

Sibebe Paulino

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Geografia
da Universidade Federal do Paraná-UFPR
sibelepaulino@yahoo.com.br

Proposições para o futuro, proposições ético-estéticas: sobre a espacialidade apreendida na exposição “2012: proposições sobre o futuro”

Resumo

Este artigo trata da reflexão sobre a espacialidade proposta pela exposição de arte “2012: proposições sobre o futuro”, ocorrida em Curitiba, no Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Constatou-se que a relação entre obra e visitante na perspectiva dessa “arte contemporânea” promove novas espacialidades, que simbolizam as que são criadas pelo sujeito da atualidade, mais autônomo na configuração de sua espacialidade, segundo Berdoulay e Entrikin. O olhar geográfico aqui proposto coaduna-se com a geografia voltada para as representações e resgata a noção de experiência proposta por Yi-Fu Tuan, pois, nas novas espacialidades desse novo sujeito, é ativada a percepção mais que seu conhecimento pré-adquirido. Assim, interessa-nos as representações daí advindas, como as obras artísticas, que são dependentes do diálogo e do ato *responsivo* de quem as “contempla”, para usarmos as expressões de Bakhtin, intelectual que também baseia nossa presente análise.

Palavras-chave: Exposição de arte “2012: proposições sobre o futuro”, espacialidade, experiência, geografia das representações.

Abstract

PROPOSITIONS FOR THE FUTURE, ETHICAL AND ESTHETICAL PROPOSITIONS: ON THE SPATIALITY INFERRED FROM THE ART EXHIBITION “2012: PROPOSITIONS FOR THE FUTURE”

The present article aims at analyzing the spatiality proposed by the art exhibition “2012: propositions for the future”, taken place at the Museum of Contemporary

Art in Curitiba/ Brazil. It was verified that the relationship between works and visitor from the perspective of “contemporary art” promotes new spatialities that symbolize those created by individuals in the present, who, according to Berdoulay and Entrikin, are more independent in configuring their spatiality. The geographical view proposed by this article relates to the geography concerned about representations and can be traced back to Yi-Fu Tuan’s notion of *experience*, for in new spatialities configured by new individuals perception is a more important resource than previously acquired knowledge. Thus it is that our focus lies on representations sprung therefrom, such as works of art dependent on *dialog* and *responsive attitudes*. We took these expressions from Bakhtin, whose thinking also sets the basis for our present analysis.

Key-words: Art exhibition “2012: proposições sobre o futuro” [2012: propositions for the future], spatiality, experience, geography of representation.

1. Introdução

A partir de um exercício estético realizado em campo, o presente artigo analisa a espacialidade proposta na exposição “2012: proposições sobre o futuro”, que ocorreu entre os dias 16 de agosto e 4 de novembro de 2012 no Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC), em Curitiba. Como “arte contemporânea”, ela naturalmente se contrapõe à arte pictórica e figurativa. O olhar geográfico aqui proposto respeita as peculiaridades do âmbito artístico. O trabalho de crítica tem bases filosóficas e geográficas e é pautado na *experiência* e nas *representações* em geografia.

Representar é o modo do sujeito mediar e concretizar suas percepções e é determinado por condicionantes sociais. Na construção do conhecimento, não há o mundo absolutamente independente, senão ele mesmo construto moldável do olhar humano. A linguagem é ferramenta imprescindível desse processo. Segundo o geógrafo Gil Filho, a partir do filósofo Ernst Cassirer, “a linguagem como função do pensamento rerepresenta o mundo concreto imediato como outro, um mundo de re-significações.” (GIL FILHO, 2005, p. 52) Para o pesquisador, ainda, “uma Geografia das Representações é uma Geografia do conhecimento simbólico.” (Idem, p. 57) Tal visão geográfica se diferencia de uma visão científica quantitativa e objetivista. Sem questionar a legitimidade desta visão, aqui procuraremos voltar-nos para a forma com que o sujeito vê o mundo, ou seja, sem *pres-supor* o mundo sem ele. Além disso, é nossa intenção um olhar geográfico,

com fins interpretativos e de compreensão da poética das obras a partir de sua proposição espacial. Nelas, o fazer e o executar estão diretamente ligados ao fazer e ao executar do próprio espectador, ou seja, tais obras são mais abertas à experiência estética desse espectador.

Em seu *Espaço e Lugar*, de 1977, Yi-Fu Tuan propõe a experiência como ferramenta de abordagem dessas duas categorias, uma forma de análise que embasa a geografia humanística, que procura “alcançar melhor entendimento do homem e de sua condição.” (TUAN, 1982, p. 12) A intenção “representacional” mencionada antes do nosso *corpus* de análise é a de promover um olhar sobre o próprio ato da experiência do homem com seu entorno, a partir do ferramental artístico, e vai ao encontro da visão geográfica de Yi-Fu Tuan, pois tal ato não se separa da própria condição humana. Assim, em nosso aporte teórico, iremos aliar o conceito de experiência de Yi-Fu Tuan (1983) com a abordagem das representações em geografia de Salette Kozel (2009).

Nossa crítica se dá na contramão da busca de um juízo de valor das obras artísticas ou do juízo que elas mesmas possam oferecer segundo uma possível interpretação nossa. Falaremos daquilo que provém da experiência, para realizar um exercício estético posterior. No que concerne ao caráter filosófico da estética, segundo Luigi Pareyson, ela “não pode pretender estabelecer o que *deve ser* a arte ou o belo, mas, pelo contrário, tem a incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética” (PAREYSON, 2001, p. 4). O presente artigo pretende apontar uma compreensão após a experiência, indicando também apontamentos gerais de caráter filosófico e geográfico.

Os acervos e exposições do museu ora em foco são “contemporâneos”. A par do que isso possa significar em reflexões críticas e acadêmicas mais profundas, a relação entre observador e obras é dinâmica e às vezes provocativa, ou seja, procura arrancar do observador sua mera condição de “observador”. No caso da análise da exposição, de maneira geral não há estranhamento no que tange aos materiais e formas, que consistem em objetos do dia a dia, como caixas de som, carpetes, fotos, papéis etc. Também estão presentes elementos figurativos, com referências claras a pessoas, móveis e animais. Julgamos ser o apelo linguístico (como legendas), a distribuição

e ordenação de objetos e a variedade de técnicas os elementos que clamam pela participação ativa do visitante, pois buscam uma relação dialógica na construção do sentido (ou ausência de sentido) da arte presente no espaço do museu. O resultado disso é a busca de uma espacialidade baseada na *conformação ética*, ou seja, que recoloca o apreciador de arte no espaço comum da morada do homem. Filosoficamente, o conceito de *ética* tem sua raiz na acepção de *ethos*, que é tanto a morada do homem como a repetição dos atos que forma o hábito. Embora não seja nossa intenção desenvolver reflexão sobre esse tópico da filosofia, é importante situar, ainda que brevemente, a noção fundamental que baseia a condição do homem de *ser* no mundo¹. Trabalharemos com a dimensão da representação simbólica dessa condição. Mais que isso: na exposição, percebemos que obra e apreciador estão juntos na mesma morada: dialogam e repelem-se, mas não escapam da conformação comum que os une; nas “obras” não há *imitação* (mimesis) de um mundo referencial que rodeia o espectador: este “mundo” é partilhado por ambos. Representa-se, então, a condição do ser no mundo junto com o espectador.

