e os planos paralelos imprimem uma infinidade de formas orgânicas, em recortes que agregam diversas figuras dentro de si, de modo a interligarem-se à regência maior entre variadas ressonâncias. Os limites espaciais, regidos por uma movimentação interna elementar, revelam, para além de si, sua integração com o pulsar de um todo que, aos poucos, se expande e se conecta, reverberando novas dinâmicas no espaço.

Figura 23 – Composição 5 - Série B



Técnica: desenho e colagem de vinil s/ PS. 200 X 64cm. 2007. **Artista:** Fábio Martins.

Entre desenhos e colagens, as adesivações em vinil extrapolam os limites das composições presentes nos painéis e, ao expandirem-se, promovem uma integração entre a geometria do cubo branco e a organicidade das formas multicoloridas (figuras 24 a 26). Desse modo, proponho uma interferência nas paredes das galerias, tendo em vista a criação de uma unidade entre elementos contrastantes que se fazem presentes nos espaços expositivos⁶⁶.

Assim, a rigidez presente na arquitetura do espaço expositivo funde-se à fluidez e à vivacidade das obras, que o transformam em um componente ativo da composição. A parede deixa de ser mero suporte e passa a integrar a narrativa visual. Desse modo, a arte não se faz apenas dentro da galeria, mas se torna parte dela, em um diálogo contínuo entre a obra e o espaço que a cerca, oferecendo uma experiência dinâmica e imersiva ao espectador.

Figura 24 – Montagem exposição *Folias*. Processo de criação em desenho e colagem - adesivo vinil

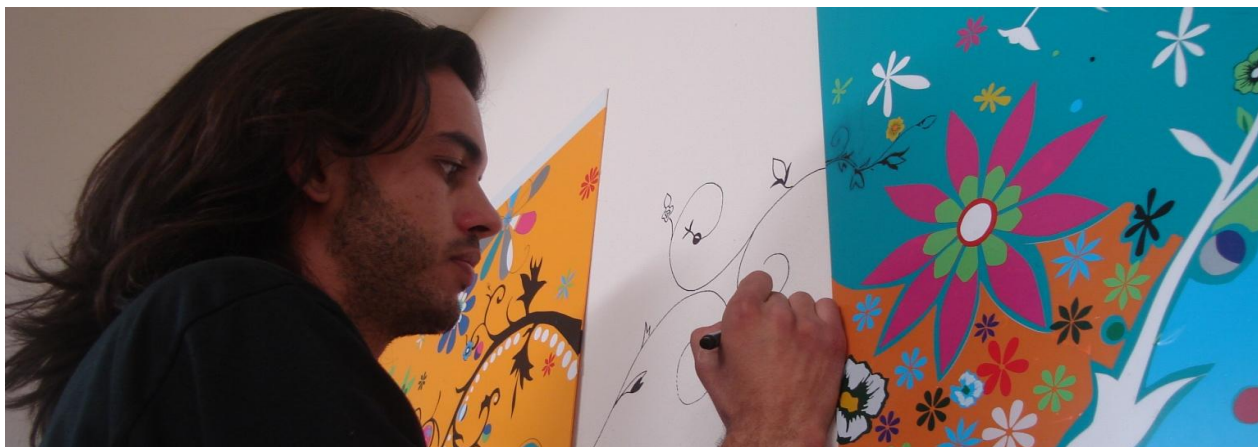


Fonte: Rita Peripato (2008).

⁶⁶ As exposições apresentadas neste ensaio foram realizadas em 2008, em dois espaços expositivos: na Galeria Oficina Cultural, em Uberlândia-MG, e na Prefeitura Municipal de Carmo do Rio Claro-MG. Mais informações sobre esse trabalho podem ser encontradas na publicação *Folias de Reis: entre recortes e colagens*. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/24716>. Acesso em: 2 mar. 2025.

Figura 25 – Montagem exposição *Folias*. Processo de criação em desenho e colagem - adesivo vinil



Fonte: Jefferson Passos (2008).

Figura 26 – Exposição Individual – *Folias*. Oficina Cultural de Uberlândia-MG



Fonte: Wesley Rodrigues (2008).

Nesse universo de distintos cruzamentos entre materialidades, procedimentos e suportes, a poética expande-se até alcançar o momento de encontro entre os trabalhos artísticos e sua fonte cultural de referência imagética. É nesse contexto que a Folia – Companhia de Reis Estrela da Guia – é convidada a apresentar seus ritos em face dos trabalhos visuais, em uma performance vibrante, repleta de músicas, trovas e danças dos palhaços (figura 27). Esses elementos entrecruzam-se em uma nova colagem simbólica, consagrando o espaço expositivo como território de fusão entre arte contemporânea e tradição popular.

Para a abertura da exposição, dedicada especialmente à comunidade local, realizei uma ação que buscava evidenciar a união entre a arte contemporânea e sua matriz cultural. A apresentação incorporou elementos simbólicos-afetivos, como o rito de adoração diante do presépio, pertencente aos meus avós maternos, montado no espaço expositivo, evocando memórias de uma infância vivida entre o Natal e a Festa da Epifania e criando uma ponte de afetos entre passado e presente.

Essas performances rituais, realizadas no espaço expositivo em diálogo direto com as obras inspiradas na iconografia da Folia, criaram uma ambiência performática que dialogava diretamente com os trabalhos expostos. Tratam-se de performances de religiosidade, nas quais diversas músicas e trovas foram executadas, encerrando-se com uma apresentação marcada pelo som, movimento e dança dos palhaços. Essa síntese poética revelou a força simbólica dos ritos populares em consonância com a criação artística contemporânea, transformando o espaço expositivo em um território de vivência, memória e trocas simbólicas.

Desse modo, esse ciclo de trabalhos fundamenta-se em uma estética relacional que se concretiza pela vivacidade dos diálogos entre arte e cultura. Reafirmo, portanto, o compromisso da pesquisa em construir e fortalecer pontes entre o fazer artístico e os saberes populares, celebrando a potência criativa que emerge desse encontro.

Diante desse contexto, ser carmelitano implica habitar um modo de existir marcado pela convivência, pela fé comunitária e pelos ritos que dão sentido a esse povo. Ao mobilizar memórias, afetos e saberes da Folia de Reis, busco oferecer ao leitor uma experiência simbólica da mineridade que articula corpo, cultura, paisagem e lugar. Essa abordagem inscreve a pesquisa em uma ontologia relacional, na qual o espaço se apresenta como expressão das geografias vividas.

Figura 27 – Abertura da Exposição Folias. Carmo do Rio Claro-MG



Fonte: Jefferson Passos (2008).



Fonte: O autor (2008).

Recentemente, temos vivenciado uma quantidade significativa de artistas e curadorias que buscam estabelecer relações entre a arte contemporânea e fontes de saberes tradicionais – ancestrais –, com destaque para as matrizes culturais indígenas e africanas. Artistas que evocam essa relação poética em suas obras têm se intensificado a cada dia, ganhando visibilidade em mostras de grande destaque, como a Bienal de São Paulo, que, em sua 34ª e 35ª edições (2021 e 2023 respectivamente), marcaram um importante giro na arte contemporânea ao incorporar, com protagonismo, temas indígenas e africanos. A 34ª edição, com o verso “Faz escuro, mas eu canto”⁶⁷ como guia, destacou saberes ancestrais e cosmologias ameríndias como força poética e política. Já a 35ª, intitulada “Coreografias do Impossível”⁶⁸, reuniu, em sua maioria, artistas não brancos, propondo movimentos radicais contra estruturas coloniais. Desse modo, ambas ampliaram o campo curatorial, valorizando práticas que desafiam o cânone eurocentrado, configurando-se como marcos de resistência, memória e reinvenção coletiva.

No entanto, considero que o diálogo com a ancestralidade não se restringe a essas vertentes. Ainda que as Folias sejam originárias de uma matriz colonizadora cristã europeia – portuguesa e espanhola –, elas representam, no contexto brasileiro, uma síntese cultural plural, marcada por processos de ressignificação e reinvenção. Ao serem apropriadas pelas comunidades locais, as Folias passaram a incorporar gestos, ritmos, narrativas e símbolos de diferentes matrizes culturais, tornando-se espaços vivos de conexão com a ancestralidade. Em Minas Gerais, essas manifestações são consagradas como patrimônio imaterial e carregam características singulares da fé e da tradição popular⁶⁹.

É justamente nesse entrelaçamento entre tradição e reinvenção que muitos artistas contemporâneos têm encontrado caminhos para dialogar com distintas matrizes culturais⁷⁰, reconhecendo nelas não apenas expressões religiosas, mas também potentes dispositivos estéticos, políticos e simbólicos. Ao trazer essas

⁶⁷ 34ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/>. Acesso em: 4 jul. 2025. 04/07/2025.

⁶⁸ 35ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <http://35.bienal.org.br/>. Acesso em: 4 jul. 2025.

⁶⁹ Segundo o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG), as Folias de Minas foram registradas como patrimônio cultural do estado no dia 6 de janeiro de 2017, reunindo em torno de si diversas práticas culturais, saberes, formas de expressão, ritos e celebrações, e representando uma parte importante do patrimônio cultural mineiro. Disponível em: <https://www.iepha.mg.gov.br/index.php/programas-e-acoes/patrimonio-cultural-protegido/bens-registrados/details/2/5/bens-registrados-as-folias-de-minas>. Acesso em: 4 ago. 2025.

⁷⁰ Tais fontes de diálogo são temas de uma exposição da qual participei, apresentada ao final deste capítulo, realizada pelo Sesc-PR, que contempla dezesseis artistas de âmbito nacional.

práticas para o campo da arte, ampliam-se as possibilidades de leitura e valorização desses saberes populares, revelando camadas de memória, resistência e criação coletiva que desafiam as narrativas hegemônicas, ao dar visibilidade e dignidade a conhecimentos muitas vezes marginalizados. Práticas essas que perpassam do representacional ao mais-que-representacional, instaurando modos de existência que não apenas figuram, mas performam afetos e cosmologias em constante movimento, tensionando fronteiras entre arte, ritual, política e vida cotidiana.

Diante desse contexto, faço uma pausa na discussão sobre meus trabalhos em referência às Folias de Reis para destacar um projeto de Educação Patrimonial desenvolvido em Carmo do Rio Claro-MG a partir desse ciclo de exposições artísticas realizadas em 2008, projeto que ainda hoje encontra ressonância em minhas práticas pedagógicas.

5.2 REDESENHANDO A MEMÓRIA LOCAL

Em 2008, como um desdobramento da exposição visual Folias, iniciei uma série de ações cujas práticas objetivam entrelaçar a arte, a educação e a cultura, seja ela em forma de bens materiais ou imateriais. Tratam-se de práticas voltadas à valorização dos saberes populares e das vivências e memórias associadas aos bens culturais locais, de uma comunidade que se revela na forma como se relaciona com o lugar que habita e com os detentores desses múltiplos saberes. Nesse contexto, nasce o projeto *Redesenhando a Memória Local*⁷¹ em parceria com a Secretaria de Educação e Cultura de Carmo do Rio Claro-MG.

As práticas criativas desenvolvidas ocorreram por meio do diálogo entre mim, como artista-professor-pesquisador, estudantes e detentores de saberes locais –

⁷¹ Em sua primeira edição, que durou duas semanas, o projeto envolveu cerca de 35 crianças e adolescentes de 5 a 17 anos, visando experienciar e refletir sobre bens culturais presentes na paisagem carmelitana, além de dialogar com portadores de saberes e memórias locais. Nesse contexto, vale ressaltar que a paralela formação entre 2005 e 2008, enquanto estagiário na Diretoria de Culturas e Pró-reitoria de Extensão da Universidade Federal de Uberlândia, contribuiu para o desenvolvimento de uma trajetória de diálogos nas áreas da educação, saúde e cultura popular. Essa participação em projetos de extensão e a vivência em práticas colaborativas ao longo de minha formação acadêmica tiveram impacto significativo no decorrer de minha trajetória profissional. A escuta atenta aos diálogos entre o conhecimento científico e os saberes populares, somada à experiência participativa em projetos interdisciplinares, reverberou profundamente na constituição dessa trajetória como artista-professor-pesquisador, práticas criativas voltadas à transformação do meio e à construção coletiva de conhecimento.

foliões, tecelãs e doceiras. A execução do projeto contemplou a duração de duas semanas, por intermédio das seguintes orientações:

- a. Montagem e abertura de exposição de artes visuais do artista-mediador-oficineiro, contemplando a temática das Folias de Reis;
- b. Contextualizações sobre o processo de formação e desenvolvimento histórico-sociocultural do município;
- c. Leitura de imagens com foco nas obras de artistas visuais cujos trabalhos remetem à temática da cultura popular brasileira;
- d. Visitas a campo com mediações acerca da historicidade e dos saberes populares associados aos bens culturais investigados;
- e. Oficinas desenhantes e transferências imagéticas em adesivações;
- f. Criação de um trabalho artístico coletivo em grande escala por meio de desenhos, recortes e colagens sobre a parede.

As ações educativas buscavam sensibilizar olhares atentos diante das vivências, dos rastros de memória e da história local, muitas vezes invisibilizados em meio à rotina diária dos educandos. Olhares voltados a uma paisagem dotada de valores culturais, afetivos e identitários que passaram a ser ressignificados.

Desse projeto, destacam-se as Oficinas Desenhantes, que consistiam em saídas com pranchetas, papel e lápis de cor, promovendo aproximações sensíveis com alguns bens culturais locais, tanto materiais quanto imateriais, como edificações históricas – coreto da praça, Igreja Matriz e casarões em estilo colonial –, a contemplação da Serra da Tormenta, visitas à exposição de arte Folias e aos espaços de trocas de saberes artesanais na Associação dos Artesãos. Nesses espaços, foi possível conhecer de perto o modo de confecção do tear manual e de doces artesanais, que constituem exemplos de saberes que ainda resistem em meio a técnicas e modos de vida tradicionais. Elementos que não apenas enriquecem a paisagem carmelitana, mas também fortalecem os laços comunitários e a valorização da cultura local como um bem comum a ser protegido e celebrado. Essas práticas dizem respeito a uma série de bens culturais e saberes que se reavivam nas narrativas vivenciadas nesta tese.

A partir da contextualização desses bens culturais, tornou-se evidente que os estudantes passaram a reconhecer saberes que, embora presentes em seus cotidianos, permaneciam invisíveis ou naturalizados. Essa constatação levou-me a questionar por que práticas tão significativas, transmitidas entre gerações, haviam se

tornado quase imperceptíveis em uma rotina marcada pela desvalorização do conhecimento local.

Esse processo teve como propósito revelar que o cotidiano pode se transformar em um espaço de aprendizagem, no qual cada elemento se torna uma oportunidade de conexão entre o presente e o passado, fortalecendo o sentimento de respeito e pertencimento identitário. Além disso, ao despertar essa consciência, essas práticas contribuem para a valorização da memória coletiva e das tradições que constituem a identidade local.

Nesse contexto, reconheço os desafios de abordar o conceito de memória com crianças e jovens que experienciam o tempo a partir de outra lógica temporal. A juventude, marcada por uma perspectiva voltada ao futuro, tende a se relacionar com o presente como espaço de projeção, o que torna a memória, enquanto retorno, inscrição e reelaboração do vivido, uma noção menos acessível ou imediatamente significativa.

No entanto, é nesse tensionamento entre temporalidades que meu trabalho ganha sentido: ao propor práticas que evocam a ancestralidade, busco ativar camadas de memória que podem ser acessadas por meio da imaginação, da escuta e da criação simbólica.

A memória é uma força coletiva que atravessa gerações e se inscreve nos corpos, nos gestos, na paisagem e no lugar. Ao visitar esses espaços, não procuro a nostalgia, mas reconhecer suas marcas e compreender como elas ainda reverberam no presente. Trata-se de uma abordagem que transforma o passado em potência de reflexão e criação. A geopoética, nesse sentido, oferece uma chave para articular essas experiências: ela permite que o espaço seja compreendido como um lugar de memória, em que o vivido, mesmo que não diretamente experienciado, pode ser reativado e ressignificado.

Esse trabalho faz sentido para mim porque também estou atravessando uma mudança na percepção do tempo. Ao me aproximar de uma fase da vida em que o passado começa a ganhar outra densidade, percebo que a memória deixa de ser apenas lembrança e passa a ser matéria de construção, de pertencimento e de posicionamento ético. Assim, minha pesquisa torna-se também um gesto de escuta, de cuidado e de reconexão com histórias que precisam ser contadas, de modo a reconhecer sua existência e valorizar as trajetórias daqueles que nos antecederam.

Destaco que todas essas vivências experimentadas ao longo do projeto foram ressignificadas por meio de desenhos e colagens, que se materializaram tanto em criações individuais quanto em composições coletivas. Esses registros reuniram fragmentos de saberes que constituíram uma poética capaz de gerar novos diálogos e ampliar as camadas de compreensão sobre os bens culturais.

Produções visuais expressas em uma rica paleta de cores, entre formas e texturas, que refletem saberes e sabores compartilhados ao longo do processo. Práticas que ganham potência como linguagem criativa ao registrar e reinterpretar essas experiências, impulsionando, assim, a valorização da diversidade cultural investigada.

Desse modo, ao transformarem fragmentos de vivências, histórias e memórias em matéria poética, os estudantes criaram pontes entre o passado e o presente, ativando elementos de um repertório que, ao ser compartilhado, gera novos sentidos e conexões. São vivências e práticas que não apenas ilustram ou registram o vivido, mas provocam diálogos e reflexões sobre esses bens culturais, ampliando o entendimento acerca de sua importância.

Saberes populares que se articulam na busca de trocas-diálogos entre a arte-educação e os bens culturais.

Ações-educ[ativas] que manifestam olhares-estranhamentos atentos aos rastros identitários que se desvelam em face de experiências vivenciadas in loco.

Paisagem rotineira, rica em detalhes despercebidos, ganha novos sentidos, contornos sob uma lente investigativa e sensível.

Visualidades entrelaçam-se mediante práticas artísticas, revelando cores-sínteses de saberes-sabores-bordados, edificados em retalhos referentes aos bens culturais, portadores de memórias locais.

Figura 28 – Projeto Oficinas Redesenhando a Memória Local – edição 2008. Carmo do Rio Claro-MG

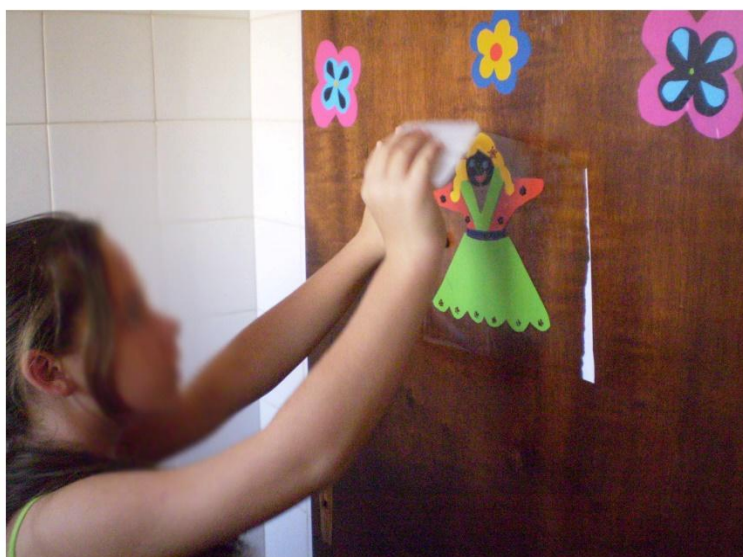


Fonte: Gustavo Martins (2008).



Fonte: O autor (2008).

Figuras 29 – Oficina Colagem Projeto Redesenhando a Memória Local – edição 2008



Figuras 30 – Oficina Mural Projeto Redesenhando a Memória Local – edição 2008



Considerando esse horizonte, a interseção entre a arte e a cultura assume um papel importante como mediadora entre os saberes populares, estimulando o respeito à diversidade e o protagonismo dos sujeitos em face de sua própria história. Ou seja, a paisagem passa a ser compreendida como um lugar dotado de sentidos, cujas experiências e narrativas merecem ser reconhecidas, transmitidas e compartilhadas.

Tendo em vista o potencial pedagógico-criativo desenvolvido no referido projeto, novas edições delinearam-se como professor-pesquisador da rede estadual de ensino do Estado do Paraná, na cidade de Ponta Grossa, consolidando-se como uma trajetória de práticas criativas, de atravessamentos interdisciplinares entre arte, geografia e história, bem como de abordagens conceituais em relação à memória, ao lugar, à paisagem, ao patrimônio e aos bens culturais⁷².

Esses trabalhos se constituem como um novo bem cultural, dispostos em ambientes educativos propícios a outras possibilidades de leitura, dos quais participam na formação inicial de uma apreciação estética-cultural, incentivando, assim, a construção de possíveis imaginários, cuja referência imagética constitui parte expressiva dos enraizamentos culturais locais.

Destaco, ainda, a importância dessas práticas ao promover articulações e imersões capazes de revelar distintas percepções, sintetizadas em um trabalho conjunto capaz de traduzir novas camadas de conhecimento e diálogos que vão além dos muros das escolas.

Em síntese, foi esse olhar, nascido do entrelaçamento entre o fazer artístico, a mediação pedagógica e a investigação de campo, que me permitiu compreender que a espacialidade carmelitana ultrapassa a dimensão de seus bens materiais e imateriais, constituindo-se como uma tessitura de relações, memórias, afetos e modos de habitar. A convivência com foliões, doceiras, tecelãs, artesãos e estudantes reforça essa percepção, ao evidenciar que o lugar funciona como um arquivo vivo, no qual as marcas do patrimônio se inscrevem não apenas em objetos e edificações, mas sobretudo na performatividade dos saberes que se atualizam no cotidiano.

Revisitando essa experiência anos depois, torna-se ainda mais evidente que tomar a paisagem em sua totalidade como campo de aprendizagem e criação convoca

⁷² Para uma visão mais ampla de outras edições do projeto, acesse o portfólio disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1PhWAIaGp4cR0oe3oGTp-mOpmi7q3Q0gX?usp=drive_link. Acesso em: 1º nov. 2025.

o desenho para além da técnica: ele se afirma como modo de vivenciar, perceber e registrar a paisagem. Ao articular práticas artísticas, escuta comunitária e abordagens espaciais, o projeto se configura como uma proposta de arte-educação capaz de ativar nos estudantes uma leitura sensível da paisagem, fortalecendo vínculos identitários e ressignificando a experiência cotidiana do espaço vivido.

5.3 DO POÉTICO AO POLÍTICO: AS FOLIAS DE REIS COMO CAMPO DE VIVÊNCIA, RESISTÊNCIA E PRODUÇÃO DE SENTIDOS

Essa trajetória de pesquisas em referência às Folias de Reis, que até então perpassava pelo interesse poético de especificidades artístico-visuais, a partir de 2017 expande-se para novas abordagens teórico-metodológicas, impulsionadas por minha formação como aluno de Pós-Graduação na Universidade Estadual de Ponta Grossa, nos cursos de Especialização em História, Arte e Cultura⁷³ (2017-2018), pelo Programa de Pós-Graduação em História; no Mestrado em Gestão do Território⁷⁴ (2018-2020) e no contexto da atual pesquisa de Doutorado em Geografia (2021-2025), ambos pelo Programa de Pós-Graduação em Geografia.

Convergências entre diferentes campos do conhecimento possibilitaram-me aprofundar investigações que dialogam com a História Cultural, a Geografia, a Antropologia e a fenomenologia. Ao integrar essas abordagens às reflexões sobre políticas culturais, abriu-se um campo fértil de possibilidades analíticas e interpretativas em torno das Folias de Reis, revelando potencial significativo para uma leitura complexa desse universo religioso popular.

Trata-se de um arcabouço teórico robusto e multifacetado, essencial para a interpretação do fenômeno sob múltiplas perspectivas, tanto em relação à figura dos palhaços quanto às Folias como um todo. Dentre essas aproximações, a interlocução com a Geografia Humanista permitiu-me ampliar a percepção sobre a paisagem carmelitana, tanto na abordagem que envolve a religiosidade popular quanto nas

⁷³ Pesquisa intitulada “A construção de um perfil identitário acerca da figura do palhaço presente nas Folias de Reis de Carmo do Rio Claro, Sul de Minas Gerais, de 2004 a 2018”. Disponível em: https://57d5f6f5-fce2-453f-b70b-ae875abeda0c.filesusr.com/ugd/e997a1_47be36001ab94781ba14230b173cef7b.pdf?index=true. Acesso em: 11 dez. 2024.

⁷⁴ Dissertação de mestrado intitulada “As Companhias de Reis e do Menino Jesus de Carmo do Rio Claro-MG: vivências e memórias, patrimonialização e manutenção do fenômeno”. Disponível em: <https://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/3144>. Acesso em: 11 dez. 2024.

formas de relação estabelecidas entre os carmelitanos e os espaços que habitam e que, por sua vez, significam de diferentes modos e são por eles ressignificados.

Esses estudos passaram a se delinear a partir do uso basilar do conceito de paisagem – significativo para o campo da Arte em diálogo com a ciência geográfica e a fenomenologia –, revelando um horizonte teórico-metodológico capaz de ampliar as possibilidades de pesquisa para a compreensão dessa paisagem como expressão cultural, simbólica, religiosa e sensível da vivência. Trata-se de uma paisagem dotada de uma série de significados atribuídos pelos sujeitos envolvidos, em que a interpretação também permite delinear processos de permanência que moldam seus ritos ao longo do tempo, evidenciando tanto suas raízes coloniais quanto suas transformações na contemporaneidade.

Nesse sentido, a pesquisa expandiu-se para explorar a paisagem de Carmo do Rio Claro-MG a partir de uma perspectiva interpretativa, com ênfase nos complexos sistemas simbólicos que lhe conferem significados, identidade e sentidos, especialmente no âmbito das Companhias de Reis e do Menino Jesus do município. Em uma abordagem holística e imersiva, busquei investigar os aspectos históricos presentes em cada grupo, os significados expressos em seus ritos, as nuances da religiosidade e as teias de sociabilidade que se estabelecem entre devotos e foliões.

Trata-se de uma abordagem que, a princípio, se concentra nas narrativas dos foliões e em seus relatos de memória, buscando compreender os sentidos e as simbologias que mantêm vivas essas manifestações de religiosidade. Essa metodologia é também respaldada pela História Cultural, cujo propósito é construir um espaço de troca entre saberes, no qual a transmissão de conhecimento por meio da oralidade e da experiência vivida seja reconhecida como uma forma legítima e potente de produção intelectual.

Com o passar do tempo, essas pesquisas desdobram-se com foco na consciência perceptiva de um corpo encarnado, ou de corpos que se socializam em experiências coletivas imersas em uma jornada de rituais. São horizontes de imersão que permitiram a compreensão não apenas dos vínculos de fé, tradição e religiosidade que sustentam essas manifestações, marcadas entre familiares e a comunidade, mas também das transformações culturais, sociais e dos enlaces políticos pelos quais esses grupos vêm passando ao longo de suas trajetórias.

É nesse movimento que se delineia um panorama dinâmico, no qual tradição e transformação coexistem, ressignificando práticas e fortalecendo identidades coletivas.

Assim, trata-se de um processo de pesquisa que vem se fortalecendo na articulação entre saberes populares, ciência e linguagem artística contemporânea, um campo fértil de encontros construídos de forma colaborativa, a partir de uma perspectiva de horizontalidade. Uma abordagem que busca reconhecer e valorizar narrativas individuais e coletivas como elementos primordiais, visando dar visibilidade aos sujeitos e grupos detentores de saberes. Tudo isso reflete a dinâmica das experiências vividas e compartilhadas no cotidiano da comunidade, revelando a complexidade de seus modos de existir, criar e transmitir conhecimentos.

As trajetórias de vida desses sujeitos são reconhecidas como elementos fundamentais de investigação, conferindo-lhes, em vez de meros objetos de estudo, o papel de protagonistas e fontes vivas de pesquisa. Ou seja, uma ontologia relacional propõe uma postura ética diante do outro, reafirmando o papel da pesquisa como um ato de encontro, escuta e transformação mútua, além do fortalecimento de vínculos entre o meio acadêmico e a comunidade.

Há de se considerar ainda que essas pesquisas, desde o início, fundamentam-se em práticas relacionais pautadas no compromisso com o diálogo e a escuta sensível. No entanto, a partir desse novo contexto como pós-graduando da UEPG, elas transcendem a representação imagética e passam a assumir um compromisso político. Para além de estabelecer esses diálogos, essas práticas fundamentam-se em uma proposta que almeja oferecer devolutivas significativas às comunidades envolvidas, fortalecendo vínculos e promovendo reconhecimentos mútuos. Esse compromisso configura-se como uma prática de transformação social, reconhecimento, valorização e partilha coletiva desses saberes.

Desse modo, as distintas ações e resultados gerados revertem-se em um retorno efetivo a esses grupos, contribuindo para a salvaguarda de suas memórias, histórias, práticas e saberes, seja por meio de exposições artísticas, publicações acessíveis em distintas plataformas (*YouTube*, redes sociais, revistas acadêmicas), além de ações de apoio ao acesso às políticas públicas culturais.

Como exemplo, destacam-se as ações realizadas durante minha pesquisa de mestrado, no contexto político-cultural voltado à preservação do patrimônio em Minas Gerais, que visa descentralizar práticas de salvaguarda e valorização dos bens

culturais, fomentando o reconhecimento da diversidade cultural nas esferas municipais. Nesse âmbito, foi efetivado o registro⁷⁵ em âmbito municipal das Companhias de Reis e do Menino Jesus de Carmo do Rio Claro-MG⁷⁶.

Conforme já apresentado, trata-se de um trabalho pautado no diálogo entre o conhecimento científico e o saber empírico, evidenciado ao longo de todo o processo de pesquisa. Nesse percurso, agentes político-culturais, acadêmicos e os próprios detentores dos saberes tradicionais contribuíram de forma equitativa para a efetivação do reconhecimento patrimonial desse saber-fazer. Esse processo configurou-se como um espaço no qual os sujeitos envolvidos puderam expressar suas necessidades, expectativas e propostas para a salvaguarda dessas práticas culturais.

Para a concretização desse ato de registro, exigiu-se a compreensão de toda uma dinâmica que envolve legislações, órgãos e normativas que fundamentam as políticas culturais aplicadas no estado de Minas Gerais e no município de Carmo do Rio Claro-MG⁷⁷. A articulação desses requisitos legais, aliada aos interesses dos grupos, revelou-se fundamental para a efetivação do processo, demonstrando que os trâmites para o reconhecimento de um patrimônio imaterial demandam uma abordagem que vai além do rigor técnico-normativo, incorporando, como foco, as dimensões sensíveis, simbólicas e sociais, com base nos reais interesses que permeiam e mantêm vivas essas manifestações de religiosidade.

⁷⁵ O registro de bens culturais de natureza imaterial é uma medida administrativa cujo processo de reconhecimento visa à inscrição do patrimônio cultural em um dos Livros de Registro (dos Saberes, das Celebrações, das Formas de Expressão, dos Lugares, ou outro), tendo sempre como referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira (IEPHA, 2016, p. 161). Essa ação foi efetivada tendo em vista os seguintes procedimentos normativos estabelecidos pelo IEPHA/MG: histórico do município; inventário, histórico, análise descritiva, documentação audiovisual e fotográfica do bem cultural; entrevistas com detentores do bem cultural; plano e cronograma de ações de salvaguarda; notificação ao Conselho Municipal do Patrimônio Cultural para proposição do registro; edital de notificação em jornal local; declaração de anuência assinada pelos representantes do bem cultural; inscrição no Livro de Registro (Martins, 2020).

⁷⁶ Esse processo se concretizou no diálogo entre pesquisador e orientador, professor Leonel B. Monastirsky (representante do grupo de pesquisa Geografia e História: Patrimônio Cultural e Memória Social – CNPq/UEPG, da Universidade Estadual de Ponta Grossa), líderes e membros participantes das Companhias de Reis e do Menino Jesus, sociedade local, representantes do Conselho Municipal do Patrimônio Cultural de Carmo do Rio Claro-MG, Igreja Católica e ex-gestores culturais do município (Martins 2020; Martins; Monastirsky, 2022b).

⁷⁷ Para uma melhor compreensão acerca do contexto de políticas públicas de salvaguarda aplicadas pelo poder público em Minas Gerais e em Carmo do Rio Claro-MG, acesse o artigo de minha autoria publicado na revista *Patrimônio e Memória*, intitulado “Embates e desafios: a gestão de políticas culturais no município de Carmo do Rio Claro, Minas Gerais”. Disponível em: <http://200.145.164.4/index.php/pem/article/view/1389>. Acesso em: 4 jan. 2024.

Com o objetivo de garantir visibilidade aliada à valorização e ao interesse de continuidade dessas manifestações, foi elaborado um “Plano de Salvaguarda”, construído de forma participativa, que emergiu diretamente das vozes, experiências e demandas concretas desses grupos. Mais do que um processo de inventário e documentação, buscou-se potencializar possibilidades distintas para ações de preservação, reafirmando o compromisso ético da pesquisa com a salvaguarda desse patrimônio, levando em consideração sua dimensão viva e transformadora. Entre as propostas apresentadas no Plano de Salvaguarda, destacam-se:

- Incentivar as novas gerações a participar das práticas relacionadas com as Companhias de Reis e do Menino Jesus por meio de oficinas a serem desenvolvidas nas escolas como projeto de contraturno para alunos interessados, com a criação de uma Companhia Mirim;
- Promover a formação de professores para a abordagem da temática das folias em sala de aula e nos espaços não formais de educação;
- Promover o compartilhamento dos saberes das folias à população carmelitana, articulando os modos tradicionais com as novas tecnologias - criação de um canal com vídeos referentes aos ritos das Companhias de Reis de Carmo do Rio Claro–MG; inserção de conteúdos sobre os grupos em aplicativo de turismo desenvolvido pelo município e publicação de livro resultado desta pesquisa;
- Criar editais específicos que contemplem as necessidades dos diversos grupos, como, por exemplo, transporte para deslocamentos, vestimenta, aquisição e manutenção de instrumentos;
- Apoiar e fortalecer as articulações entre os Grupos de Companhias do município;
- Criar calendário de Encontro e Festas;
- Criar um centro cultural com disponibilidade de salas para guarda de instrumentos, e ensaios e reuniões dos grupos de Companhias (Martins, 2020).

Diante das dificuldades apresentadas pelos grupos, diagnostiquei que a principal ação de salvaguarda a ser desenvolvida estaria diretamente relacionada ao estímulo à participação das novas gerações, considerando que muitos dos atuais integrantes já se encontram em idade avançada. Atendendo à sugestão dos próprios foliões, foram propostas práticas de oficinas de musicalização voltadas a estudantes da rede municipal e estadual de ensino, oferecidas no contraturno escolar. Essa iniciativa configura-se como uma estratégia fundamental para a transmissão desses saberes, promovendo uma troca direta de experiências entre mestres e jovens aprendizes. Tal estratégia de salvaguarda converge para o enfoque mais-que-representacional, ao deslocar o patrimônio do campo do registro estático para o campo da performance viva e do afeto.

Nesse contexto de pós-efetivação do registro, em articulação com representantes dos três grupos de Companhias de Carmo do Rio Claro-MG, elaborei um projeto, protocolado junto à Secretaria de Cultura e Educação⁷⁸, contemplando algumas dessas demandas de salvaguarda, tais como a aquisição de vestimentas, instrumentos e transporte para deslocamentos no período das jornadas, além da implementação de oficinas de musicalização para crianças e adolescentes. O projeto previa, ainda, que tais oficinas fossem ministradas por um integrante dos grupos com formação acadêmica em música e ampla experiência em projetos de musicalização nas escolas do município.

O projeto apresentava todas as especificações orçamentárias e os trâmites burocráticos necessários para sua imediata implementação. Entretanto, apesar das tentativas de diálogo, o projeto enfrentou resistência e desinteresse por parte da Secretaria, agravados pelo desconhecimento, por parte dos agentes públicos, das normativas estaduais de salvaguarda do patrimônio cultural⁷⁹. Ainda assim, após orientações sobre direitos e mobilização por parte de um dos dirigentes, foi possível conquistar parcialmente algumas dessas demandas, como a aquisição de vestimentas⁸⁰ e instrumentos para um dos grupos, além da disponibilização de transporte público durante o período das jornadas.

Além disso, no ano de 2020, obtive recursos financeiros por meio de edital da Secretaria de Estado de Cultura e Turismo de Minas Gerais, destinados à aquisição de uniformes e à restauração de artefatos utilizados nos ritos da Companhia do Menino Jesus.

Apesar dos avanços na aquisição de bens materiais, a Companhia do Menino Jesus tem enfrentado, nos últimos anos, um desafio significativo com o falecimento

⁷⁸Em Minas Gerais, a existência de recursos financeiros destinados à salvaguarda das Folias, provenientes do ICMS Cultural, representa uma oportunidade significativa para o fomento dessas ações. Contudo, a efetiva aplicação desses recursos enfrenta diversos obstáculos: a ausência de políticas públicas consistentes; a descontinuidade das ações diante das mudanças de representantes no poder executivo; a carência de preparo técnico entre muitos dos agentes envolvidos; e a falta de sensibilidade por parte das autoridades responsáveis têm dificultado sua aplicação de forma adequada.

⁷⁹O estado de Minas Gerais afirma-se como modelo descentralizador na gestão de seus bens culturais, haja vista a contrapartida de benefícios fiscais propiciada pelo programa anual do ICMS Cultural, o que faz com que grande parte de seus municípios invista na proteção e salvaguarda de seus bens culturais e patrimoniais.

⁸⁰Como evidência de uma dessas ações, destaco a reportagem intitulada “Prefeitura entrega novos uniformes para Companhia de Reis”. Disponível em: <https://www.carmodorioclaro.mg.gov.br/portal/noticias/0/3/3151/prefeitura-entrega-novos-uniformes-para-companhia-de-reis>. Acesso em: 3 abr. 2025

de vários de seus integrantes, que já se encontravam em idade avançada. Esse processo foi intensificado durante o período pandêmico da Covid-19, o que impediu a realização das jornadas entre 2021 e 2022, reforçando ainda mais a necessidade da implementação de oficinas de musicalização e da transmissão desses saberes às crianças e aos adolescentes da comunidade.

Ainda assim, a partir do contexto apresentado, de diálogo entre a ciência, os agentes culturais, as políticas públicas e os detentores desses saberes, percebo que alguns avanços foram alcançados, configurando o início de uma consciência voltada à abertura de processos de amparo, empoderamento e capacitação por parte de sujeitos que, até então, se viam à margem das políticas públicas, sem o devido direcionamento para o acesso aos direitos garantidos pelo Estado.

No ano de 2025, por iniciativa de representantes do grupo Companhia de Reis Estrela da Guia, projetos foram contemplados por meio de recursos oriundos de editais federais, estaduais⁸¹ e municipal, possibilitando a realização de oficinas de percussão e a aquisição de instrumentos para os grupos Estrela da Guia e Estrela do Oriente.

Diante desse cenário, torna-se imprescindível o diálogo entre os grupos detentores de saberes culturais e o poder público, sustentado por princípios de escuta ativa e corresponsabilidade entre os envolvidos. É fundamental que os recursos disponíveis sejam utilizados de forma estratégica, atendendo às demandas que efetivamente garantirão que os saberes e práticas das Folias permaneçam vivos e enraizados nas novas gerações. Assim, a salvaguarda dessas manifestações de religiosidade depende não apenas de seu reconhecimento simbólico, mas, sobretudo, da implementação efetiva de ações concretas.