No folheto de apresentação da exposição “2012: proposições sobre o futuro” (BATISTA, 2012), lê-se que o tema escolhido foi o da preocupação com o futuro, mais ainda: trata-se de uma “inquietação coletiva”, que se caracteriza sobretudo pelo medo do desconhecido ou pela preocupação com o “estado de crise”. A ideia do projeto é dialogar com a “ciência, tecnologia e espiritualidade”, como eixos norteadores do “falar sobre a arte”. A curadoria se compôs de uma equipe de artistas e críticos convidados. Os trabalhos escolhidos, ligados àqueles eixos, foram do acervo do museu, de integrantes da curadoria e de artistas convidados. Escolhemos algumas obras de cada eixo: 1) Arte e Espiritualidade: *Zona de Contato*, de Angelo Luz; *Significante - significado II*, Hugo Zanzi; 2) Arte e Ciência: *Ornitologia urbana - experimento n.º 1 B*, de Ana Bellenzier; 3) Arte e Sujeito: *Você a cores - Da série Homenagem ao espectador*, Ubi Bava; *Mapa*, Carla Vendrami.

Não é nossa intenção analisar em que medida as obras apresentam respostas ou inquietações sobre o futuro, a menos que isso seja determinante para a compreensão da *espacialidade* em termos ferramentais. A concepção dos grupos, no entanto, direciona nosso olhar e questionamos em que medida as obras se coadunam com seus grupos. Nessas divisões

não se pode negar a relação implícita do *eu* e do *outro*, que aponta para uma comunidade social e determina aquilo que limita o *meu* lugar e do outro. Essa relação fundamental está presente na espiritualidade, na ciência e, mais claramente, na constituição do sujeito. A espiritualidade e a ciência só existem a partir de comunidades que dão a elas formas e práticas.

Assim, como aporte teórico, recorreremos a Mikhail Bakhtin (1992) e à sua compreensão da forma espacial do herói, em que se formula a “relação do eu e do outro”. Embora se trate de um ensaio literário, ele nos fornece bases filosóficas gerais importantes. Além disso, Kozel (2009, p. 229) recorre ao filósofo e linguista russo para desenvolver sua concepção de representação em geografia, assim percebe-se a importância de Bakhtin também para nossa área científica.

Em seu ensaio “O tempo presente do espaço” dos anos 1970, Robert Morris discute as novas tendências da arte dessa época que evocam a relação imediata do *eu* e do *objeto*. Não se trata da memória, fundamental para a referencialidade, mas da fruição “cinestésica-temporal” do eu-observador-ativo. Também em Morris há a reflexão sobre o *eu* e sua relação com o *espaço*. Apropriamo-nos de sua reflexão no que ela contribui para compreender esta relação fundamental, cabível ainda para a arte deste decênio.

2. Da exposição: o trabalho “inacabado”

A instalação *Zona de contato* (foto 1), de Angelo Luz, do Grupo Arte e Espiritualidade, segundo sua legenda, é composta por adesivo vinílico, cabos de áudio e força, som e luz; sua dimensão: variável. Se Angelo Luz irá refazer a mesma instalação em outro lugar, não sabemos, de qualquer modo ele nos propôs uma “zona de contato”, cuja intenção pode ser entendida tanto como o contato entre o visitante e a instalação, quanto o contato entre realidades distantes, como nos explica ainda mais a legenda:

Foto 1

ANGELO LUZ ZONA DE CONTATO (2012)

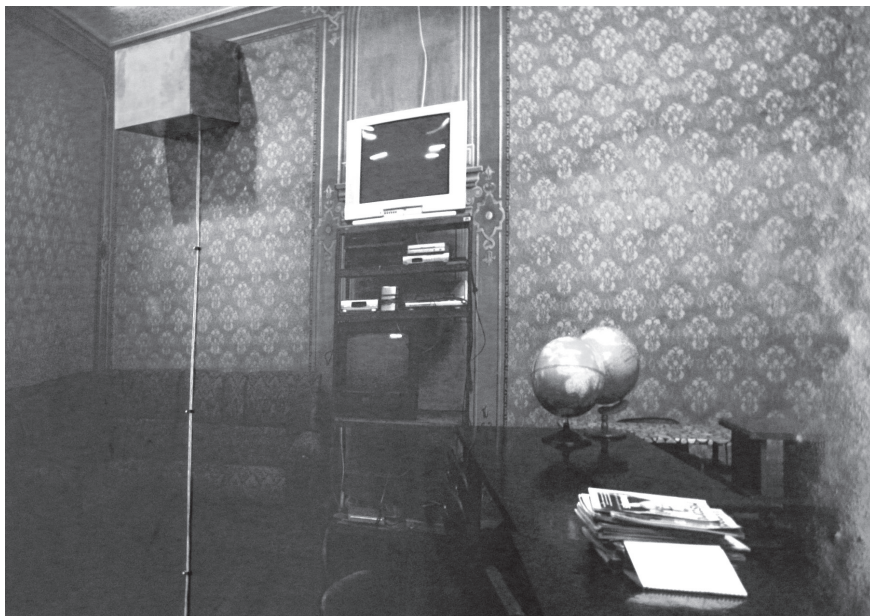


Imagem de um antigo mosteiro, localizado na cidade de Lapa, Paraná. Neste prédio atualmente funciona uma escola pública. Na capela foi montada uma sala de reuniões, e o lugar antes ocupado pelo altar foi substituído por uma estante de aparelhos eletrônicos. O áudio é uma coletânea de sons rituais e cantos religiosos de diferentes povos ao redor do mundo. Foto de Sibeles Paulino.

A foto dessa “sala de reuniões” está colada na parede; há uma caixa de som, instalada sobre esta foto. Coerente com o grupo no qual está a instalação, há aqui a reflexão de novas espiritualidades. O que antes era sacro, um lugar estabelecido pela comunidade católica, com seus referenciais religiosos, agora é utilizado por uma escola pública; momentaneamente foi transformado em sala de reuniões, para se fixar como imagem montada para uma fotografia. A caixa de som propaga cantos e ritos religiosos; o que antes se dava *in loco*, ou seja, os cantos no próprio “altar”, agora se dá no plano da memória por meio da mídia. Ressoam os questionamentos: a espiritualidade ainda tem um lugar concreto para ser vivenciada? Ou ela apenas se transformou em atividade pragmática e laboral, ou mais, em recurso midiático de entretenimento (a televisão presente na foto)? É possível que a espiritualidade seja vivenciada somente pela TV, sem que

o corpo mesmo participe? Não apontaremos respostas, apenas evidenciamos que o artista apresenta-nos um trabalho inacabado que se conclui ou continua no diálogo com o visitante.

Foto 2
HUGO ZANZI *SIGNIFICANTE - SIGNIFICADO II* (1975)



Óleo sobre chapa de madeira, 108x100cm; acervo do MAC/PR. Foto de Sibebe Paulino.

Significante - significado II, de Hugo Zanzi (foto 2), foi produzida na década de 1970. Da sua inserção no Grupo Arte e Espiritualidade, permitimo-nos compreender sua mensagem pela própria disposição do título e a ordem das pessoas figuradas na imagem. Ao *significante*, o dado material ao qual se atribui significado, é vedada a voz; ao *significado*, a visão. A relação arbitrária entre *significante* e *significado*, de maneira geral, pressupõe a ausência de manifestação sobre si do *significante*; ao mesmo tempo,

o significado é atribuído a algo que ele desconhece ou ele mesmo é gerado a partir do que lhe é de saída estranho. Se homem e mulher são complementares ou se significam mutuamente e não lhe são dados compreender essa relação; se partimos da espiritualidade como religiosidade, os valores religiosos são arbitrários e apenas tentam atribuir forma material àquilo que é indizível para o humano; se espírito é a porção do intelecto que acompanha o corpo, e este é apenas o instrumento das ações do intelecto; se são as mãos também enegrecidas que atribuem ao destino dos seres de não ver ou dizer; se título e atribuição a um grupo de espiritualidade e arte para uma exposição são absolutamente arbitrários, e a arte é apenas a ironia fina sobre o brincar de viver dos seres humanos, não podemos concluir com absoluta certeza. A proximidade à certeza corresponde ao aprofundamento na trajetória artística e profissional dos artistas aqui abordados. Mas respostas estanques para tais obras não é nosso objetivo. Em prol da delimitação objetiva, importa-nos observar o dinamismo da relação entre visitante e obra. A de Zanzi não extravasa o campo visual e corporal, não é uma instalação; três elementos contribuem para o dinamismo: as faixas de censura, as luvas negras de mesmo tom e o título.

Fotografar *Ornitologia urbana - experimento n.º. 1 B*, de Ana Bellenzier, Grupo Arte e Ciência, é tarefa ingrata. Trata-se da exposição de um projeto, um experimento, como explica o próprio título. O site do projeto <http://ornitologia-urbana.blogspot.com.br/p/o-projeto.html>, informado em um cartão de visita fornecido na exposição, esclarece que se trata da realização de um experimento científico, mas que visa fazer parte de uma poética e refletir sobre a relação do ser humano com o lugar a partir da relação com outros seres, mais especificamente os pombos. Esses pássaros, em seu *habitat* natural, ao se alimentarem de sementes, transportam-nas para outro lugar e, pela evacuação, podem germiná-las. Esse papel positivo desaparece na cidade; eles se alimentam de comida contaminada e acabam se tornando fator de doença. Parte do projeto era alimentar os pombos com sementes e verificar se houve também promoção de germinação por eles. No museu, é possível ler tais explicações e ter contato com todo o material utilizado: luvas, calendário, anotações etc. Constatou-se que não houve tal fertilização, tamanho o caráter profundamente denegrido da vida natural desses animais.

Conhecendo sobre o que se trata o experimento, a foto a seguir (foto 3) pretende mostrar que parece haver uma tentativa de promover apelo emocional a seu objetivo artístico. Se no âmbito “científico” não se constatou uma relação positiva entre pombos e gente ou pombos e meio, no museu isso se inverte. A imagem de uma pessoa alimentando os pombos centraliza o papel da relação afetiva entre o ser humano e os animais; seu potencial de fertilização de flores e de amizade com os humanos redimensiona o olhar do espectador. O objetivo científico do experimento é também redimensionado no momento em que se cria uma performance de sua apresentação no museu.

Foto 3

ANA BELLENZIER ORNITOLOGIA URBANA - EXPERIMENTO Nº. 1 B (2012)



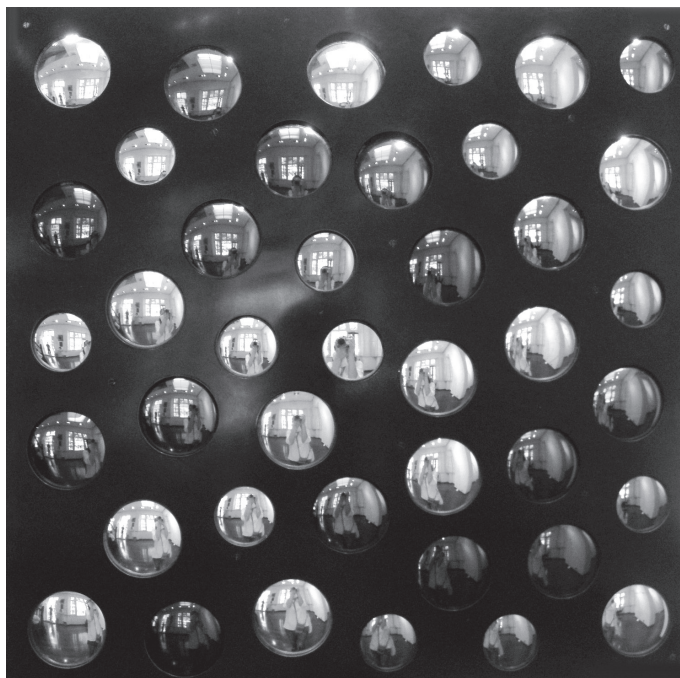
Instalação fotográfica, dimensão variável. Foto de Sibeles Paulino.