Ademais, outra ação de destaque, amplamente reconhecida pelos grupos, pela população local e pelos apreciadores das Folias, foi o compartilhamento, na plataforma *YouTube*, de vídeos que registram os ritos das Companhias de Reis e do Menino Jesus de Carmo do Rio Claro-MG. Esses registros audiovisuais contemplam a jornada das Folias, incluindo entrevistas com mestres foliões e outras práticas que evidenciam os laços de sociabilidade e devoção presentes nesses bens culturais.

⁸¹ Um desses projetos foi aprovado em âmbito estadual e federal, com execução prevista para o ano de 2026. Trata-se de uma iniciativa da qual faço parte e que foi elaborada com base no Plano de Salvaguarda apresentado.

Essa iniciativa teve como ponto de partida a publicação dos vídeos produzidos na primeira pesquisa de campo, realizada em 2003. Esses vídeos foram recebidos com forte impacto afetivo pelos integrantes das Folias, que relataram emoção ao reverem seus entes queridos, haja vista o registro de familiares já falecidos em momentos de fé e celebração, o que reforça o valor simbólico e emocional do material.

Além do aspecto afetivo, a divulgação das dinâmicas presentes nos distintos ritos cumpre um papel importante ao evidenciar as especificidades intrínsecas a esses saberes, permitindo que pesquisadores, estudantes e o público em geral compreendam a singularidade dos significados e das dinâmicas das Folias em relação com a comunidade carmelitana.

O canal disponibiliza, ainda, o acesso a entrevistas com ex-agentes culturais, com conteúdo relevante acerca da aplicabilidade de políticas públicas para a salvaguarda do patrimônio imaterial, especialmente no contexto do estado de Minas Gerais. Nesse sentido, contribui como referência para pesquisadores e gestores públicos que buscam trilhar caminhos voltados à implementação de políticas públicas direcionadas ao reconhecimento, à valorização e à preservação dos saberes populares.

Esses conteúdos exploram as especificidades de um fenômeno paisagístico-religioso local, seja na “toada do cantar”, nos arranjos das vozes e dos instrumentos, nas trovas e danças dos palhaços, na oferta de alimentos aos foliões, nos ritos de bênção, de agradecimento ou no festejo de chegada. Ao compartilhar essas práticas, o canal mantém acesa a chama da tradição, servindo como fonte de memória e referência para as novas gerações mantenedoras dessa devoção popular. Com uma média de 500 visualizações mensais, chegando a cerca de 3 mil nos meses que antecedem a jornada das Folias, o canal no *YouTube* tornou-se um veículo significativo na disseminação de informações e no fomento do interesse pelos ritos.

Dado o exposto, evidencia-se uma constância na procura pelos conteúdos, o que demonstra sua relevância simbólica e indica que o canal se consolidou como um recurso de referência para aqueles que desejam apreciar e conhecer as singularidades presentes na intensa jornada vivenciada pelos foliões carmelitanos. Esses registros contribuem significativamente para a valorização dessa manifestação, fortalecendo laços e promovendo o reconhecimento de distintos saberes.

5.4 SENTIR E HABITAR: O CORPO EM DIÁLOGO GEOPOÉTICO COM AS FOLIAS DE REIS

Conforme já apresentado, ao longo das últimas duas décadas, as vivências em meio às Folias de Reis tornaram-se a principal fonte de referência que atravessa minha trajetória artístico-investigativa-acadêmica. Trata-se de ritos que sedimentam um repertório poético-simbólico, operando como dispositivos de sentido que orientam escolhas temáticas, formais e metodológicas. Mais do que uma lembrança nostálgica, constituem uma experiência fundante que, ao longo desse percurso, consolidou-se como prática encarnada, emergente de múltiplas relações que a sustentam.

Essa fonte não apenas referencia minha produção artística, mas também estrutura o *modus operandi* de pesquisas que se deixam afetar: escutas que buscam tecer conexões entre memórias, vivências e poética, entre o pertencimento e a busca pelo conhecimento, fazendo emergir, dessa prática encarnada, o próprio horizonte epistemológico da minha produção. Trata-se de uma abordagem que valoriza a percepção e a experiência como caminhos legítimos para o diálogo entre saberes, em um processo contínuo de retroalimentação entre o vivido, a criação e a pesquisa.

É nesse campo de diálogo com a ciência geográfica e com a fenomenologia merleau-pontyana – seja pela consciência de uma atitude geopoética, seja pela imersão paisagística de um corpo encarnado que experiencia o espaço em múltiplas dimensões sensoriais – que se inaugura um novo marco no desenvolvimento de minha poética em meio às Folias de Reis de Carmo do Rio Claro-MG.

Trata-se de uma abordagem que permite revelar camadas de conhecimento e abrir caminhos para novas leituras de fenômenos paisagísticos. Um enfoque humanista que evidencia o potencial de uma geografia sensível, capaz de acolher o vivido, o simbólico e o poético como dimensões legítimas da experiência espacial.

A geopoética emerge da criação de narrativas em diálogo com diferentes linguagens – textual, fotográfica, audiovisual, pintura e desenho –, constituindo um processo que se torna base para o desdobramento desta tese. Essas narrativas se ancoram em um corpo-sujeito-carmelitano-artista-pesquisador em diálogo com a memória, com a vivência e com os sujeitos detentores desses saberes.

Um corpo entendido como fonte sensível, encarnado nas experiências paisagísticas que o atravessam e, ao mesmo tempo, as (re)configuram. A paisagem-vivência, sob esse prisma da geopoética, constitui-se a partir da percepção de

múltiplos elementos sensoriais: visuais, sonoros, aromas e sabores, dimensões performáticas, religiosas e poético-imaginárias.

Nas Folias, a paisagem é atravessada por uma atmosfera de religiosidade, composta por afetos, ritos, sociabilidades, musicalidades, saberes e sabores... fonte pulsante que compõe o tecido simbólico-performativo dessas celebrações. Como exemplo, a simples oferta de uma refeição aos foliões está envolta nessa rede de afetos e constitui um elemento significativo desse fenômeno, haja vista que suas jornadas são intercaladas com o pagamento de promessas na casa de um devoto, que lhes oferece um banquete, seja café, almoço ou jantar. Essa preparação envolve a reunião de familiares e foliões em um ambiente de gratidão compartilhada, tanto pela graça recebida quanto pelo alimento ofertado.

Entre esses ritos de devoção, o corpo celebra e se torna celebração: expressão viva de uma devoção popular que se corporifica no gesto e na caminhada. Um fenômeno paisagístico-religioso que se revela como forma de habitação viva, na qual a fé pulsa entre trocas simbólicas. Corpos em movimento peregrino, transitando entre o urbano e o rural, delineiam uma geograficidade enraizada na fé e na devoção aos Santos Reis, em apresentações que fazem ressoar melodias por casas, igrejas, ruas e estradas campesinas.

Como desdobramento dessa imersão paisagística, os dois vídeos, que podem ser acessados pelos respectivos QR-Codes abaixo, revelam a devoção inscrita nessas paisagens, bem como o simbolismo, as performances e os gestos de sociabilidade que compõem o cotidiano das Folias.

QR Code 1 - Vídeo: ritos Companhia Estrela do Oriente. Distrito rural do Itapixé



Produção: Fábio Martins (2019).

QR Code 2 - Vídeo: ritos Companhia Estrela da Guia. Distrito rural do Itapixé



Produção: Fábio Martins (2019).

A paisagem religiosa é percebida à distância, no sussurro e na dança dos palhaços, e, entre versos improvisados, resgatam-se passagens bíblicas entrelaçadas às vivências dos poetas-foliões. Trovas nas quais o improviso e a imaginação se encontram. Melodias que ecoam o intercalar de vozes, entre a embaixada e os respondedores, em tonalidades distintas até o alcance da sexta voz, conhecida popularmente como fineira. No rito corriqueiro da “licença, patroa”, a bandeira honra a casa; da adoração ao presépio seguem-se as bênçãos à família, o pedido de oferta e o agradecimento, que se finaliza com a bênção da bandeira, a qual adentra a intimidade de todos os cômodos. Os familiares a beijam e se despedem: “até o próximo ano, se Deus quiser”.

Nesse contexto, a fé emerge entre distintas formas de manifestação; entre olhares agradecidos e lágrimas de devotos, reafirma-se um vínculo comunitário que sustenta a tradição. É nesse entrelaçar de cantos, gestos e devoções que se revela uma paisagem ritual viva, na qual passado e presente instauram um movimento circular, festivo e sagrado, renovando, ano após ano, esse sentido de pertencimento das Folias de Reis.

Como forma de gratidão pelas graças alcançadas, os devotos oferecem refeições aos foliões. Essa é uma entre tantas relações de troca que fortalecem o elo entre devotos, Santos Reis e foliões. Nesse cenário, aromas e sabores compõem um rico mapa gustativo, no qual o sagrado e a descontração convivem, entre harmonias partilhadas e os embates corriqueiros que atravessam o cotidiano dos grupos.

Narrativas de uma paisagem na qual o corpo conduz à compreensão das singularidades oriundas dessa experiência integral, em que cada detalhe do fenômeno se entrelaça para revelar camadas que transcendem sua materialidade e se convertem em significados que pulsam e dão forma à essência presente no catolicismo popular. Uma essência nutrida por vivências compartilhadas que, em sua riqueza, desdobra-se em múltiplas possibilidades de criação artística, bem como em ações de engajamento em políticas culturais.

Quando se opera sob a lógica de uma ontologia relacional, o processo de criação artística deixa de ser compreendido como um mero objeto de contemplação visual e passa a ser expressão de um modo de vivenciar e habitar o mundo. Tal concepção valoriza as dimensões afetivas da experiência e alinha-se às abordagens contemporâneas que deslocam o foco da representação para a vivência, para o acontecimento e para a potência dos encontros. Assim, o ato de criação artística torna-

se uma forma de produção de conhecimento que nasce de uma experiência situada, encarnada e transformadora do meio.

As aberturas desse percurso vinculam-se a interlocuções geopoéticas de base fenomenológica, iniciadas em minhas práticas criativas durante a pesquisa de mestrado, a partir da construção de duas narrativas: a primeira refere-se a uma narrativa textual-imagética, acompanhada de fotografias e audiovisuais, intitulada “É chegada a Hora!”⁸², que contempla uma experiência de imersão paisagística entre as Folias de Reis de Carmo do Rio Claro-MG; a segunda consiste na narrativa textual intitulada “Paisagens humanizadas: os trabalhadores da cultura do café em Cândido Portinari”, elaborada para o 13º Encontro Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Geografia (ENANPEGE), na qual compartilho minha experiência na colheita do café em diálogo com algumas obras do artista Cândido Portinari, narrativa essa vinculada às memórias de infância e posteriormente ilustrada durante o processo desta pesquisa⁸³.

Desde então, passei a refletir sobre publicações teórico-filosóficas oriundas da Geografia Humanista e Criativa, que versam sobre as categorias de paisagem e de lugar, apontando múltiplas possibilidades de diálogo com a Arte e a fenomenologia⁸⁴. Contudo, na prática, observa-se que, em um país como o Brasil, marcado por uma profunda diversidade cultural, ainda persiste uma lacuna significativa no desenvolvimento de práticas criativas que incorporem e problematizem esses referenciais.

⁸²Texto que parte da dissertação de mestrado e que, posteriormente, foi publicado na seção Experimentações da revista *Geograficidade*, intitulado “A paisagem das Folias de Reis em Carmo do Rio Claro/MG”. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/47623>. O acesso a esse texto representa um componente fundamental para a compreensão das etapas iniciais de um processo narrativo que estrutura, dá forma e significado à essência desta tese. A partir desse trabalho, outra publicação de cunho geopoético foi realizada na seção de Ensaios Visuais da revista *Memória em Rede*, sob o título “A paisagem religiosa da Companhia do Menino Jesus em Carmo do Rio Claro, Minas Gerais” (Martins; Monastirsky, 2022a). Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/22567>. Acesso em: 15 jan. 2025..

⁸³ Trabalho publicado na revista *Memória em Rede*, sob o título “Vivências e memórias: poéticas de afetos [re]experienciadas em referência aos fenômenos paisagísticos de Carmo do Rio Claro-Minas Gerais”. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/24476>. Acesso em: 1º abr. 2025.

⁸⁴ Nesse contexto, a revista *Geograficidade*, da Universidade Federal Fluminense (UFF), despertou em mim um olhar renovado sobre essas possibilidades de articulação entre diferentes saberes, ao se configurar como um espaço fértil de experimentação e reflexão, em que Geografia, Arte e Fenomenologia se entrelaçam em potentes diálogos. Mais do que uma vitrine, a revista se afirma como um lugar de abordagens sensíveis e metodologias inovadoras, capazes de ampliar os horizontes da pesquisa e da criação.

É justamente diante desse cenário que esta tese constrói um conjunto de narrativas orientadas por uma intencionalidade geopoética, buscando evidenciar a construção de sentidos enraizados na vivência de fenômenos paisagísticos presentes em Carmo do Rio Claro-MG. Ao fazê-lo, coloca em evidência criações que emergem desse diálogo teórico-metodológico interdisciplinar, contribuindo para aproximar teoria e prática e para expandir o campo das experimentações sensíveis no âmbito da geografia.

Esse processo de criação fundamenta-se na experiência-imersão (Figura 31) ao adentrar a intimidade dos lares e ao imergir na musicalidade dos ritos. Um sentir que pulsa nas batidas, no couro que vibra em uma relação viva entre corpos, entre a matéria e a ancestralidade, de uma madeira que sustenta e reverbera energia. Nesse entrelaçamento, o corpo assume seu lugar como principal instrumento de pesquisa-criação: sensível às experiências, à leitura e à interpretação do espaço, mediado por uma percepção atenta.

A imersão transcende a mera observação e assume uma perspectiva intimista, na qual caminhar, escutar, tocar, sentir na pele, degustar e registrar por meio de lentes fotográficas e audiovisuais se articulam em uma prática dialógica-intersubjetiva. Nesse movimento contínuo de afetação pela paisagem, o corpo absorve uma multiplicidade de sentidos que extrapolam a lógica racional-cartográfica tradicional, alcançando, assim, a essência de uma abordagem geopoética.

Figura 31 – Pesquisa de campo com as Folias de Reis - a imersão no toque do tambor



Fonte: Gustavo Martins (2021).

A partir desse direcionamento metodológico, um campo de possibilidades se desvela para a exploração de temáticas que até então permaneciam em segundo plano em meu repertório criativo, alimentado por outros fenômenos paisagísticos vivenciados na paisagem carmelitana. São práticas criativas que emergem como um gesto de abertura: à experiência, ao encontro com o outro, com o lugar e com as múltiplas fontes que pulsam entre os saberes populares imateriais. Audiovisuais, imagens fotográficas, desenhos e pinturas articulam-se, assim, em narrativas que se aliam a uma escrita poética capaz de atravessar distintas temporalidades, compondo um tecido sensível que dá forma a essa imersão geopoética.

Em síntese, esse direcionamento fenomenológico-geopoético, que se configura como uma forma de ser e de estar no mundo, em uma perspectiva vivencial, permitiu-me adentrar a construção de um conhecimento situado, no qual os saberes populares e as práticas artísticas e científicas se entrelaçam, revelando possibilidades distintas de pensar e significar a paisagem carmelitana em diferentes narrativas. Um processo que se assume como campo de experimentação contínua, no qual a criação é atravessada pela presença, pela abertura ao sensível e pela potência dos sentidos.

Nesse contexto de imersão em campo, durante a jornada das Folias, a atitude de documentação por meio da lente fotográfica e audiovisual sempre esteve presente como forma de construir um repertório imagético a ser utilizado posteriormente no processo de criação artística. Fotografias e audiovisuais, com o tempo, passaram a atuar como dispositivos de escuta e imersão sensível, capazes de apreender, por meio dos sentidos, os distintos ritmos, atmosferas e nuances que permeiam essas vivências.

Ao longo desta pesquisa, a relação com a experimentação imagético-audiovisual intensificou-se. Filmagens que exploram novos ângulos e recortes, associadas ao uso de lentes de aproximação, tornaram-se estratégias fundamentais na busca por enquadramentos capazes de evidenciar texturas visuais e sonoras, cadências e ritmos que permeiam os ritos das Folias. Essa abordagem permitiu-me aprofundar a percepção de uma diversidade de detalhes: desde o manuseio dos instrumentos e os jogos de planos, ângulos e camadas, passando pelo uso de foco e desfoco, pelas variações de perspectiva, até a textura e o colorido dos adereços. Uma sensibilidade poética capaz de desvelar nuances que enriquecem a compreensão estética e simbólica dessas manifestações.

Nesse contexto, cada enquadramento transforma-se em um convite íntimo à contemplação, em que a câmera, guiada por um olhar-escuta atento e sensível, revela nuances e singularidades. Essa imersão nos detalhes amplia o sentido da pesquisa para uma dimensão sensorial e oferece uma experiência estética singular, aproximando o espectador da pulsação vital dos elementos que compõem essa tradição.

Além disso, a poética presente nesses vídeos, como exemplificado no QR Code 3⁸⁵, transcende uma mera narrativa audiovisual, revelando uma potência que opera para além do corriqueiro e do visível: a de dar voz ao que escapa às palavras, abrindo espaço para a percepção de sutilezas que habitam esse universo carregado de significados simbólicos. Configura-se, assim, como uma forma de escuta pelas imagens, uma experiência de fruição que permite acessar camadas profundas de sentido e de presença.

QR Code 3 - Vídeo: Folias de Reis - Companhia
Estrela da Guia - Carmo do Rio Claro - 2021-2022



Produção: Fábio Martins (2022).

A fotografia, que até então ocupava sobretudo o lugar de registro histórico e fonte documental, servindo como referência imagética para criações em outras linguagens artísticas, passa a assumir um novo direcionamento poético. Amparada no conceito de paisagem, ela passa a evocar e provocar outras formas de pensar, sentir e habitar o mundo.

Assim, imagens que inicialmente funcionavam como um arquivo vivo de referências para composições visuais – em pintura, desenho ou gravura –, antes submetidas ao recorte e à recombinação de elementos da realidade capturada,

⁸⁵ Disponível em: <https://youtu.be/mXsclajGdQ>. Acesso em: 1º abr. 2025.

deixam de atuar apenas como etapa do processo criativo. Tornam-se protagonistas, operando como um elo de significados entre a experiência vivida e as narrativas poéticas que dela emergem.

As linguagens fotográfica e audiovisual, mediante esse processo de imersão, transformam-se em recursos metodológicos na tentativa de traduzir, para além do estereótipo e do senso comum, uma intensidade de detalhes e sentidos que se manifestam nesse fenômeno.

Em resumo, esse processo se desdobra a partir de uma intencionalidade geopoética-fenomenológica, sustentado por um corpo-sujeito que reverbera o corpo da festa. Ao imergir nessa paisagem religiosa, busco desvelar os múltiplos elementos sensíveis que configuram essas experiências: ritos que se entrelaçam entre devoção e performatividade, corpos atravessados por uma musicalidade que pulsa entre instrumentos, coro e trovas, de onde ecoam poesias, sabores partilhados e relações de afeto que se entrelaçam nesses encontros.

Como forma de dar visibilidade a esses desdobramentos poético-visuais, a partir do ano de 2020 estabeleci uma parceria com o Núcleo de Pesquisa em Pintura e Ensino (NUPPE) – linha de pesquisa Pinturas e Culturas – da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, por meio da qual o trabalho é apresentado ao público em exposições de artes visuais, tanto coletivas quanto individuais. São fotografias que nascem da experiência encarnada e se desenvolvem a partir do viés conceitual da paisagem religiosa.

Essas obras continuam sendo compartilhadas e buscam provocar reflexões sobre os modos de viver e sentir esse fenômeno paisagístico. São imagens que tensionam o olhar, convidando à escuta profunda dos gestos, das cores, dos sons e dos silêncios que o compõem.

Figura 32 – Exposição Coletiva 11º Salão de Artes Visuais de Ponta Grossa, Violeiro - Folias, 2021. Fundação Municipal de Cultura de Ponta Grossa-PR



Fonte: O autor (2022).

Figura 33 – Tradição



Técnica: Fotografia. 27,9 X 42 cm. 2020. **Artista:** Fábio Martins.

Recortes que apresentam detalhes adereços-corpos-instrumentos personificados na delicadeza de marcas que traduzem distintas temporalidades em resistência, reveladoras de uma tradição de religiosidade. Cores cintilam entre diferentes planos ao contraste de peles, numa afinação síncrona potencial que reverbera o pulsar de um imaginário sonoro. (Premiação 3º lugar – menção honrosa).

Vertentes

Fitas coloridas que enlaçam os instrumentos, as roupas, a fé dos participantes da Folia de Reis e os Ex-votos que rogam cura. Pés que caminham com fé e rodopiam no baile devoto a São Gonçalo de Amarante. O Carnaval despido em matéria, criação e construção, aquele que por vezes, não vemos. Ginga e resistência que movem os corpos negros de outrora e de agora através da Capoeira Angola.

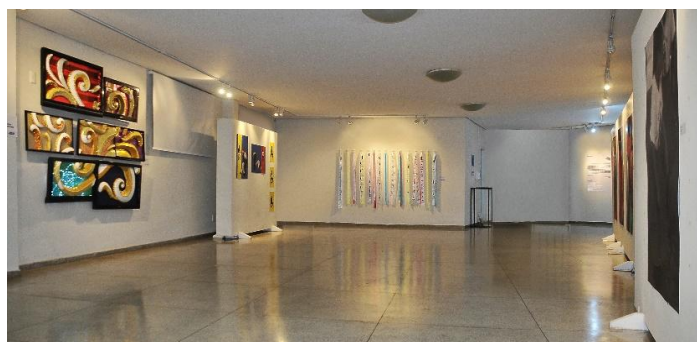
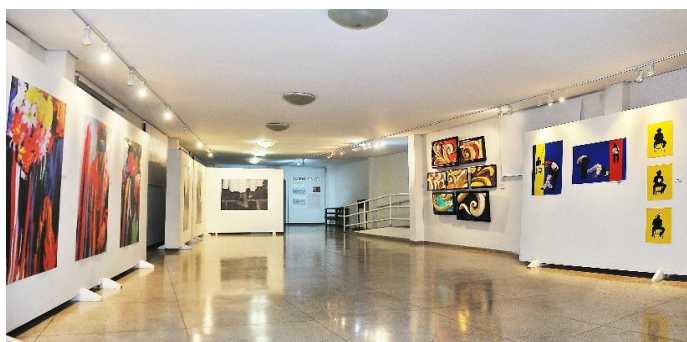
É a cultura que nos cerca a premissa do olhar de cada artista aqui exposto. Olhar que não é e não deve ser ensimesmado, mas sim generoso com aquilo que registra e ativa sensivelmente a nossa interculturalidade.

Cada artista reverencia a seu modo, de maneira justa e sem refazimentos; uma substância histórico-cultural plural que nos conta sobre nossas origens, costumes e tradições. Vieses de um todo que às vezes nos esquecemos, mas que aí estão nos lembrando de que o mundo é construído por gente que cria, transforma, inventa, imagina, fortalece e mais que tudo, cultiva.

CULTURA do latim culturae, cultivar...

Maria Carolina Boaventura – Curadora

Figura 34 – Exposição Coletiva Vertentes - Galeria de Arte Ido Finotti, Uberlândia-MG



Fonte: Weslev Rodriques (2022).

Artistas participantes: Aninha Duarte, Fábio Martins, Flaviane Malaquias, Karina Sousa, Sérgio Rodrigus, Wádson Rocha. **Curadoria:** Maria Carolina Boaventura. **Catálogo:** Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1PQM60DnXkn1c2V7YJINxyQJjFr_DbpjN/view. Acesso em: 7 nov. 2015.

Folias em Paisagens

Tudo aquilo que os sentidos humanos são capazes de apreender pode, numa perspectiva amplificada, ser definido como Paisagem. Imagens, sons, sabores, dentre outros estímulos que, per se ou em estado sinestésico, direcionam a percepção humana para seu derredor. No âmbito geográfico, paisagem constitui categoria de análise que visa estabelecer compreensões do espaço a partir de recortes específicos, que nesta pesquisa estão alicerçados por um direcionamento geopoético, fenomenológico. Nos domínios das Artes Visuais, paisagem também se apresenta como categoria de extensa tradição na Pintura, Desenho, Gravura, e posteriormente, a Fotografia.

As imagens de Fábio Martins sobre as Folias de Reis, objeto de investigação recorrente do artista, trazem em seu bojo a polissemia conceitual da Paisagem Religiosa de manifestação popular ancorada à vertente geográfica humanista cultural. No conjunto visual apresentado, vê-se junto aos personagens, adereços, instrumentos musicais e objetos de simbologia devocional que traduzem o viés tradicional das Folias, a documentação de um tempo de exceção. As Folias em tempos pandêmicos alteraram a paisagem, agregando máscaras respiratórias aos cortejos, deslocando os ritos dos ambientes internos para os externos.

Suas fotografias de amplas dimensões se apresentam fortemente arraigadas na discussão pictórica, dada não apenas pela intensa e sedutora policromia, mas pela própria estrutura compositiva de enquadramentos reveladores de camadas, texturas e movimentos que, para além dos significados diretamente relacionados, abrem frestas para novas paisagens interpretativas.

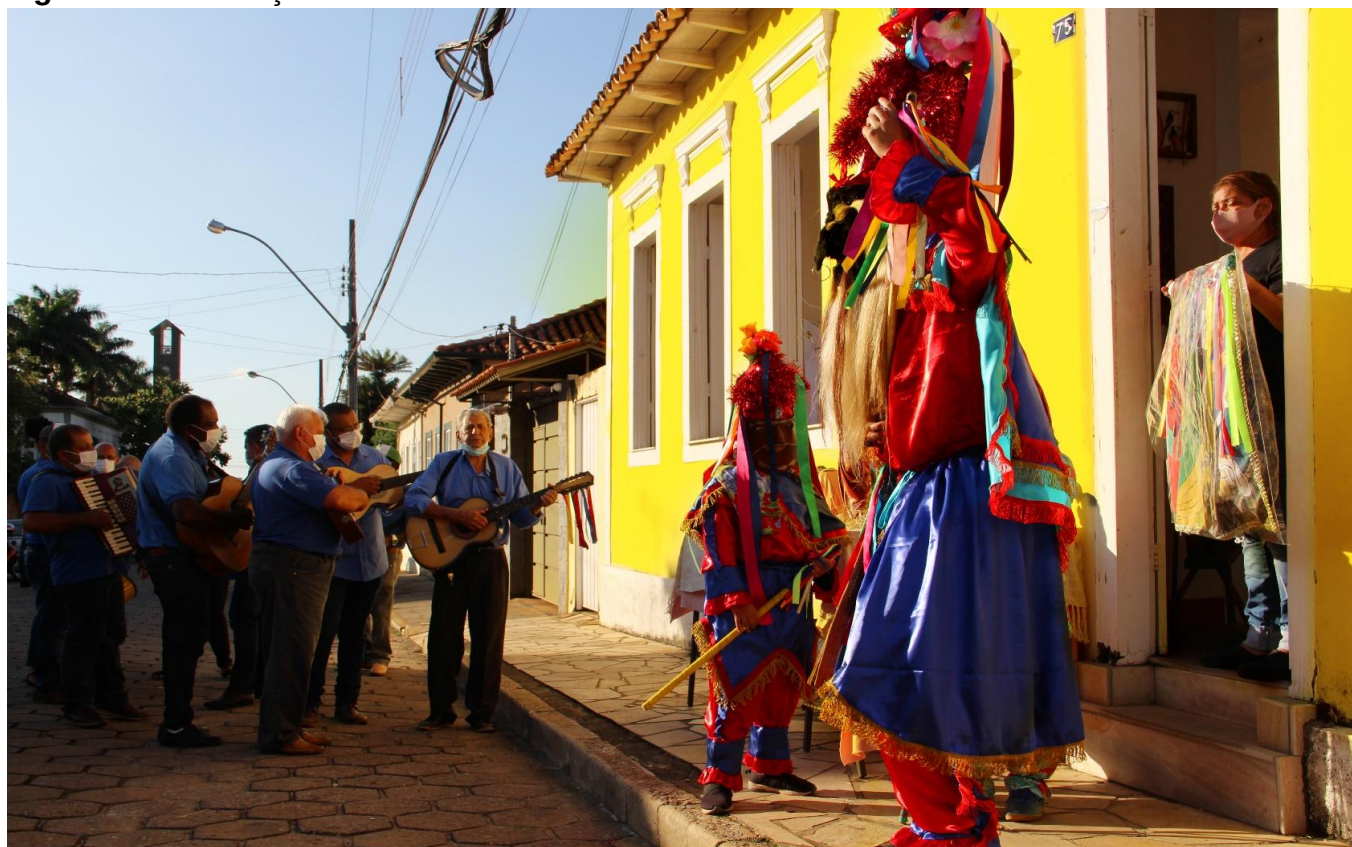
Nesta exposição, procurou-se estabelecer um amplo horizonte de paisagens das folias em espacialidades diurnas e noturnas que ressaltam sua dimensão humana, por meio da conjuntura de corpos em repouso, movimento e deslocamentos, e, sobretudo, seus desdobramentos culturais, evidenciando o diálogo entre a materialidade e imaterialidade de bens culturais ancorados nos elementos da plasticidade desses festejos, captados pelo olhar sensível do artista que nos convida, assim, a perceber suas Folias em Paisagens.

Sérgio Rodrigues – Curador



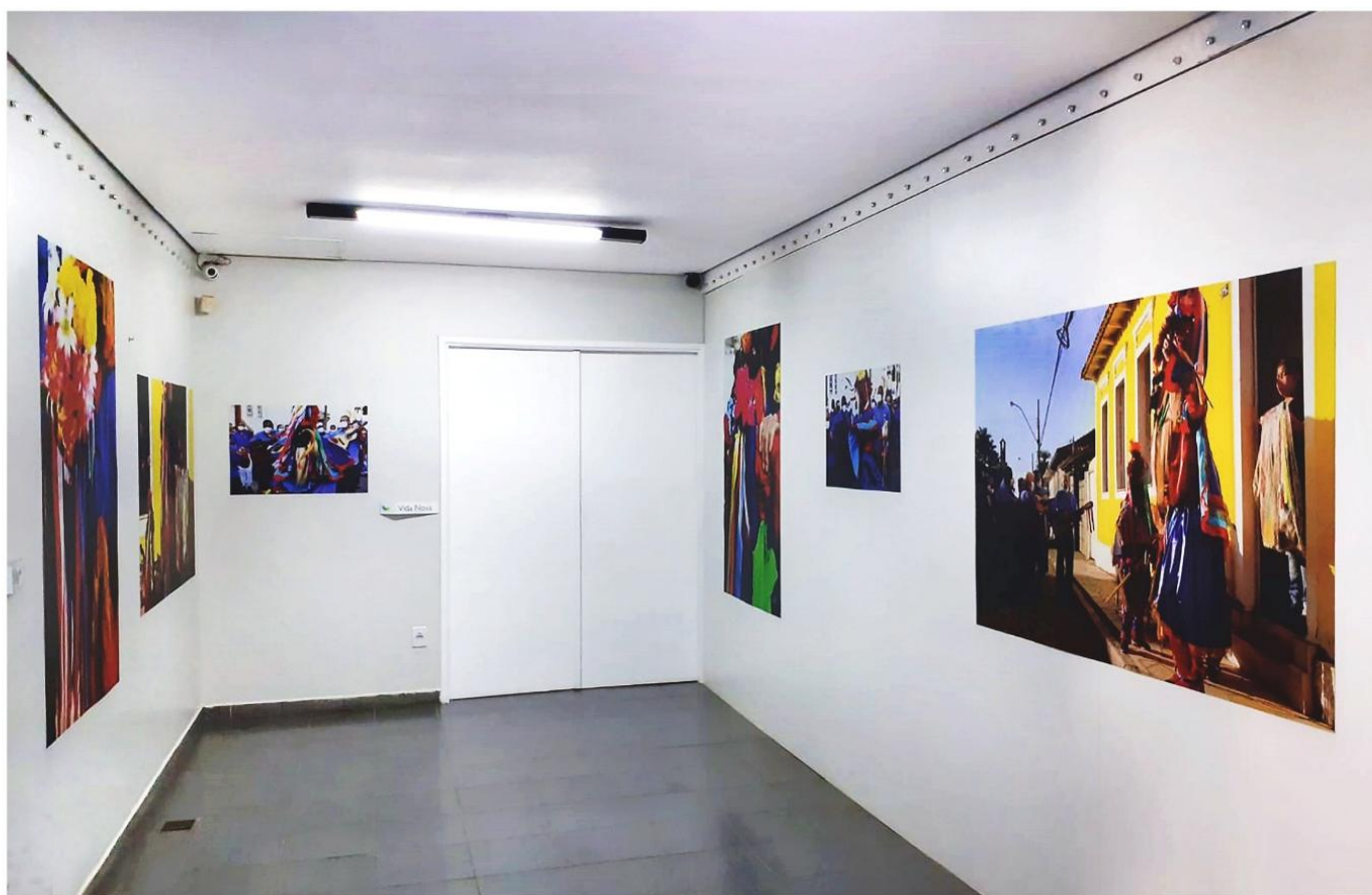
Técnica: Fotografia. 118 X 84 cm. 2020. **Artista:** Fábio Martins.

Figura 36 – Adoração



Técnica: Fotografia. 118 X 84 cm. 2020. **Artista:** Fábio Martins.

Figura 37 – Exposição Folias em Paisagem. Espaço Cultural ITV, Uberlândia-MG



Fonte: Sérgio Rodrigues (2022).

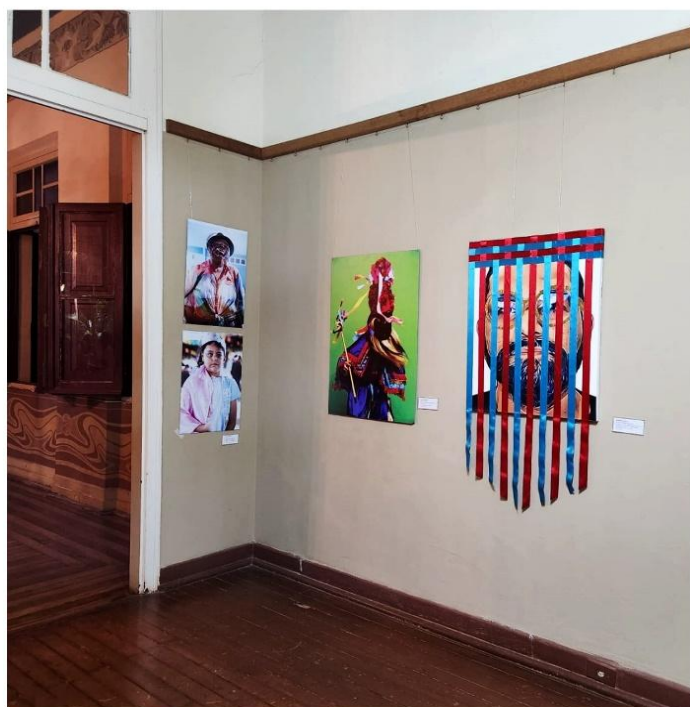
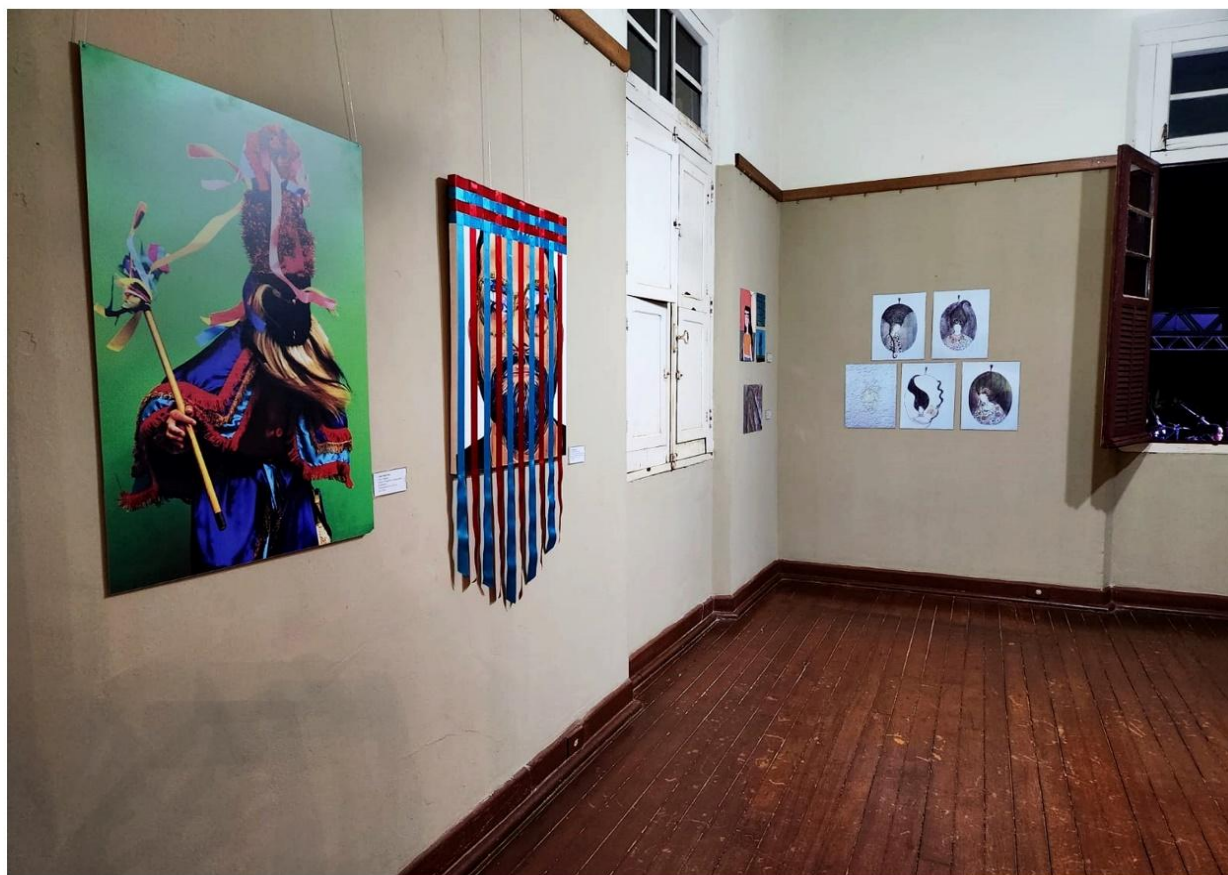
Figura 38 – Exposição Arte em Tempos de Cólera. Centro Municipal de Cultura de Uberlândia-MG



Fonte: Sérgio Rodrigues (2022).

Artistas participantes: Aninha Duarte, Brayan Arantes, Camila Moreira, Dayane Justino, Elsiene Coelho, Fábio Martins, Gladys Robles, Flaviane Malaquias, Roberta Melo, Rodrigo Freitas, Rosemário Souza, Sérgio Rodrigues, Taynã Portilho. **Curadoria:** Darli Nuza, Maria Carolina Boaventura. **Catálogo:** Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/16WufXjcTvrC5RO-5T5T0Wc0f5Aqvi8Vu/view>. Acesso em: 7 nov. 2015.