Você a cores - Da série *Homenagem ao espectador* (foto 4), de Ubi Bava, apresenta em sua composição mesma a intenção de inserir o sujeito. É parte, portanto, do Grupo Arte e Sujeito. Os vários espelhos convexos

sobre a placa de acrílico, com suas múltiplas cores e dimensões, multiplicam o próprio espectador. A ordem tradicional da arte figurativa parece se inverter mais radicalmente aqui: o que antes era moldura e apresentava o mundo distanciado e encerrado em si mesmo, aqui insere o sujeito ao mesmo tempo que o mantém como espectador. Quer o artista nos fazer voltar à subjetividade pela atenção à espacialidade? Ou reconstruir essa espacialidade e levar a mudanças de paradigmas? Ou apenas mostrar a multiface de todo ser humano?

Foto 4

UBI BAVA VOCÊ A CORES - DA SÉRIE HOMENAGEM AO ESPECTADOR (1972)

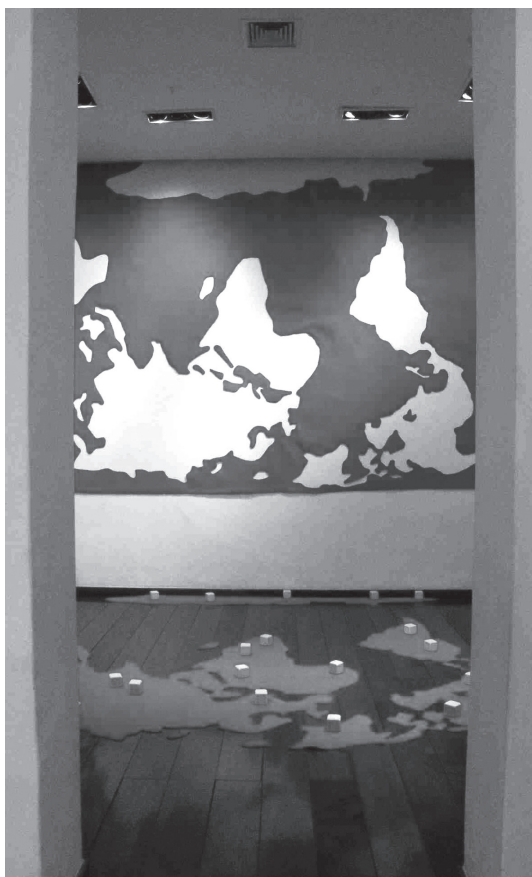


Espelho sobre placa de acrílico, 61,4x61,3cm; acervo do MAC/PR. Foto de Sibebe Paulino.

O *Mapa* de Carla Vendrami (foto 5), do mesmo Grupo de Bava, propõe o redimensionamento do sujeito no espaço a partir do objeto artístico. É possível identificar um mapa segundo parâmetros cartográficos tradicionais, porém ele está invertido na parede; as porções de terra que configuram os

continentes parecem cair da parede, em bloco. Em cada continente, são colocados dados de madeira, que evocam o sentido do que é arbitrário. A representação científica do mundo é apenas uma das possíveis para ele. O grau de conhecimento do sujeito e sua relação cinestésica e imaginária determinam a natureza e o grau de aproximação com o mundo. A batente da porta abre *um* mundo aos nossos pés e nos oferece a possibilidade da vivência em todos os seus cantos e lugares. Deus jogou dados no mundo? O sujeito é peça (objeto) dessa dinâmica ou ativo na decisão de seu destino?

Foto 5
CARLA VENDRAMI MAPA (1994)



Carpete e madeira pintada, dimensão variável; acervo do MAC/PR. Foto de Sibebe Paulino.

3. Da espacialidade

Do *corpus* de análise da exposição “2012: proposições sobre o futuro” depreendemos o seguinte: o que é presente convive com o que se evoca racionalmente; o universo artístico se abre para significados pela relação de desafio e estranhamento; o sujeito é aglutinado ou convidado ao diálogo nos (anti)paradigmas da arte proposta. Do confronto com um simples objeto à instalação completa, percebe-se no ambiente da exposição o espaço sensorial desafiando no espectador a configuração de um espaço construído e o pensamento ativo a reelaborar a espacialidade pautada na relação do sujeito com o entorno. O dado da experiência, para Yi-Fu Tuan, é fundamental para a conformação espacial do ser humano². O contato fugaz e muitas vezes incômodo com os nichos da exposição não possibilita, no entanto, uma familiarização (cara à constituição do “lugar”), procurando transformar a capacidade mesma do sujeito de se recolocar no mundo, questionar paradigmas ou apenas refletir sobre aquilo que lhe é “familiar”. Ou seja, trata-se de um processo diferente: em geral, para que o espaço se constitua em “lugar”, ocorre o processo do estranho tornar-se familiar, na concepção de uma arte transgressora, o estranho, que se utiliza de ferramenta familiar (materiais usados, ambiente do museu), quer abrir-se para o infinito e eterno questionar-se, diminuindo a sensação do familiar. O propósito da exposição vincula-se também ao princípio básico da experiência, o primeiro contato com o mundo antes que as emoções se manifestem. Tuan sugere que, para se atingir o patamar da “experiência”, no sentido de sabedoria, é preciso extravasar o condicionamento do familiar que conduz nossas “experiências”: “Para experienciar no sentido ativo, é necessário aventurar-se no desconhecido e experimentar o ilusório e o incerto.” (TUAN, 1983, p. 10) Para o geógrafo, ainda, o processo de experienciar constitui tanto o pensamento quanto o sentimento, pois este determina o grau de compreensão e abertura para o mundo. A sensação é intrínseca à cognição. O ver e o ouvir, o sentir e o degustar abrem para o ser humano uma gama de conhecimentos, Tuan cita aqui o conhecimento das fragrâncias das flores (idem, p. 11). Para ele, os órgãos sensoriais e a experiência possibilitam ao ser humano situarem-se, “espacializarem-se”, ou seja, não apenas a partir de abstrações pré-dadas, como os mapas. Assim,

evidencia-se que a exposição é a entrada do visitante para a compreensão do ser no “espaço”, fora do “conforto” do “lugar” de origem. Isso ocorre tanto pela forma de apresentação poética (como o experimento de Bellenzier, que ganha outra dimensão ao se tornar objeto de contemplação), quanto pelo conteúdo (como o quadro de Zanzi em conjunto com sua legenda).