Figura 39 – Exposição Autorrepresentações. Museu de Arte Decorativa, Uberaba-MG



Fonte: Aninha Duarte (2022).

Artistas participantes: Alexandre França, Ana Rita Ferreira, Andréa Diogo, Andréa Vilela, Aninha Duarte, Aylana Canto, Brayan Arantes, Camila Moreira, Carmen Nolorve, Dayane Justino, Elsiene Coelho, Fábio Fonseca, Fábio Martins, Flaviane Malaquias, Gladys Robles, Hélio Siqueira, Jane Cobo, Karina Sousa, Laís Borges, Roberta Melo, Rodrigo Castilho, Rodrigo Freitas, Rosemarino, Sérgio Rodrigues, Tayná Portilho, Wádson Rocha. Obs.: Nas fotos estão expostas obras do autor em diálogo com obras dos/as artistas Karina Sousa, Wádson Rocha, Aylana Canto e Carmen Nolorve.

Figura 40 – Exposição Autorrepresentações, Palhaço Folias. Museu Universitário de Arte – UFU, Uberlândia-MG



Fonte: Sérgio Rodrigues (2023).

Artistas participantes: Alexandre França, Ana Rita Ferreira, Andréa Diogo, Andréa Vilela, Aninha Duarte, Aylana Canto, Brayan Arantes, Carmen Herrera Nolorve, Dayane Justino, Elsiene Coelho, Fábio Fonseca, Fábio Martins, Flaviane Malaquias, Gladys Robles, Hélio Siqueira, Jane Côbo, Karina Souza, Laís Borges, Paulo Miranda, Roberta Melo, Rodrigo Castilho, Rosemário Souza, Sérgio Rodrigues, Tayná Portilho, Wádson Rocha. **Curadoria:** Alexandre França, Aninha Duarte, Rodrigo Castilho. **Catálogo:** Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1NLO3i2yMMY59x7RSyNLmNLj6d_rDKNHt/view. Acesso em: 7 nov. 2015. Obs.: Nas fotos estão expostas obras do autor em diálogo com obras dos/as artistas Karina Souza, Roberta Melo e Sérgio Rodrigues.

Tempo em Transe⁸⁶

A relação entre ancestralidade e cultura tem sido amplamente discutida por pensadores e pesquisadores que veem na memória coletiva um dos pilares da identidade social. Nesse horizonte, lembrar não é apenas guardar o passado, nem um exercício individual, mas um trabalho de construção que se conecta com a tradição, com o rito e os rituais, e desempenham um papel essencial na transmissão de saberes, ao valorizar a antiga, a distante e, principalmente, a que reside na alma. É possível notar como essas culturas estruturam suas narrativas a partir da oralidade, do sagrado e das manifestações do rito.

As obras reunidas nesta seleção exploram diferentes dimensões da ancestralidade. Por um lado, trazem à reverberação a dor da exclusão social e, por outro, provocam a ideia de proteção, carregada sob a violência e suas. No entanto, essas produções também evidenciam a força vital, sagrada e ritual e o significado da permanência, que advêm das crenças. Produções continuam a construir faixas de resistência por meio da arte, da música e das celebrações. A cultura, nesse sentido, firma-se como elemento central e território de afirmação e potência; um espaço em que diferentes temporalidades, saberes e modos de existir se encontram no presente, em permanente negociação.

Assim, ao conviver com essas obras, somos convidados a refletir sobre a riqueza da herança imaterial, sobre a importância de reconhecer a ancestralidade como um elemento vivo, que molda não apenas nossa identidade, mas também nossa forma de compreendermos o (nosso) mundo.

⁸⁶ Na 4ª edição da Arte Sesc – Estação Saudade, em Ponta Grossa-PR, foram selecionadas obras de 16 artistas de diferentes estados e regiões brasileiras. Ao todo, 28 obras integraram dois ciclos expositivos ao longo de 2025.

Figura 41 – Exposição Sesc Estação Saudade, Ponta Grossa-PR



Fonte: O autor (2025).

Artistas participantes: Cristione Maria Pires Martins, Tharik Poraigara, Espejismo, Consuelo Valandro, Fabio Martins, Tina Freta, Eric Furtpa, Gabriel Brito, Kaio Clivão. **Comissão de seleção:** Biba Criações, Gisella, Jéssica de Souza Luz, João Henrique Schiavo Fernandes, Killian Sauer Korobinski e Pierre Octavio Louis Lapak; Deffei.

Diante desse contexto, as exposições visuais aqui reunidas apresentam parte de um percurso que nasce da imersão sensível e resulta de uma experiência geopoética-fenomenológica: uma aproximação em que o corpo-sujeito não apenas observa, mas reverbera, ele próprio, o corpo da festa. O que se manifesta diante da câmera são corpos atravessados por cantos, instrumentos que vibram como extensões da fé, texturas que revelam devoção e resistência, sabores e afetos partilhados na celebração coletiva. Configura-se, assim, um conjunto de experiências em que o visível e o invisível, o material e o imaterial se entrelaçam continuamente.

Em cada fotografia, pulsa a consciência de que nossa ancestralidade não pertence apenas ao passado, mas constitui uma presença ativa que molda a forma como existimos, celebramos e percebemos a paisagem da qual fazemos parte.

Esse trabalho emerge, portanto, como uma forma de ser paisagem, de vivenciar e de reconhecer a potência das festas populares e de seus agentes, abrindo espaço para que as paisagens do sagrado continuem reverberando em imagem, som, cor e afeto, nos corpos que as vivenciam e nos olhares que aqui se deixam tocar.

Minhas práticas criativas priorizam o corpo como veículo sensitivo, como dispositivo de pesquisa, ampliando, aos poucos, os horizontes de investigação para além da exclusividade da temática da paisagem religiosa das Folias de Reis. Dessa forma, passo a reexperienciar um emaranhado de fenômenos paisagísticos entre memórias, vivências e imersões, reconhecendo que a paisagem de Carmo do Rio Claro-MG é constituída por uma multiplicidade de manifestações culturais dignas de serem abordadas por essa sensibilidade geopoética, fenômenos que, de alguma forma, fizeram ou fazem parte da minha trajetória de vida.

Esse redirecionamento permitiu-me experimentar novos enfoques de uma paisagem dinâmica e plural, revelando potenciais fenômenos adormecidos em minha poética e um campo de estudo no qual a sensibilidade e a intersubjetividade do corpo que a habita, em diálogo com a de outros carmelitanos, indicam caminhos que extrapolam as celebrações já exploradas.

A partir dessa abertura, a geopoética revela-se como um norte para uma prática capaz de transmutar o ordinário em extraordinário, absorvendo uma riqueza de saberes enraizados no cotidiano carmelitano, imersos em pequenos gestos de uma infância repleta de experiências: saberes e sabores que se manifestam no dia a dia, nas brincadeiras, nas manifestações de religiosidade, na subida da Serra da

Tormenta, na colheita do café, no saber-fazer artesanal do queijo, do doce, da tecelagem.

Essa experiência encarnada orienta-se por uma compreensão fenomenológica e holística do lugar, na qual o toque, o paladar, o olfato e a audição se unem à visão para ressignificar geopoeticamente a paisagem vivida, fenômenos que constituem parte da essência cultural de Carmo do Rio Claro-MG. É a partir de então que esta tese se constitui: no reavivar do passado, no vivenciar do presente e na abertura de um campo de possibilidades que se projeta no futuro. Uma tese que se apresenta nas nuances das imagens, das palavras e das sonoridades, em um jogo poético entre linguagens que se completam.

Narrativas que despertam afetos, emoções e sensações, oriundas de lugares intimistas aos quais somente um corpo-sujeito consegue chegar, tocar e significar. São esses lugares que convido a visitar e a degustar no próximo capítulo, em uma cartografia afetiva que se desenha com os pés na terra, com o olhar atento às sutilezas e com o coração aberto ao que vibra nas frestas do cotidiano. Que esta leitura seja também um convite à escuta, ao sentir, ao deixar-se tocar por essa geopoética que não se explica, mas se experimenta.

6 GEOSOFIA DA MEMÓRIA ENTRE SABERES, SABORES E AFETOS NA PAISAGEM CARMELITANA

Conforme já exposto no primeiro capítulo, para Larrosa (2025) e Hans (2015), vivenciamos um cenário marcado pelo excesso de informação, de estímulos e de trabalho, que gera a perda do tempo, da memória e da capacidade de silêncio, elementos fundamentais para que a experiência possa emergir. Assim, aquilo que antes se dava no corpo, no ritmo lento da convivência com a terra e com os seres, é hoje tensionado por um contexto que se tornou o inimigo mortal da experiência (Larrosa, 2025).

Em contraponto, apresento uma provocação posta em encontro de orientação com o professor Almir Nabozny: “todo lugar tem memória e toda memória tem lugar”. Essa provocação ofereceu uma chave teórica potente para esta pesquisa, sugerindo que o lugar não é apenas um espaço físico, mas um agregado de significados, habitado por memórias que o constituem. A memória, por sua vez, não é algo abstrato ou deslocado, mas se encarna no lugar por meio da experiência, da vivência e das relações. Essa ideia reforça a dimensão afetiva e simbólica do espaço, apontando para uma geografia que reconhece o valor da subjetividade e da história vivida. Incorporar essa provocação à minha tese enriquece essa abordagem, articulando práticas criativas que revelem como os lugares se tornam significativos por meio das memórias que os habitam.

Nesse contexto, Paul Ricoeur (2020), na esteira de Edward Casey⁸⁸, afirma que a memória se estrutura como um fenômeno situado, atravessado pelo corpo, pelos lugares habitados e pelos gestos cotidianos que marcam nossa presença no mundo.

Assim, as coisas lembradas são intrinsecamente associadas a lugares. E não é por acaso que dizemos, sobre uma coisa que aconteceu, que ela teve lugar. É de fato nesse nível primordial que se constitui o fenômeno dos “lugares de memória”, antes que eles se tornem uma referência para reconhecimento histórico. Esses lugares da memória funcionam principalmente à maneira dos *reminders*, dos indícios de recordação, a oferecerem alternadamente um apoio à memória que falha, uma luta na luta contra o esquecimento, até mesmo uma suplementação tácita da memória morta. Os lugares permanecem como inscrições, monumentos, potencialmente como

⁸⁸ CASEY, Edward. **Remembering**: a phenomenological study. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

documentos, enquanto as lembranças transmitidas unicamente pela voz voam, como voam as palavras (Ricoeur, 2020, p. 57).

Ao articular a noção de lugares de memória com a provocação de Nabozny, compreendo que um espaço se torna significativo pela forma como os acontecimentos são habitados, rememorados e reinscritos nas práticas criativas. Cada intervenção artística, narrativa ou gesto performativo pode ser entendida como um modo de atualizar essas camadas de memória. Desse modo, a tese evidencia que lembrar é também habitar, e que criar é uma forma de fazer com que o espaço fale, revelando as forças afetivas que sustentam sua presença no mundo.

Reconheço que as memórias e a trajetória pessoal constituem parte fundamental desta pesquisa. Todo lugar é memória, e é na construção de uma trajetória que estabeleço um vínculo profundo com o espaço, conferindo-lhe a dimensão de lugaridade. Essa relação intrínseca entre memória e espaço não é apenas uma experiência pessoal, mas um processo que atravessa a história e a existência daqueles que também vivem e experienciam a essência desse lugar.

Mesmo que, à primeira vista, memórias como as brincadeiras da infância ou experiências com a família possam parecer banais, elas representam formas de experiência que constituem uma geografia afetiva e cultural intersubjetiva e, assim, devem ser valorizadas. Essa densidade das memórias pode ser traduzida artisticamente, seja por meio da pintura, do desenho ou de outras formas de arte.

Nesta tese, delinea-se um movimento importante: como a geografia e a arte se encontram para expressar essas experiências singulares de modo a dialogar com uma dimensão de universalidade. Ou seja, a singularidade das memórias individuais pode se transformar em enunciados capazes de comunicar significados que ultrapassam o particular e convidam à imersão e à reflexão coletiva. Desse modo, minhas memórias de infância deixam de ser apenas lembranças para se tornarem parte constitutiva da trama poético-reflexiva desta pesquisa, não como nostalgia, mas como matriz sensível que orienta meu modo de compreender e produzir paisagem.

Assim, considero a existência de uma geografia na formação dos sujeitos constituída por um conjunto plural de experiências que transcendem a dimensão física do espaço. Essa construção envolve paisagens afetivas, práticas cotidianas, memórias e vínculos com o lugar, que moldam o modo como cada indivíduo percebe, habita e se relaciona com o mundo. Nesse sentido, valorizar determinadas paisagens e vivências é reconhecer que elas carregam significados intensos, muitas vezes

invisíveis. A geografia, então, também se afirma como uma ciência do sensível, capaz de acolher os múltiplos modos de ser e estar no espaço.

Já as reflexões de Ricoeur (2020) sobre a memória permitem compreender que os processos mnemônicos são modos de relação entre tempo, corpo e mundo. O autor discute como a lembrança oscila entre a imaginação e a rememoração fiel, retomando a tradição filosófica que vai de Platão a Aristóteles, na qual se definem duas intencionalidades distintas: a imaginação voltada ao possível e a memória voltada à anterioridade do vivido. Em minhas práticas criativas, essas tensões aparecem quando transformo experiências intersubjetivas em material poético ou imagético, momento em que a imaginação reorganiza fatos, mas ainda preserva um rastro do vivido.

Do tratado *De memoria et reminiscentia*, Ricoeur (2020) destaca a distinção entre *mnéme* – a lembrança que sobrevém de modo espontâneo – e *anamnesis* – o esforço ativo de recordar –, evidenciando que lembrar envolve tanto passividade quanto trabalho imaginativo e reflexivo. Na criação artística, percebo esse duplo movimento quando uma imagem do passado emerge subitamente durante o processo e quando preciso reconstruir, com esforço e sensibilidade, uma atmosfera, uma cena ou uma sensação para dar forma ao que desejo expressar: afetos.

A polaridade entre reflexividade e mundanidade, desenvolvida por Ricoeur – e aprofundada com apoio de Bergson (1963), Husserl (1905) e Casey (1987) – mostra que lembrar também implica reviver situações inscritas em ambientes, trajetos, objetos e afetos. Modos como *reminding*, *reminiscing* e *recognizing* revelam que a memória depende de suportes, de narrativas compartilhadas e de reconhecimentos que ligam passado e presente de maneira dinâmica. Ao apresentar esses modos mnemônicos, o autor oferece uma estrutura conceitual que aprofunda a compreensão do modo como minha pesquisa opera na articulação entre memória, lugar e práticas criativas.

O *reminding*, entendido como acionamento de recordações por meio de suportes materiais, como fotos, cartões postais, agendas, recibos e lembretes, aproxima-se diretamente dos dispositivos que utilizo para reativar experiências situadas, funcionando como gatilhos que religam corpo e espaço na elaboração poética. Já o *reminiscing*, associado à rememoração compartilhada e à narração, ecoa nos processos colaborativos da pesquisa, nos quais memórias se entrelaçam e se tornam matéria de escrita, conversa e criação, evidenciando como o ato de lembrar é

sempre relacional. Por fim, o *recognizing*, que envolve reconhecer algo como simultaneamente o mesmo e outro, ilumina a dimensão transformadora das práticas criativas: ao revisitar lugares e experiências, produz não uma repetição do passado, mas uma nova forma de percebê-lo e significá-lo. Assim, esses três modos mnemônicos tornam-se operadores teóricos que ajudam a compreender como cada gesto criativo atravessa reflexividade e mundanidade, produzindo sentidos que emergem tanto da interioridade quanto do encontro sensível com os lugares habitados.

Por fim, a discussão de Ricoeur (2020) sobre a lembrança-imagem evidencia que a memória pode assumir forma imagética sem se confundir com a fantasia. Segundo o filósofo, a lembrança envolve uma presentificação específica que difere tanto do percebido quanto do puramente imaginado, operando numa zona intermediária que transforma rastros do passado em imagens dotadas de espessura afetiva e temporal. Esse ponto converge com meu processo de criação, no qual frequentemente transformo recordações em imagens simbólicas, reconstruindo o passado não como reprodução literal, mas como elaboração poética capaz de iluminar experiências presentes.

Nesse sentido, encontro ressonância no que afirma Canton (2009): ao serem evocadas no campo das artes, as memórias pessoais instauram um lugar de resiliência e de afirmação da individualidade, contrapondo-se à lógica contemporânea da comunicação à distância e da virtualização das relações, que tende a diluir a privacidade e a dificultar experiências de trocas reais. Para a autora, esse gesto de trazer a memória à superfície constitui um “território de recriação e de reordenamento da existência, um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário” (Canton, 2009, p. 21).

Essa abordagem permite uma leitura mais sensível e plural dos processos formativos, considerando que os sujeitos constroem seus saberes geográficos a partir de interações concretas com o mundo, mediadas por afetos, práticas e narrativas. Assim, a Arte e a Geografia tornam-se ferramentas de escuta e acolhimento das trajetórias individuais e coletivas, contribuindo para uma prática de pesquisa crítica, situada e transformadora.

Nesse horizonte em que memória, imagem e lugar se entrelaçam em um fluxo não linear (espiralado), reconhecem-se os afetos envoltos em fenômenos paisagísticos vivenciados em um pequeno município localizado no interior do sul de Minas Gerais. Fenômenos em que a contagem do tempo ainda reverbera nas badaladas do sino da Igreja Matriz Nossa Senhora do Carmo, um eco constante que ressoa dia e noite, moldando o ritmo dos carmelitanos. Um povo mineiro que reflete a própria cadência da paisagem, marcada por um linguajar em tom desacelerado – calma – pela espontaneidade dos cumprimentos: “Aopa! Bão? Como é que cê tá? Bão, uai!”, e pela hospitalidade que se traduz em um “Cê aceita tomá um cafezin? Na hora, uai!”.

Paisagem dotada de uma série de bens culturais⁸⁹, naturais-edificados, saberes e sabores que se entrelaçam como matéria de uma fonte poética, constituindo uma trajetória de trabalhos artísticos-acadêmicos-pedagógicos-político-culturais que vêm se consolidando desde o ano de 2003. A opção de escrita pelo termo “dotada de bens culturais” não se confunde com uma materialidade de um mundo como acontecimento “lá fora”, tampouco com um espaço geográfico entendido apenas como extensão. Ao contrário, refere-se a uma situacionalidade de partida, a um valor reconhecido e partilhado, do qual tenho consciência enquanto pesquisador.

Arelada, em afeto, às vivências e memórias de minha infância, a paisagem carmelitana enraíza-se nas convivências sociais e familiares, permeadas por uma série de saberes que ainda moldam minha essência e meus interesses como artista-pesquisador. Esses afetos se manifestam em múltiplas texturas, inscritas em minhas experiências corporais-afetivas, constituindo um solo fértil que sustenta as investigações geopoéticas desenvolvidas nesta tese.

Paisagem em que cada elemento, cada lembrança, cada gesto e cada experiência aprendida carregam consigo a poética do cotidiano, que se revela nas narrativas desta pesquisa. Vivências que compõem uma sinfonia sensorial que me conecta às raízes e me impulsiona a criar.

Geografia vivida em uma paisagem na qual o espaço sensível habitado se transforma em matéria-prima para essas práticas artísticas, que buscam extrair, da

⁸⁹ Bens culturais, materiais e imateriais, que, a partir de 2015, passaram por reconhecimento patrimonial institucionalizado em âmbito municipal e estadual, por meio de registros e tombamentos junto ao IEPHA-MG: Serra da Tormenta (2015/2017), Capela Nosso Senhor dos Passos (2015/2017), Núcleo Histórico Urbano (2015/2017), tecelagem e doces (2015/2017).

essência dos fenômenos paisagísticos, a inspiração para desvelar relações complexas e íntimas entre o ser, o fazer e o lugar. Narrativas que revelam camadas de significados imersas na relação entre o espaço físico e a experiência humana e que, ao se fundirem, constituem sentidos de um espaço existencial que ecoa por distintas temporalidades entre o passado e o presente.

6.1 ENTES-PASSADOS

Minueto

Quem viu felicidade
completa tudo em si
eu ando devagar
tento descobrir quanta coisa falta

Eu canto o que mais sinto
sou triste sem querer
acho que é mais distinto
ser desse jeito e me compreender

A lua não me dói, não posso morar lá
quando é lua cheia
a luz que prateia
também me banha
Só mesmo a dor me acanha
eu tento compreender
tudo que eu quero ter
cabe em minhas mãos sem me atormentar

A vida foi bem feita
sua colheita foi feita para lançar
a semente que dá
bom fruto em todo lugar.

(Celso Adolfo)⁹⁰

⁹⁰ Compositor mineiro nascido São Domingos do Prata.

É no contexto de entrelaçamentos entre vivências e memórias que esta tese se germina. Memórias que busco revisitar por meio de um exercício de escuta e de recordação, alinhavadas por distintos fenômenos presentes nessa paisagem, marcados pelo sentimento de pertencimento. Trata-se de uma partilha sensível de enraizamentos e afetos revisitados, nos quais, ainda criança-adolescente, eu apreciava ouvir longas histórias de experiências vivenciadas pelos antepassados, narradas por meus avós, pais e tios em meio à paisagem carmelitana que, de certo modo, ressoam no presente como um fio condutor de parte dos interesses destas narrativas.

Histórias em forma de oralidade que sempre ecoaram em meu imaginário e que se refletem como fonte de minhas pesquisas-criações. Essas paisagens – “umbigo e centro de meu mundo” – se entrelaçam à trajetória de um ser carmelitano – artista-professor-pesquisador – e fundamentam múltiplas escolhas temáticas latentes, significadas poeticamente por meio de práticas criativas. Narrativas que ensaiarei partilhar-poetizar adiante.

Para dar início a essa partilha geopoética, é preciso, antes de tudo, situar-me enquanto sujeito narrador. E não há forma mais autêntica de fazê-lo do que responder à questão que, em minha terra, serve como porta de entrada para qualquer diálogo. Em Carmo do Rio Claro-MG, ou em qualquer canto de Minas Gerais, ao se estabelecer contato com um desconhecido, ouve-se a seguinte prosa: “cê é fii (filho) de quem?”. Como se perguntassem: de qual origem, de qual parentesco? Ou, em outros casos, com a intencionalidade de situar certa “importância social”, o sobrenome. Sendo assim, já lhes respondo: sou de uma família oriunda de humildes trabalhadores braçais: Martins e Cruz.

Da parte de meu pai, carrego o sobrenome Martins, com raízes fincadas na afrodescendência e no chão da dura pobreza. Vó Aparecida Nabé, mulher negra, solteira, com mãos calejadas em resistência, sustentou cinco filhos: três mulheres e dois homens. Nascida na zona rural, próxima à região da Furninha, Aparecida perdeu sua mãe ainda criança e foi acolhida por seus avós, Diolinda e Barnabé. Gente da enxada, que possuía umas terrinhas nessa localidade, até que o represamento das águas de Furnas as inundou, obrigando-os a se mudarem para a cidade, onde passaram a viver em um pequeno casebre, localizado no bairro do Rosário.

Figura 42 – Vó Aparecida



Fonte: O autor (2007).

O casebre, construído sobre a rusticidade de pedras encaixadas, erguido com tijolos de adobe e coberto com telhas de barro, carrega uma umbilical ancestralidade: no reboco das paredes, a tabatinga misturada com esterco de vaca, barreado; no telhado, a tesoura francesa em estrutura de sustentação, com o encaibramento de paus roliços; nas aberturas, a porta e pequenas janelas de madeira; no entorno, cercas de bambu, acompanhadas pela proteção de cactos mandacarus ao fundo. No terreiro, uma fossa, pés de café, bananeira, milho, urucum.

Figura 43 – Casa da Avó Aparecida Nabé



Técnica: Aquarela, 21 x 27 cm. 2023. **Artista:** Fábio Martins.

Vó Aparecida trabalhava na colheita do café e como lavadeira de roupas para a pensão do Zé Matilde em troca de alimentos. Naquele tempo, para lavar roupa, as mulheres se ajuntavam à beira dos córregos, onde as águas ainda corriam límpidas. O sabão usado na lavagem das roupas era o mesmo utilizado para o banho, feito à base do sebo de “carniça”, recolhido do gado morto nos pastos. O processo de feitura envolvia o aquecimento da gordura animal misturada à decoada de cinza. Entre pedras e águas correntes, lavava-se a roupa – e também o corpo e a alma. Em casa, a água usada para o cozimento, para saciar a sede ou para o banho era carregada

em baldes de alguma mina ou cisterna próxima, um esforço diário que sustentava a vida.

No geral, as crianças pobres viviam peladas; roupas pouco se confeccionavam, muitas vezes feitas com tecido de sacaria. Nas casas, o banheiro era um luxo inexistente. Para a higiene no alívio das entranhas, utilizava-se o sabugo de milho ou folhas de urtiga. Já os dentes eram escovados com cinzas e, entre os mais velhos, existia o costume de mascar fumo amargo para a limpeza e o branqueamento, despertando-lhes abundante salivação.

Era um tempo em que a lida de retireiro nas fazendas se apresentava como uma das únicas alternativas de trabalho disponíveis para os homens, no contexto de uma estrutura agrária vigente, exigindo que se mudassem com suas famílias para as propriedades rurais. O ofício do retiro manual era aprendido na prática, marcado pela rotina, pela repetição e por um esforço contínuo que exigia intensa resistência física.

O trabalho começava antes do amanhecer e se estendia até o final do dia. Além da ordenha, o retireiro era responsável por tratar o gado, auxiliar em partos, curar ferimentos ou doenças, manejar o rebanho entre pastos, cuidar da limpeza do curral e realizar reparos nas instalações da fazenda. Já as mulheres ficavam responsáveis pelo acalento doméstico, dedicando-se à cozinha, à limpeza e ao cuidado com os filhos.

Na cidade, aqueles que não plantavam precisavam buscar quem lhes oferecesse alimento. Na máquina de moinho de grãos, a caridade se fazia alento: os quebradiços de arroz eram doados para o preparo da canjiquinha, um cozido acompanhado de plantas como a ora-pro-nóbis, o cariru e a beldroega. Com os quebradiços de milho, preparava-se o cozido junto à couve e ao chuchu, compondo o sustento diário.

O engenho do Zé Bueno servia de amparo aos mais necessitados, desempenhando uma função social importante na alimentação de muitos carmelitanos; lá se doavam garapa, rapadura e melado, fontes de alimento calórico, consumidas em mistura com a farinha de milho. Outra iniciativa vital vinha dos fazendeiros locais, que doavam cem litros de leite ao Senhor Belé, responsável por redistribuí-los em frações de um litro para cada família.

No aterro Santa Quitéria realizava-se a pescaria, prática que ainda hoje atrai muitos pescadores da região. A carne de galinha raramente era consumida, geralmente em ocasiões especiais, como aniversários. As galinhas eram mais

valorizadas pela produção de ovos e, quando havia excedente, estes eram vendidos nos armazéns para a compra de pão.

Nos açougues do Abrão, do Chico do Argentino e do Eraldo, doavam-se toucinho, fissura e pé de vaca, destinados ao preparo do mocotó, um cozido espesso, geralmente guarnecido com temperos frescos da horta e o toque picante da pimenta, ideal para os dias frios ou para revigorar o corpo diante de jornadas exaustivas de trabalho.

As partes menos nobres do porco, como orelhas, pés e joelhos, eram cuidadosamente limpas, escaldadas e cozidas lentamente, tornando-se ingredientes essenciais para a feijoada, com sua textura gelatinosa que agrega sabor intenso ao prato. O toucinho, por sua vez, era tratado com igual cuidado: cortado em tiras, tal como no preparo do peixe, era salgado ao sol, com o cuidado de não ser acometido por varejeiras. Também podia ser defumado sobre o fogão a lenha, de modo a eliminar a umidade das peças. Na sequência, o torresmo era frito até atingir uma textura pururucada, crocante por fora e intensa no sabor da carne. Servido com limão, acompanhado de uma boa cachaça, é presença marcante do bom “tira-gosto” da atual cozinha mineira.

Aos que possuíam criação de porcos, a carne era frita e conservada na lata, em meio à própria gordura do animal. Após o abate, a carne suína era cortada em pequenos pedaços e frita lentamente na banha até dourar; na sequência, era armazenada em latas de metal, completamente submersa na gordura ainda quente. Esse método é conhecido como “carne na lata” ou “carne na banha” e permite a conservação por meses, mantendo o sabor e a textura singulares do porco caipira.

Seja durante a fritura da carne de porco ou na torra artesanal do café – rotina que deixava o corpo impregnado de fumaça e suor, diante da exposição prolongada ao calor intenso do fogão a lenha –, havia o costume de se banhar somente no dia seguinte, com o receio de que o choque térmico provocasse constipação. A lenha, indispensável para o preparo das refeições diárias, precisava ser recolhida manualmente nas encostas da Serra da Tormenta.

Nessa época, a intoxicação alimentar ceifava muitas vidas, pois a dependência dos recursos naturais para a subsistência estendia-se, de forma ainda mais premente, aos cuidados com a saúde, que encontrava refúgio nos saberes tradicionais, já que o sistema público era extremamente precário. O tratamento das enfermidades, em

grande parte, era realizado por meio do preparo e do ensinamento dos raizeiros, detentores do conhecimento sobre o uso de ervas e plantas para fins medicinais.

Doenças como sarampo, caxumba e catapora, entre outras, eram de comum propagação. Nos partos, embora amparados com zelo e experiência pelas parteiras da comunidade, era elevado o risco de morte tanto para as gestantes quanto para os recém-nascidos, devido às condições precárias em que ocorriam.

A assistência médica era limitada àqueles que tinham condições de pagar. Ainda assim, havia figuras marcantes na comunidade, como o Doutor Luiz Introcaso Filho, que atendia os pobres em troca de um “Deus lhe pague”, e o dentista José Cabral, que lhes prestava serviço gratuito, com o alívio bruto do arrancar dos dentes. Nesse contexto de escassez, utilizavam-se as mesmas seringas e agulhas, esterilizadas, em todos os pacientes. Por outro lado, era comum o acesso gratuito a vitaminas e vermífugos distribuídos como forma de prevenção básica.

Até a década de 1990, encontravam-se pela cidade benzedadeiras espalhadas em vários bairros, personalidades de destaque conhecidas por curar inúmeras doenças do corpo e da alma, especialmente de crianças acometidas por quebrante: o mau-olhado. Seus quintais, verdadeiros jardins medicinais, eram repletos de ervas, flores e folhagens utilizadas nos rituais de cura. Nas humildes salas, estampas de santos encontravam-se penduradas nas paredes, enquanto pequenos altares dispunham figuras de gesso, terços e oratórios, cercados por intensos coloridos florais de plástico. Espaços sagrados de uma intimidade acolhedora, procurados por aqueles que buscavam, no alívio da fé, a proteção divina.

Nesse contexto de devoção e saberes populares, inscrevem-se as memórias de meu pai, Antônio Nabé, que, durante sua infância, tomava a bênção de sua parteira, “Sá Chiquinha”, presença marcante que, assim como as benzedadeiras, representava o elo entre a comunidade e os conhecimentos ancestrais.

Nascido na década de 1950, meu pai estudou, ainda criança, até a quarta série, em um contexto de limitações, realidade comum a muitos de sua geração, que cedo precisavam contribuir com o sustento da família na lida da roça. Somente na fase adulta, com esforço e determinação, concluiu o ensino fundamental, carregando consigo não apenas o conhecimento formal, mas também a sabedoria herdada da vivência no campo e dos saberes populares que moldaram sua infância.

A experiência com a lida na roça abriu-lhe caminho para um novo ciclo, levando-o a trabalhar na usina de cana-de-açúcar de Monte Alegre, na cidade vizinha

de Passos. Entre 1978 e 1980, antes da chegada do asfalto, os trabalhadores se deslocavam de caminhão para a usina na segunda-feira e retornavam a Carmo no sábado. Nesse íterim semanal de trabalho, permaneciam alojados em imponentes casarões de antigas fazendas coloniais, com estruturas amplas e já desgastadas pelo tempo, testemunhas silenciosas de outros períodos, que agora acolhiam a força de trabalho da usina.

O serviço no canavial era realizado em duas modalidades: capina e colheita. Trabalho duro, de exposição ao sol intenso, a cortes, machucados e cobreiros. A produção era contabilizada pelo acúmulo dos cortes, ajuntados em feixes carregados nas costas até o local de medição, em metros. Para essa lida, eram disponibilizados dois tipos de ferramentas: o podão e a enxada, além de uma lima para afiar as lâminas.

A colheita da cana, fosse crua ou queimada, era realizada com o uso de podões de fio extremamente afiado, ferramenta que frequentemente provocava acidentes. Esse cenário fez com que as usinas passassem a fornecer perneiras, mangas e luvas de couro como forma de proteção aos trabalhadores. As refeições servidas eram as mesmas para todos. Já o descanso noturno ocorria em condições precárias: os trabalhadores forravam o chão de madeira dos casarões com folhas de cana, sapé, folhas de bananeira ou palha de arroz, ambientes frequentemente infestados por percevejos.

Os casarões, outrora morada dos senhores, agora abrigavam herdeiros da resistência, homens que, embora livres pela lei, carregavam nas costas o peso de uma liberdade incompleta, marcada pela precariedade, pela invisibilidade e pela repetição de ciclos de exploração de sua força de trabalho. Casarões cujas paredes não guardavam apenas madeira e taipa, mas membranas porosas impregnadas dos lamentos de gerações.

O descanso no chão forrado de palha, vivido por tantos trabalhadores, não se configurava como um evento isolado no tempo, mas como um eco direto das noites na senzala, de um sono assombrado pela memória dos cativos. O sol que castigava e a cana que feria seus corpos eram a mesma fonte de mercadoria que acorrentara outros corpos. Assim, esse ciclo de produção do açúcar revela uma profunda cicatriz de sofrimentos: embora o nome do regime fosse outro e a corrente já não existisse, raízes de escravidão ainda nutriam aquela terra, e os corpos dos trabalhadores continuavam a ser o principal feixe a ser medido, pesado e exaurido por esse sistema.

Diante desse contexto, habitou-me o desejo de cruzar os umbrais de um imponente casarão colonial, com o intuito de vasculhar as camadas de um passado – de vestígios, histórias e memórias adormecidas que um dia ali pulsaram em intensidade. Em cada fresta, em cada rangido do assoalho, buscava uma conexão íntima com narrativas silenciadas pelo tempo, cujas marcas ainda resistem aos apagamentos do presente.

Casarões espalhados pela paisagem carmelitana, que há tempos se fazem presentes como referência imagética de trabalhos artísticos - desenhos, pinturas, fotografias - e revelam por meio de recortes de fachadas composições imersas em traços, cores e texturas que evocam uma memória de um tempo que, por meio da arte, transcende o passado e dialoga com o presente.

Partindo de uma representação de fachada da fazenda Água Limpa realizada em 2002, desenho figurativo feito com bico de pena sobre papel que teve como referência uma fotografia capturada pelo tio Carlos, a vivência de uma pesquisa de campo possibilitou-me adentrar e conhecer de perto o que antes era apenas uma imagem distante. Tal como se apresenta na narrativa em sequência, pude, então, sentir essa vivência evocada pela memória de antepassados, e vibrar nas atmosferas que antes apenas ecoavam na imaginação, percebendo assim o peso e a poesia do tempo desse monumento dotado de inúmeros detalhes.

Casarão Água Limpa⁹¹

Figura 44 – Desenho Casarão Fazenda Água Limpa



Técnica: bico de pena – nanquim sobre papel, 29 x 42 cm. 2002. **Artista:** Fábio Martins.

⁹¹ As imagens apresentadas na sequência, assim como em grande parte desta tese, não são referenciadas segundo os protocolos científicos convencionais. Tal escolha constitui um gesto metodológico por meio do qual busco subverter, ainda que parcialmente, as lógicas normativas da produção acadêmica, abrindo espaço para uma certa fluidez. Essas imagens operam aqui não como evidências ilustrativas ou documentos verificáveis, mas como dispositivos sensíveis que tensionam as narrativas textuais, permitindo que o conhecimento se construa na experiência poética.

à beira das estradas mineiras
 é corriqueiro avistar fazendas
 em companhia de imponentes
 casarões coloniais
 cada qual desperta seus mistérios
 para alguns, passado de “glória”
 para outros, trabalho duro
 sofrimento de nossos ancestrais.

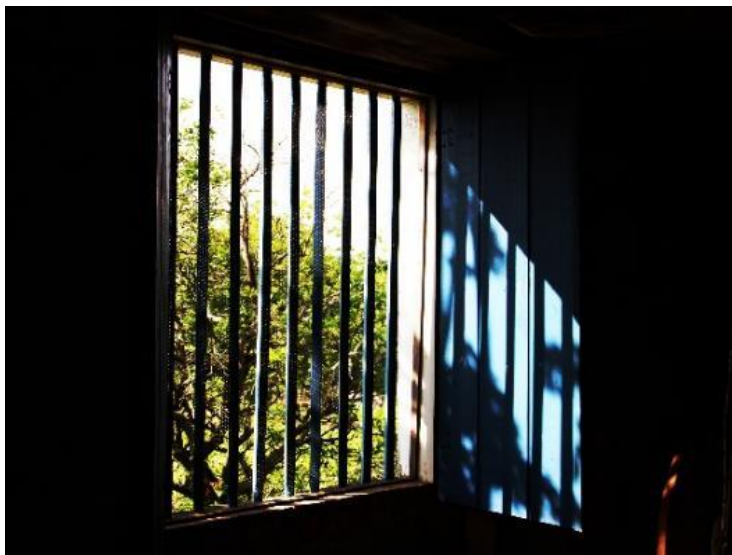
Dessas paisagens
 ao sul de Minas Gerais
 entre serras e cafezais
 desde 2005
 na Fazenda Água Limpa habitando
 Dona Toninha
 parte de suas histórias vinha organizando
 e com muito esmero contando.

Do casarão arquitetado entre 1830 e 1850
 não se sabe exato dado
 branco-cal, azul-anil
 grandioso-abraçado
 entre hortênsias enfloradas
 erguido sobre paredões de pedras-assentadas
 dentre trinta e nove janelas verticalizadas





sobre barrotes monumentais sustentados
assoalho de tábuas ordenadas
base cárcere de porões
em meio ventanas gradeadas
paredes de pau a pique
amparadas entre madeira e prego
ou fibras de cipó amarradas





do barro, muros, paredes
telhas moldadas em deformidades
no alto, a chaminé que exala fumaça
ao redor, os currais
jardim em formato de mandala
entre pedras encaixadas, cangicado,
calçada, cruzeiro, oratório e muralhas
imponência edificada,
ao suor-escárnio-escravizados.



Na porta de entrada
oração contra a peste
chapéu e chicote de couro-trançado



“se naquele tempo os escravos
foram maltratados
logo na recepção, hoje são reverenciados”
entre telhas, tijolos e parede descascada
altar para rainhas sobre caixote centenário
ao lado, samambaia, arruda,
pra cortar inveja

olho-gordo, mau-olhado
sábio preto velho
com seu cachimbo, pita paciente sentado
alegoria do sofrimento,
superação e resistência
suportaste as amarguras da vida
em memória aos escravizados.