Em texto introdutório sobre as representações em Geografia, Salette Kozel (2009) descreve as diversas vertentes que vão além da representação cartográfica. A geógrafa aponta a psicologia social e cognitiva como importante foco para compreender a relação do ser humano com seu entorno. Em termos metodológicos, ela ressalta a dificuldade em caracterizar esse fazer geográfico a partir da ciência voltada para a validade e aplicação; deixa claro que se trata de uma geografia que se legitima pelo ponto de vista social e que torna o saber em questão “mais atraente, principalmente em relação ao enfoque ambiental e sociocultural.” (KOZEL, 2009, p. 220) Interessam os “atores sociais” (idem, p. 221) e sua forma de representar, que tem a ver com o imaginário e os discursos que eles “incorporam” (idem) e produzem. Desse modo, torna-se particularmente profícuo aos nossos propósitos aliar a base experimental de Tuan (trabalho de campo e percepção do cientista, bem como propostas de percepção da exposição) com a análise geográfica a partir disso sob a abordagem da representação. Interessa-nos, para tanto, a *concepção sociocultural* mencionada por Kozel. Sem nos aprofundarmos na teoria social implicada, evidenciamos o papel do “conhecimento sensível, imaginário e abstrato” (idem, p. 225), segundo Kozel, também o caminho para o conhecimento racional para além dos “dados objetivos” (idem, p. 226). O ser humano cria conhecimento também a partir de suas representações (desde as cotidianas até as artísticas), mas elas por seu turno são capazes de gerar novos conhecimentos pelo receptor, que as lê, *dialoga* com elas e produz novos conhecimentos. Isso é explícito na recepção de obras contemporâneas. Aqui, chegamos à análise de Kozel sobre as concepções bakhtinianas. Para ela, segundo Bakhtin, “os homens materializam a realidade pelas representações, utilizando os signos que não provêm de uma consciência vazia. A própria consciência é construção de signos, visto que é algo que se constrói de fora.” (KOZEL, 2009, p. 229) Desse modo, a representação é linguagem e depende da “interrelação entre os indivíduos” (idem), que incorporam “diferentes vozes e discursos” (idem).

Esse processo, base do dialogismo bakhtiniano, é, para a geógrafa, ferramenta importante para a “compreensão do real” (idem). No que concerne às representações espaciais, o papel dos atores é fundamental, bem como as suas práticas do mundo da vida, cuja compreensão e análise, em termos epistemológicos, “passa pelo estudo das representações do mundo construído por eles” (KOZEL, 2009, p. 228).

É preciso, então, distinguir os níveis subjetivos com os quais operamos para entender tais representações. Tomemos o trabalho de Ângelo Luz: o próprio artista elabora uma releitura do imaginário religioso ao unir materiais diversos que, aparentemente controversos, indicam o “estado da arte” na cultura moderna, ou seja, o espaço possível das práticas religiosas em meio a outras influências, como a mídia, o saber laico da escola e o mundo do trabalho. É pela audição e pela legenda que o visitante tem o elemento religioso ao seu dispor. Quando saímos do nível subjetivo autorial para o do visitante, é possível que sua leitura se diferencie a depender de sua formação religiosa. Em nosso nível de visitante e elaborador de uma leitura estruturada, a compreensão vai se moldando também a partir da escrita, dos *signos linguísticos*, que ora se materializam. As representações possíveis nas obras, que se dão no diálogo com o visitante, promovem uma *espacialidade*, uma *conformação espacial dialógica*.

Espaço e lugar são, para Tuan, categorias não estanques e se constituem pela percepção do indivíduo, de seus sentidos e da maneira com que seu meio cultural o ensinou a “ver”. Em estudo mais recente sobre a categoria *lugar*, Berdoulay e Entrikin (port. 2012; orig. 1998) demonstram que a categoria *território*, amplamente utilizada em detrimento de *região*, não tem sido satisfatória para compreender fenômenos modernos em que o sujeito é mais autônomo para determinar sua identidade, sua relação com o meio: “A multiplicidade das cartografias de territórios vem, com efeito, obscurecer o que a noção mesma de território deveria simplificar.” (BERDOULAY; ENTRIKIN, 2012, p. 97) Berdoulay e Entrikin chamam atenção para o fato de que a “consideração das representações e do vivido” (idem) podem levar, em termos metodológicos, à desconsideração da “correspondência material” (idem) da noção de pertencimento que a categoria de lugar traz. Desse modo, voltamos nosso olhar para a abordagem de Tuan em *Espaço e lugar*, apontada por Berdoulay e Entrikin como aquela

que procurou “escapar do peso do territorial” (idem), porém como visão cabível à nossa pesquisa de campo.

Tuan exemplifica suas teses sobretudo a partir de outras ciências e de obras artísticas. O estudo do espaço e do lugar se dá, entre outros, pela relação entre essas categorias e a sistematização do conjunto de experiências, que se observa nos *produtos materiais* da humanidade, ou do conhecimento, que permite expandir a forma de ver, ou seja, não só a partir da sensação e da percepção³. Os produtos materiais que se apresentam na exposição “2012: proposições sobre o futuro” devem ser vistos levando-se em conta o seu arranjo espacial: o trabalho de Vendrami só é plenamente compreendido pelo jogo de corpo do visitante, que tem de mover seus olhos da parede (ação comum ao ver um mapa pendurado) para outro mapa no chão, o que requer cuidar por onde os pés andam; o visitante não passa incólume ao “quadro” de Bava e tem de ver-se refletido em vários pontos, em termos espaciais não há outra maneira de passar pela obra. Assim, as experiências são dinamicamente “sistematizadas” pelo visitante a partir da proposta inicial do artista. A “forma de ver” proposta por ele necessariamente é rearranjada pelo visitante, como se ele também vivenciasse um processo de experiência pelo qual o artista teria passado.

Tuan interliga o espaço à sua condição temporal. O papel do tempo é redimensionado na experiência do corpo no espaço. Tuan reconhece na arte o potencial de focalizar um período do tempo, o que chama a consciência presente para um fato localizado historicamente (TUAN, 1983, p. 137)⁴. Aqui ele fala da fotografia. Embora não se dirija especificamente à arte contemporânea, julgamos ser pertinente sua consideração sobre o tempo na sua direção para o futuro. Nessa sua consideração, o geógrafo se remete à incerteza congregada ao tempo do futuro: “Incerteza e potencialidade de surpresa são características do futuro e contribuem para sua sensação.” (Idem, p. 142) Também aqui reconhecemos outra capacidade da produção artística de ressituar o sujeito, jogando-o ao mesmo tempo para as incertezas do tempo futuro. Embora isso venha ao encontro da proposta temática da exposição, não iremos desenvolver a reflexão sobre a categoria tempo, a partir de Tuan. É preciso mencioná-la para compreender a relação do eu com o entorno, para perceber que exposições de arte contemporânea operam com a capacidade de mover o sujeito espacial e temporalmente.