Na parede da sala, entre camadas descascadas
afresco pintura italiana marmorizada
e dentre as mobílias importadas
cadeira, balanço Michael Thonet, Dora-Hermene
Art Nouveau entre curvaturas delineadas
já em formato de X, as cadeiras italianas savonarolas
além das almofadadas
no teto, esteira de taquaras-trançadas

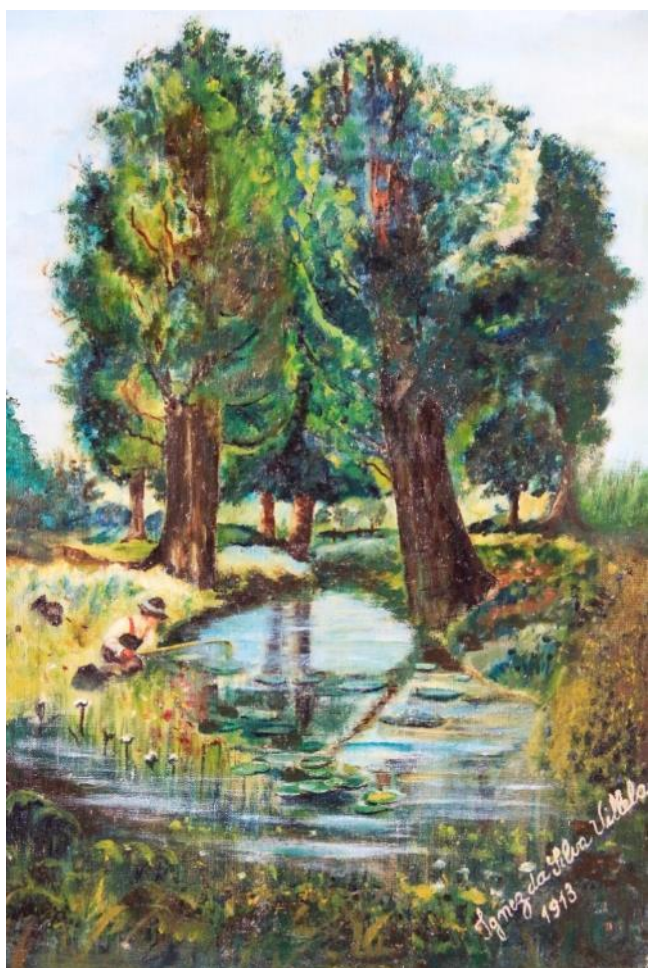




Retratos longevos distribuídos pela sala
 revelam costumes distintos
 desenhos-pinturas, coloridas ou em preto-branco
 dispostos nas três molduras ovaladas
 Dona Inácia Gabriela
 entre irmãos, esposa herdada
 de Osvaldo a Joaquim Braz;
 o porta-retrato reverbera outro fato inusitado
 viúva vestida de preto, carrega estampada
 em seu colarinho-camafeu
 a imagem de seu esposo falecido.



Outro detalhe que merece tamanha atenção são pinturas a óleo, presentes no casarão executadas por mulheres que no início do século XX frequentaram o Colégio Sagrado Coração sob influência das irmãs francesas mestras na instrução Winsor and Newton, pincéis-pigmentos-solventes oriundos de importação pinturas de natureza-morta flores de distintas espécies-cores pelas paredes em exposição.



De 1913, paisagem contempla homem-calmaria, pesca rente ao chão entre flores-arvoredos reflexos, plantas aquáticas cores-vivas, intensas-pinceladas mulheres em gênero-estilo vanguarda? Modernismo das Minas? *une longueur d'avance sur le temps* achado que merece um debruçar posterior em investigação...





sobre criado-mudo
gomil-bacias, porcelanas-esmaltadas
suportes para pendurar lampião
buquê de flores do jardim
espalhados por toda casa
ostentação das cristaleiras
em madeira maciça nobre
penteadeiras, guarda-roupas
armários embutidos e caixotes
das tramelas à rusticidade;



aos proprietários
camas robustas
de cabeceiras entalhadas
aos escravos a simplicidade
estrado de tabuas
acabamento de cavilhas encaixadas;



as camas de metais
medalhões são agregados
na de solteiro
disposto ao centro da cabeceira
na de viuvez
mais um medalhão
acrescenta-se ao “pé da cama”.



Ao lado do singelo casaco pendurado
mostruários de tecidos
em diversidade de tramas-coloração
revelam facetas da tecelagem manual
do carneiro retirava-se a lã
além da colheita do algodão
pra feitura de cobertores
colchas, toalhas, paletós



máquina de costura a manivela
alfaiataria destinada a comercialização
colchas estendidas sobre as camas
retalhos, cores-fuxicos
padrões geométricos
de diferentes composições.





Dos cinco quartos escuros da casa
um é dedicado à oração
indulgências plenárias
pelo Papa Pio XI, assinadas
perdão dos pecados na hora da morte
válidas a terceira geração.
E entre imagens do Menino Jesus e Nossa Senhora
oratórios, crucifixos pendurados
nos terços, ao invés da cruz
santos em medalhões estampados
cada qual, origem-características distintas



Padroeira
Nossa Senhora do Perpétuo Socorro
olhos de vidro, anciã
Nossa Senhora de Lourdes
“vestida de branco, ela apareceu
trazendo na cinta cores do céu”
Santa Josefina Bakhita
preta intercessora
orações aos três que se foram
ao tentar conter as chamas
que devastaram a região
motivo-falácias de corpos secos
tal como, de assombração.



Na biblioteca, vasta coleção de jornais
anunciando em primeira mão
bombardeio da segunda guerra
Barsa, revistas, *O Malho*
caneta bico de pena, mata-borrão.

Na cozinha barril de madeira
lenha estocada
panelas de ferro sobre o fogão
em metal serpentina que destina
água quente a banheira



pia e torneiras.

Dos enormes tachos de cobre pendurados
há tempos, no dia a dia, tão usados
na feitura-fartura de distintos cozimentos
porco na lata, doces de fruta ou de leite.
Em alumínio, canecas, bacias, latas
usadas para guardar mantimentos.

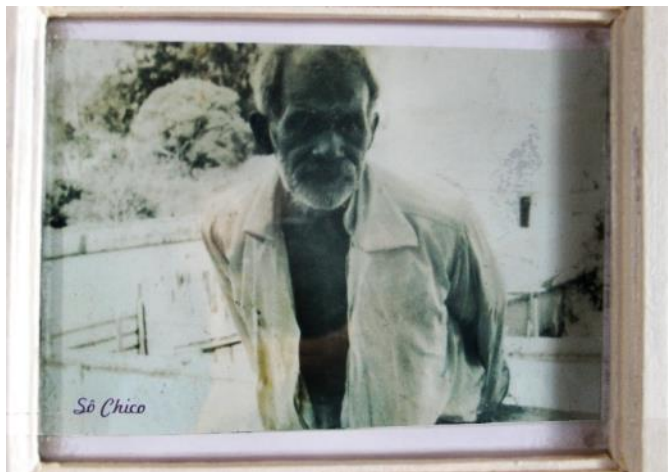
Na lida dos grãos,
peneiras, cestos e balaies de bambu trançado.
Balanças pra distintas pesagens,
moedores de café e pimenta, além do uso do pilão.



Ferro de passar roupa, a brasa ou querosene
 vassoura de palha
 usada na varredura do teto,
 do assoalho e do chão batido.
 Respingo d'água em filtro de pedra vulcão
 água fresca, talha de cerâmica
 A madeira no barril de carvalho
 pra servir a cachaça
 pro abate do porco, mesa de grelhas espaçadas
 na janela, o girau pra secagem da louça
 as gamelas, pro amassar das quitandas
 pra modelagem do queijo, formas vazadas
 em formato de distintas figuras
 no pilão, o socar da farofa.

Já no porão
 porta ruge a abertura...,





Passado cativo abolido
 avarias dos tempos de escravidão.
 Ali, hoje em exposição:
 fotografias em homenagens,
 a Sô Chico, Sá Maria
 Antônio, João e Sebastião
 Elisa, Maria Vicença (mudinha)
 e outros agregados dos tempos de servidão;
 tecnologias remotas
 artefatos diversos há tempos usados
 na lida dos animais em tração,
 roda de engenho, arado
 carro de boi, carroção
 utensílios da labuta diária
 ancinho de madeira, enxada
 debulhadores de milho,
 usadas no processamento do arroz
 a tulha e banadeira
 na pesagem do porco padiola
 ferramentas na produção de manteiga
 fabricação digna de medalha de prata
 na exposição nacional do Rio de Janeiro
 em comemoração ao 1º centenário
 da abertura dos portos
 ao comércio internacional em 1908.
 Na lida da agricultura, entre tantos arados
 diversos artefatos encontrados
 prova-materialidade
 de povos originários
 ao encontro de quilombolas
 antepassados-habitantes daquela região.





Diante de tanta informação
uma pausa a mesa
pra degustar uns quitutes
café,
pão de queijo, bolo de fubá



canequinha de alumínio
um gole em oferenda a São Benedito
prática antiga do tempo dos cativos
que traz aos moradores do recinto
fartura e proteção.



A partir do início da década de 1970, com o advento dos financiamentos destinados ao fomento da cafeicultura na região, iniciou-se uma transformação significativa na qualidade de vida dos carmelitanos. Dezenas de famílias passaram a se dedicar com afinco aos trabalhos da colheita, concentrados entre os meses de maio e agosto, fazendo reserva dos recursos obtidos para a manutenção e o sustento nos demais meses do ano.

Na década de 1980, meu pai iniciou sua trajetória profissional como servente de pedreiro e, posteriormente, foi efetivado como funcionário público da prefeitura, onde permanece em atividade até os dias atuais. A partir de 2015, passou a atuar nas balsas do Porto e do distrito de Itacy, realizando a travessia da represa de Furnas, um serviço essencial para o transporte de veículos e passageiros rumo à zona rural e a outras localidades da região.

As narrativas da família Martins, por vezes, refletem a trajetória de muitas famílias carmelitanas, em íntima conexão com a geografia/geograficidade da região, marcada por transformações profundas em sua paisagem social e econômica, uma constante busca por sustento envolta aos recursos que a terra e as águas lhes ofereciam.

Da vida rural na região da Furninha, drasticamente interrompida pelo represamento de Furnas, à migração para o bairro do Rosário, em dependência dos recursos que a terra e as águas ofereciam. As águas dos córregos proviam o sustento para a lida doméstica; do aterro Santa Quitéria vinha o pescado; e, mais tarde, na própria represa de Furnas – antes causa de desalento –, instaurou-se uma via de trabalho e conexão por meio da travessia das balsas. Assim, da roça à cidade, desenham-se os desafios e a resiliência de uma comunidade em constante adaptação às exigências de seu meio.

Em outra vertente dessa trajetória familiar, da parte de minha mãe, Berenice, da família Cruz, oriunda dos avós Targino e Domingas. A família de meu avô possuía umas terrinhas nas bandas do Zito, às margens do rio Sapucaí, local que viria, mais tarde, a ser conhecido como Mendonça. No entanto, assim como ocorreu com a família Martins, em 1961, o progresso trouxe consigo a desventura das águas de Furnas, que represaram o rio, inundando terras, lares e o sonho de muitas famílias da região. Murmura-se que, com pesar, meu bisavô não teria suportado tamanha perda, sucumbindo ao desgosto, destino compartilhado por tantos outros homens do campo daquelas redondezas.

Apesar do infortúnio que se abateu sobre a família, a vida de Targino e Domingas seguiu seu curso, e com ela a responsabilidade de criar a numerosa prole de onze filhos — quatro homens e sete mulheres. Ao se mudarem para a cidade, Targino trabalhou por um período na prefeitura e, logo depois, transferiram-se para a Fazenda do Porto, lugar assim denominado pelo fato de que sua margem no rio Sapucaí se destinava ao embarque e desembarque de produtos e passageiros em barcos a vapor que circulavam pela região. Embarcações que traziam querosene, sal e outros itens indispensáveis à época e levavam, no retorno, produtos do laticínio, como a manteiga. Localidade que, atualmente, é utilizada como ponto de embarque e desembarque da balsa do Porto.

Na Fazenda do Porto, Targino dedicava-se ao trabalho na lavoura de café. A dificuldade marcava a rotina da família: os alimentos eram escassos, e as crianças caminhavam cerca de sete quilômetros para ter acesso à escola na cidade. Foi então que, em 1975, meu avô recebeu o convite para trabalhar na Fazenda Raizama. Era um período em que a paisagem da região começava a se transformar: as vastas áreas de pastagem, antes destinadas ao gado, eram progressivamente substituídas pelas lavouras de café.

Figura 45 – Último encontro com Vô Targino na ida para o sítio



Fonte: O autor (2006).

Na Fazenda Raizama, os filhos homens passaram a exercer o ofício de retireiro e a trabalhar nas lavouras de café, seguindo o ritmo duro da vida no campo. Vó Domingas cuidava da cozinha e dos filhos pequenos, enquanto as filhas ajudavam nas tarefas domésticas até atingirem a idade em que eram levadas para trabalhar como empregadas domésticas na capital.

Naquele tempo, era comum que famílias vindas de grandes centros urbanos, como São Paulo e Belo Horizonte, viajassem até o interior de Minas Gerais com promessas de um futuro melhor para as meninas: boa alimentação, oportunidade de estudo e uma vida digna. No entanto, a realidade era bem diferente. Muitas dessas crianças-adolescentes enfrentavam jornadas exaustivas de trabalho, sem acesso à educação e, por vezes, em condições análogas à servidão.

Aos camaradas da fazenda era cedido um casebre para moradia da família e um pedaço de terra onde cultivavam milho, feijão e arroz, plantado em áreas úmidas próximas à represa, aproveitando a fertilidade e a proteção natural do solo. O café para o consumo era catado no chão da lavoura, entre a organicidade de gravetos, folhas e torrões.

Os alimentos eram armazenados em tuias de madeira ou em um quarto da casa, improvisado como depósito. No entanto, a conservação dos grãos era um desafio constante, com a presença de roedores que perfuravam as sacas. Além disso, o ambiente rústico e sem vedação adequada favorecia a infiltração de umidade, que, muitas vezes, embolorava grande parte do estoque, colocando em risco a segurança alimentar das famílias.

Na Raizama, a mesa era farta porque Targino cultivava uma vasta horta, repleta de verduras e legumes. Além disso, a família criava galinhas e recebia leite do patrão. No café da manhã, Domingas preparava diariamente bolos caseiros, alternando entre trigo e milho, e, no café da tarde, cozinhava o angu doce. Na culinária do sítio, era frequente a feitura de doces com abóbora, figo ou mamão. A alimentação também era enriquecida com a criação de porcos, garantindo carne fresca, e com a pesca abundante de peixes como traíra, tilápia e mandi.

Além dessas atividades, dedicavam-se à caça de certos animais. Para as crianças, montar arapucas para capturar pássaros era uma forma de brincadeira. No anzol, iscado com milho, fispavam a saracura de grande porte, que servia de alimento. Já a caça do tatu-galinha era acompanhada pelo farejo dos cães e pelo uso de uma

lança com fiska, para que, quando acuado, o animal não tivesse chance de escapar, já que suas garras afiadas lhe permitiam abrir buracos com rapidez.

Naquela época, o passeio que realizavam em família, ainda que esporadicamente, era de cunho religioso, com a ida ao Santuário Nacional de Nossa Senhora Aparecida, localizado na cidade de Aparecida do Norte, em São Paulo.

Conforme já exposto, o acesso aos estudos da população pobre, em geral, era limitado aos primeiros anos do Ensino Fundamental, geralmente até a quarta série. Com o trabalho pesado no campo, a continuidade dos estudos ocorria, para alguns, apenas na idade adulta, em cursos noturnos.

Nesse contexto de dificuldades para frequentar a escola, a família retornou à cidade e passaram a morar em uma das casas do bairro do Acampamento, cedidas aos funcionários da fazenda de propriedade do patrão. Os homens deram continuidade aos estudos e, com o tempo, passaram a exercer outras profissões. Targino, por sua vez, permaneceu fiel à lida no campo, trabalhando na fazenda até alcançar a aposentadoria, carregando consigo uma vida inteira dedicada ao cultivo da terra.

Minha mãe, Berenice, estudou até a quarta série e logo foi trabalhar como empregada doméstica na capital, Belo Horizonte. Posteriormente, retornou ao Carmo, onde se casou com meu pai, Antônio Nabé, com quem teve três filhos.

Para contribuir com o sustento da família, ela trabalhou por muitos anos na colheita do café, além de atuar como tecelã e costureira. Nesse contexto, desde a mais tenra idade, eu e meus irmãos estávamos presentes nas lavouras e, ainda na infância e adolescência, passamos a ajudar na colheita do café. Em casa, auxiliávamos na hora de enrolar as tranças no tear, aprendendo desde cedo o valor do esforço compartilhado e a beleza intrínseca desses saberes manuais.

Destacam-se ainda as mulheres da família Cruz por seus dotes culinários, modelando uma infinidade de receitas, entre salgados, quitandas e doces, que deleitam paladares, incluindo broas, roscas, pau a pique, bolos, forrozinho, pão de queijo, pamonha, entre outros quitutes.

Nesse universo de sabores, a cozinha se revela como um espaço sagrado, onde se entrelaçam histórias de vida, memórias e saberes ancestrais. É ali, entre panelas e temperos, que mãos habilidosas dão forma a iguarias que nutrem não apenas o corpo, mas também a alma.

De cada gesto brotam receitas que atravessam gerações como verdadeiras obras-primas, preservadas com carinho e transmitidas como herança viva. Mais do que o simples ato de cozinhar, trata-se de um ritual de afeto, resistência e criação.

Esse legado de sabores celebra a vida e exalta a força intrínseca de uma mulher-mãe, cuja presença transforma o cotidiano em poesia. É por meio de seus quitutes que nossas histórias ganham sabor, textura e sentido, construídas com amor, entre o cheiro do café fresco e o calor do pão de queijo saindo do forno.

Da mandioca, o polvilho azedo, que misturado ao ovo e queijo,
o acalanto dos mineiros: pão de queijo,
acompanhado de um cafezinho,
um afago quente em manhãs frias.
Já recheado de pernil,
sinônimo de festa no paladar.



Do trigo, brota a rosca, recheada, envolta ao açúcar e canela,
 encanto que se desenrola em espiral,
 doce que perfuma a manhã.
 Memória quente da manteiga derretida,
 do forno afeto, assada aos sábados ao som da rádio local,
 saborear uma fatia é celebração da simplicidade,
 onde o tempo se adoça
 em carinho que se serve em prosas.



Do abraço da farinha com o coco,
 enrolo em delicadeza — nasce o forrozinho,
 feito com mãos pacientes e alma doce.
 Depois do forno,
 mergulho sereno no banho de leite e açúcar,
 degustando uma sinfonia de sabores.



Das brumas do amanhecer,
a rosquinha ganha vida onde o leite se faz nata,
Enrolada ou picotada ao recheio da goiabada,
melodia de forno e tradição.
Crocância que canta ao primeiro mordisco,
acompanhada do coco, que chega manso,
como brisa de roça em tarde de verão.



Já o rocambole de massa fofa,
salpicado com açúcar,
é como um abraço que se enrola em doçura,
ao recheio do doce de leite caseiro, derrete
e a ameixa, discreta, mas intensa
que chega como verso final, acentuando o sabor.
É sobremesa, é encanto que se serve com fatias de histórias.



Do fubá brota a broa, macia,
 perfume que se liberta do forno como um canto em simplicidade.
 Eco de memórias das tardes serenas que se aninham no paladar,
 abraço morno da infância, sabor que repousa no tempo.
 E o pau a pique, com sua massa de paladar inigualável,
 descansa nas dobras da folha de bananeira como um tesouro ancestral.
 No calor do forno de barro, assado na lenha em perfumado cravo,
 não apenas um quitute, é a história viva de um povo.



Do milho, o bolo, o curau e a pamonha – onde a vida se encontra em mesa farta, tradição que se renova a cada colheita. Quando criança, no sítio, reuníamos-nos para a feitura da pamonha, lugar de afetos que se transformava em palco de partilhas



Pamonha

No quintal, jardim florido,
limão, acerola, jabuticaba, maracujá,
junto aos gritos das maritacas,
canários a gorjear,
ao fundo, Serra da tormenta,
à vista entre nevoada,

janeiro,
mês de milho verde,
hora de reunir a família,
pra fazer uma pamonhada,





da espiga, retira a palha,
superfície aveludada,
entre linhas-texturizadas,
faca ao pé da espiga,
gira-corta-ruge-entremeada,
quebra a ponta,
descarta folhas sujas-enrugadas,
aproveita-se umas quatro,
pra embrulhar na cozinhada,



ponto verde,
grãos amarelos-úmidos-esbranquiçados,
repuxe dos cabelos,
rotação sulco-entre-emaranhados,

tacho e ralador de alumínio,
bora começar o preparo,
em movimento de vai e vem,
rodeada sobre o ralo,
uma a uma, pressionada,



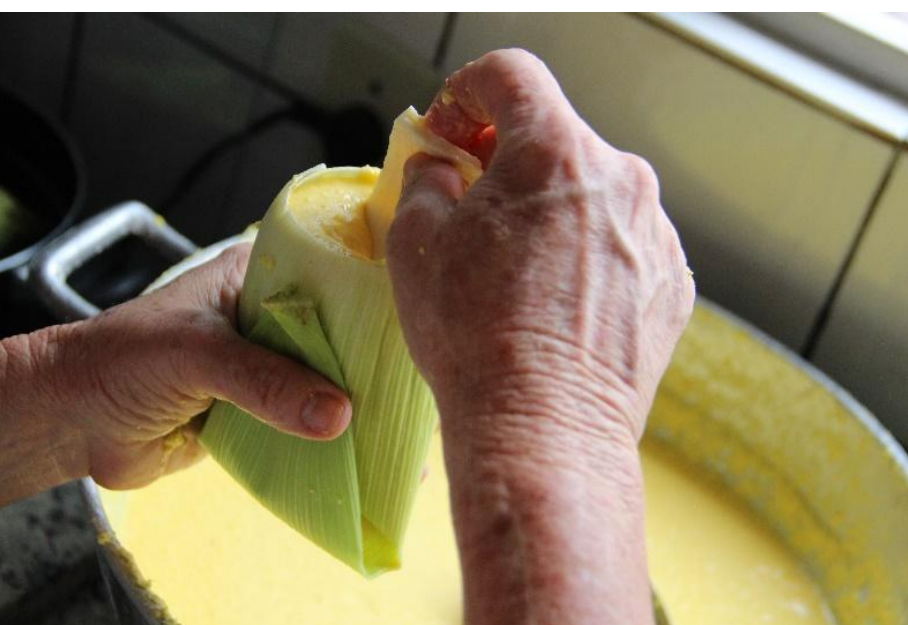
massa escorre amarelo-claro,
entre o tacho concentrada,
do sabugo colher raspa o caldo,
nada a ser desperdiçado,



líquido-amarelo-concentrado,
mistura que, aos poucos,
na peneira é despejada,
com a as mãos pressiona-remexe,
e dá umas apertadas,
descarta a textura fibrosa mais adensada,
massa-fluida coada respinga,
derrete a manteiga,
ajunta o açúcar e o sal,
e dá uma revirada,
aquece a água,



corta os barbantes,
em uma volta, enrola a palha,
forma um casulo com a ponta dobrada,
pronto pra receber uma concha da massa,



adiciona a fatia de queijo,
recobre com outra palha,
com a mesma dobradura
de forma espelhada,
finaliza com a amarração do barbante,





Depois, deposita na água aferventada, enquanto aguarda o cozimento, vai passando um cafezinho, combinação mais que aprovada, ao retirar, escorre na peneira, e está pronta pra ser degustada,

ainda quentinha, desamarra o barbante, palha umedecida, ao sabor da massa cremosa-fibrosa, queijo derretido, combinado ao sabor do café sul mineiro.



Com as frutas sempre em fartura na zona rural, ora ou outra ganha-se um montante considerável das de época, o que faz com que muitas cozinheiras, tal como minha mãe, utilizem o excedente para a feitura de doces – goiaba, abóbora, figo, marolo – que se transformam em verdadeiras iguarias.



Essas delícias caseiras, de distintos saberes, não apenas adoçam e recheiam as mesas dos carmelitanos, mas também se tornaram itens cobiçados por turistas e visitantes de todo o país e do exterior, constituindo-se como uma fonte extra de renda para muitas famílias, ao espalharem o aroma e o sabor das Minas para além das Gerais, tal como sua presença em menus de posses presidenciais e na recepção de representantes de outros países.

Às doceiras Dona Fiinha, Rosinha e Ritinha, meu muito obrigado por partilharem esses saberes que, com mãos habilidosas e corações generosos, transformam simples ingredientes em verdadeiras iguarias – saberes e sabores que não estão em livros, mas em conversas à beira do fogão.

DOCES CARMELITANOS

De manhã, bem cedo
leite caipira chega fresco aos quintais.

É hora de começar a labuta
acender as chamas,
e dispor os tachos de metais.

Ao calor das labaredas
modelagem de adocicados-cristais
diluídos na água ou no leite
distintas possibilidades combinadas
pontos-texturas-colorações
sabores
saberes
advindos dos tempos coloniais.

Tacho que recebe o leite e o açúcar
colher em movimento circular
primeiro numa direção
depois na outra, giro contrário a retornar.
Ao borbulhar-evaporar
tacho minga o soro devagar
empolas que aumentam
e logo começam a espirrar.
Líquido ou firme
atenção ao ponto deliberar
tira do fogo, colher mexe-remexe
textura que aos poucos
começa a se firmar.





Mas na feitura do doce de leite tantas possibilidades pra se combinar distintos pontos e ingredientes a se misturar.

Na tradicional textura líquida em ponto cremosidade tem-se a opção das polpas de frutas, acrescentar. O importante é saber-sabores-ajustar coco, maracujá, ameixa, goiabada, só de lembrar... apetite ao paladar.



Para o preparo do ponto mais firme em pedaços, unte a superfície, pra não grudar. Bate a massa com a palma da mão gira sob, com o rolo a pressionar de modo a espessura uniformizar cortes afiados, horizontal-vertical finaliza com o embalar.



Para o pé-de-moleque, tacho de cobre
adiciona-se amendoim torrado,
descascado-triturado.
Tabletes de rapadura e mel são agregados
textura escura arenosa,
mexe-endurece até o ponto de enformar.





No preparo do torrone amendoim por inteiro textura marrom-escuro em brilho-elasticidade unta, despeja na forma espera esfriar para poder cortar.



Na cocada, processo trabalhoso a desempenhar, coco de casca dura-fibrosa é quebrada e com uma lâmina afiada a membrana da polpa é separada

textura úmida-fresca
depois de ralada
ao leite-açúcar misturada,
paleta do branco ao marrom escuro
ponto-coloração no fogo a ser controlada
entre duas colheres
formato de pingo modelada.
Na boca, combinação singular ao paladar
doce de leite derrete entre a língua e céu...
entre o sabor intenso do coco a mastigar.



Já o preparo das frutas-adocicadas
duas possibilidades pra se finalizar,
em calda ou cristalizadas
processos que exigem muita dedicação
pois trazem o diferencial
da paixão pelo ofício
em esmero-criatividade.

Na primeira etapa do processo,
cada fruta recebe cuidados especiais
da abóbora, retira-se as sementes e a casca
corte em formato de flores modeladas,
Nas superfícies retangulares, desenhos

bordados, surgem com auxílio do canivete,
e pra calda penetrar
chanfra-se os cantos e perfura-se o centro
em mistura de água e cal
deixa o fruto repousar.
Resultado: doce-fruta crocante por fora
úmida por dentro, após o cozinhar.
Pontos distintos definem texturas
em formato de pingo
ou cubos, acompanhados de cravo
em pasta, adiciona-se o coco ralado
o que lhe agrega um sabor diferenciado;







Já do mamão verde, a semente é retirada
e para o amargo ser eliminado
com a folha de embaúba, a casca é lixada
junto às imperfeições
em toda extremidade.

O bordado se constrói com a faca afiada
marcações desenhadas
com auxílio de ferramentas improvisadas.
Olhos-mãos atentas,

desenhos delineados-sulcados
folhagens, flores, frutos, coqueiros,
Serra da Tormenta
acompanhados de letreiros, entre outros
com o nome da cidade,
Mamão verde recebe o preparo
de distintos formas
ralado ou em espiral
de uma raspa enrolada.







Para o figo, tacho de cobre
que é para manter o verde avivado.
Aferventa-o, d'água retira em frio-choque
raspa a casca, para retirada da película fina a ser
descamada.
Da laranja, lixa a casca
com ou sem o miolo
em formato de tirinhas
ou pedaços enrolados
por um palito é transpassada
três dias de molho dentro d'água.
Do abacaxi, retira-se a casca e o miolo
disposto em rodela ou em pedaços.
Após esse processo de preparação
as frutas vão para o cozimento
ponto de calda viscosa cristalina

alquimia entre água-açúcar
sagrado-acasalamento.
Tacho de cobre ou alumínio
escolha que influencia no acabamento
o cobre mantém a calda cristalina
e as cores dos frutos acentuadas.
Em intervalo de um dia para outro,
diversas vezes as frutas são aferventadas
calda que penetra, tornando as adocicadas.
E dentro de potes de vidro
frutos são depositados
entre calda cristalina
distintos arranjos a combinar
sabores-intensos, cores-tropicais
esmero-trabalho único
sulcos-paisagens-sabores a degustar.



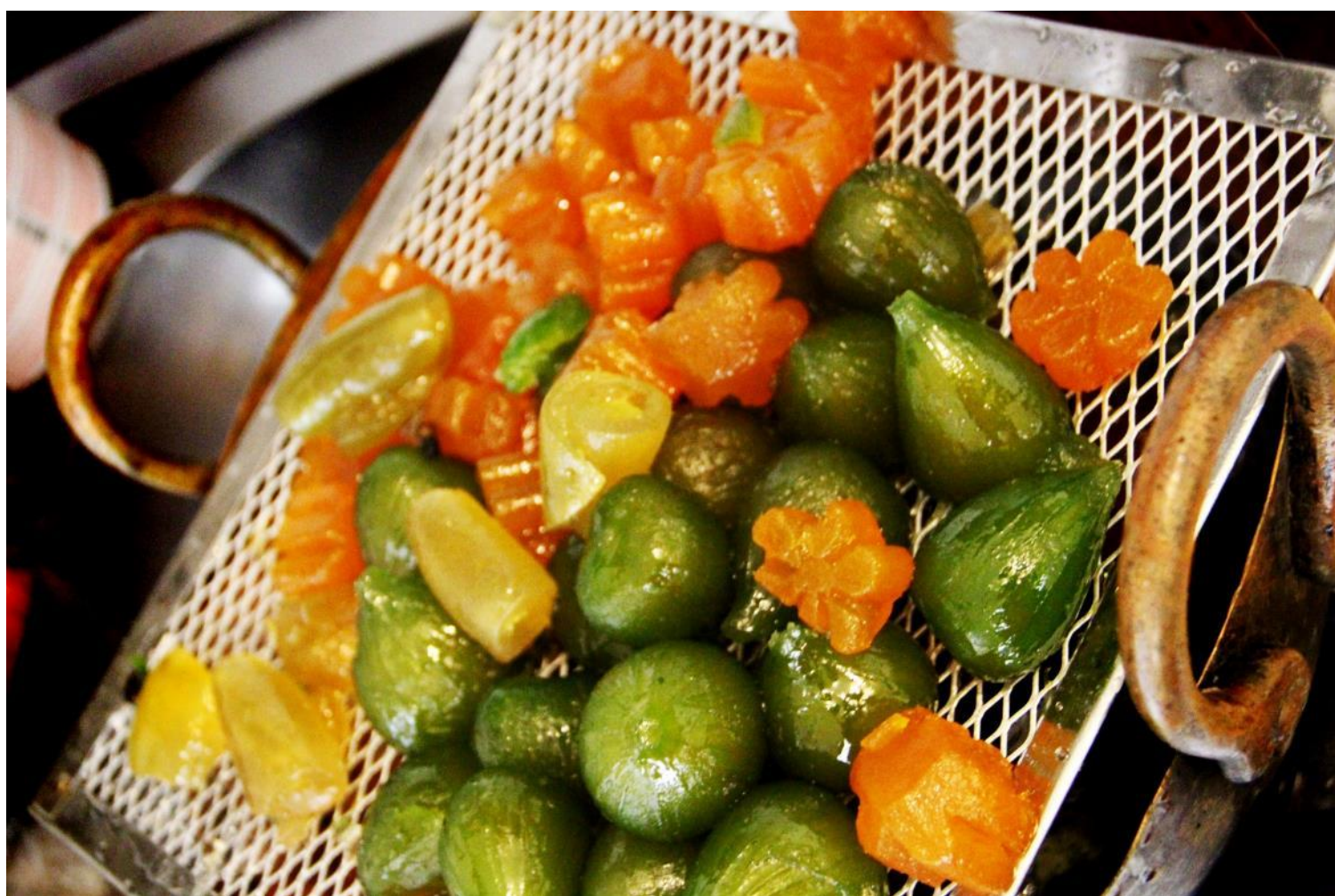


Já no processo de cristalização
Entre distintos pedaços de frutas
a secagem é reservada
pra depois receberem uma fina camada
da calda translúcida-cristalizada
composta de um litro de açúcar
e outro d'água.
No fogão, tacho de cobre inclinado
furta disposta no canto suspenso
calda repousa no lado rebaixado
e com a escumadeira doceira
bate a calda constantemente

até dar o ponto da engrossada.
Cheiro doce que evapora
e as abelhas sobrevoam agitadas
borbulho, confere ponto de pingo em fio
e sobre as frutas, o líquido é arremessado
de modo que camadas translúcidas
sobrepostas, aos poucos são agregadas.
Na peneira escorre a calda,
e após a secagem do fruto-doce
forma-se uma película-vitrificada
por fora, a crocância
interna, macias-umidificadas.







Aos figos cortados pela metade,
 nozes são agregadas
 combinados entre pedaços de abacaxi
 casca de laranja, abóbora e
 mamão verde, entre desenhos bordados.
 Doces que são cuidadosamente embalados
 em forminhas transparentes acompanhadas
 em desenhos de linhas rendadas.
 Iguarias essas a princípio
 eram destinadas aos casamentos

com o tempo, ganharam visibilidade
 servidas em posses presidenciais
 aos chanceleres internacionais
 no palácio da rainha
 para os turistas, sabores-encantamentos
 aos carmelitanos, o orgulho e a dedicação
 em manter viva essa tradição
 de saberes-sabores adocicados
 entre tantos ensinamentos
 transmitidos por nossos antepassados.









Comercializado no aconchego do lar,
na feira domingueira ou associação dos artesãos,
doce do Carmo é mais que sabor, é afeto em degustação.
É o gosto que sustenta sonhos,
e adoça a vida de quem passa... e de quem fica.
Do Carmo para o mundo, em potes, em pacotes, em memórias embaladas.
É poesia que se saboreia, é cultura que se espalha,
sem jamais se esquecer.



Paisagem culinária cujos sabores, técnicas, texturas e saberes, transmitidos entre gerações, manifestam a forma como o alimento se torna inscrição da memória no corpo. Fazer doces de fruta, de leite, pão de queijo, pamonha, entre tantas outras iguarias, revela-se não apenas como prática doméstica, mas como ato cultural, gesto de continuidade, culto à criação feminina e celebração da vida comunitária. Comer, nesse contexto, é também recordar; e recordar é reafirmar pertencimento.

E é nesse entrelaçar da Geografia com a Arte, do corpo com a paisagem, que reconheço que os modos de habitar o mundo são constituídos por experiências sensíveis que se ancoram tanto nos suportes da lembrança – objetos, casas, alimentos, práticas – quanto nos vínculos que configuram uma geografia íntima. Nesse sentido, os relatos familiares são camadas de memórias coletivas que moldam a paisagem cultural de Carmo do Rio Claro-MG e se reinscrevem, de modo poético, no presente da pesquisa.

As práticas criativas que emergem dessas narrativas reafirmam que lembrar é também transformar: cada imagem, poema ou gesto artístico opera como um dispositivo que reinscreve a experiência, deslocando-a da esfera puramente privada e oferecendo-a ao comum. Assim, as memórias deixam de ser apenas reminiscências afetivas para se tornarem matéria de reflexão geopoética, capazes de abrir novos caminhos interpretativos sobre o lugar e sobre os modos de produzir conhecimento situado.

Desse modo, este capítulo demonstra que a paisagem carmelitana é feita de gente: de seus gestos, suas trajetórias, a exploração de sua força de trabalho, seus enfrentamentos e suas maneiras de dar forma ao mundo. Ao revisitar a ancestralidade, os modos de trabalho, as práticas de fé, os sabores da cozinha e os artefatos que sustentam a lembrança, criam-se possibilidades de compreender que a geografia não se limita ao visível: ela pulsa na memória, nos afetos, na oralidade, na arte e na criatividade que moldam o espaço vivido.

Em última instância, este capítulo reafirma que a memória não apenas preserva o passado, mas nutre o presente e projeta futuros. Entrelaçando saberes, sabores e afetos, a paisagem carmelitana mostra-se como solo fértil para uma geografia sensível e crítica. Aquela que reconhece, no cotidiano, no corpo e na história vivida, os fundamentos de um conhecimento que se faz, antes de tudo, humano.

7 O HABITAR A PAISAGEM DE UM SER CARMELITANO

O menino ia no mato
e a onça comeu ele.
Depois o caminhão passou por dentro do corpo do menino
e ele foi contar para a mãe.
A mãe disse: mas se a onça comeu você, como é que
o caminhão passou por dentro do seu corpo?
É que o caminhão só passou renteando meu corpo
e eu desviei depressa.
Olha, mãe, eu só queria inventar uma poesia.
Eu não preciso de fazer razão.
(Manoel de Barros).

A infância

Adentrando as memórias de minha primeira infância, retenho a imagem fugaz do quintal de minha avó paterna, Aparecida: uma jabuticabeira e um pé de urucum ali presentes. Na baixada da rua onde se localizava seu casebre, moramos provisoriamente em um casarão antigo, com janelas, portas e assoalhos de madeira que exibiam a pátina do tempo, envelhecida, com uma cozinha simples e um quintal de árvores frondosas, cujas sombras dançavam sobre o chão de terra batida. À vista do casebre, localizava-se um armazém de estilo colonial, onde eram comercializados distintos tipos de alimentos a granel, guloseimas, além do pão francês e da mortadela, embrulhados em folhas de papel.

Figura 46 – Antigo casarão onde funcionava o Armazém



Fonte: O autor (2020).

Meus pais adquiriram uma pequena casa localizada em frente a uma praça, que tinha como palco a Igreja do Rosário. Aos fundos da residência, estendia-se um vasto pasto que se conectava à imensidão da Serra da Tormenta. Na praça do Rosário, epicentro da vida comunitária, são vastas as vivências e memórias de uma infância entrelaçada à efervescência dos contatos sociais e à liberdade em meio à natureza. Paisagem narrada na simplicidade, que se traduz em um sentimento profundo de pertencimento.

Em uma perspectiva geopoética, a praça emerge como um corpo vivido, um lugar de memórias e sensações que se enraízam profundamente na constituição do eu. Entre a vivacidade das brincadeiras, a cadência dos saberes populares e a sinfonia dos festejos, a paisagem se desdobrava em múltiplas camadas – de sons, sabores, cheiros e texturas.