Para o artista e crítico Robert Morris, a relação temporal do “eu” e do “mim” condicionam a relação espacial. O eu é percepção do espaço e “desdobramento no contínuo presente” (MORRIS, 2009, p. 404), o *self* da consciência; o mim é “paralelo com o modo de percepção do objeto” (idem). Essa forma de compreender o *self* Morris deve ao filósofo Georg Herbert Mead. O eu é tempo presente e o mim o tempo da memória, que identifica ou estranha o objeto a depender de seu conhecimento passado sobre ele. O tempo, então, é elemento fundamental para o que ele chama de presentidade [*presentness*] do eu que experiencia o espaço pela relação com os objetos. A presentidade é dinâmica e está atrelada à proposição das obras que expusemos na seção anterior. A instalação de Angelo Luz evoca com mais intensidade a memória, embora a redistribua no que se dá no presente; o experimento de Bellenzier, mais que promover a mostra de um resultado, clama pelo futuro, para a promoção de outros paradigmas para as relações humanas, o eu consciente é fortemente demandado; Bava tenciona buscar o eu presente da consciência, voltando a atenção para o sujeito em si mesmo e seu potencial de ver; Zanzi mostra que ver é pautado em parâmetros preestabelecidos.

O objetivo de Morris, em seu ensaio, é analisar o quanto os objetos de arte tornaram-se específicos, sem uma relação direta com o entorno. O que propiciou essa totalização do objeto, segundo Morris, foram os espaços de galerias e museus, no sentido de que o confronto com ele deveria ser frontal e direcionado.

Essa áreas fechadas foram designadas para a confrontação frontal de objetos. A confrontação de objeto independente não envolve espaço. A relação de tais objetos com a sala quase sempre teve a ver com o seu alinhamento axial para o confinamento das paredes. (MORRIS, 2009, p. 415)

A partir dos anos 1960, performances artísticas e produção de arte foram transferidas para o exterior e galerias mais modernas e despojadas deixaram de ser “confinadoras” do objeto. Assim, é paradoxal analisar a “obra” *ornitologia urbana*, que, ao ser “exposta”, redimensionou seus propósitos e elaborou uma configuração de uma espacialidade possível para a relação visitante-obra. Evidencia-se para nós que a arte contemporânea, seja em exposições ou intervenções urbanas externas, redimensiona a *espacialidade* dos produtos culturais humanos, o que é de cabal importância

para o olhar geográfico. As obras ora analisadas não exigem apenas a identificação imediata dos objetos e seus ordenamentos com a memória do observador, ou seja, não se trata de obras pictóricas figurativas. Trata-se então de uma arte cerebral? Abstrata? Performática? Não procuraremos aqui uma crítica voltada à classificação e à apreciação, mas para o entender o forte caráter de promoção de novas espacialidades que tal arte evoca.

Na contramão de Morris, procuraremos refletir sobre a espacialidade configurada pela relação entre o sujeito e a obra artística, que não é necessariamente um objeto encerrado em si mesmo. Para tanto, recorreremos a Mikhail Bakhtin, que, embora tenha se voltado predominantemente para a literatura, refletiu sobre a relação do eu e do outro para a compreensão da forma espacial do herói, que emula a relação universal presente em todo ato artístico, e que pode fundamentar a assim chamada *geografia das representações*.

4. O eu e o outro

Como mencionado anteriormente, Salete Kozel cita Bakhtin para analisar o dialogismo como ferramenta importante para se compreender o real, e isso pela atenção aos atores sociais, sua partilha e criação de linguagem. Ao partilharem linguagem e discurso, eles criam representações sociais, elementos simbólicos que os “representam”. Para a geografia, interessa como se dão suas configurações espaciais a partir dessas representações. Para tanto, iremos nos deter nas reflexões de Bakhtin (em alguns textos de *Estética da criação verbal*) em que ele analisa as representações em seus fundamentos: na linguagem e na relação do *eu* e do *outro* que constituem a espacialidade humana.

Mikhail Bakhtin (1895-1975) teve grande importância na área de literatura, filosofia da linguagem, teoria da arte e da semiótica. Suas ideias sempre redefinidas pelo próprio pensador constituem uma intelectualidade “inacabada”, como sugere Gilberto de Castro (2007). O que se mantém como unidade e identidade bakhtiniana é sua “fidelidade epistemológica dialógica”, como define Castro: “Bakhtin não é um autor temático — a profusão temática é consequência da inquietação epistemológica causada pela sua concepção de linguagem e não motivo primeiro de suas pesquisas”

(CASTRO, 2007, p. 84). Essa característica permitiu que Bakhtin fosse amplamente lido, em diversas áreas e a partir de problemáticas diversas, inclusive agora no campo da geografia das representações.

Estética da criação verbal (1979) é uma publicação póstuma que reúne textos de diferentes épocas que complementam ou contradizem obras anteriores do intelectual. Abordaremos os textos “O autor e o herói”, “O espaço e o tempo” e “Os gêneros do discurso”. Segundo Cristóvão Tezza (2007), “O autor e o herói” é um escrito estético fundamentado na teoria da linguagem e do conhecimento, embrião de um sistema filosófico para uma estética geral e concepção de linguagem. Conforme o título, trata-se de um escrito sobre literatura. A linguagem romanesca, segundo Tezza, é vista como “permanente troca com a linguagem viva e inacabada da vida cotidiana, no veio de um demorado processo de descentralização da palavra.” (TEZZA, 2007, p. 233)

Sob esses pressupostos e a visão de que a linguagem medeia as relações entre os seres e entre os seres e o mundo, a partir de uma filosofia da linguagem ao encontro do ideário bakhtiniano, pautamo-nos na lógica imanente do processo de criação, que, mais do que trabalhar com palavras (no caso da criação verbal), opera com os “valores do mundo e da vida” (TEZZA, 2007, p. 255), ou, para citar Kozel: “As representações espaciais advêm de um *vivido* que se internaliza nos indivíduos, em seu mundo, influenciando seu modo de agir, sua *linguagem*, tanto no aspecto racional como no imaginário, seguidas por *discursos* que incorporam ao longo da vida.” (KOZEL, 2009, p. 221)

“O autor e o herói” extravasa o estudo do romance e reflete um Bakhtin fenomenólogo, como em sua compreensão do *excedente da visão estética*. Ao olhar para o outro, tenho a perspectiva daquilo que esse outro não é capaz de ver sobre ele mesmo; o mesmo ocorre comigo, e a relação estética fundamental entre os seres de linguagem depende daquilo que eu complemento no outro e vice-versa. A construção de um mundo de significados comuns, embora baseada na relação perceptiva do outro e do outro de mim, torna-se um bem comum concretizado no plano da consciência. O sujeito cognoscente que há em mim é independente daquele que percebe. A percepção do corpo exterior do outro, a partir de minha posição única de sujeito cognoscente, configura o espaço. Pois não sou sujeito

isolado, dotado de todo um universo interior, tenho de viver sob os ditames do mundo sensível e seu outro que o habita. Para Bakhtin, não é possível haver uma identificação plena com o outro, pois assim ele deixaria de ser outro e eu deixaria de viver numa totalidade espacial. Bakhtin adentra, com isso, o universo ético. Não seria isso que Bellenzier diz quando propõe uma convivência plena com os animais? Não só em sentido altruísta, mas ético-estético, em que o ser humano de fato vivencia uma totalidade, na qual a visão científica é apenas uma direção? Não dependemos também daquilo que percebemos e nos faz seres dialógicos? Bakhtin nos diz ainda:

A consciência gnosiológica, a consciência científica, é uma consciência única e singular; tudo com que essa consciência lidar será definido por ela própria, toda definição será do âmbito da sua própria atividade: toda definição do objeto será definição da consciência. Nesse sentido, a consciência gnosiológica não poderia ter outra consciência situada fora dela, não poderia estabelecer uma relação com outra consciência que fosse autônoma e não se fundisse com ela. (BAKHTIN, 1992, p. 104)

A consciência em seu universo cerrado não pode promover uma relação dialógica sem deixar participar o sujeito que percebe. Por isso o trabalho de Bellenzier trazer essa dupla função: mostrar um experimento científico, ele mesmo fruto de outros diálogos, somado a uma reflexão ética em sua forma estática de exposição, para que um outro reconstitua uma espacialidade pautada na relação ético-estética, que pode se dar no estranhamento ou na identificação, mas ainda assim no diálogo. A citação acima de Bakhtin trata da teoria do conhecimento própria aos estudos literários e culturais, na contramão das ciências naturais e do formalismo linguístico, e corrobora, portanto, a intenção da abordagem da representação pela geografia, que deve seguir os meandros dos estudos culturais, com foco em dados qualitativos, mais que quantitativos.

A configuração do espaço só se dá pela exterioridade do outro. Tudo o que vivencio do outro é a imagem que crio a partir de sua exterioridade. Para Bakhtin, o que interessa é a “vivência concreta de uma subjetividade que o objeto é inapto para esgotar” (BAKHTIN, 1992, p. 58). Quando olho para mim mesmo nos espelhos coloridos e multidimensionais de Bava, vejo a mim naquilo que não sei de dentro de mim. Como se me sentisse liberto da prisão interior que não me dá respostas e nem me faz sentir indivíduo singular em uma dimensão coletiva e social.

É preciso se perguntar sobre o condicionante sociocultural de obras e exposições como as que mencionamos aqui. Por que uma tentativa de resgatar o sujeito? Por que refletir sobre o lugar do ser humano e sua relação com ele? A resposta possível dos geógrafos Vincent Berdoulay e J. Nicholas Entrikin (2012) está no fato de que o sujeito da modernidade foi se autonomizando, e que é necessário, portanto, operar com ferramentas reflexivas capazes de compreender esse fenômeno. Para eles, a “modernidade e seus avatares”, aliados a uma “reorganização territorial da sociedade”, “solicitam a pesquisa de conceitos mais apropriados à consideração do contexto cultural imposto por esta modernidade.” (BERDOULAY; ENTRIKIN, 2012, p. 95) A questão central, para esses geógrafos, é o foco no sujeito, o que faz a geografia ter de buscar diálogo interdisciplinar para entender os produtos culturais da humanidade como conformação do espaço, sem deixar de lado o ator social, peça fundamental nesse processo. Em nossa discussão, vale a dimensão fundamental do papel desse sujeito, de como ele opera essencialmente, ou universalmente, com o outro e com seu meio. Os “produtos culturais” sobre os quais estamos tratando são *metafenômenos*, já que encenam esse processo em sua forma artística; também a recepção da obra se dá necessariamente pela participação do visitante.

Em seu “O espaço e o tempo”, Bakhtin afirma que o tempo histórico tornou-se mais visível nas obras literárias que em sistemas abstratos e especulativos da filosofia (BAKHTIN, 1992, p. 245). Em romances, a figuração de dinâmicas da comunicação entre sujeitos – nosso foco – e o seu situamento histórico e geográfico deram visibilidade a contextos específicos, o que pensamos ser também o caso de outras artes. A consciência do tempo se pauta na visão do espaço e em seus produtos. Para Bakhtin, a visão do passado não é um fator de nostalgia apenas, mas percepção de evolução e, portanto, também do porvir. O construto que fazemos do espaço e sua integração com o tempo é fruto da criação do homem. Analisando as concepções literárias e estéticas de Goethe, o pensador russo conclui:

Goethe procura e encontra, antes de mais nada, o *movimento visível do tempo histórico*, indissociável da ordenação natural de uma localidade (*Lokalität*) e do conjunto dos objetos criados pelo homem, consubstancialmente vinculados a essa ordenação natural. (BAKHTIN, 1992, p. 251)

A partir da forma de pensar goetheana, Bakhtin reflete sobre a noção temporal por meio da concretude da criação humana. No trabalho de Angelo Luz, a espiritualidade em sua dimensão religiosa parece ser questionada enquanto dado evanescente. A mão do homem tem mais força que sua fé. Aquilo que era sagrado passa para o aspecto formativo e segue até a dimensão midiática e laboral. Com os sons dos cantos religiosos propagados graças à técnica, o artista procurou retornar a visada espiritual ao lugar da antiga capela, embora outros elementos materiais da foto procurem se sobrepujar aos dela. Acreditamos na palavra de Angelo Luz, sim, é uma capela. Mas aquilo que se diz é parte da concepção estética, se é ou não uma capela no mundo referencial, não sabemos; ali, naquela instalação, estavam dados os elementos com quais o observador deveria operar e criar o seu “diálogo”. Se é diálogo, qual é o outro? A voz do sagrado ou do sacralizado? Povos inexistentes ou em vias de inexistência e que podem se presentificar pelo desenvolvimento técnico? É implícita aí uma proposta etnográfica do artista? Quer o artista que elas sejam ouvidas e retomem o elo de sua manifestação com algum outro que não a dizime? Vemos que a intenção da poética é sintonizar-se com a boa vontade do visitante, que ele presentifique sua consciência naquilo que é novo e ressignifique seu espaço no mundo. Essa característica ética conforma todos os trabalhos que estamos abordando.