A praça, com seus ciclos diurnos e noturnos, sagrados e profanos, transforma-se na matriz de uma narrativa poética apresentada na sequência, na qual cada movimento, ritual e sabor se converte em versos a serem poeticamente rememorados.

A praça em frente à casa onde eu morava⁹⁴



QR code 4 – Vídeo processo de criação obra: *Devaneios: a praça em frente à casa onde eu morava*. 2021.
Artista: Fábio Martins.

Figura 47 – *A praça em frente à casa onde eu morava*



Técnica: aquarela e caneta esferográfica sobre papel. 29,7 x 84,0 cm. 2021. **Artista:** Fábio Martins.

Entre a praça e a casa onde eu morava, não havia muro que as separasse. A praça era o jardim de todas as casas da vizinhança e, de fato, habitávamos mais a praça do que as casas nas quais morávamos.

⁹⁴ Vídeo do processo de criação da obra *A praça em frente à casa onde eu morava*. Disponível em: <https://youtu.be/YI3vuaVbPPA>. Acesso em: 15 mar. 2023. Trabalho concebido em 2021, com o objetivo de integrar a exposição virtual “Poéticas da Memória”, realizada no âmbito do II Congresso Internacional Online entre Arte, Cultura e Educação, promovido pela Universidade Federal de Goiás. Inserido nesse contexto, o projeto foi estruturado como proposta didática, passível de utilização por docentes em diferentes níveis de ensino. A partir dessa diretriz, delineei uma experiência pedagógica envolvendo aproximadamente 480 estudantes, os quais foram instigados a elaborar narrativas textuais articuladas a produções visuais – desenhos ou pinturas – que tematizassem as paisagens de suas infâncias. A proposta fundamentou-se em uma abordagem geopoética de caráter fenomenológico, buscando explorar a relação entre memória, espaço vivido e expressão estética, de modo a favorecer a construção de sentidos sobre a experiência infantil e sua inscrição no imaginário coletivo.

Da janela do quarto e da sala, avistávamos a praça, que logo de manhã se enchia de criançada. Era tanta brincadeira - jogar bola, bolinha de gude, bete, saquinho de areia, aviõezinhos de papel, bater figurinhas, pique-esconde, pular corda, elástico, amarelinha, andar de velotrol, bicicleta, carrinho de rolimã, patins, escorregar no papelão, soltar pipa, contar histórias de assombração na quaresma, empoleirar-se nas janelas da Igreja do Rosário e nas árvores, cuja espécie preferida era a conhecida pata-de-vaca.

A brincadeira só parava quando, tarde da noite, pela terceira vez, o pai gritava – e, se não obedecêssemos, umas boas chineladas a gente levava.

De dia, os bancos da praça eram ocupados pelas bordadeiras, amarradeiras e pela paisagem sonora das batidas dos teares manuais e mecânicos, que logo cedo se somavam à algazarra dos pássaros e à sintonia das rádios locais.

À noite, a sonoridade era substituída pela gritaria da criançada, misturada ao murmúrio dos grupos de adultos que, cada qual em seu banco-território, conversavam, fofocavam, vigiavam, brigavam, namoravam... Bancos que também serviam como travessões de nossas jogadas de futebol.

Já nos ciclos de devoção e festejos religiosos, a paisagem da praça transformava-se pela sonoridade dos terços, missas e cantos processionais, acompanhados pela batida de tambores, caixas, chocalhos, pelo dedilhar dos instrumentos de corda e pelo respirar das sanfonas, ditando ritmos às toadas de fé e práticas de religiosidade, que, na sequência, eram embaladas pelos leilões de brindes, bingos e pelas pegadas do forró sertanejado.

Nesse contexto, entre a igreja e o cruzeiro, a praça enraizava distintas práticas devocionais atreladas aos santos juninos, ao congo-moçambique, à padroeira do Rosário, a Nossa Senhora das Dores, às Folias de Reis e aos rezadores para as almas.

Em meio aos ritos e rezas, a paisagem religiosa dava lugar aos sabores. Tachos de quentão, emaranhados em cachaça, exalavam vapor com o cheiro doce e forte do gengibre. Serviam-se também porções de feijão tropeiro, caldos de feijão e mandioca, temperados com o frescor do cheiro-verde apanhado nos quintais vizinhos, além dos espetos de bambu verde transpassados pela carne bovina, que exalava uma fumaça gordurosa e apetitosa.

Os paladares apreciavam ainda o milho verde, o doce de canjica com leite concentrado, ao fundo o sabor do amendoim torrado e triturado, além do doce de leite

em pedaço, que derretia suavemente entre a língua e o céu da boca, conduzindo-nos a uma degustação singular. Bolo de fubá, pé de moleque, rapadura e outros inúmeros doces coloridos dos botecos faziam parte de nossas alegrias gustativas – maria-mole, suspiro, entre outros.

Sabores adocicados que também estavam presentes nas frutas frescas dos terrenos, quintais e chácaras ao redor. Ali passávamos tardes empoleirados em distintas espécies de mangas – coquinho, comum e espada –, que pressionávamos antes de abri-las com uma pequena mordida, de onde jorrava o líquido amarelado e cheiroso, escorrendo entre nossos dedos.

Madura ao ponto, mordíamos aquela massa fibrosa, doce e fresca, e logo surgia o incômodo entre os dentes. Apreciávamos ainda a fartura das goiabas brancas e avermelhadas, muitas vezes acompanhadas de seus bichos, e das jabuticabas que estalavam frescas entre os dentes, exalando um sabor adocicado que logo se preenchia pelo amargo da casca.

Umbigo e centro de nosso mundo⁹⁵ – o corpo como uma escala geográfica do conhecimento da praça da infância – ali vivenciávamos distintas experiências e brincadeiras, entre fenômenos naturais e sociais. Nossos corpos eram expostos à intensa luminosidade e ao calor do sol, ao brilho e à multiplicidade das estrelas e suas constelações, ao esplendor e à grandiosidade da lua cheia, ao respingar intenso das chuvas, ao movimento das enxurradas que arrastavam nossos barquinhos de papel, à força e à curvatura das ventanias, ao estrondo e aos desenhos dos raios cravados sobre a igreja, às asperezas do cimento, das pedras e dos espinhos que constantemente nos machucavam; ao contato e à maciez das texturas da grama, da

⁹⁵ A ideia de “umbigo do mundo” apresenta um forte simbolismo na obra *O labirinto da solidão* (2006), de Octavio Paz. Segundo o escritor, na cultura mexicana, a busca por esse centro de identidade cultural depara-se com o seguinte: “o sentimento da solidão, nostalgia de um corpo do qual fomos arrancados, é nostalgia de espaço. Segundo uma concepção muito antiga, encontrada em quase todos os povos, este espaço não é senão o centro do mundo, o ‘umbigo’ do universo. Às vezes, o paraíso se identifica com este lugar e ambos, com o local de origem, mítico ou real, do grupo” (Paz, 2006, p. 187). Nesse sentido, esse “umbigo” configura-se como labirinto, deslocado pela violência colonial. Em paralelo, é possível pensar que esse umbigo de memória, relatado na experiência vivida em Carmo, constitui também um traço geracional. Para vó Aparecida, vô Targino e seus contemporâneos, esse centro talvez também fosse atravessado por deslocamentos, seja pela herança diaspórica, pela violência do passado escravocrata ou pela desterritorialização causada pela represa de Furnas. Um segundo paralelo pode ser estabelecido em relação à própria “geografia da infância” do presente autor da tese. Ao considerar os ensinamentos de Manoel de Barros, isto é, o lugar no qual nos forjamos, torna-se possível girar o caleidoscópio e retornar a Octavio: “Nossa solidão tem as mesmas raízes que o sentimento religioso. É uma orfandade, uma confusa consciência de que fomos arrancados do Todo, e uma ardente busca: uma fuga e um regresso, tentativa de restabelecer os laços que nos uniam à criação” (Paz, 2006, p. 23).

areia e da terra. Faz-se da praça “a carne de nosso corpo”, parafraseando Josué de Castro em o *Ciclo do Caranguejo* (1967).

E na praça em frente à casa onde eu morava,
fenômenos paisagísticos conectavam sentidos,
corpus-natureza-cultura,
imagin[ações]-emoções,
ritos-fé-sonoridades-sabores-cheiros,
das quais resta:
poetizar,
rememorar,
desvelar,
devanear.

Os pastos

No pasto localizado aos fundos da casa onde morava, soltávamos pipa e aventurávamo-nos até os capões de mata à beira da Serra da Tormenta, apreciando os estreitos regos de águas cristalinas até os locais de acúmulo em poços nos quais nos refrescávamos, matando a sede após o esforço da caminhada mata adentro. Além disso, ali improvisávamos pequenas armadilhas a fim de pegar lambaris. Em meio à mata densa, agarrando-nos a cipós nas encostas, vivenciávamos sensações de euforia e medo ao balançar de um lado para o outro entre os barrancos.

Local conhecido como mal-assombrado, dizia-se que poderíamos nos deparar com corpo seco; porém, o único encontro capaz de nos causar espanto ocorreu com a aparição de uma oncinha parda, escalando árvores e quebrando galhos ao ser encurralada por cachorros que latiam ao seu redor.

Nas manhãs de sábado, nossa atenção voltava-se para o campinho de futebol situado no meio do pasto da Maria Paula, palco de intensas disputas dedicadas ao esporte e às brigas que sempre ocorriam naquele local.

Do pasto, assistíamos às competições de voo livre – asa-delta e *paragliders* –, nas quais competidores de várias partes do Brasil disputavam uma etapa do campeonato brasileiro. O local servia de pouso para muitos desses participantes, e as crianças os auxiliavam no momento de recolher seus equipamentos.

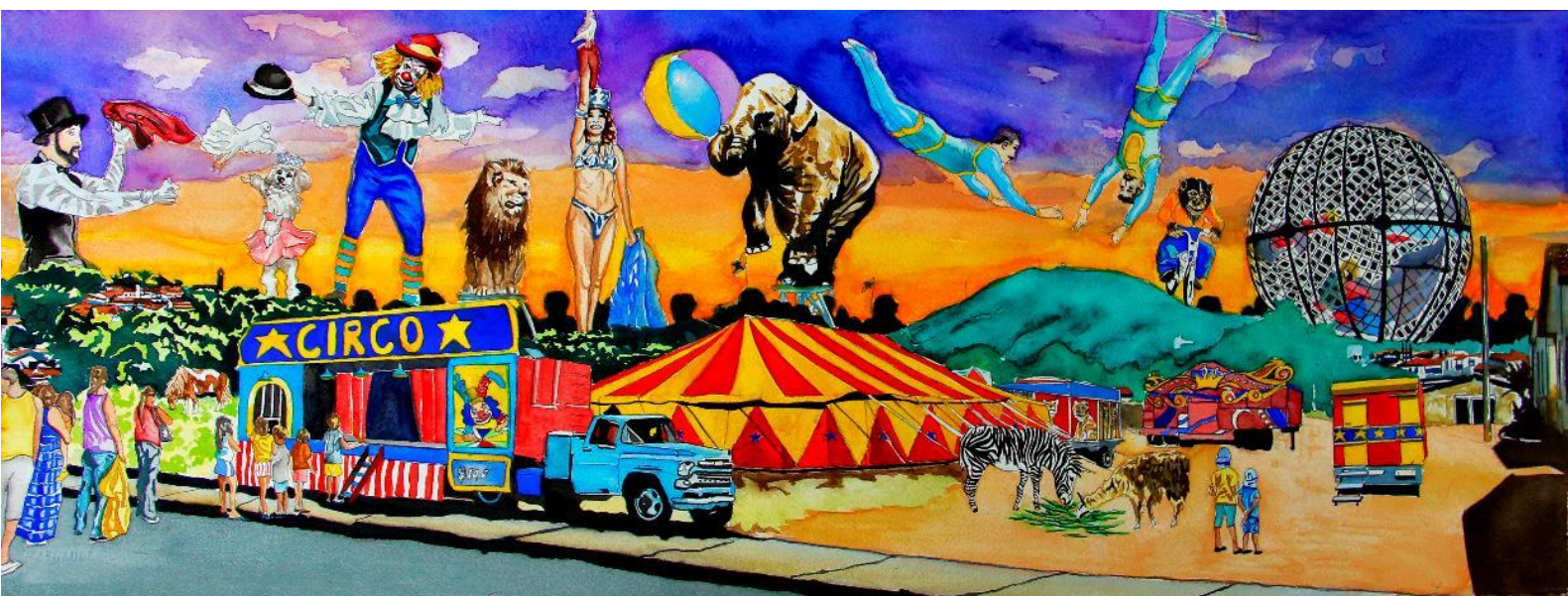
Em frente à casa da vó Aparecida, existia o pasto do Capi, situado às margens das divisas entre a ponte e o córrego do Rosário, que, nos dias corriqueiros, era utilizado por distintos passantes que cortavam os derradeiros trilhos ali existentes.

Paisagem de campina que, ao fundo, fazia reluzir a Serra da Tormenta, em esplendor e calma. Também era ocupada por alguns cavalos que pastavam durante o dia. Já nas noites de quaresma, quase não se via uma alma viva — amedrontada, a molecada corria, suando frio, com medo de assombração, atravessando a escuridão.

No pasto do Capi, instalavam-se, eventualmente, circos e parques de diversões na cidade.

O circo

Figura 48 – O circo



Técnica: aquarela e caneta esferográfica sobre papel. 29 x 75 cm. 2023. **Artista:** Fábio Martins.

E, quando menos se esperava, o murmúrio começava. Lá vinham chegando as carretas, carregadas de abundante parafernália. Acompanhadas de operários que logo cercavam o pasto, erguiam longos mastros nos quais a lona era hasteada; em cores, contrastes intensos e vibrantes, a paisagem se transformava.

Nesse ínterim, a criançada, toda alvoroçada, acompanhava a movimentação dos trabalhadores braçais e artistas que ali se empenhavam. Cada família instalada em seu trailer – mistério e curiosidade rondavam... E imaginar que, nessas acomodações, de cidade em cidade, atravessavam o país.

Mas a grande atração dos bastidores de chegada, que agitava a molecada, eram os inúmeros animais que o circo abrigava. Enquanto alguns eram soltos no pasto, outros mantinham-se engaiolados, incomodados o tempo todo pela curiosidade da comunidade que ali transitava.

E, nesse alvoroço de montagem, ficávamos ali, no entorno, a observar a exuberância dos felinos – tigres e leões –, a grandiosidade dos elefantes e das girafas, o mimo dado aos cachorros *poodles*, a calma dos cavalos, zebras e pôneis, e a agitação dos chimpanzés enjaulados que, vez ou outra, injuriados, agarravam o cabelo da criançada. Era uma gritaria dos dois lados – susto, espanto –, mas logo tudo se normalizava.

Além disso, o circo carregava uma série de animais exóticos destinados apenas à exibição. Dos espetáculos não participavam zebras, hienas, lhamas, papagaios, entre outros, que, ainda assim, despertavam curiosidade como chamariz.

No período da manhã, entre operários em movimentação, predominavam os cheiros dos tratos: feno, frutas, ossos e carnes espalhados pelo pasto.

Paralelamente ao período de montagem, carros e carretas saíam pelas ruas anunciando o espetáculo: “Respeitáaavel públicooo, o cirrrco chegou nesta cidade!”

Sobre as carretas, palhaços, chimpanzés e outros animais; e, tão logo, o palhaço e o anão caricato apareciam nas escolas, distribuindo folhetos promocionais, instigando a molecada a comparecer aos espetáculos acompanhada de seus familiares.

E assim chegava o dia tão esperado. Na entrada, os guichês lotados; vendedores ambulantes, maquiados de palhaço, carregavam tabuleiros para todo lado: olha a pipoca, algodão-doce, maçã do amor, refrigerante, cachorro-quente – só olhar não paga nada.

Balões laminados, em formatos de personagens de desenhos animados, brinquedos e luzes piscavam, atiçando o desejo da criançada. Ficávamos só no desejo, já que a grande maioria não podia comprar nada.

Ao adentrar a grande lona, uma nova atmosfera se instaurava. Entre as grandes arquibancadas de madeira, corríamos para o local mais bem visado. Ambiente meio escurecido, ao som de músicas animadas – bate palma, arquibancada! – e, enquanto o público ainda chegava, a expectativa só aumentava.

Logo, a entrada, transpassada pela luz externa, era fechada. Por um instante, as músicas cessavam, os refletores se apagavam. E, quando menos se esperava, um estrondo...

Acompanhado de luzes!

De uma voz masculina que anunciava que o espetáculo começara!...

E lá vinham os palhaços com seus sapatos gigantes, figurinos e roupas um tanto extravagantes, em distintas maquiagens – caras pintadas – que logo revelavam o caráter de suas trapalhadas. Acompanhados de muita gritaria, a arte da palhaçaria expunha os espectadores presentes na arquibancada com brincadeiras marcadas por bizarrice e ironia; a plateia caía na risada.

Na sequência, os acrobatas, em solo e em grupo, desafiavam, em impecável sincronia, a lei da gravidade, em saltos, múltiplos giros e rodopios, ao alcance da tensão de braços apoiados, sequências de movimentos-adrenalina.

Já os malabaristas, em tamanha maestria, manipulavam jogos de argolas, bolas e bastões sobre monociclos; a dinâmica tensionava ainda mais e finalizavam ao som das palmas. Enquanto isso, uma roda de madeira girava, cuspidendo fogo, e ferramentas afiadas eram lançadas ao redor do corpo da assistente-dançarina.

Na corda bamba, subiam os equilibristas, dotados de força e concentração, e, ao balanço das cordas, instaurava-se, ao som de música animada, o equilíbrio de bastões e objetos apoiados sobre o corpo. Em seguida, atravessavam, sobre rodas, a extensão do fio tensionado.

Trapezistas se apoiavam na corda indiana, em tensão, pelas mãos, pés ou cabelos. Em giros de rapidez atordoante, aos poucos a apresentação se tornava poética e, em meio a sonoridades, movimentos, leveza e tensão, fluxos coloridos e transparências se dinamizavam pelas faixas de tecido.

O espetáculo – expectativa – era consagrado aos animais. Chimpanzés, cheios de graça e trapaçaria, interagiam com os adestradores, acorrentados por uma guia; entre cambalhotas e hábil equilibrismo, exibiam-se sobre patins, motocicletas e triciclos. Já os cavalos, de imponência e elegância, ao som de ritmos musicados, todos sincronizados e adornados, marchavam e dançavam.

Com trajes elegantes, de coletes ou tutu, os *poodles* se equilibravam sobre duas patas, saltavam e dançavam com tamanha simpatia. Já os elefantes, em sua grande proporção, desafiavam a gravidade ao andar sobre travessões e, sobre pequenos bancos, equilibravam movimentos de apoio – tromba e patas em sobrepeso sustentadas.

Para os ferozes felinos, uma jaula à parte era montada. Em instinto e controvérsia, os animais, rugindo, se equilibravam e, sob o suspense do fogaréu entre plataformas e arcos, imponentes tigres e leões saltavam.

Exibições de mágicas e ilusionismo eram acompanhadas sob mistério, surpresa e apreensão. Em uma caixa escura, a assistente adentrava, sobre a qual lanças e espadas eram transpassadas, deixando pasma a arquibancada. Nesse ínterim, objetos e corpos desapareciam, mas logo ressurgiam acompanhados de uma infinidade de tecidos, pombos e confetes coloridos.

O número final exalava adrenalina – ronco alto, motores estalavam: bate palma, arquibancada! Motocicletas, em giros acelerados, mantinham ritmo e movimento constantes, em perfeito sincronismo. O coração acelerava junto ao tamanho do artifício. Logo após, as luzes eram acesas, e os artistas, de mãos dadas, curvavam-se em despedida.

Praça de esportes

E, já que estou falando de lugares de entretenimento dessa infância, próximo ao pasto do Capi localizava-se a “praça de esportes”, espaço gerido pela prefeitura, de acesso público, composto por duas quadras, um campo de futebol e uma piscina. Ali aconteciam treinos de futebol, vôlei e handebol, mas o que mais gostávamos era de nadar na piscina pública. Nos verões, a diversão era garantida para as crianças no período de contraturno escolar, e, aos sábados, passávamos o dia todo por lá.

Piscina de água azul e cloro intenso, que, em sua grande extensão, quase não dava pé. Aprendíamos a nadar cruzando a diagonal de seus cantos e, logo, já estávamos nos lançando em braçadas, costas, cachorrinho e mergulhos, atravessando seu comprimento em impulsos contínuos. No final do dia, saíamos com a pele queimada pela exposição ao sol e os olhos avermelhados; voltávamos famintos, sedentos, desidratados para casa, onde um banho morno e um prato de comida nos esperavam como a maior recompensa desse mundo.

Aos sábados, ainda jogávamos futebol nas quadras e, muitas vezes, em meio ao mormaço de verão, éramos surpreendidos por uma chuva intensa, brincando encharcados, sentindo a ventania em rajadas que cortavam o corpo em gotículas. Literalmente, deitávamos e rolávamos na quadra ainda morna, empossada, misturada à água fresca que caía da chuva. O cheiro de terra e do cimento quente-molhado subia ao ar e misturava-se à euforia infantil, em adrenalina de jogo. Momentos em que éramos imersos na pura alegria de sentir a liberdade que só uma tarde de futebol debaixo de chuva podia oferecer... um ritual de infância que parecia eterno.

Na década de 1990, a praça de esportes também era palco de inúmeras competições que antecipavam os festejos carnavalescos. Esses torneios começavam algumas semanas antes dos cinco dias de folia de rua. Após as comemorações de final de ano, o ritmo de animação e competição contagiava uma legião de carmelitanos que se territorializava a partir da escolha de blocos carnavalescos, oriundos dos

distintos bairros do município: Kafofo, Raça Ruim, Kaisara, Pirosmânia, Cai-Cai, Menudos, Malas, Cohab City, Disritmia.

Em espírito de competição, formavam-se times masculinos e femininos em distintas modalidades esportivas: futebol de quadra, handebol e vôlei.

E, ao final das tardes de verão, ao cair do sol, caminhávamos rumo à praça de esportes, de onde ecoava a gritaria dos torcedores, ritmada por batuques que ressoavam por toda a cidade.

As arquibancadas logo lotavam e, em sincronia de palmas, “olas” e gritos, pulsavam corpos conectados às batidas do surdo e aos repiques de tarol, além da condução cerimonialista e animadora do “Zé Carlos”, que, com equipamentos de som potentes, divulgava os patrocinadores e agitava as torcidas.

Nesse período, treinamentos eram realizados ao longo de todo o ano, o que elevava essas competições a um alto nível performático, cujas disputas levavam torcedores ao delírio. Já os intervalos dos jogos eram acompanhados de intensa movimentação para o consumo de bebidas e comilanças nas barraquinhas.

Competições de distintas modalidades somavam pontuações aos blocos. Além disso, instaurava-se o suspense em relação aos candidatos que os representariam no desfile que finalizava o evento, conhecido como “garota e garoto interblocos”, cujos participantes, em trajes diversos, eram avaliados pela performance e simpatia.

Carnaval, carnaval... ficávamos ansiosos com sua chegada

Na década de 1980 e início da década de 1990, existia ainda o desfile das escolas de samba. A disputa era realizada em meio à bateria, carros alegóricos, Rei Momo, Malarranjados, Disritmia, Cai-Cai, Unidos do Rosário, Falange, Eles por Elas, GEC e Vila Nova. Logo após os desfiles, aconteciam bailes nos clubes do GEC e na SOC. Já durante as tardes, as matinês eram uma alegria para a criança.

Nesse contexto, a expectativa inicial lançava-se sobre a confecção de camisetas, hoje conhecidas como abadás, mas que, naquela época, tinham uma peculiaridade distinta, pautando-se na criação de desenhos e frases, muitas vezes de conteúdo jocoso.

A chegada dos festejos de rua era inaugurada na sexta-feira com o desfile das “Pererecas de Ouro”, em que homens se travestiam de forma extravagante, com

maquiagens malfeitas, próteses de tecidos e frutas colocadas nas mamas e nos glúteos, além de perucas coloridas e sapatos de salto alto.

A “concentração-aquecimento” era realizada em uma quadra de esportes da cidade, onde as “Pererecas de Ouro” reuniam-se para o consumo de bebidas alcoólicas e, em ritmo de diversão, saíam em desfile expondo suas bizarrices. A grande maioria não sabia se portar entre vestidos curtos, altas plataformas e batons que se espalhavam pelos rostos, mas ali tudo era considerado festejo e palhaçada. Participavam ainda do evento algumas travestis, que vinham de outros municípios exibindo sua arte em distintos arranjos glamorosos.

Nos dias de folia, às margens da represa de Furnas, durante o período da tarde, os foliões concentravam-se em dois locais de entretenimento. Um deles era conhecido como Country Club, cujo acesso se dava pelo bairro da Jacuba, em trajeto de estrada de terra, em perímetro de zona rural, no qual a prefeitura ou particulares disponibilizavam ônibus que conduziam uma multidão até o local. Lá, a sonoridade reverberava por meio de alto som mecânico, embalada pelos *hits* de axé do momento. Ali, o povo alternava entre distintas espacialidades: dançava, jogava vôlei de areia, consumia porções e bebidas; mas o que mais agradava era o acesso ao grande tablado de madeira disposto à margem da represa, de onde se contemplava uma paisagem privilegiada de águas espelhadas em encontro com margens e arvoredos. Tablado no qual saltávamos em impulso, virávamos cambalhotas e nos lançávamos ao choque da água turva, em profundidade e frescor para nossos corpos, banhando-nos entre águas esverdeadas que nos serviam de alívio em meio ao intenso sol de verão.

Outro local frequentado pelos foliões durante o dia, também às margens da represa de Furnas, era o aterro Santa Quitéria, cujas instalações são compostas por bares e restaurantes localizados entre as duas faces da rodovia MG-184. Prática na qual turistas e carmelitanos reuniam-se para tomar uma cerveja gelada, acompanhada de uma tradicional porção de peixe frito – em especial a tilápia, guarnecida com gotas de limão –, em meio à combinação paisagística do frescor do vento que pairava sobre a esplendorosa vista da represa, delineada ao fundo pelo contorno da Serra da Tormenta. Piscinas naturais, repletas de banhistas, lanchas e *jet skis* desfilavam, exibindo manobras que desenhavam traços sobre a calmaria das águas espelhadas.

Os desfiles de pequenos carros alegóricos, entre o Inhaç Lanches e as proximidades da Igreja Matriz, acompanhados da bateria e de passistas trajados com fantasias, aconteceram por um curto período.

De sexta para sábado, uma legião de turistas deslocava-se em massa de São Paulo, Belo Horizonte e região, e a atmosfera da cidade pacata logo se transformava em intensas movimentações e aglomerados: comércios, hotéis e pousadas lotados, além de muitas casas que recebiam familiares e agregados com alegria e satisfação. Logo, o céu de azul intenso ao entorno da Serra da Tormenta ia se colorindo pelos sobrevoos dispersos de asas-deltas e *paragliders*.

Já as noites de festejos de rua eram sinônimo de muita agitação – sábado, domingo e segunda não faltava pique ao folião. Parte desses foliões aquecia-se na “Casa da batida”, localizada ao lado da praça do antigo Fórum. Ali, o movimento era garantido pelo suave sabor alcoólico adocicado do leite condensado misturado a distintas frutas e chocolates. Próximo dali, também eram armadas barracas onde se comercializavam bebidas e comilanças.

Antes do início dos *shows*, uma constante movimentação de transeuntes se concentrava entre o bar Inhaç Lanches, passando pela praça da Igreja Matriz, até a praça do antigo Fórum. Ainda que de acesso livre, existia ali uma territorialização dos espaços: o pessoal dito “elitizado” concentrava-se no “L” que ia da lateral e fundos da Igreja Matriz, paralelo à papelaria Baú da Vovó; já a grande massa, o povão, ajuntava-se da frente da antiga prefeitura até a esquina da papelaria Arco-Íris, recinto onde se instalava a saudosa banda conhecida como “Turma do Aguenta”. Ali reverberava a musicalidade das tradicionais marchinhas carnavalescas, acompanhadas de instrumentos de sopro e percussão, recebendo os transeuntes em coro: “Ô abre alas, que eu quero passar...”, “Mamãe eu quero...”, “Olha a cabeleira do Zezé...”, “Allah-La Ô...”, “Você acha que cachaça é água?...”, “A pipa do vovô não sobe mais...”, “Me dá um dinheiro aí...”, entre tantas outras.

Já em frente à Capela, os bares Castelanche e o do conhecido Zé Carlos animavam os foliões até o início dos *shows* no palco principal, trajeto de difícil locomoção devido à alta densidade de pessoas concentradas no quarteirão.

O palco, no qual as bandas se apresentavam, era montado em frente à antiga prefeitura ou na “pracinha do Boi”. Ao som do suingue do axé, a galera se divertia — dançando, pulando, beijando e cantando sucessos da época: “levanta a mão, entre no clima...”, “cara caramba...”, “dança do vampiro...”, “dança da manivela...”, “requebra

sim...”, “ô Miiilaaa...”, “minha pequena Eva...”, “não dá pra esconder...”, “amor eu fico, nesse balanço...”, “vai sacudir, vai abalar...”, “curtir o Terra Samba não é nada mal...”, “salve Salvador...”, “boquinha da garrafa...”, “segure o tchan...” e “depois de nove meses você vê o resultado...” – literalmente! Quantas crianças foram geradas durante esses carnavais...

Em meio à folia de rua, havia aqueles que apostavam quem beijaria mais, outros que excediam na bebedeira, os que gostavam de arranjar brigas, mas o que importava era a felicidade no rosto da população e dos turistas que, ano após ano, só aumentava nesse período que, durante uma década, foi considerado o maior carnaval de rua do sul de Minas Gerais.

E, nesse fluxo, os foliões se estendiam em uma maratona que durava até cerca de quatro ou cinco horas da manhã. Finalizadas as apresentações das bandas, o povo dirigia-se à feirinha ao lado da rodoviária para enfrentar a longa fila do conhecido pastel do Zé Gabrie. Em meio a gritarias, saboreávamos pastéis de carne, queijo, pizza ou frango com catupiry.

Naquela época, poucas pessoas possuíam automóveis; saíamos sempre a pé e em turma. Já sob o raiar do dia, sonolentos, seguíamos entre baixadas e morros, acompanhando nossas colegas com segurança até as portas de suas casas. Só então retornávamos aos nossos aposentos para um breve descanso, necessário para aguentar a maratona de mais um dia de festejos.

O trabalho

No entanto, quando criança, as brincadeiras rotineiras matinais eram interrompidas nos meses da colheita do café, período em que eu e minha irmã acompanhávamos minha mãe na lida da lavoura. O que, para os adultos, era uma fonte de trabalho intenso, para nós, crianças, era um universo mágico-particular, onde os pés de café se tornavam longínquos labirintos a serem explorados.

Colheita do Café⁹⁶

QR code 5 – Vídeo processo de criação obra: *Colheita do Café*. 2022.

Artista: Fábio Martins.

Figura 49 – Colheita do Café



Técnica: aquarela e caneta esferográfica sobre papel. 29 x 75 cm. 2022. **Artista:** Fábio Martins.

Eis que, momentos antes de raiar o dia, acordávamos com o aroma do café agregado ao cheiro do arroz, feijão e mistura das marmitas de alumínio sendo preparadas por minha mãe, que, na sequência, eram envoltas com talheres, amarradas em tecido de pano de prato e depositadas no embornal, juntamente aos apetrechos usados para aquecê-las. Sonolentos, agasalhávamo-nos ao som do radialista Zé Bétio (1926–2018)⁹⁷, que dizia “olha a hora, João, José, Maria [...], são cinco e meia da manhã”.

Ainda em meio à escuridão e à intensa neblina no ar, com embornais e garrações térmicos d’água apoiados nos ombros, ajuntávamo-nos à espera do caminhão que nos conduzia até o cafezal. Logo escutávamos o ronco do motor, e

⁹⁶ Vídeo sobre o processo de criação da obra *Colheita do Café*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qOri4IL2KiM&t=5s>. Acesso em: 15 mar. 2023.

⁹⁷ Saiba mais em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Z%C3%A9_B%C3%A9tio. Acesso em: 16 dez. 2023.

víamos surgirem as luzes dos faróis, intermitentes nas gotículas de nevoeiro, conduzindo uma legião de trabalhadores de distintas idades.

Caminhões de carrocerias altas, sem cobertura, nos quais havia uma escadinha de metal que só alcançava os mais altos; a criançada era erguida com a ajuda de dois adultos. Na ida, corpos quietos e sonolentos se ajuntavam, assentados lado a lado no assoalho de madeira, aquecendo-se diante do vento frio e cortante. Já na volta, a criançada gostava de ir agarrada ao apoio suspenso, posicionado atrás da cabine do motorista, sentindo o ânimo do vento.

Na condução, pairava uma mistura de cheiros: da roça, dos trabalhadores, do combustível, da poeira, das marmitas, da mata – natureza em contato úmido, sereno, madrugada. E, em meio ao balançar e trepidar da carroceria, contemplávamos a paisagem matinal ofuscada pela neblina, que, aos poucos, era atravessada pelo nascer turvo do sol.

Das encostas das estradas, para além das cercas de arame farpado, apreciávamos a diversidade de vegetações, animais, a algazarra dos pássaros, a calmaria do gado, as diferentes modelagens de cupinzeiros, ninhos construídos com gravetos e as casas de João-de-barro, o espelhar cintilante dos braços da represa de Furnas e os casebres rústicos dos pequenos sítios até que chegávamos ao cafezal para enfrentar mais um longo e intenso dia de trabalho.

Antes de começar a tarefa diária, diante do cafezal enevoadado, alguns trabalhadores tomavam um gole de café enquanto a bebida ainda se conservava quente. Outros iam se ajeitando, retirando seus apetrechos de trabalho – peneira, pano, sacos, escada – escondidos sob os pés de café, retomando a lida do ponto em que haviam parado no dia anterior.

Parte dos trabalhadores esperava alguns instantes até o sol raiar e enxugar parte das folhagens embriagadas pelo orvalho, que, por vezes, chegavam a congelar diante das baixas temperaturas da noite. Outros já esticavam seus panos na área abaixo dos pés de café, evitando que os grãos se sujassem ao cair sobre o tecido durante a colheita.

Com o sol esquentando, os apanhadores ligavam seus radinhos a pilha, que os animavam durante todo o dia de labuta. Logo começavam as conversas paralelas, risadas, brincadeiras, gritos e a prosa se estendia ao longo de todo o dia. A jornada era dura e pesada, mas os trabalhadores a cumpriam com prazer e alegria.

As características de cada cafezal impunham dificuldades distintas na hora de apanhar o café. Constituídos por longas fileiras lineares, com sequências paralelas e corredores livres intercalados em seu interior, de onde nascia o capim, cada apanhador ficava responsável pela colheita de uma sequência de fileira até finalizá-la.

Havia anos de grande produção, mas, em outros, a safra era escassa, somada aos prejuízos causados pela geada intensa ou pelas pragas que comprometiam a sanidade das plantas, tanto nas folhagens quanto nas raízes.

O apanhar do café era realizado com as mãos nuas e, em meio a cortes e machucados causados pelo atrito diário do puxar das varetas, ao longo do tempo, as mãos tornavam-se calejadas, de pele grossa e áspera. Um movimento constante de vai e vem, alternado entre as mãos, ditava o ritmo do trabalho durante todo o dia. Se o cafezal possuía idade avançada, era necessário maior esforço, pois utilizava-se uma escada de madeira pesada para alcançar o ponto mais alto das plantas e retirar os grãos.

Durante o apanhar, o grão maduro, de cheiro doce, ia caindo, misturando-se às folhagens e aos pedaços de varetas espalhados sobre o pano, de modo que era necessário puxá-lo e arrastá-lo ao passar para os próximos pés. Quando o pano pesava, retirava-se o excesso de folhagens e gravetos e, na sequência, colocavam-se os frutos dentro de sacos, emparelhando pano e saco e abraçando, empurrando o café colhido para dentro com os braços e as mãos.

Após a colheita direta das plantas, era necessário realizar uma segunda tarefa no mesmo local. Com um rastelo de dentes de metal, formavam-se pequenos montes, retirando, debaixo da “saia dos pés” de café, a matéria orgânica ali acumulada, composta de café seco já caído anteriormente, misturado a folhagens e torrões de terra. Em seguida, com o auxílio da peneira, abanavam-se esses montes, retirando suas impurezas; devido à sua qualidade inferior, esse café seco era colocado em sacos separados daqueles colhidos diretamente das plantas.

Nesse processo, alguns trabalhadores amarravam um tecido sobre o rosto, pois a poeira levantada era intensa, deixando cabelos e sobrancelhas duros, tingidos por um pó rosado-avermelhado.

Os sacos cheios de café precisavam ser carregados até o final das fileiras, onde encarregados, dirigindo tratores com carretas ou utilizando cavalo e carroça, passavam para recolher e medir, por meio de um balaio de 60 litros, a quantidade

apanhada. Essa variação dependia de cada trabalhador, podendo chegar de dez a quinze balaios por dia.

Havia ainda a pausa sagrada para o almoço e algumas paradas rápidas para o cafezinho. No almoço, formavam-se pequenos grupos que acendiam um fogaréu improvisado com latas de massa de tomate, apoiadas na terra com uma pequena quantidade de álcool... as chamas dançantes aqueciam a comida e exalavam o odor do álcool misturado ao aroma dos alimentos das marmitas, além dos gravetos e folhas secas que as crianças gostavam de depositar nas labaredas laterais.

Alguns trocavam parte de suas misturas; outros compartilhavam com aqueles que tinham apenas arroz e feijão. Famintos, sentados no chão batido, retiravam seus chapéus, esticavam as pernas e se saciavam. Em geral, havia sempre um pé de laranja ou mexerica entre os cafezais, e lá se seguia para a sobremesa: fruta docinha, degustada à vontade. Logo depois, tirava-se uma sesta, deitados sobre a terra, com o chapéu cobrindo o rosto e filtrando a claridade. À tarde, o calor intenso fatigava o corpo, mas o ritmo do apanhar seguia frenético.

Nesse contexto, havia também gritos de espanto, pois persistia o receio do encontro com animais peçonhentos – cascavel, urutu-cruzeiro, coral –, além de aranhas e lagartas que causavam queimaduras na pele.

Realizado o procedimento da colheita, trabalhadores específicos encarregavam-se do processo de secagem, método que durava, em média, cinco dias sob intenso sol. Antigamente, os terreiros eram feitos sobre chão de terra batida; depois, passaram a ser construídos com tijolos de cerâmica e, mais recentemente, de concreto, mistura de cimento, areia e brita.

Sobre o terreiro, o café era espalhado com grandes rodos de madeira, atividade que se estendia ao longo de todo o dia. De hora em hora, os grãos eram revirados, formando desenhos lineares em fileiras mais densas. Ao final da tarde, juntavam-se os montes e cobriam-se com lona, para evitar a absorção da umidade noturna.

O café colhido diretamente do chão, repleto de sujidades, era depositado sobre uma caixa d'água. Nesse processo, os torrões afundavam, enquanto o café retirado da superfície era separado para secagem, pois não produzia bebida de boa qualidade.

Eram essas as atividades que oportunizavam aos trabalhadores diversas experiências sinestésicas de contato com a natureza, em especial com os frutos do café. De pés descalços, era possível sentir diferentes texturas, materialidades,

umidades e aromas dos grãos, que se transformavam do ponto maduro até a secagem.

Memórias que florescem singelas: uma mão que delineava, com um graveto seco, figuras sobre o verso verde e fresco da folhagem, um curso de sombra em suave ascensão, desvelando garatujas e contornos estereotipados do universo infante. Árvores e casinhas acolhedoras que, na imaginação, tocavam nuvens de algodão, arroteadas de pessoas em seu próprio mundo; figuras da roça que a vida revelava em traços vividos: galinhas, cavalos, além da bola de futebol. Representações que se repetiam em sulcos profundos sobre a organicidade da terra, exalando o úmido cheiro de húmus.

Depois de seco, utilizava-se um pilão de madeira para a retirada da palha que envolve os grãos. Na sequência, as sementes eram torradas em uma torradeira girada manualmente sobre o fogo de lenha, exalando, aos poucos, um aroma intenso das sementes aquecidas. Em seguida, eram trituradas em moedores manuais, de modo que o café estava pronto para ser degustado – o pó coado em tecido liberava um vapor de forte fragrância, servido em um líquido de sabor inigualável, derivado do fruto processado artesanalmente.

Atualmente, poucas áreas ainda dependem da mão de obra humana para a colheita do café, especialmente as plantações localizadas em morros e serras. O desenvolvimento tecnológico tomou conta dessas paisagens, e a algazarra dos maquinários ecoa dia e noite, trabalhando sem cessar. As plantas adquiriram novos formatos e texturas em sua configuração.

Paisagens repletas de memórias da cultura do café que, durante décadas, foram atravessadas por experiências de relação intensa entre homem e terra.

A tecelagem manual

Terminado o período da colheita do café, muitos desses trabalhadores passavam a exercer a prática da tecelagem manual. No quintal de suas casas, o tear de madeira cantava diferentes melodias ao longo de todo o dia. No tear manuseado por minha mãe, eu observava atentamente as mãos ágeis que transformavam fios em tecidos de diversos padrões, desenhos, cores e texturas, posteriormente convertidos em peças de uso doméstico, como tapetes, mantas, toalhas, entre outros.

Nesse processo, auxiliava-a no enrolar das tranças e dos novelos, no “encher das canelinhas”, ou seja, no momento em que a casa se preenchia de sons ritmados, entre o lançar da canoinha, o bater do pente e o pisar do liço. Tear que se torna guardião de saberes e tradições, transformando cada peça tecida em um elo tangível com o passado e em uma celebração dessa herança cultural.

Tecelãs e tecidos que, embora nascidos do labor silencioso das casas no ambiente interiorano, sempre encontraram espaço de destaque no cenário nacional. Suas criações, tecidas com precisão, atravessaram fronteiras e ganharam visibilidade nas tramas de novelas exibidas em rede nacional, com seus padrões artesanais se transformando em referência estética de brasilidade. Do mesmo modo, marcaram presença nas passarelas de grandes desfiles de moda, dialogando com tendências contemporâneas e revelando ao país e ao mundo a singularidade que emerge do trabalho manual.

Também ocuparam lugar de prestígio em lojas de *design* e decoração, em que o olhar atento de arquitetos, colecionadores e apreciadores da cultura popular reconhece nesses tecidos não apenas beleza, mas história, técnica e identidade. Assim, cada peça que deixa o tear carrega consigo um estatuto que ultrapassa o utilitário: torna-se objeto cultural, expressão sensível de um legado transmitido por gerações e continuamente reinventado.

Além disso, mais do que expressão cultural, essa prática tornou-se fonte de sustento para dezenas de famílias. Muitas mães, com dedicação e talento, encontraram no tear a possibilidade de garantir renda, educar seus filhos e abrir caminhos para novas gerações. Desse modo, cada peça vendida representa não apenas o valor do trabalho manual, mas também a esperança de um futuro melhor: o fio tecido que se transforma em alimento na mesa, em mensalidade de universidade, em oportunidade de vida.

Assim, a tecelagem manual consolida-se como elo vital entre tradição e sobrevivência, reafirmando sua importância na história comunitária e familiar.

Já dizia Dona Anésia
venerável mestra-artesã
conhecedora de saberes
das antigas tecelãs.
Aprendera a tecer ainda criança
herança familiar
oriunda de sua genitora e anciãs.
Dos saberes acumulados
transmitiste a dezenas de mulheres
e “a muito rapaz barbado”.
Na época em que não havia tecidos
como hoje a disposição
entre jogos de pisados
cobertor, casacos, toalhas
surgia a criação.





Criavam o carneiro
plantavam o algodão
a lã era tosada
preto-branco separada
lavada-alvejada
processo lento, em que se fazia mutirão
o algodão descaroçava
e retiravam a sujidão.
Já no cardar, as fibras eram penteadas
e as mechas alinhadas.
Na roca, pedal-roda gira
entre os dedos, fibras em torção
fio mais fino puxa-esticado
ao mais grosso, apoio sem tensão.





Da roca vai para meada
próximo passo, o de coloração:
sementes, raízes, cascas e folhas,
em processo de maceração.
Decoada-cinza-mordente intervêm
tonalidades e fixação.
Da quaresminha sebosa, o amarelo
da lasca de pau-brasil, o bordô
do urucum, alaranjado
da argila, bege-marrom
do pau de coqueiro que ferve, o cinza

azul formoso, índigo-anil
processo lento de mau cheiro
camadas de meadas, peso sobre
mistura mordente decoada
em pote de barro
dez dias de molho
e a linha está pronta para ser lavada.
Mas, então surgiu a linha mercerizada
e assim abandonaram
a artesanania do processar das fibras
da fiação ao tingimento.





Já no processo de urdimento próximo passo, é separar fio-cores entre conjunto-cabrestilhos. Dentre os dentes do rastelho apartados, reúne os novelos esta é hora de definir o padrão de cores e também do comprimento. Na urdideira, amarra cruzado-cavilhas fios paralelos em tensão cabrestilhos voltas a circular e chegando as extremidades é necessário novamente os fios nas cavilhas cruzar. Polegar-indicador, barbantes a entrelaçar pra manter a regularidade dos fios e as cores sem se misturar. Giros-movimentos retorno a contornar, atingida a metragem desejada é necessário, os fios cruzados amarrar. Para retirada do urdume, formato de corrente a trançar que é para os fios não embarçar.







Urdida a trança,
 é hora de ir para o tear enrolar.
 Retira-se os liço e o pente
 para o urdume passar no rastelho.
 e os cabrestilhos a separar.
 Na régua presa à barra de urdimento
 fios a amarrar, e separa o cruzado
 com um barbante atravessado.
 No enrolar da trança,
 enquanto alguém gira o rolo
 o outro mantém os barbantes a tensionar,
 aos poucos, no rolo de urdume
 coloca-se varetas
 que é para não embaraçar.
 Finalizado o enrolar
 duas varas separam os fios entre o cruzar.



Método conhecido
como a partitura do tear
fio a fio distribuído,
no olho de cada liço
sequência de quatro “casas” a ordenar.
Processo esse que determina a trama
que irá se desenhar:
laranja partida, arrozinho, seriguilha
pilão, beija-flor, rosinha
malha de onça, castor, pipoquinha...

cada qual, uma maneira de repassar
e distintas combinações a se pisar.
Após o repasse no liço,
os fios no pente têm que atravessar
palito movimento rotação,
entre os dentes de metal a puxar.
No rolo de tecido, estende o urdume
haste de madeira a amarrar,
fixado-tencionado
é hora de começar a tramar.

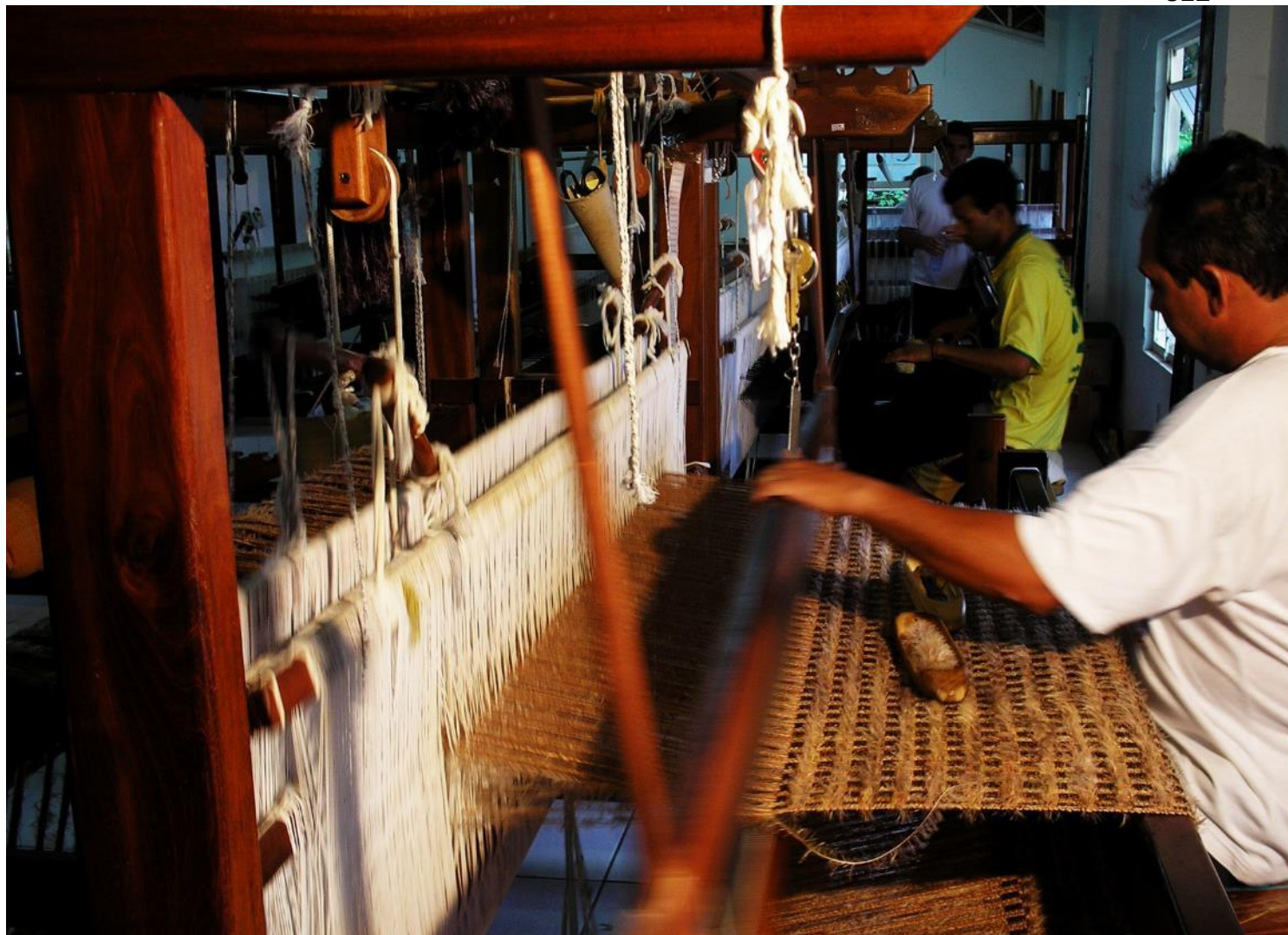




Mas antes é necessário
 encher as canelinhas
 no motorzinho a girar.



Encaixada na lançadeira, entre a cala a jogar
 abertura de fios pares-ímpares
 canoinha a deslizar.
 Bate o pente, trama-firma
 nos pedais, padrões de pisados constantemente a se trocar.
 Liços que se levantam e abaixam
 pente que bate firme
 jogo de lançadeira entre as mãos a alterar.
 Durante esse tramar, cores distintas a entrelaçar
 entre padrões de tecidos que começam a se formar
 tapetes, mantas, toalhas.





regularidade constante nas tramas a desempenhar.

Enrola o tecido, solta o urdume
vara estendida, engrenagens, rolamentos
auxiliam esse desenrolar.



Com uma régua
se mede tamanho das peças
e a metragem de padrões cores distintas a se intercalar,
no agregar das franjas
intervalos são reservados entre o entrelaçar.



Concluída a tecitura
peças recebem cortes formatos arremates.

Nas franjas, simples nós,
ou desenho de abrolho a amarrar.



Para finalizar, o ponto cruz a se bordar,
Desenhos florais entre degradês,
agulha em arremate, destreza singular,
A toalha, enfim pronta, delicadeza a revelar.





Os finais de semana: a praça da Igreja Matriz

Na praça, passávamos as noites de final de semana em pequenos grupos, conversando e observando o fluxo de pessoas que deixavam suas casas para assistir à missa na Igreja Matriz. Era um tempo em que os encontros presenciais constituíam o principal meio de convivência e lazer.

Após a missa, muitos seguiam para os quiosques, onde o aroma de pipoca, cachorro-quente e sorvete artesanal se misturava ao burburinho das conversas. Crianças corriam e brincavam ao redor da fonte luminosa, encantadas com os jatos d'água que dançavam ao som de sonoridades musicais, criando um espetáculo simples, mas mágico.

A praça configurava-se como o coração pulsante da cidade, um espaço de encontro semanal de famílias e amigos, no qual o maior entretenimento era, simplesmente, o ato de estar juntos.

Figura 50 – Fonte na Praça Matriz



Fonte: O autor (2023).

A casa da Vó

Aos domingos, costumávamos ir para a casa de meus avós maternos. Chegávamos de manhãzinha e éramos acolhidos por nossa avó Domingas com o biscoito de polvilho saindo do forno vermelho esmaltado, acompanhado de um café doce-melado. E, no forninho, estava sempre disponível o diferenciado bolo de fubá.

Nesse ínterim, após a missa matinal, a família toda ia se achegando, e logo vinha meu avô, a pé, de camisa e calça social bem engomadas e botina, aos passos largos, carregando as sacolinhas de verdura e da carne para o almoço da família. Os tios solteiros, ainda moradores da casa, aos poucos iam se acordando e se ajuntando em torno da mesa da cozinha, entre falação e comilança.

Na casa pequena, o almoço era acompanhado de sorrisos fartos, que orquestravam um banquete de afeto em torno do fogão, que não aquecia apenas os alimentos, mas uma família inteira reunida. Com um cardápio simples, tornava-se algo extraordinário, permeado por histórias e risadas que ecoavam pela morada.

E, nesse universo de representações que a vida nos oferece, recordo-me também das lembranças vivenciadas nos finais de semana na casa de meus avós paternos. Ambiente acolhedor, impregnado de afetos e histórias, no qual os desenhos e as pinturas do meu tio Carlos se apresentavam como uma janela para outro mundo – um mundo sensível que, de algum modo, tocava minha alma de criança. Lembro-me, em especial, de uma paisagem que habitava a parede da sala: em meio à agitação e à alegria dos encontros familiares, mais do que tinta sobre tela, era um convite à contemplação: uma casinha modesta repousava acompanhada de majestosas montanhas em verde-musgo, erguidas como guardiãs silenciosas daquela paz, em divisa celeste de tons que variavam entre o suave azul e o branco acinzentado.

Próximo à casa da vó Domingas, aos domingos, após o almoço, visitávamos a casa da bisavó Diolinda. Na sala, logo avistávamos o tio Vicente, sentado pacientemente em uma singela poltrona, ouvindo seu radinho à pilha com a narração dos jogos de futebol. Na cozinha, o cheiro da arruda, vindo de um galhinho imerso em um copo d'água, impregnava o ambiente com um aroma afetivo e marcante. Sentadas ao lado do fogão, tia Margarida e vó Diolinda nos recebiam com as bênçãos e, logo em seguida, ela se dirigia ao quartinho, onde um embornal ficava pendurado atrás da porta, e nos presenteava com uma bala de coco para cada bisneto – bala que derretia suavemente na boca, com uma textura delicada e um adocicado característico.

Para nós, primos, o domingo à tarde era tempo de diversão: acesso à coleção de histórias em quadrinhos, bagunça, subida no barranco aos fundos da casa, andar de bicicleta, jogar bola e se aventurar pelos pastos, pulando córregos, observando a natureza, os gados e os cavalos.

De volta à casa dos avós, as conversas e as comilanças se estendiam até o anoitecer, quando, então, tomávamos o café da tarde, acompanhado do bolo de fubá e do bolinho de chuva, e, mais tarde, jantávamos assistindo aos programas dominicais de televisão. Em seguida, partíamos a pé, atravessando toda a cidade. No trajeto, passávamos à beira dos banhados e córregos, repletos de voadores – vaga-lumes – e de onde reverberava a gritaria intensa dos sapos.

Ainda que esporadicamente, aos finais de semana, como forma de desfrutar o bel-prazer em meio à natureza, deslocávamo-nos para sítios de vizinhos, caseiros ou parentes de conhecidos, localizados próximos ao distrito de Itaci ou no distrito do Mandembo.

Os sítios

Tanto na Serra do Mandembo quanto às margens da represa do Itaci, logo de manhãzinha, em meio ao cheiro de estrume do gado misturado ao aroma do trato – capim triturado –, dirigíamo-nos ao curral para acompanhar o tirar do leite e encher nossa canequinha de alumínio com o esguicho líquido-espumante.

Na casa, o leite ainda morno, com o colarinho de espuma, era o complemento perfeito para o café coado no bule, que exalava seu aroma intenso e acolhedor. Sentados em bancos rústicos, partilhávamos pão com manteiga; a rosca de canela, a broa de fubá e o queijo fresco juntavam-se à mesa, enquanto ouvíamos as histórias dos mais velhos. Era um banquete saboreado sem pressa, ao som dos pássaros e do mugido do gado, um ritual que alimentava o corpo e a alma com a pureza do campo.

Durante o dia, as crianças se divertiam ao subir nas árvores, entre os emaranhados galhos das jabuticabeiras, a extensa ramagem das mangueiras e, sobretudo, na preferência por explorar a copa aberta dos flamboyants.

Para cavalgar, contávamos com a ajuda de algum adulto para pegar os cavalos no pasto, além do preparo do animal com seus acessórios de montaria: guia, freio, baixeiro, arreio e o aperto da barrigueira. Na subida, o apoio e o impulso no estribo, e

logo nos lançávamos em manso galope pelo pasto, desviando de cupins e árvores, subindo serra adentro, sentindo o movimento do vento na paisagem.

Do alto das serras, é possível sentir o vento que dança suavemente, acariciando a pele. O olhar se perde no horizonte, onde as curvas verdejantes se fundem com o azul infinito do céu. Instante de paz profunda, de conexão íntima com a natureza, em que o tempo parece suspenso, como se o mundo respirasse em silêncio.

Figura 51 – Vista do alto da Serra da Rapadura



Fonte: Gustavo Martins (2018).

À noite, após o jantar, muitas vezes acompanhado de um saboroso frango caipira, ouvíamos dos mais velhos causos de onças, lobos e assombrações vistas a cavalo nas estradas derradeiras. As vozes baixavam de tom, e os olhos brilhavam à luz baixa. Cada estalo no mato ou sopro de vento parecia confirmar os relatos, que se misturavam aos sons dos grilos e ao coaxar dos sapos, criando uma atmosfera de mistério e fascínio. Para dormir, no quarto forrado de colchões espalhados, as crianças se encolhiam sob os cobertores, divididas entre o medo e o encantamento.

Partilharei, na sequência, por meio de uma narrativa, a experiência de um dia na labuta do sítio, experiência que, entre tantos saberes, abrange o processo de feitura do queijo, desde o manejo dos animais até o preparo e a transformação da matéria-prima, culminando em seu momento de degustação.

Labuta na Roça - Queijo de Minas - Bolo de Milho

Ao derradeiro pé da serra
galos-cantam madrugada
é hora de alevantar
em meio ao despertar da bicharada.
Da varanda, avista o pasto
as leiteiras a beirar



em companhia ao som do rádio
acende o fogão a lenha
e bota água pra esquentar.
Labaredas cores-quentes
dançantes, até madeira pretejar
e o carvão-borrvalho virar.
Mas que cheiro gostoso é esse?
evaporando entre-o-ar
café coado ao pano no bule
bora tomar um gole
acompanhado de uns quitutes
entre a linda paisagem a degustar.



Já próxima à alvorada
 inicia-se a jornada
 no curral, ração no cocho
 já é hora de tirar o leite
 de toda vacaiada.
 Uma a uma pelo nome
 começa a chamada:
 vem, Pituca, vemmm, Pituza vem!
 Responde mugido, abre o colchete
 ela vem desfilando, rabo-abanando
 de peito-cheio dirige-se ao cocho.
 Amarra o pescoço-rabo-patas

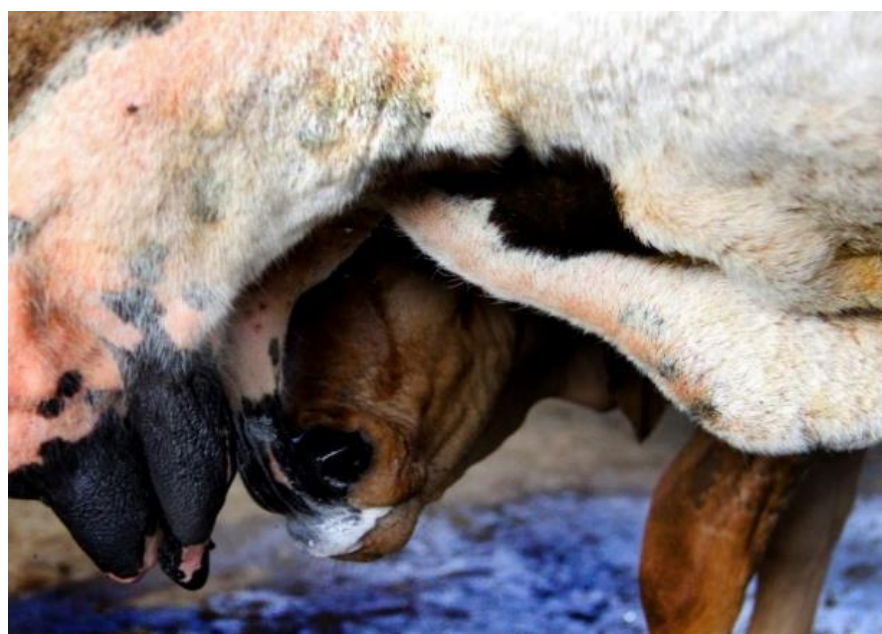


nada de coice sobrando.
 Apartado bezerro, avista-se inquietando
 sobre-colo banquinho-amarrado
 retireiro senta-se apoiando.





e começa o apertar-puxar
mãos sincronizadas
ritmo constante
esguichado forte-branco-espumando.
Balde de alumínio vazio:
tirúuuu, turrúuu, turrúuu...
aos poucos vai enchendo:
vunc, vunc, vunc...
no topo
já é hora de despejar na leiteira.

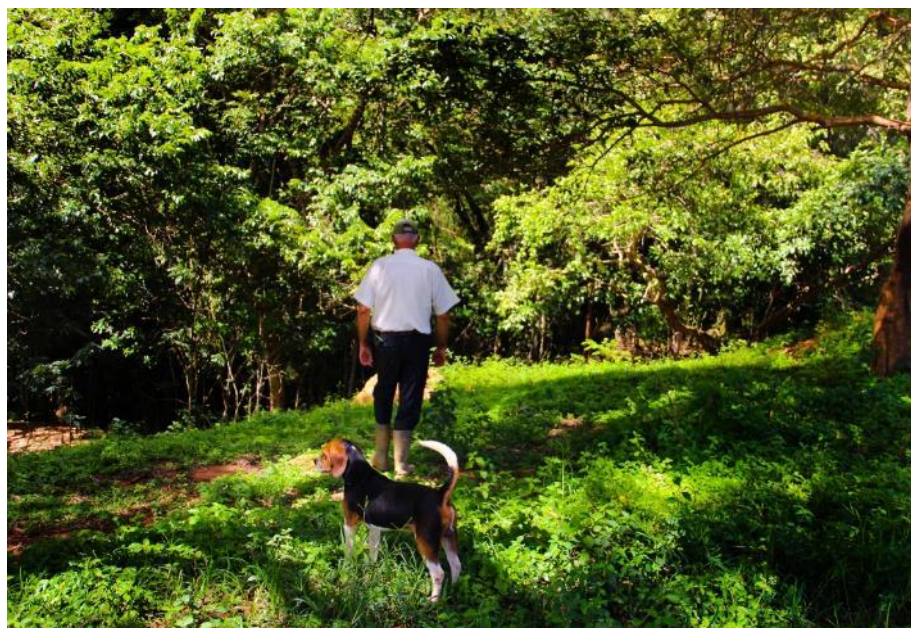


Quando o leite começa a minguar
solta-se o bezerro pra mamar
retira a corda das patas traseiras
língua áspera na teta a sugar
focinho-espuma-esbranquiçada
se lambuza, baba entre cabeçada
um a um, os úberes a vasculhar
sugando tudinho até murchar.
Lá vem a próxima...
vem Esmeralda, Esmeralda... vemm!
E a labuta se repete duas vezes por dia
sem descanso, sol ou chuva,
segue o retirar.
Se der trato bom, cada uma
trinta litros-dia chega a dar.

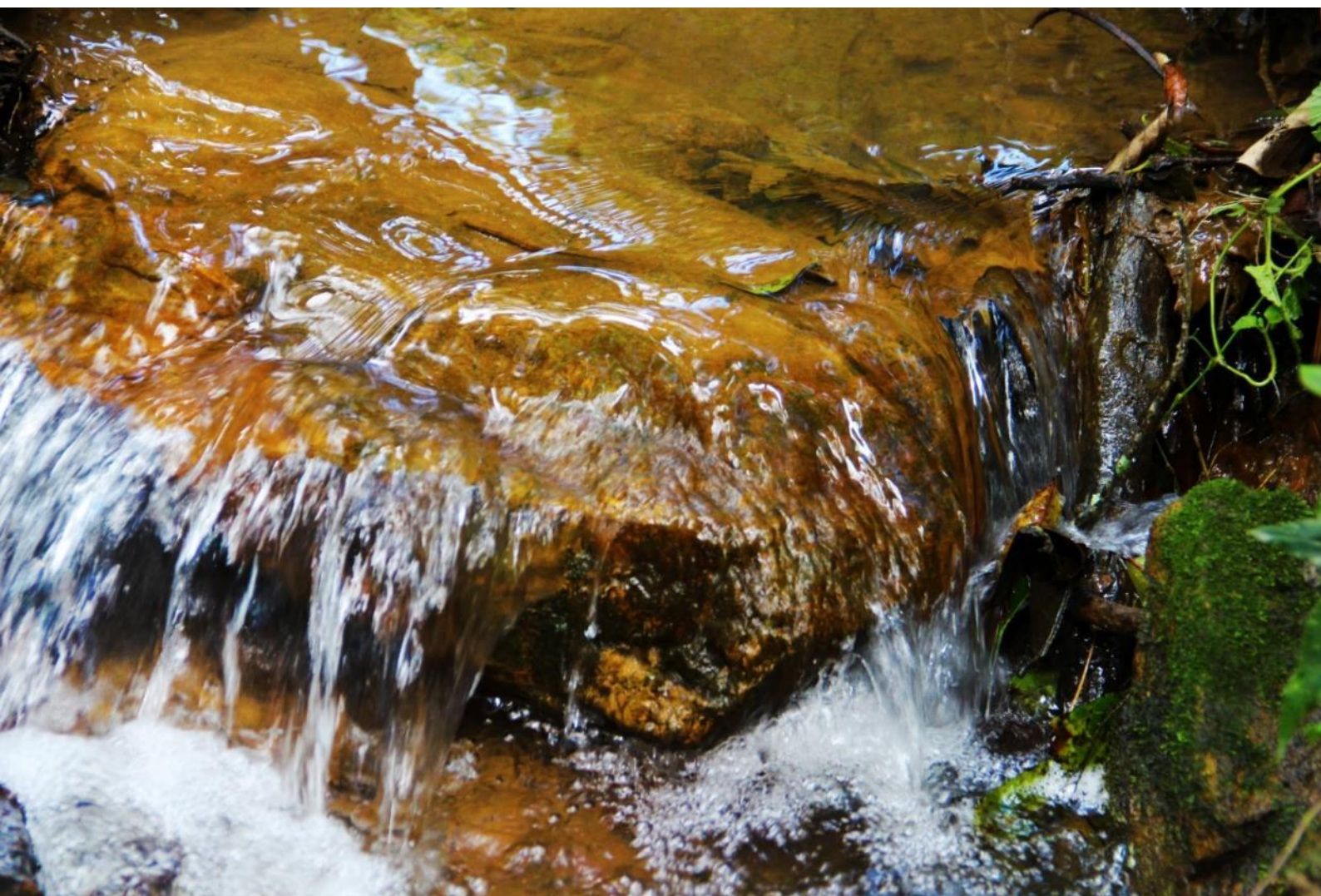


Concluído o retiro,
é hora da bicharada tratar
jogar milho às galinhas
ração aos porcos e à cachorrada
triturar capim-folhagem pra bezerrada
roçar o mato em volta da casa
com intenção de evitar
visitas indesejadas.





Nascente serra adentro
água límpida-cristalina
tem de sobra
dia e noite a jorrar,
sobre pedras
entre véus e burburinhos
movimento-constante
barulho gostoso pra relaxar
mata umidade-verdejante
ao seu redor
o puro úmido-ar.





No fogão
calor da chama abraseia-intensa
é hora do almoço, preparar
panela quente, banha-respingo
alho-cebola a fritar
refoga o arroz, fumaça evapora
feijão borbulha
até ponto de engrossar
mas que carne cheirosa
com esse caldinho escuro a soltar
salpicada a cebolinha
apreço ao paladar.



Da horta, colhe a abóbora
junto às espigas de milho
que é necessário descascar
retira os cabelos
rala os grãos
descarta o sabugo
caldo-massa amarelada
leite-açúcar a misturar
unta-despeja na forma



e vai pro forno assar.
mas que maravilha
esse bolo de milho verde
escurinho por fora
cremosidade por dentro
manjar divino
descansa-esfriando
que é pro café da tarde lanchar.





Depois do almoço
é a hora de preparar o queijo!
Seis litros em cada balde
sal e coalho a temperar
e começa o misturar
movimento de ∞
que é pra homogeneizar
deixa umas horas de descanso
já que o leite tem que coalhar
pra mais tarde o processo continuar.



Leite coalhado, junta água-fervendo
e recomeça o misturar
descanso de mais meia hora
e uma grande quantidade de soro
é necessário descartar.
Uma pouca massa coalhada que sobra
é o material pra modelar.
O segredo é adicionar água fervendo
jogada aos poucos, na forma a pressionar
pra finalizar, dá uma chacoalhada
e espreme
é assim que a liga se dá.



O correto é descansar de um dia para o outro
pra poder desenformar.

Frescor-textura-sabor incrível,
queijo de Minas
bolo de milho
acompanhados de um café quentinho
iguarias únicas ao paladar.



Em companhia dos vizinhos, vez ou outra, aos domingos, nos aventurávamos em grupo – duas ou três famílias – para passar o dia à beira da represa. Deslocávamos a pé por cerca de uma hora em estrada de terra, tapete macio-empoeirado, carregando varas de bambu para pesca, panelas, água potável e mantimentos para a passagem do dia.



O acesso à represa era realizado por meio de áreas privadas, entre pastos e cercas de arame farpado, plantas espinhosas e banhados, até que nos alojávamos à sombra de alguma árvore. No local, o fogão a lenha era preparado com um buraco abaixo do nível da terra, envolto por pedras, onde se cozinhava o cardápio tradicional: frango caipira acompanhado de arroz e salada de tomate.

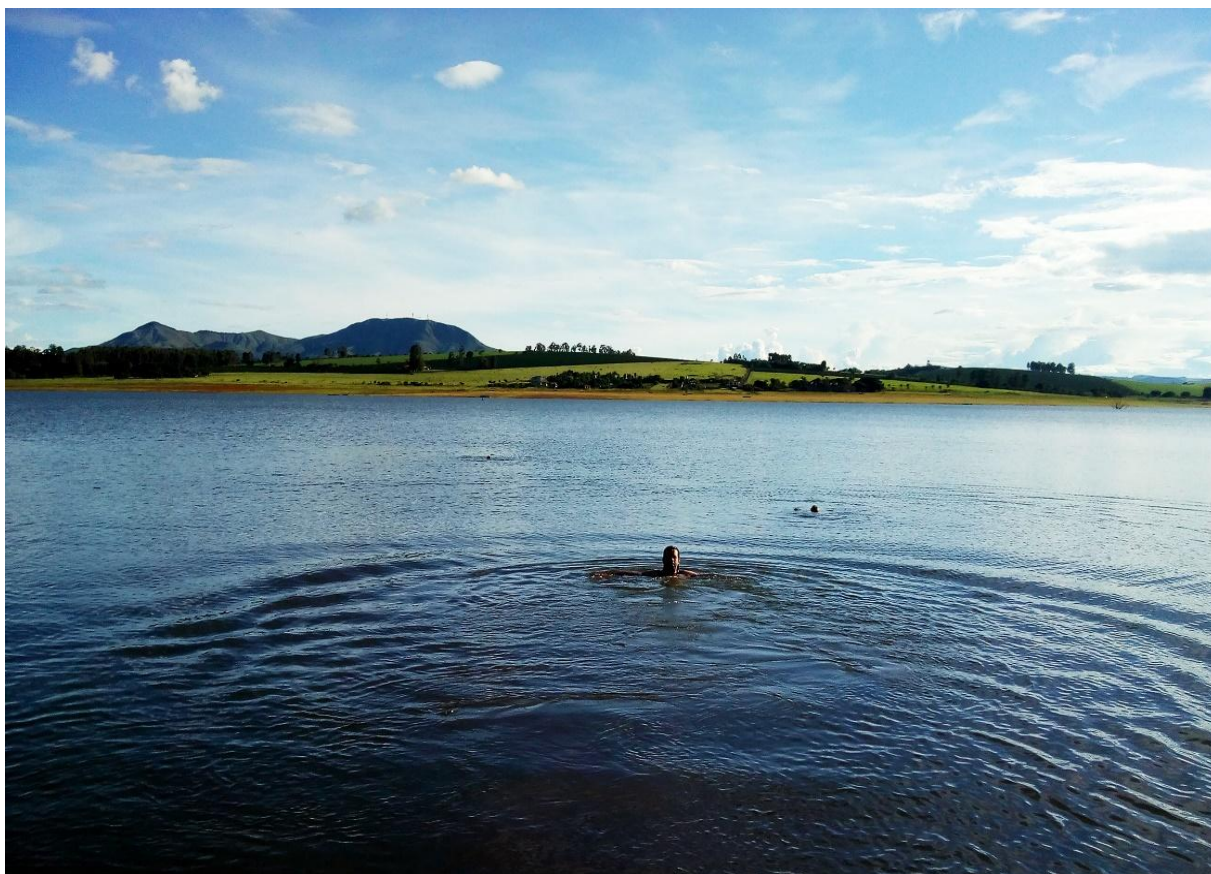
As crianças logo se apressavam para o banho na represa. De pés descalços, sentíamos no pisar o chão de argila, acompanhado de uma vegetação gramínea rasteira que se entranhava em meio a espinhos. Ao adentrar na água margeada, límpida e morna, éramos acompanhados por pequenos alevinos em busca de alimento, que circulavam ao redor de nossos pés. Aos poucos, afundávamo-nos na sujidade do fundo, que se espalhava em uma camada barrenta e enevoada; mais adiante, nadávamos naquela água de reflexo esverdeado.



Os pais, como de costume, tomavam uma cachaça e iam buscar lenha no entorno para a preparação do almoço, enquanto também se dedicavam à pescaria. As mães ficavam atentas às crianças e eram encarregadas do preparo da comida. O frango cozinhava entre chamas intensas, e logo borbulhava um cheiro apetitoso que convocava as crianças famintas, já exaustas de tanto tempo na água.

No almoço coletivo, todos se sentavam no chão, em meio à falação dos que bebiam cachaça. As crianças, molhadas e famintas, devoravam o que tinham pela frente. No prato, saboreávamos prazerosamente o arroz guarnecido com o caldo do frango, acompanhado de cebolinha e do lambari frito, de textura crocante. Sabores contemplados em face da calmaria da paisagem – entre serras e represas, sombra e mormaço, ventanias e silêncio.

Outro espetáculo à parte se configurava quando, em meio aos chuviscos de verão, delineava-se no horizonte o colorido do arco-íris. Ao mesmo tempo, surgiam os sobrevoos de insetos conhecidos como “aleluias”, enquanto cardumes submergiam em impulsos e saltos sobre as águas, fazendo reverberar em suas escamas uma luminosidade cintilante sob os raios solares.

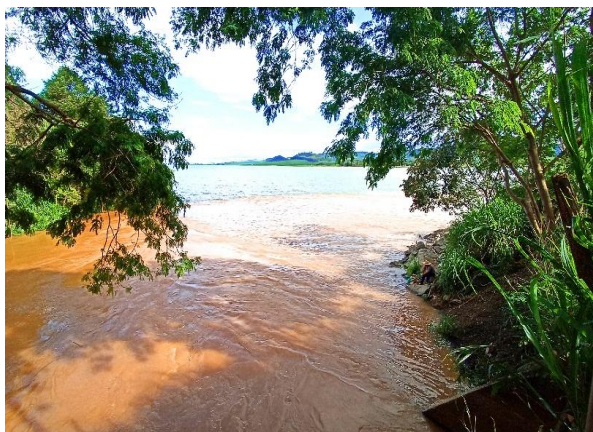


A afetividade com as águas do lago de Furnas ainda hoje perpassa por um vínculo familiar. Em períodos de férias, juntamente com meu pai, nos dirigimos ao local conhecido como “bueiro do aterro” para pescar mandi e lambari.





O bueiro localiza-se abaixo da rodovia e se forma a partir de um declive que, nos meses de dezembro e janeiro, imerso nas chuvas de verão, jorra grande quantidade de água em correnteza intensa. Águas de coloração turva que propiciam um ambiente adequado à pesca do mandi. Ali, entre o murmúrio das águas, contemplamos uma natureza generosa, em um horizonte arrodeado de serras. Com vara de bambu e isca de minhoca, a pesca se revela abundante, atraindo dezenas de pescadores que passam o dia no lugar.





Ali, entre conversas baixas, risos contidos e o cheiro característico da vegetação úmida, praticávamos a pesca do mandi – peixe ranzinza, de corpo firme e ferrões traiçoeiros, mas dono de uma carne macia que, ao ser preparada com molho de tomate, cheiro-verde, salsinha e pimenta, perfumava a cozinha com um aroma que anuncia fartura e ternura.

Outras vezes, o lambari nos desafiava com seu movimento rápido e sutil de fisgada, exigindo paciência e precisão. Frito, revelava-se em uma textura delicadamente crocante, entregando um sabor ao mesmo tempo intenso e suave, capaz de trazer à tona a lembrança exata daqueles dias.

Essas experiências, entrelaçadas ao convívio com meu pai e à paisagem tranquila de Furnas, transformaram o ato simples de pescar em um dos mais fortes registros afetivos de minha infância, preservado como um legado de sensações, gestos e sabores que continuam a ecoar no presente.

E, ainda que hoje exista essa ternura em relação às águas do lago de Furnas, não se pode ignorar o peso das dores que essas mesmas águas carregam em suas corredeiras. A construção da represa, símbolo de progresso e modernidade, também foi palco de profundo desrespeito com nossos antepassados, arrancados de suas terras, de suas casas, de suas vidas.

O que, para alguns, significou avanço, para muitos representou o apagamento de memórias, de tradições silenciadas, de raízes submersas pelo desgosto. Assim, o lago que hoje nos acolhe também guarda, em seu leito, um lamento ancestral, um grito que ecoa, borbulhando, no afogamento da história de um povo.

Cachoeira

Paraíso em meio à mata nativa,
de puro ar umedecido,
repleto de borboletas azuis, vermelhas e amarelos vivos,
nascentes, córregos, ribeirões se encontram,
corredeiras borbulham sobre as pedras,
queda d'água em dança infinita,
tufões de águas geladas que jorram luz, beleza e vida,
reflexos do sol brilham em cada gotícula.
Quando sobre as encostas as costas o seu véu toca,
o equilíbrio do universo se refaz,
levando embora toda a impureza
de uma alma que anseia paz.





Da transparência cristalina ao verde esmeralda,
na chuva, águas turvas,
espuma em queda que se desfaz,
correntezas em ritmo selvagem,
borborejo, é a voz das montanhas,
e assim, a água se faz caminho, memória e destino.



Serra da Tormenta

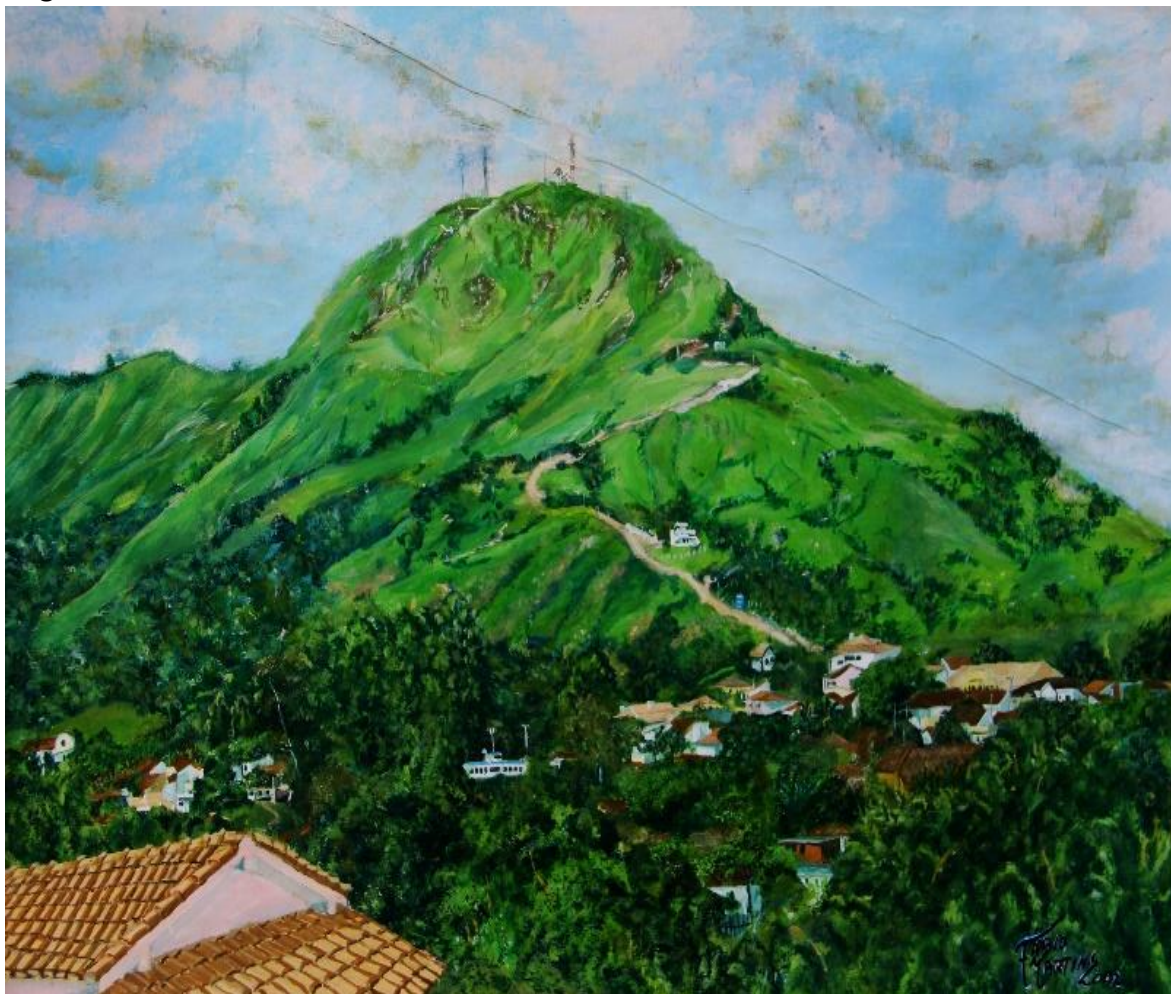
Na paisagem Carmelitana, ao horizonte avistam-se casebres, casarões de estilo colonial, modernas residências, pastos, loteamentos, capão de mato ao lado de córregos que cortam a cidade. Com uma topografia predominantemente acidentada, áreas planas quase não se veem, entre morros e ladeiras, ao longe vislumbra-se elevando-se ao longe a Serra da Tormenta, que impõe sua presença majestosa, num referencial constante visível de múltiplos ângulos – seja do coração da cidade, da vastidão do campo ou das sinuosas estradas e rodovias de acesso.

Serra que os acolhe diariamente, do nascer do dia ao pôr do sol, no escurecer com sua estrada iluminada, ela se faz presente como que uma fortaleza guardiã. Com seus 1.287 metros de altitude, se destaca na paisagem, principalmente por ter uma estrada que leva até o seu topo. No alto da serra, há uma igreja dedicada à Nossa Senhora Aparecida, que reforça ainda mais a sensação de proteção e paz, compartilhada não só pelos carmelitanos, mas por muitas pessoas da região e visitantes que sentem essa mesma conexão, que vai além de uma simples paisagem, tornando-se um símbolo de força, fé e resistência.

Durante minha infância, a serra se fazia presente próximo ao quintal de fundo da casa onde morávamos, no bairro do Rosário. E foi durante a adolescência, quando minha família se mudou do bairro do Rosário para o bairro Oliveiras, lugar de poucas casas em construções, um ambiente de calma diferente do agito da praça, que emergiu-me uma vontade em representá-la por meio da linguagem da pintura.

Momento importante para vivenciar e observar um esplêndido horizonte paisagístico, talvez algo que considero parecido com as inquietações de Paul Cézanne (1839-1906), artista francês pós-impressionista, ao pintar o Monte Sainte-Victoire localizado na Provença do sul da França. Ou seja, a vista de uma composição que, por sua natureza privilegiada, já se constituía enquanto obra-prima. Uma experiência imersiva de conexão com essa paisagem. Pinturas de paisagem com esplendorosos tons verdejantes dos quais iremos poetizar.

Figura 52 – Carmo - Serra da Tormenta



Técnica: guache sobre papel, 42 x 29 cm. 2002. **Artista:** Fábio Martins.

No período de férias e greves da Universidade⁹⁸, retornava ao Carmo e colocava-me a pintar a vista do quintal da casa de meus pais – pintura-paisagem que, tal como a anterior, contemplava um recorte da cidade em meio aos arvoredos, tendo ao fundo, em destaque, a Serra da Tormenta, materializada a partir do contato, da

⁹⁸ A mudança para Uberlândia-MG, com sua paisagem de planalto suavemente ondulado, de formas amplas e suaves, representou um contraste significativo para quem estava acostumado ao horizonte recortado por declínios, serras e vales. A ausência de uma visão de amplitude em perspectiva, uma contemplação por camadas do horizonte, gerou em mim uma necessidade vital de adaptação ao espaço. E, para suprir a falta da vista familiar, buscava diariamente subir ao telhado da casa alugada, com meu tio Carlos – um ritual de contemplação do horizonte em planície de Uberlândia, coberto por casas –, acompanhando, ao fundo, o espetáculo da imensidão do pôr do sol. Paisagem que oferecia outra forma de horizonte, linear e aberto, composta por um pôr do sol com pinceladas de múltiplas cores em constante mutação. Essa busca diária revela uma profunda ligação com a paisagem natal, cuja sensibilidade procurava reencontrar beleza e conforto em um novo cenário, ainda que desprovido daquilo que me era mais familiar. Capacidade de adaptação, de ressignificar o espaço e de encontrar, mesmo na planície, um ponto de contemplação, e talvez, de algum modo, de pertencimento, estabelecendo um elo entre o passado e aquele novo presente. Aquele foi um momento em que, embora minha morada tivesse saído do Carmo, a conexão com a cidade natal jamais se apartou deste ser carmelitano.

experiência e da contemplação, do observar e sentir diferentes texturas, luminosidades, colorações e tonalidades.

Em 2003, decidi expor uma pintura em guache sobre papel em um restaurante local conhecido como Panela de Ferro, de propriedade da família do artista Dárcio Santos. O espaço reunia um público variado e possuía uma atmosfera enriquecida pelas pinturas do próprio Dárcio, que frequentemente retratavam elementos da paisagem local. Esse período marca o início de uma interessante intersecção entre o reconhecimento de minha identidade como artista carmelitano e a relação com a paisagem de Carmo do Rio Claro-MG associada à política local⁹⁹.

Figura 53 – Carmo - Serra da Tormenta



Técnica: guache sobre papel, 42 x 29 cm. 2003. **Artista:** Fábio Martins.

⁹⁹ Pouco após as eleições para prefeito, em 2004, em um tempo em que os meios de comunicação tinham alcance limitado, chegou aos meus ouvidos um burburinho curioso sobre a pintura exposta. Dizia-se que o então recém-eleito prefeito, em seu terceiro mandato, Ângelo Leite Pereira, havia se entusiasmado com a obra e manifestado o desejo de adquiri-la. E, em uma dessas viagens de férias ao Carmo, já próximo à sua posse, recebemos a visita do saudoso e visionário prefeito eleito. Com sua maneira característica de mineirice, invariavelmente me chamava de Fabinho e sempre trazia uma história antes de abordar o assunto principal, que, naquela ocasião, formalizou-se na aquisição da referida pintura-paisagem. Mais do que a aquisição, expressou-nos o desejo de que estivéssemos presentes em sua cerimônia de posse, para que eu fosse apresentado como o “artista carmelitano” de sua gestão, cuja obra se tornaria um símbolo – selo imagético oficial do município –, adornando seu gabinete e integrando todo o material de divulgação da prefeitura entre 2005 e 2008.

Paisagem essa, enquadrada pela extensão da Serra da Tormenta, agregada ao pico São Gabriel, massa aveludada de distintas tonalidades verdejantes, banhadas em luminosidade. Composta por dezenas de ondulações, cujos respiros da terra se estendem em veios de capões de mato, em matizes verde-azuladas. No topo, rochas que se sobressaem próximas ao cume, que abriga a capela de devoção a Nossa Senhora Aparecida, circundada pelas sentinelas – antenas, arautos da comunicação.

Serpenteando em seu corpo, a estrada se delineia a partir da Igreja Nosso Senhor dos Passos, em destaque como uma veia sinuosa que convida fiéis e passantes a alcançar o topo, exigindo-lhes esforço e sacrifício, recompensados pela contemplação das alturas.

Da esquerda para a direita, o bairro do Rosário, berço da infância, com destaque para a Igreja Nossa Senhora do Rosário, o pasto do Capi, a praça de esportes, o Colégio Estadual Monsenhor Mário, entre tantas outras testemunhas de tempos vividos no coração da cidade.

Em primeiro plano, a vida pulsa exuberante: pastos e capões se unem em um abraço verdejante às margens do córrego que atravessa a cidade; quintais floridos, com arvoredos ao sabor das estações, em paletas de constante mutação. Somam-se os bambuzais sussurrantes e a dança graciosa de outras folhagens que completam essa sinfonia visual.

Paisagem que se apresenta não apenas como cenário, mas como testemunho de uma imersão, de anos vividos, registro de memórias encarnadas em comunhão com a natureza e a fé, gravadas em cada textura.

Mais adiante, outras representações da Serra da Tormenta surgiram, frequentemente emolduradas ao fundo, entre distintos elementos.

Figura 54 – Carmo - Serra da Tormenta



Técnica: guache sobre papel, 21 x 29 cm. 2007.
Artista: Fábio Martins.

Figura 55 – Carmo - Serra da Tormenta



Técnica: aquarela sobre papel, 21 x 29 cm. 2010.
Artista: Fábio Martins.

Figura 56 – Carmo - Serra da Tormenta



Técnica: óleo sobre tela. 2018. **Artista:** Fábio Martins.

Entre as pinturas que considero mais significativas dentro desse leque de representações, destaca-se uma (Figura 57) na qual é retratada a Capela de Nosso Senhor dos Passos, tendo ao fundo a serra imponente, ladeada por um casarão colonial de um lado e construções modernas do outro. Essa justaposição de elementos arquitetônicos evidencia o diálogo entre passado e presente, revelando as transformações urbanas e culturais que moldam a paisagem local.

Figura 57 – Capela Nosso Senhor dos Passos e Serra da Tormenta ao fundo, Carmo do Rio Claro-MG



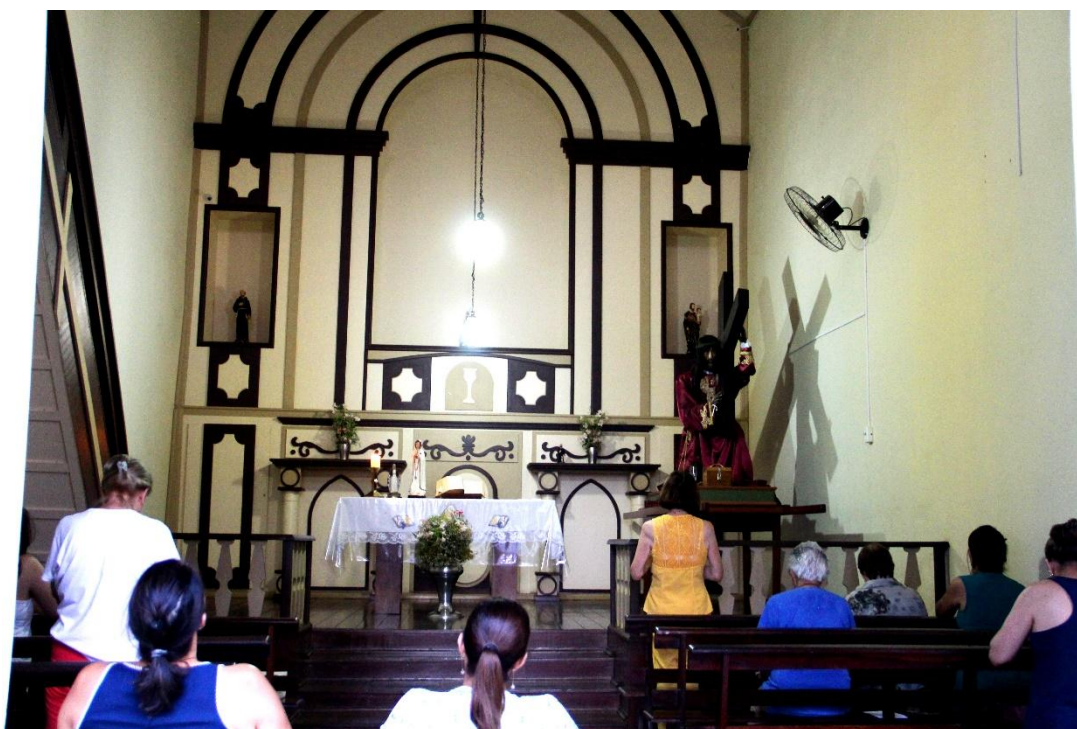
Técnica: Pintura, guache sobre papel, 38 x 110 cm. 2004 - 2008. **Artista:** Fábio Martins.

Capela construída entre pedra e adobe, um relicário vivo da fé que convida as almas peregrinas a adentrar seu limiar e elevar preces sob o olhar compassivo da imagem sacra de Nosso Senhor que carrega a cruz, com a mensagem sobre o dom do sacrifício e a força que reside nas provações da existência que devemos enfrentar em nossas vidas.

Singela, guardiã lateral da Rua das Tormentas, a Capela é impregnada de um fascínio atrelado a um passado de fé que fervorosamente ainda se faz presente nas manifestações do catolicismo, da religiosidade popular, nas solenes procissões, nos festejos e nas súplicas de rezadores. Capela que preserva, em seu estilo colonial, a memória de uma ancestralidade em devoção, enraizada no testemunho silencioso da resiliência da fé.

Templo que testemunha o nascimento de uma das mais tocantes celebrações da Semana Santa local e que se tornou palco da procissão na qual a dor de Cristo vai ao encontro do amor materno pelas ruas carmelitanas, em um cortejo que revive o calvário.

Templo ancião, onde a fé se inflama,
durante a Semana Santa, ganha tocante drama.
palco do encontro, onde a dor se proclama,
amor de mãe e filho, símbolo da eterna chama.
ruas carmelitanas, as ladainhas a cantar,
cortejo revive o calvário,
lugar de passos fervorosos,
imagens Sacras, fiéis a carregar.
Homens em prece, o Senhor dos passos a exaltar,
entalhe “em roca”, o sofrimento a expressar,
figura do barroco que vive a cintilar.
Do Rosário Nossa Senhora das Dores,
por mulheres guiada, em seu pranto a entoar.
Na praça da Matriz, o destino traçado,
vem de encontro ao corpo flagelado,
Cristo e Maria, no ponto ato da sublime fé,
fiéis se unem às dores de seu filho amado,
cantos que ecoam profundos, em cada semblante que jaz,
devoção de fé que transcende nosso tempo,
numa lição de compaixão e amor.
E no dia a dia corriqueiro na Capela,
peregrino (a) se ajoelha aos pés do Cristo em oração,
que a graça divina guie nossa subida da Serra,
num momento de fé e superação,
pra alcançar o seu topo,
contemplando a majestosa paisagem,
ao encontro com a Mãe Aparecida.





Como uma pintura viva, essa formação montanhosa revela-se como pupila dos olhos carmelitanos, singular e imponente em manto texturizado, tecido em distintas e vibrantes tonalidades verdejantes, definindo parte da identidade local. Diante dessa maravilha natural, proponho vivenciarmos a ascensão ao seu cume.



Serra da Tormenta

Ao sopé da serra, jornada à vista a iniciar,
paisagem invernante que emoldura a largada,
à esquerda, Ipê-rosa em flor delicada,
entre céu anil a brilhar,
à direita, miniatura de capela singela,
inscreve o evangelho de São João que nos revela,
seja onde estiver, “fazei tudo o que ele vos disser”.

Adiante ao monte, inclinação se estende,
barranco escavado em meio ao cerrado,
primeiros passos em terra batida,
estrada acompanhada de detritos-sedimentos,
delineia-se entre vegetação rasteira e árvores retorcidas.

Com o terço na mão, entre votos e oração,
gratidão e fé a Nossa Senhora Aparecida,
pelas inúmeras graças recebidas.

Coragem para o alcance dos 1.287 metros derradeiros,
de longe, ao avistar curvas e sinuosidades,
não se mede o intenso esforço,
de dois íngremes quilômetros,
para alcançar a divina sublimação,
ao contemplar paisagens esplêndidas,
entre variadas texturas-tonalidades,
que nos transmite a serena paz,
a mente, corpo, alma e coração.





Próximo ponto, reverência em oração,
aos pés do Cruzeiro de despojos sagrados,
um limiar de preces aos antepassados,
memória em busca de consolação,
referência à matéria frágil que o tempo desfaz,
um cemitério de santos, terços,
velas e objetos de devoção,
oferendas singelas, oferta às almas maltratadas,
na busca de conforto aos que sofreram a aflição.
Preces se ascendem ao céu,

da terra a ecoar,
valei-me Deus, Nossa Senhora, a nos guiar!
Piedade aos sussurros,
quilombo do cascalho que outrora,
acolhera os prantos de corpos cativos,
sonho de liberdade, aos corações tão oprimidos,
preces aos pés da humilde cruz,
manifestação de respeito, fé e fraternidade,
Serra da Tormenta se faz guardiã,
em favor de suas memórias, a eternidade.



Acima-adiante, mata no cerrado se adensa,
tornando-se o puro ar em aroma exalado,
acompanhado ao som de pássaros,
canarinho em murmúrio encantado.

E quando a estrada de terra se finda,
dá-se lugar à passagem de um calçamento cimentado.

E na sinfonia entre a manta verdejante,
em algum momento desses raros,
é possível, em sorte, ou azar, avistar,
o Lobo-guará, de porte elegante,
que pisa em cautela, com seu olhar distante,
senhor de vastos campos, em trote constante.

Já de espreita a suçuarana, felina sagaz,
bela-predadora de força audaz,

à noite, tamanduá-bandeira,
lento, curioso, gigante,
desfila com seus longos pelos brilhantes,
na busca por seu sutil petisco;
porco-do-mato, em grupo aguerrido,
capivara que repousa, em plena fluidez,
já a paca esperta se move em sentidos aguçados,
e o mico travesso, com seu jeito peculiar,
saltitando entre galhos, a tudo espiar,
com seus gritos agudos, na mata a vibrar,
seriema distante, observa desconfiada,
urubus em giro de bando, à procura de carniça,
gavião solitário, sobrevoa plainando,
em busca de suas presas, paciente-ágil aguardando.

No galho, tiziu salta em exposição,
entoando seu canto em vibrante canção,
e a pretendente companheira, sem hesitação,
responde ao chamado, fruto de uma doce união.



E já nos primeiros metros de elevação,
avista-se horizonte extenso em contemplação,
entre pastagens e capões de mato,
cidade arrodada de serras e cafezais,
orgulho de seus filhos nativos.



E lá pela metade da andança,	supera as mágoas,
quando o olhar se alonga em distância,	dissipa os prantos.
surge o brilho d'água serena,	Céu invernante, de anil profundo,
onde as águas do Velho Chico,	destaca em feição as cascas rugosas de galhos rotundos,
outroza corria plena,	em maior altitude, raízes expostas em contorções,
represamento de Furnas,	entre terreno rochoso, as duras condições,
espelho vasto, lembrança de outroza, feridas,	rochas malhadas entre distintas colorações,
de quando as terras de nossos anciãos,	árvores de pequenos portes, modeladas como bonsais,
sentiram o golpe das águas frias.	características da combinação,
Mas hoje,	entre terreno, temperatura e altitude,
serpenteando entre vales de encantos,	de uma beleza típica do sul das Minas Gerais.







E aos poucos a alma se eleva,
em comunhão com esse oásis natural,
Já quase ao tocar o cume, onde o ar se faz denso,
e o corpo suplica, em cansaço imenso,
respiração intensa, suor que respinga,
e a cada passo a vista alcança a maestria,
de um horizonte divino-celestial.

E, por uma trilha alternativa na encosta, se avista,
um muro de pedra, guardião que foi,
de antigas divisas, de tristes razões.
escravos ergueram, em linhas rústicas, fortalezas,
de onde ecoa a saga dos tempos atrozés,
separando do ter, as vidas perdidas,
silenciosas sentinelas de outras sortes.



E na chegada ao topo, onde o vento é canção,
tormenta dos nativos, encanto que cativa a visão,
ao chegar mais próximo do céu,
percebemos nosso tamanho-pequenez,
onde a abóboda se agiganta, em vasta extensão,
natureza que se estende repleta,
entre a pacata cidade em calmaria,
olhares que se perdem, em sublime oração,
ao contemplar os tapetes de veludo,
em solos cambiantes de tons verdejantes.

Já as águas de Furnas, com seus fios de brilhantes,
margeiam em dança, a mata gigante.
Serras altivas, verde nativo a pairar,
estradas e pontes sinuosas, a paisagem a cortar,
sítios e fazendas, uma história a narrar,
pastagens e cafezais, a cultura a brotar.
Entre os ranchos de veraneio das Gerais,
em cada recanto, almas a sentir,
uma íntima conexão com a mãe natureza,
motivo que nos faz existir.

E numa breve pausa, a mente se silencia,
 respiração se torna leve,
 momento de adentrar ao sacro alento.
 o trinco cede, umbreira singela,
 penumbra acolhe a alma que nela anela,
 na Capela, louvada seja em cada prece,
 Nossa Senhora Aparecida,
 velas tremulam, em crescente fervor,
 gratidão e promessas no ar,
 chamas-reflexos de uma fé que se rende,
 santos entre flores e fotos,
 singelos objetos de entes queridos,
 em sinal da devoção, de crer na divina graça,

na bem-aventurada Conceição.
 Imagem de Aparecida, acompanhada de oração,
 beija a fita em forma de ternura,
 pedido, agradecimento, de bênção-consagração,
 dirige-se à mesa, não importa a intenção,
 em despedida,
 testemunho faz se o registro de passagem,
 ajoelha-se em saudação,
 ó Mãe Aparecida,
 fecham-se os olhos, a sua bênção a demandar,
 ao ano que se passou, coração de pura gratidão.
 E para o ano, nos abençoe e nos proteja,
 até o ano, se Deus quiser!





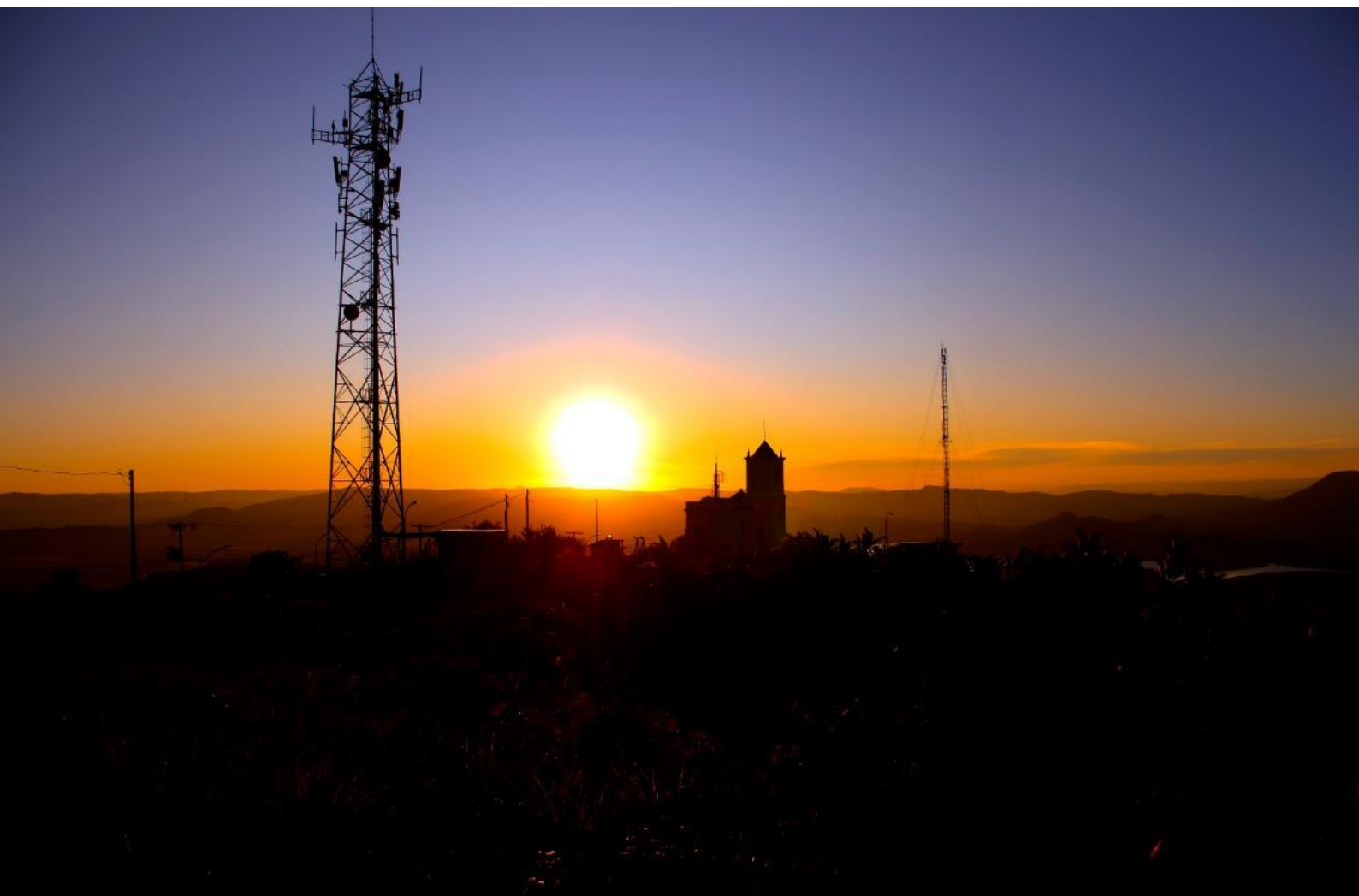
No cume, campo de vegetação rasteira viceja,
após orvalho, capim-dourado,
ao sol reluz, ouro-brilho flamejante,
floradas nativas múltiplas,
ricos fulgores,
expressos entre texturas, formas e cores,
generosidade de uma divina contemplação.

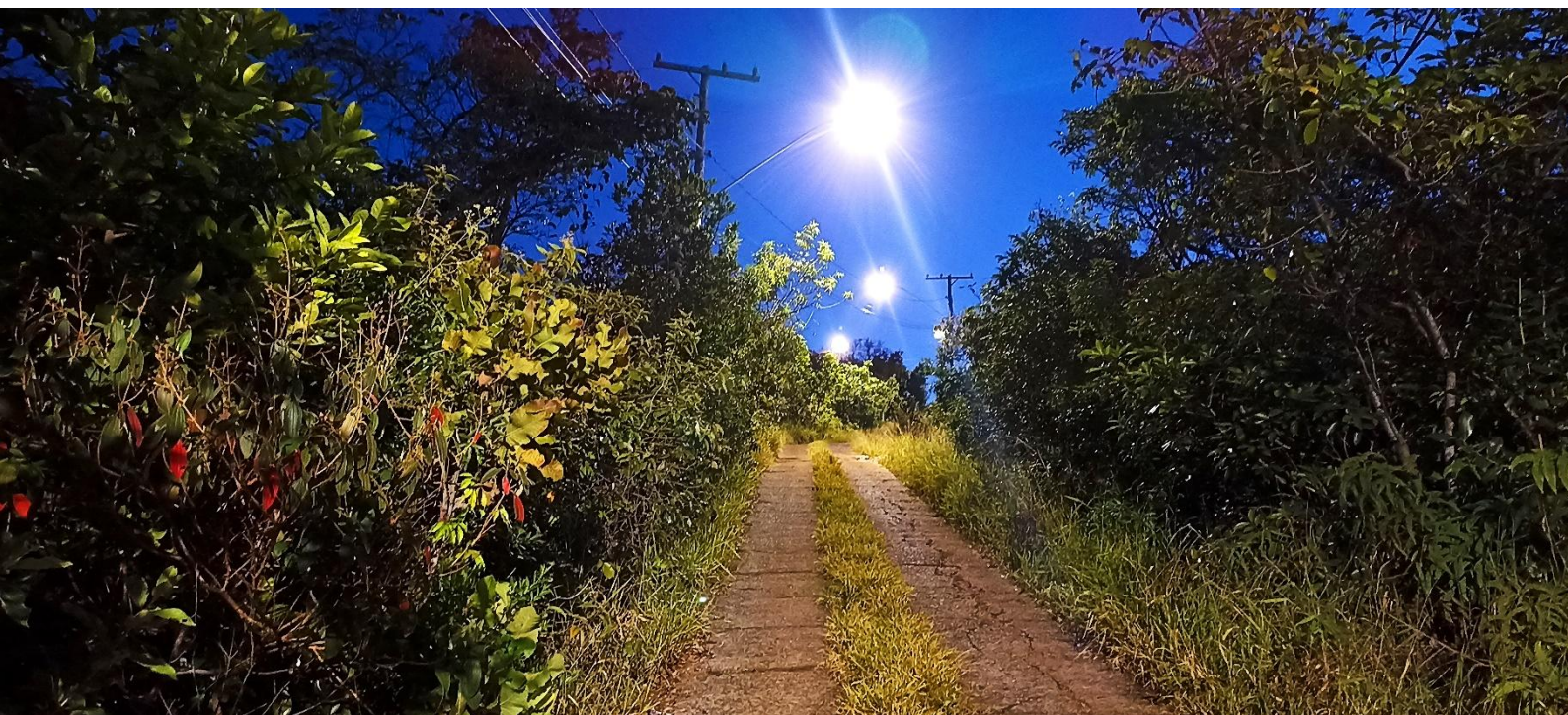
E no rito final dessa jornada,
segue derradeiro onde o vento faz a curva,
de longe, o olhar se alonga em contemplação,
Pico São Gabriel, silhueta imponente,
em calda que se alonga suavemente a traçar,
silhueta que surge desenhando o horizonte,
o gigante avistado, o cruzeiro a destacar.



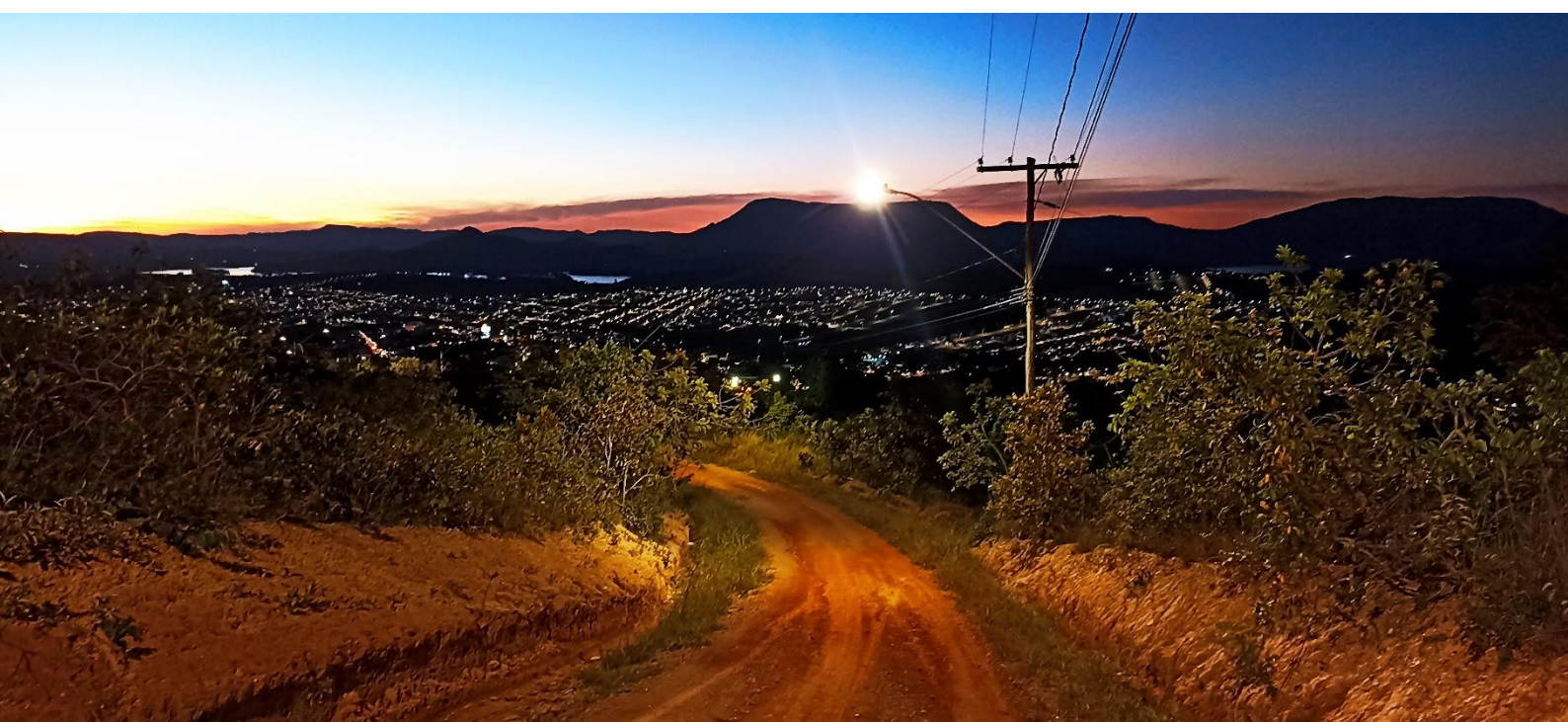


Em retorno do alvorecer ou do crepúsculo,
céu emerge em espetáculo divinal,
paisagem aquarelada, em suave transição,
do fogo vibrante, ao azul acalentar,
desliza em degradê matizes entre a alma serena,
sublime de emoção, o céu a contemplar.





E antes que a noite caia,
diante do sol a minguar,
em retorno, músculos pulsam,
entre passos ligeiros, a Serra a ladeirar,
ao sentir o declive, ao findar a carreira,
em penumbra, o caminho se veste,
entre luzes, tecituras de aranhas,
se alongam em véu sutil,
emaranhados de fios a surgir.



De volta aos seus pés, missão cumprida,
um instante de alívio, o corpo a relaxar.

Na frente da Capela,
água fresca que refresca a sede,
e o espírito a acalmar.



E, em meio a essa travessia entre montanhas de memórias e vales de experiências, deixo repousar estas páginas com afeto, com história, com cheiro de terra molhada e com o desejo de que outros também se encantem por este lugar. Com gratidão, com saudade antecipada, aqui, onde a paisagem se revela em detalhes, onde o saber se constrói lentamente e o sabor se aprende com o tempo, despeço-me dessa jornada com um “até breve”, pois esta tese não foi escrita sobre a cidade, mas com ela, bebendo de sua água e temperando-me com seus afetos.

Que este trabalho, então, siga como a nascente que busca o Rio Claro, carregando consigo a essência desse saber mineiro, com um sabor que é, afinal, a própria poesia desse lugar.

Carmo do Rio Claro não é verbo: é sabor que se pronuncia com o corpo inteiro, e esta tese, assim, se aquieta como o sol que se despede atrás da Serra, tingindo de ouro o que antes era silêncio. Que cada leitor e leitora possam ter encontrado nela não apenas palavras e imagens, mas caminhos, trilhas abertas por gestos, receitas, histórias e olhares que fazem da geografia um poema vivido.

É hora de fechar a porteira com o cuidado de quem respeita o chão que pisou e com a liberdade de quem sabe que ela nunca está trancada. Que este terreiro de palavras, sabores e saberes continue sendo um lugar de retornos, de reencontros, de recomeços. Voltem, caros leitores e leitoras, sempre que quiserem prosear com as paisagens que aqui repousam.

Esta tese é como um quintal mineiro, acolhe quem chega, escuta quem fica e guarda, com carinho e respeito, as histórias de quem passou.



“Deus lhe abençoe e lhe acompanhe. Até o ano, se Deus quiser!”

8 TRAMAS FINAIS

Ao término desta tese, reconheço que o percurso aqui construído assume a forma de uma travessia que, de certo modo, foge aos métodos tradicionais de análise e exposição de dados. Travessia essa marcada entre a teoria e a prática, o corpo e a paisagem, a memória e o presente, a ciência e a arte. E, se a cultura mineira tem apreço pela longa prosa, pelos detalhes, pelas sutilezas e pelo gesto devagar que abre espaço à reflexão, esta pesquisa também se deixou influenciar por esse tempo dilatado, por esse olhar demorado que aprende a ver, nas frestas, nas texturas e nos pequenos acontecimentos, aquilo que compõe o existir de uma paisagem.

Ao revisitar o caminho trilhado nos capítulos, percebo que cada eixo – o conceitual, o metodológico e o criativo – não se apresenta como compartimento, mas como parte de uma engrenagem que opera pela circularidade e pela interlocução. Essa dinâmica reflete-se também no diálogo da pesquisa com múltiplas perspectivas presentes no pensamento geográfico: humanistas, criativas, menores, mais-que-representacionais. Nuances que não compreendo como categorias estanques ou filiações teóricas rígidas, mas como movimentos intelectuais complementares, capazes de oferecer diferentes lentes para compreender o fenômeno investigado.

Quero dizer que a Geografia Humanista sustenta esta tese como base epistemológica, ao valorizar a experiência vivida, os sentidos e os significados atribuídos aos lugares pelos sujeitos, fornecendo a base do enfoque subjetivo, da experiência encarnada e o plano de fundo para reconhecer a dimensão afetiva e existencial das práticas espaciais.

As Geografias Criativas, por sua vez, mobilizo como forma de reconhecer e incorporar práticas investigativas que se aproximam da arte, da performance e da experimentação metodológica. Não definem o escopo da pesquisa, mas inspiram abordagens que rompem com a rigidez acadêmica tradicional, abrindo a possibilidade de uma licença poética na construção e no formato da tese, bem como na ação transformadora do meio.

Do mesmo modo, as Geografias Mais-que-Representacionais oferecem um posicionamento epistemológico que contribui para deslocar o foco da representação para a performatividade, para o corpo e para o acontecimento, permitindo pensar as

ações de engajamento político-cultural. Auxiliam-me a compreender o espaço não como algo dado, mas como algo que se faz e refaz continuamente, em ato.

Já as chamadas Geografias Menores, inspiradas em Deleuze e Guattari, evoco como estratégia de valorização de saberes periféricos, cotidianos e insurgentes, saberes que escapam às grandes narrativas e que se expressam em práticas espaciais singulares, muitas vezes invisibilizadas.

Esses rótulos, entre tantos outros, não os adoto como molduras definitivas, mas como ferramentas conceituais que operam em diferentes momentos da construção argumentativa. Alguns funcionam como reconhecimento de afinidades temáticas, outros como inspiração metodológica ou de processo de criação, e outros ainda como provocações teóricas que tensionam e ampliam o campo de análise.

A partir dessa mobilidade conceitual, compreendo que o conjunto da tese revela que investigar a paisagem é enfrentá-la como fenômeno relacional, instável e processual. Assumo que o saber não se produz apenas por meio de conceitos, mas também por meio da vivência. Compreendo que a paisagem, mais do que uma realidade exterior, é uma experiência coproduzida, uma trama de relações que envolve corpo, cultura, tempo, matéria e imaginação. A pesquisa, assim, confirma-me que é possível investir nessa relação entre o geográfico, o poético, o sensível, o político, o existencial e o relacional.

Essas questões colocam em evidência uma noção ampliada de metodologia: um método que se faz no caminho, que se dobra à experiência, que aceita a instabilidade e a incompletude como condições férteis do pensamento. Assim, tomo a paisagem como acontecimento, e não como objeto, o que me impõe, enquanto pesquisador, o desafio ético de ouvir, desacelerar, construir vínculos e situar-me. Por isso, as práticas criativas-performativas presentes nesta pesquisa não são adendos apenas estéticos, mas formas de conhecimento que operam nas brechas do discurso acadêmico, expandindo-o em direção ao sensível.

Desse modo, este trabalho também me levou a problematizar a ideia de memória como arquivo estático, já que a percebo como movimento, como fluxo que liga tempos e corpos diversos – parentes, trabalhadoras rurais, benzedadeiras, tecelãs, lavradores, cozinheiras, sitiante. Essas memórias não apenas informam a pesquisa, mas a constituem: moldam seu ritmo, sua linguagem, sua ética. A paisagem de Carmo do Rio Claro-MG torna-se, assim, mais que um recorte geográfico: revela-se como solo existencial, tecido de forças, espaço de transmissão cultural, campo de

reencontro com origens afrodescendentes e camponesas, território do sagrado que nutre tanto a vida quanto a criação artística.

Com isso, reconheço que produzir conhecimento sobre a paisagem é também produzir conhecimento sobre mim, em um duplo movimento de exterioridade e interioridade que desfaz fronteiras e desfamiliariza certezas. A experiência geopoética aqui descrita desmonta a ideia de que a ciência deve afastar-se da subjetividade; ao contrário, leva-me a afirmar que é nesse encontro – delicado e potente – que se abre um espaço epistemológico capaz de acolher complexidades que os métodos tradicionais frequentemente não alcançam.

Nesse sentido, problematizo a própria forma de fazer ciência. Ao me apoiar na geopoética, na *a/r/tografia*, na fenomenologia e nas geografias criativas, reivindico uma ciência que não teme a experiência, que não exclui o afeto, que reconhece a subjetividade como parte constituinte dos modos de conhecer. Proponho, assim, uma ontologia geográfica em que a criação artística não se apresenta como adorno, mas como fundamento; não se constitui como ilustração, mas como método; não se desqualifica como desvio, mas como potência de um desvio que se assume como caminho.

Por isso, longe de oferecer respostas definitivas ou modelos fechados, assumo, nesta tese, a incompletude como princípio. A paisagem apresenta-se como uma pequena parte do todo, inacabada, tal como o próprio conhecimento se configura. O que ofereço aqui é um modo de ver, de sentir e de habitar a paisagem, um gesto epistemológico que busca reintegrar sujeito e mundo, pensamento e corpo, memória e criação.

Destaco ainda a relevância da pesquisa ao abordar relações limiares entre a cultura, a Arte, a Geografia Humanista e a Fenomenologia; ao evidenciar a circularidade entre distintas paisagens – natural, cultural, idílica, urbana, poética, patrimonial –; ao colocar em diálogo tempos distintos – memórias, distanciamentos, esquecimentos, apropriações, passado e presente –; ao tensionar a suposta pureza e objetividade na captação de fontes documentais com a desobjetificação desses fenômenos paisagísticos, expressos por meio de um corpo em imersão, de um processo poético pautado pela experiência, significada mediante um trabalho híbrido – escrita, imagens, audiovisuais –; e, ainda, ao afirmar um horizonte múltiplo de encontros e tensionamentos – artístico-cultural, acadêmico, político, pedagógico –, a

partir de um ponto de vista, de um modo de ser-no-e-do-mundo que busca dizer desses atravessamentos.

Assim, compreendo que estas considerações não encerram a tese, mas a deixam aberta para futuros desdobramentos, reconhecendo que o pensamento-paisagem continuará se refazendo no caminhar, no sentir, no olhar, no relacionar-se e nos gestos que ainda virão. Afinal, como lembra Collot (2013), pensar a paisagem é atravessar fronteiras: entre o visível e o invisível, o sensível e o inteligível, o vivido e o imaginado. É nesse entre – movediço, fértil, criativo – que inscrevo esta tese e onde ela encontra sua força maior.

A leitura atenta e generosa dos professores Alessandro Dozena, Ana Helena Duarte, Carlos Roberto Bernardes e Eguimar Felício Chaveiro permite compreender, de forma ampliada, o alcance e a potência das contribuições desta tese, evidenciando-a como uma construção situada no entrelaçamento entre arte, Geografia, experiência e criação.

De maneira convergente, conforme destacado por Eguimar e Carlos, sobressai a consistência interna do trabalho, marcada pela articulação entre conceitos, métodos e linguagens, bem como pela capacidade de sustentar um diálogo sólido com diferentes tradições teóricas. Ambos enfatizam a coerência entre a base conceitual e a forma de escrita, ressaltando que a tese alcança maturidade ao integrar densidade teórica e elaboração estética. Nesse mesmo sentido, Ana Helena reforça que essa articulação se manifesta também na fluidez da leitura, enquanto Alessandro reconhece a qualidade sensível e envolvente da escrita como um diferencial do trabalho.

Um dos eixos mais enfatizados, especialmente por Alessandro e Carlos, refere-se ao acionamento da geopoética como fundamento epistemológico e existencial. Para Alessandro, trata-se do principal mérito da tese, ao inserir e fortalecer esse campo no contexto da Geografia brasileira, em diálogo com autores como Kenneth White e Bertrand Lévy. Já Carlos amplia essa leitura ao destacar a articulação com a geosofia, evidenciando uma produção que ultrapassa o plano representacional e se afirma como experiência sensível e criativa do espaço. Eguimar, por sua vez, aproxima essa perspectiva da ideia de habitar o mundo poeticamente, enquanto Ana Helena Duarte reconhece, nesse movimento, um encontro fecundo entre a geopoética e o campo das artes visuais.

Nesse contexto, compreendo a pesquisa, sobretudo a partir da leitura de Eguimar, como uma verdadeira “tese encarnada”, inspirada em Maurice Merleau-Ponty, na qual o conhecimento emerge da vivência, do corpo e da experiência sensível. Essa leitura é compartilhada por Alessandro, ao destacar a dimensão existencial e corporal da produção geográfica, e por Ana Helena, ao afirmar que o gesto criador está intrinsecamente ligado ao território, à memória e à trajetória do autor. A relação com Carmo do Rio Claro-MG, nesse sentido, é apontada por todos como central, sendo valorizada por Eguimar como espaço de dignificação estética e cultural e por Carlos como território de memória intergeracional e produção de sentidos.

Outro aspecto central, evidenciado principalmente por Alessandro e Carlos, diz respeito à integração entre arte e Geografia como gesto criador. Alessandro destaca a vivência geoartística como elemento estruturante da tese, enquanto Carlos a compreende como uma escrita político-estética que reposiciona a criatividade, a experimentação e o pensamento não linear no fazer geográfico. Ana Helena Duarte reforça essa perspectiva ao afirmar que a Geografia, no trabalho, não é apenas referencial, mas parte constitutiva do processo criativo, consolidando uma abordagem em que arte, pensamento e experiência se entrelaçam.

As contribuições também se estendem ao campo educacional e social, conforme ressaltado por Alessandro, ao evidenciar a potência das ações educativas e das linguagens artísticas como mediadoras do conhecimento. Essa dimensão aplicada e implicada da pesquisa é igualmente reconhecida por Carlos, que destaca seu caráter político e sua capacidade de oferecer “respiros” frente às lógicas contemporâneas de exaustão, em diálogo com reflexões como as de Byung-Chul Han. Nesse sentido, compreendo que a tese se afirma como prática crítica, comprometida com a valorização de saberes locais e com a transformação das realidades vividas.

A dimensão autobiográfica, enfatizada sobretudo por Ana Helena, aparece como um dos eixos mais potentes da pesquisa. Para a autora, a autobiografia não se configura como elemento acessório, mas como força geradora de imagens, saberes e processos criativos. Essa leitura dialoga com as observações de Eguimar, que reconhece na vivência do autor a base para a construção de um conhecimento sensível, e com Carlos, que identifica na escrita a capacidade de mobilizar experiências individuais em direção a uma dimensão intersubjetiva e coletiva.

Por fim, há um reconhecimento compartilhado, com ênfase em Carlos e Alessandro, de que a tese se constitui como uma proposição político-estética, capaz de tensionar paradigmas hegemônicos e ampliar os horizontes epistemológicos da Geografia e das artes. Ao romper com dicotomias tradicionais e valorizar o sensível, o cotidiano e o vivido, o trabalho se insere em movimentos contemporâneos de renovação do pensamento geográfico, dialogando também, como aponta Carlos, com perspectivas não representacionais e performativas.

Assim, as contribuições aqui reunidas, à luz das leituras de Alessandro Dozena, Ana Helena Duarte, Carlos Roberto Bernardes e Eguimar Felício Chaveiro, não apenas validam o percurso realizado, mas também apontam caminhos futuros de aprofundamento. Em síntese, esta tese se consolida como uma produção sensível, crítica e inventiva, que reafirma a potência da arte e da Geografia na construção de modos outros de conhecer, criar e existir.

REFERÊNCIAS

- ADAMI, Lucas Renato. **Geograficidades no espaço-tempo escolar**: um estudo fenomenológico do dasein-estudante através do lugar e das experiências. 2024. 216 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2024. Disponível em: <https://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/4499>. Acesso em: 10 jan. 2026.
- ALPERS, Svetlana. **Arte de descrever**: a arte holandesa no século XVII. São Paulo: Edusp, 1999. 432 p.
- ALVES, Teresa. Paisagem: em busca do lugar perdido. **Finisterra**, Lisboa, v. 36, n. 72, p. 67-74, 2001. DOI: 10.18055/Finis1622. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/finisterra/article/view/1622>. Acesso em: 15 dez. 2025.
- AMORIM FILHO, Oswaldo Bueno. A evolução do pensamento geográfico e a fenomenologia. **Sociedade & Natureza**, Uberlândia, v. 11, n. 21, p. 67-87, 1999. DOI: 10.14393/SN-v11-1999-28472. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/sociedadennatureza/article/view/28472>. Acesso em: 10 jan. 2026.
- ANTROP, Marc. A brief history of landscape research. *In*: HOWARD, Peter; THOMPSON, Ian; WATERTON, Emma (org.). **The Routledge companion to landscape studies**. London: Routledge, 2018. p. 12-22.
- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. 5. reimpr. São Paulo: Leya, 2010. 493 p.
- BAUCH, Nicholas. A scapeloire manifesto: creative geographical practice in a mythless age. **GeoHumanities**, Londres, v. 1, n. 1, p. 103-123, 2015. DOI: 10.1080/2373566X.2015.1069716. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/2373566X.2015.1069716>. Acesso em: 10 jan. 2026.
- BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **Modernidade, pluralidade e crise de sentido**: a orientação do homem moderno. Tradução de Edgar Orth. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005. 94 p.
- BERQUE, Augustin. **O pensamento paisagem**. Tradução de Vladimir Bartalini; Camila Gomes Sant'Ana. São Paulo: Edusp, 2023. 141 p.
- BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo**: exercícios de paisagem. Tradução de Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014a. 224 p.
- BESSE, Jean-Marc. **Ver a terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Tradução de Vladimir Bartalini. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014b. 108 p.
- BOLT, Barbara. **Art beyond representation**. London: Tauris, 2004.

BOUVET, Rachel. Como habitar o mundo de maneira geopoética? **Interfaces Brasil/Canadá**, v. 12, n. 1, p. 9-16, 2012. DOI: 10.15210/interfaces.v12i1.7200. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/interfaces/article/view/7200>. Acesso em: 10 jan. 2026.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A folia de reis de Mossâmedes**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977. 36 p.

BRASIL NOME DE VEGETAL. Celso Adolfo. São Paulo: Velas, 1994. 1 CD (45 min 53 s).

BROOK, Isis. Aesthetic appreciation of landscape. *In*: HOWARD, Peter; THOMPSON, Ian; WATERTON, Emma; ATHA, Mick (org.). **The Routledge companion to landscape studies**. London: Routledge, 2013. p. 108-118. Disponível em: <https://www.routledge.com/The-Routledge-Companion-to-Landscape-Studies/Howard-Thompson-Waterton-Atha/p/book/9780367733759>. Acesso em: 10 jan. 2026.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2017. 218 p.

BUTTNER, Anne. Aprendendo o dinamismo do mundo vivido. *In*: CHRISTOFOLETTI, Antonio (org.). **Perspectivas da geografia**. São Paulo: DIFEL, 1982. p. 165-193.

BUTTNER, Anne; SEAMON, David. **The human experience of space and place**. London: Routledge, 2015. 200 p.

CANTON, Katia. **Tempo e memória**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. 62 p.

CASTRO, Josué. **Homens e caranguejos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1967.

CASEY, Edward. **Remembering**: a phenomenological study. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. 196 p.

CHAGAS, Bruna Iara Lorian; NABOZNY, Almir. Abordagens não-representacionais: por uma Geografia reimaginada. **Verde Grande**: Geografia e Interdisciplinaridade, Montes Claros, p. 122-140, 2025. DOI: 10.46551/rvg2675239520251122140. Disponível em: <https://www.periodicos.unimontes.br/index.php/verdegrande/article/view/8255>. Acesso em: 10 jan. 2026.

COLHEITA do café. Produção: Fábio Martins. Carmo do Rio Claro, 2022. 1 vídeo (12 min 21 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qOri4IL2KiM>. Acesso em: 10 mar. 2026.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Coordenação de tradução de Ida Alves. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013. 204 p.

CRANG, Mike. Qualitative methods: touchy, feely, look-see? **Progress in Human Geography**, Thousand Oaks, v. 27, n. 4, p. 494-504, 2003. DOI: 10.1191/0309132503ph445pr. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1191/0309132503ph445pr>. Acesso em: 10 jan. 2026.

CRESSWELL, Tim. Geographies of poetry/poetries of geography. **Cultural Geographies**, Los Angeles, v. 21, n. 1, p. 141-146, 2014. DOI: 10.1177/1474474012466117. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Tim-Cresswell/publication/260869643_Geographies_of_PoetryPoetries_of_Geography. Acesso em: 10 jan. 2026.

CRESSWELL, Tim. Towards topopoetics: space, place and the poem. *In*: JANZ, Bruce (ed.). **Place, space and hermeneutics**. 2017. p. 319-333, (Contributions to Hermeneutics v. 5). DOI: 10.1007/978-3-319-52214-2_23. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/316089014_Towards_Topopoetics_Space_Place_and_the_Poem. Acesso em: 10 jan. 2026.

CROUCH, David. Spacing, performing, and becoming: tangles in the mundane. **Environment and Planning A**, Thousand Oaks, v. 35, n. 11, p. 1.945-1.960, 2003. DOI: 10.1068/a3585. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/23539244_Spacing_Performing_and_Becoming_Tangles_in_the_Mundane. Acesso em: 10 jan. 2026.

CROUCH, David. Flirting with space: thinking landscape relationally. **Cultural Geographies**, Los Angeles, v. 17, n. 1, p. 5-18, 2010. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44251310>. Acesso em: 10 jan. 2026.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra**: a natureza da realidade geográfica. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015. 159 p.

DEVANEIOS: a praça em frente à casa onde eu morava. Produção: Fábio Martins. Carmo do Rio Claro, 2021. 1 vídeo (6 min 31 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YI3vuaVbPPA&t=23s>. Acesso em: 15 mar. 2026.

DEWSBURY, John-David. Performative, non-representational, and affect-based research: seven injunctions. *In*: DELYSER, Dydia et al (ed.). **The SAGE Handbook of Qualitative Geography**. Thousand Oaks-CA: SAGE, 2010. p. 321-334.

DIAS, Belidson. Preliminares: a/r/tografia como metodologia e pedagogia em Artes. **Conferências em Arte/Educação**: narrativas plurais, v. 1, p. 249-257, 2014.

Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/ppgartes/files/2018/06/belidson.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2026.

DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2023. 224 p.

FERRAZ, Marcus Sacrini A. Sujeito perceptivo e mundo em Merleau-Ponty. **DoisPontos**, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 193-206, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/doispontos/article/view/11939>. Acesso em: 10 jan. 2026.

FOLIAS de Reis - Companhia Estrela da Guia. Produção: Fábio Martins. Carmo do Rio Claro, 2021. 1 vídeo (5 min 34 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mXsclIdajGdQ>. Acesso em: 15 mar. 2026.

GIBSON, James Jerome. **The ecological approach to visual perception**. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

GOMES, Paulo César da Costa. **Geografia e modernidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996. 366 p.

GRATÃO, Lúcia Helena Batista. Luz da imaginação! O rio se revela na voz dos personagens do lugar-Araguaia. **Caderno de Geografia**, Belo Horizonte, v. 17, n. 28, p. 89-120, 2005. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/geografia/article/view/3567>. Acesso em: 10 jan. 2026.

GRATÃO, Lúcia Helena Batista; MARANDOLA JÚNIOR, Eduardo. Sabor da, na e para Geografia. **Geosul**, Florianópolis, v. 26, n. 51, p. 59-74, 2011. DOI: 10.5007/2177-5230.2011v26n51p59. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/274667684_Sabor_da_na_e_para_Geografia. Acesso em: 10 jan. 2026.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. 128 p.

HAWKINS, Harriet. Dialogues and doings: sketching the relationships between geography and art. **Geography Compass**, Hoboken, v. 5, n. 7, p. 464-478, 2011. DOI: DOI: 10.1111/j.1749-8198.2011.00429.x. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/264326684_Dialogues_and_Doings_Sketching_the_Relationships_Between_Geography_and_Art. Acesso em: 10 jan. 2026.

HAWKINS, Harriet. **For creative geographies: geography, visual arts and the making of worlds**. London: Routledge, 2013. 323 p. Disponível em: <https://www.routledge.com/For-Creative-Geographies-Geography-Visual-Arts-and-the-Making-of-Worlds/Hawkins/p/book/9781138952928>. Acesso em: 10 jan. 2026.

HAWKINS, Harriet. Creative geographic methods: knowing, representing, intervening: on composing place and page. **Cultural Geographies**, Los Angeles, v. 22, n. 2, p. 247-268, 2015. DOI: DOI: 10.1177/1474474015569995. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/273483784_Creative_geographic_methods_knowing_representing_intervening_On_composing_place_and_page. Acesso em: 10 jan. 2026.

HEIDEGGER, Martin. **Poetry, language, thought**. New York: Harper and Row, 2001. 227 p.

HOLZER, Werther. **A geografia humanista: sua trajetória (1950-1990)**. Londrina: Eduep, 2016. 390 p.

INGOLD, Tim. **The perception of the environment: essays on the Gibsonian approach**. London: Taylor & Francis, 2000. 242 p.

INGOLD, Tim. Anthropology beyond humanity. **Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society**, Aberdeen, v. 38, n. 3, p. 5-23, 2013. Disponível em: <https://abdn.elsevierpure.com/en/publications/anthropology-beyond-humanity/>. Acesso em: 10 jan. 2026.

INGOLD, Tim. The temporality of the landscape. **World Archaeology**, Oxfordshire, v. 25, n. 2, p. 152-174, 1993. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/124811>. Acesso em: 10 jan. 2026.

IRWIN, Rita. A/r/tografia: engajamento como filosofia de pesquisa e prática profissional. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 14, n. 1, p. 10-22, 2016. DOI: 10.33871/19805071.2016.14.1.1907. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1907>. Acesso em: 10 jan. 2026.

IRWIN, Rita L. A/r/tográfica. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2023. p. 29-38.

JESUS, Leandro Lemos de; NABOZNY, Almir. Marcas de uma regionalidade interiorana: composições de festas de padroeiros e tropeadas em comunidades rurais de Ibituva-PR. **GeoNordeste**, Natal, n. 2, p. 6-25, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/geonordeste/article/view/6696>. Acesso em: 7 jan. 2026.

KARJALAINEN, Pauli T. On topobiography; or, how to write one's place. **Nordia Geographical Publications**, Oulu, v. 44, n. 4, p. 101-107, 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/311227045_On_topobiography_or_how_to_write_one's_place. Acesso em: 10 jan. 2026.

KOZEL, Salete. Geopoética das paisagens: olhar, sentir e ouvir a "natureza". **Caderno de Geografia**, Belo Horizonte, v. 22, n. 37, p. 65-78, 2012. Disponível em: http://observatoriodageografia.uepg.br/files/original/7e676b8b994f382bd5f14bbdeda_bdc471ffb54d.pdf. Acesso em: 10 jan. 2026.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. **Journal Storage**, New York, v. 8, p. 30-44, out. 1979. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i231752>. Acesso em: 15 jan. 2026.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Tradução de Cristina Antunes; João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. 176 p.

LÉVY, Bertrand. L’empreinte et le déchiffrement: géopoétique et géographie humaniste. **Cahiers de géopoétique**, Paris, v. 1, p. 27-35, 1992. Disponível em: https://www.academia.edu/1197248/Lempreinte_et_le_d%C3%A9chiffrement_g%C3%A9opo%C3%A9tique_et_g%C3%A9ographie_humaniste. Acesso em: 10 jan. 2026.

LIMA, Elias Lopes de. Do corpo ao espaço: contribuições da obra de Maurice Merleau-Ponty à análise geográfica. **GEOgraphia**, Niterói, v. 9, n. 18, p. 65-84, 2010. DOI: 10.22409/GEOgraphia2007.v9i18.a13543. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13543>. Acesso em: 10 jan. 2026.

LORIMER, Hayden. Cultural geography: the busyness of being “more-than-representational”. **Progress in Human Geography**, Thousand Oaks, v. 29, n. 1, p. 83-94, 2005. DOI: 10.1191/0309132505ph531pr. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1191/0309132505ph531pr>. Acesso em: 10 jan. 2026.

LOWENTHAL, David. Geografia, experiência e imaginação: em direção a uma epistemologia geográfica. In: CHRISTOFOLETTI, Antonio (org.). **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: DIFEL, 1982. p. 103-141.

MAIO, Ana Zeferina Ferreira; ORTIGARA, Andrea Maio. (coord.). GT 14 – Geografia e Arte: perspectivas para pensar e fazer o cotidiano. In: ENCONTRO HUMANÍSTICO MULTIDISCIPLINAR, 7.; CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE ESTUDOS HUMANÍSTICOS MULTIDISCIPLINARES, 6., 2021. **Anais [...]**. Pelotas: CLAEAC, 2021. Disponível em: <https://claec.org/ehm/grupos-de-trabalho/>. Acesso em: 10 dez. 2021.

MARANDOLA JÚNIOR, Eduardo. Humanismo e arte para uma geografia do conhecimento. **Geosul**, Florianópolis, v. 25, n. 49, p. 7-26, 2010. DOI: DOI: 10.5007/2177-5230.2010v25n49p7. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/271157828_Humanismo_e_arte_para_uma_geografia_do_conhecimento. Acesso em: 10 jan. 2026.

MARTINS, Élvio Rodrigues. Geografia e ontologia: o fundamento geográfico do ser. **GEOUSP: Espaço e Tempo (Online)**, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 33-51, 2007. DOI: DOI: 10.11606/issn.2179-0892.geousp.2007.74047. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/237354775_GEOGRAFIA_E_ONTOLOGIA_O_FUNDAMENTO_GEOGRAFICO_DO_SER. Acesso em: 10 jan. 2026.

MARTINS, Fábio. **As companhias de reis e do Menino Jesus em Carmo do Rio Claro (MG):** vivências e memórias, patrimonialização e manutenção do fenômeno. 2020. 176 f. Dissertação (Mestrado em Gestão do Território) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2020. Disponível em: <https://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/3144>. Acesso em: 10 jan. 2026.

MARTINS, Fábio. A paisagem das folhas de reis em Carmo do Rio Claro/MG. **Geograficidade**, Niterói, v. 11, n. 2, p. 131-150, 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/47623>. Acesso em: 10 jan. 2026.

MARTINS, Fábio; DUARTE, Ana Helena da Silva Delfino. Folias de Reis: entre recortes e colagens. **Apotheke**, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 175-194, 2024. DOI: 10.5965/244712671022024175. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/24716>. Acesso em: 10 jan. 2026.

MARTINS, Fábio; MONASTIRSKY, Leonel Brizolla. A paisagem religiosa da Companhia do Menino Jesus em Carmo do Rio Claro, Minas Gerais. **Memória em Rede**, Pelotas, v. 14, n. 27, p. 455-465, 2022a. DOI: 10.15210/rmr.v14i27.22567. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/22567>. Acesso em: 10 jan. 2026.

MARTINS, Fábio; MONASTIRSKY, Leonel Brizolla. Embates e desafios: a gestão de políticas culturais no município de Carmo do Rio Claro, Minas Gerais. **Patrimônio e Memória**, Assis, v. 18, n. 1, p. 205-231, 2022b. DOI: 10.5016/pem.v18i1.2992. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/2992>. Acesso em: 10 jan. 2026.

MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias. Rita Irwin: a/r/tografia e a potência de encontros educativos como práticas artísticas. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 17-28, 2022. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/15338>. Acesso em: 10 jan. 2026.

MASSEY, Doreen. **For space**. London: SAGE Publications, 2005. 222 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto de Moura. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999. 662 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves; Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 166 p.

MORTON, Fiona. Performing ethnography: Irish traditional music sessions and new methodological spaces. **Social and Cultural Geography**, Abingdon, v. 6, n. 5, p. 661-676, 2005. DOI: 10.1080/14649360500258294. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/249005630_Performing_Ethnography_Irish_Traditional_Music_Sessions_and_New_Methodological_Spaces. Acesso em: 15 jan. 2026.

NABOZNY, Almir. Da paisagem como olhar do geógrafo à paisagem como olhar dos olhares dos outros. **Geografia Ensino & Pesquisa**, Santa Maria, p. 29-42, 2011. DOI: 10.5902/223649947375. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/geografia/article/view/7375>. Acesso em: 10 jan. 2026.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. Lisboa: Guimarães Editores, 1996.

NOGUEIRA, Amélia Regina Batista. Uma interpretação fenomenológica na geografia. In: DANTAS, Aldo; GALEANO, Alex. **Geografia: ciência do complexus: ensaios transdisciplinares**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005. p. 10.243-10.262.

OLIVEIRA, Kelton Luiz Gabriel de. **Paisagem de Furusato**: desastres naturais e reconstrução de pequenas cidades. 2016. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

OLIVEIRA, Livia de. Cozinha paulista caipira. **Geograficidade**, Niterói, v. 4, n. 1, p. 70–75, 2014. DOI: 10.22409/geograficidade2014.40.a12912. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/12912>. Acesso em: 10 jan. 2026.

OLIVEIRA JÚNIOR, Wenceslao Machado de. Grafar o espaço, educar os olhos: rumo a geografias menores. **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, p. 17-28, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643385>. Acesso em: 10 jan. 2026.

OLIVEIRA JÚNIOR, Wenceslao Machado de. Geografias menores: potências de expressão entre imagens, pesquisa e educação. **Revista Brasileira de Educação em Geografia**, Campinas, v. 9, n. 17, p. 27-43, 2019. DOI: 10.46789/edugeo.v9i17.596. Disponível em: <https://www.revistaedugeo.com.br/revistaedugeo/article/view/596>. Acesso em: 10 jan. 2026.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2014. 186 p.

PÁDUA, Letícia Carolina Teixeira. **A geografia de Yi-Fu Tuan**: essências e persistências. 2013. 206 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Departamento de Geografia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8135/tde-09122013-114313/pt-br.php>. Acesso em: 10 jan. 2026.

PAIVA, Daniel. A poesia como método ressonante de pesquisa multissensorial. **Emotion, Space and Society**, London, v. 34, p. 1-7, 2020. DOI: 10.1016/j.emospa.2020.100655. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/journal/emotion-space-and-society/vol/34/suppl/C>. Acesso em: 25 jan. 2026.

PAULA, Fernanda Cristina de. Sobre geopoéticas e a condição corpo-terra. **Geograficidade**, Niterói, v. 5, p. 50-65, 2015. DOI: 10.22409/geograficidade2015.50.a12928. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/12928>. Acesso em: 10 jan. 2026.

PAZ, Octavio. **O labirinto da solidão**. Tradução de Eliane Zagury. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006. 261 p.

PESSOA, F. **Odes de Ricardo Reis**. Notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor. Lisboa: Editora Ática, 1946. 86 p.

PORTO, Guilherme. **As folias de reis no sul de Minas**. Rio de Janeiro: Edições FUNARTE; Instituto Nacional do Folclore, 1982. 69 p.

RELPH, Edward. **Place and placelessness**. London: Pion, 1976. 156 p.

RELPH, Edward. As bases fenomenológicas da Geografia. **Geografia**, Rio Claro, v. 4, n. 7, p. 1-25, 1979. Disponível em:

<https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/ageteo/article/view/14763>.

Acesso em: 25 mar. 2026

RENDELL, Jane. **Art and architecture**: a place between. Londres: IB Tauris, 2006.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas da pesquisa em poéticas visuais. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 9, n. 13, p. 81-95, abr. 1996. DOI: 10.22456/2179-8001.27713. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/335351889_Da_pratica_a_teorias_tres_instancias_metodologicas_sobre_a_pesquisa_em_poeticas_visuais. Acesso em: 10 jan. 2026.

REY, Sandra. Cruzamentos impuros: processos híbridos na arte contemporânea. In: JORNADA DE HISTÓRIA DEL ARTE EN CHILE: ARTE Y CRISIS EN IBEROAMÉRICA, 2004, Santiago. **Anais** [...]. Santiago: RIL, 2004. p. 401-402.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2020. 536 p.

RICOTTA, Lúcia. **Natureza, ciência e estética em Alexander von Humboldt**. Rio de Janeiro: Mauad, 2003. 213 p.

RITOS Companhia Estrela da Guia. Produção: Fábio Martins. Distrito rural do Itapixé, 2019. 1 vídeo (29 min 4 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6ba1RfLKtTQ&t=29s>. Acesso em: 15 mar. 2026.

RITOS Companhia Estrela do Oriente. Produção: Fábio Martins. Distrito rural do Itapixé, 2019. 1 vídeo (20 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=32zW73qXiww>. Acesso em: 15 mar. 2026.

SALGUEIRO, Teresa Barata. Paisagem e geografia. **Finisterra**, Lisboa, p. 37-53, 2001. DOI: 10.18055/Finis1620. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/26636815_Paisagem_e_geografia. Acesso em: 10 jan. 2026.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 1998. 168 p.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Editora Horizonte, 2006. 175 p.

SASSI, Bruna da Silva; NABOZNY, Almir; CHAGAS, Bruna Iara Lorian. O corpo-sujeito: interconexões entre paisagem, assemblage e a rua: um exercício metodológico propositivo. **Percursos**, Florianópolis, v. 22, n. 48, p. 456-483, 2021. DOI: 10.5965/1984724622482021456. Disponível em:

<http://periodicos.udesc.br/index.php/percursos/article/view/17786>. Acesso em: 10 jan. 2026.

SASSI, Bruna da Silva. **Uma geografia nua**: carne e quiasmas nos espaços performáticos de uma modelo vivo. 2020. 239 f. Dissertação (Mestrado em Gestão do Território) – Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2020. Disponível em: <http://tede2.uepg.br/jspui/handle/prefix/3119>. Acesso em: 10 jan. 2026.

SOUZA JÚNIOR, Carlos Roberto Bernardes de; ALMEIDA, Maria Geralda de. Geografias criativas: afinidades experienciais na relação arte-geografia. **Sociedade & Natureza**, Uberlândia, v. 32, p. 462-471, 2022. DOI: 10.14393/SN-v32-2020-47209. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sn/a/GnX7hnhbh7DFJVr5vkbTCws/>. Acesso em: 10 jan. 2026.

SOUZA JÚNIOR, Carlos Roberto Bernardes de; SILVA, Leonardo Luiz Silveira da (org.). **Irrupções geográficas**: afetos, lugares e paisagens para além das representações. Vitória, ES: Editora Rasuras, 2024. 363 p.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**: teorias, fragmentos e imagens. Porto Alegre: Editora Dublinense, 2021. 528 p.

TILLEY, Christopher Y. **A phenomenology of landscape**: places, paths, and monuments. Oxford: Berg, 1994. 221 p.

THRIFT, Nigel. **Non-representational theory**: space, politics, affect. London: Routledge, 2008. 289 p.

THRIFT, Nigel. **Spatial formations**. London: Sage, 1996.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução de Lívia de Oliveira. Londrina: Eduep, 2012. 342 p.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Tradução de Lívia de Oliveira. Londrina: Eduep, 2013. 247 p.

VOLVEY, Anne. L'espace vu du corps. In: LÉVY, Jacques; LUSSAULT, Michel (ed.). **Logiques de l'espace, esprit des lieux**: géographies à Cerisy. Paris: Belin, 2000. p. 319-332. Disponível em: https://hal.science/hal-04439900v1/file/L%27EspaceVuDuCorps_Volvey_2000_Copie.pdf. Acesso em: 10 jan. 2026.

VOLVEY, Anne. Œuvrer d'art l'espace: entretiens avec Till Roeskens et La Luna (artistes). **EchoGéo**, Lyon, n. 21, p. 1-12, 2012a. DOI: 10.4000/echogeo.13170. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/274127187_OEuvrer_d'art_l'espace. Acesso em: 10 jan. 2026.

VOLVEY, Anne. **Transitionnelles géographies**: sur le terrain de la créativité artistique et scientifique. 2012b. 183 f. Tese (Doutorado) – Université Lumière-Lyon

II, Lyon, 2012. Disponível em: https://theses.hal.science/tel-00803871v1/file/HDR_Volvey_2012-Vol1_Itineraires.pdf. Acesso em: 10 jan. 2026.

VOLVEY, Anne. Entre l'art et la géographie, une question (d')esthétique. **Belgeo: Revue belge de géographie**, Bruxelas, n. 3, p. 1-25, 2014. DOI: DOI: 10.4000/belgeo.13258. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/277934918_Entre_l'art_et_la_geographie_u_ne_question_d'esthetique. Acesso em: 10 jan. 2026.

WATERTON, Emma. Landscape and non-representational theories. *In*: HOWARD, Peter et al. (org.). **The Routledge companion to landscape studies**. London: Routledge, 2013. p. 66-75. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9780203096925-12/landscape-non-representational-theories-emma-waterton>. Acesso em: 10 jan. 2026.

WATTCHOW, Brian. Landscape and a sense of place: a creative tension. *In*: HOWARD, Peter et al. (org.). **The Routledge companion to landscape studies**. London: Routledge, 2013. p. 87-96. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9780203096925-14/landscape-sense-place-creative-tension-brian-wattchow>. Acesso em: 10 jan. 2026.

WHITE, Kenneth. **Les rives du silence**. Paris: Mercvire de France, 1997.

WRIGHT, John Kirtland. Terrae incognitae: o lugar da imaginação na geografia. Tradução de Letícia Pádua. **Geograficidade**, Niterói, v. 4, n. 2, p. 4-18, 2014. Disponível em: <https://www.periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/12896/pdf>. Acesso em: 10 jan. 2026.

WYLIE, John. **Landscape**. London: Routledge, 2007. 246 p.

APÊNDICE A – FONTES

CARMO DO RIO CLARO (MG). **Processo de tombamento**: do conjunto natural e paisagístico da Serra da Tormenta. Exercício 2017. Carmo do Rio Claro: Memória Arquitetura, 2015.

CARMO DO RIO CLARO (MG). **Dossiê de registro do patrimônio imaterial**: modo artesanal de fazer os doces cristalizados e em compota. Exercício 2017. Carmo do Rio Claro: Memória Arquitetura, 2015.

CARMO DO RIO CLARO (MG). **Processo de tombamento**: núcleo histórico de Carmo do Rio Claro. Exercício 2017. Carmo do Rio Claro: Memória Arquitetura, 2015.

CARMO DO RIO CLARO (MG). **Dossiê de registro do patrimônio imaterial**: ofício da tecelagem manual. Exercício 2017. Carmo do Rio Claro: Memória Arquitetura, 2015.

IEPHA – INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS. **Dossiê Folia de Minas**. Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/wp-content/uploads/2018/01/ipatrimonio-Minas-Gerais-Folias-de-Reis-Dossie-IEPHA-compactado.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2026.