Não tratamos aqui de produtos artísticos de caráter exclusivamente escrito. São visuais e verbais. São, de qualquer modo, linguagem, e operam com a dinâmica que esta produz. Em “Gêneros do discurso”, Bakhtin chama a alternância de sujeitos falantes de “fronteiras”, o que se aproxima da noção de alteridade que se depreende da relação eu e outro. Para o pensador russo, a língua não é constituída de unidades (como fonemas, palavras), mas de enunciados e aí não se excluem os aspectos extralinguísticos, nem a dinâmica entre falantes; na leitura de uma obra, também poderíamos dizer nem a dinâmica entre leitor e texto. Para Bakhtin, há sempre o falante (o enunciado) e o interlocutor (com sua ação responsiva). Na formação discursiva, gêneros primários, mais simples, cotidianos e ligados à comunicação espontânea, são apropriados pelos gêneros secundários, inseridos na dinâmica sociocultural complexa, são exemplos os gêneros literários, ideológicos e científicos. Os gêneros secundários se constituem a partir

de uma complexa rede de comunicação, na qual há ações propositivas, enunciativas e responsivas. O que ocorre então nas proposições artísticas mais contemporâneas, transgressoras (se é que ainda podemos designá-las assim)? A dissolução da narratividade da arte pictórica, muitas vezes com representações literárias conhecidas, e a abolição da moldura, em sentido material e simbólico, pedem a complementaridade mais ativa daquele que observa tais proposições. O mapa de Vendrami está a nossos pés, parece subjugar-se aos nossos caprichos, *dessubjugando-se* ante à moldura líquida daquilo que julgamos ser o mar e à parede que o apoia. Para além de uma nova proposta reflexiva, como a que fazemos aqui, a obra de Vendrami pede outra ação do corpo. Não se trata mais da contemplação da obra distanciada na parede, o corpo precisa esquivar-se, os olhos precisam se deslocar: uma nova espacialidade é proposta nessas ações corporais, ao mesmo tempo que o sujeito cognoscente é presentificado. Vendrami, como todos os artistas mencionados aqui, parece propor outra “geografia”, que se inscreve na lógica móvel das relações humanas contemporâneas.

5. Considerações últimas

O dialogismo de Bakhtin traz uma fundamentação de caráter ético para o fazer científico das Ciências Humanas e dos Estudos Culturais. Para explicar a *entonação expressiva* de uma obra literária, antes o pensador explica que o *acabamento*, como uma das particularidades do *enunciado*, é a maneira de tornar cada vez menor o *ato responsivo*, quer dizer, quanto mais houver o tratamento exaustivo do objeto, quanto mais este estiver definido dentro do enunciado e quanto mais claro é o gênero, então menos espaço terá o interlocutor para ampliação do diálogo. Um exemplo que Bakhtin mesmo fornece é o de ordens militares, mas há muitos outros.

Para haver a entonação expressiva, é necessário o uso de recursos linguísticos não por seu dado lexicográfico, mas pelo uso em determinado contexto. Como mencionado, importam os elementos extralinguísticos e a literatura é vista como um campo rico de expressividade. Mas poderíamos dizer que todo esse mecanismo também pertence ao fazer científico-reflexivo das Ciências Humanas⁵. As obras de arte que analisamos aqui vão

ao encontro dessa entonação expressiva que permite ao visitante realizar o ato responsivo. Assim, tem-se uma espacialidade mais dinâmica, por meio da qual é possível vislumbrar, como que “alegoricamente”, o novo papel do sujeito na modernidade, mais autônomo, mais determinante de suas ações. Desse modo, as ciências humanas e sociais devem levar em conta esse novo sujeito, ou ator social, para realizar suas pesquisas sobre a sociedade ou sobre as representações espaciais, como na geografia em suas novas vertentes. Aqui, o olhar geográfico abre-se para essas novas perspectivas, tendo como pano de fundo as reflexões que Tuan já havia realizado para a geografia humanista nascente. A experiência é um dado importante se quisermos compreender a autonomia do sujeito moderno. Seu eu cognoscente é questionado, mobilizado para cada nova experiência que esse sujeito se proporciona, fazendo com que surjam novas territorialidades, lugares etc. Focalizamos o “produto cultural” da exposição de arte ora analisada, que mostrou-nos esses mecanismos e corroborou o papel da arte como chave de compreensão da percepção e da relação do sujeito com o mundo, como Yi-Fu Tuan (1983) e Edward Hall (2005)⁶ já haviam sugerido. Para a geografia, que se volta para a compreensão das novas espacialidades do mundo moderno, e cada vez mais para a linguagem e para as representações, tal suporte teórico e reflexivo é pertinente, bem como o viés de Bakhtin para com a linguagem e os sujeitos envolvidos, como corrobora Kozel (2009). Além disso, a análise de Robert Morris sobre o sujeito que percebe, com seu *eu* presente e o *mim* da memória, complementa-se com a análise dialógica de Bakhtin, que expande a compreensão desse sujeito que vê para suas relações discursivas e para a influência dos ditames do mundo sensível que determinam seus discursos e relações.

O exercício estético e reflexivo que propusemos objetivou apontar o mecanismo dialógico que perpassa a espacialidade observada no fazer e no produto artístico da exposição mencionada. Suas obras exigem maior ato responsivo de seus observadores; seu instrumentário estilístico e suas poéticas não observam as “leis do Belo”, apontam muito mais para uma discussão de sentido ético-estético do fazer artístico dos últimos tempos. Despojada assim das peculiaridades do meio artístico, a partir do uso de técnicas e materiais específicos, e familiares, essa forma de pensar a arte passa a fazer parte de um ideário comum, dialógico, que abarca outras ciências, como a geografia,

e a filosofia. Expandimos, assim, nossa discussão, e nossas considerações últimas não finalizam o debate: abrem-se para o diálogo.

Notas

¹ Sobre o sentido ético como morada do homem, ver com mais aprofundamento Vaz (2000, p. 13).

² Tuan pondera que a fronteira que separa as categorias de espaço e lugar é tênue e que a experiência é determinante para ambas. Ver Tuan (1983, p. 6ss.).

³ Sobre isso, entre outras explanações: “Os homens não apenas discriminam padrões geométricos na natureza e criam espaços abstratos na mente, como também procuram materializar seus sentimentos, imagens e pensamentos. O resultado é o espaço escultural e arquitetural e, em grande escala, a cidade planejada. Aqui o progresso vai desde sentimentos rudimentares pelo espaço e fugazes discernimentos na natureza até a sua concretização material e pública.” (TUAN, 1983, p. 19ss.)

⁴ O antropólogo Edward Hall, em seu *A dimensão oculta*, dedica um capítulo à importância da arte para a percepção. Para ele: “[...] o artista não é somente um comentador dos valores maiores da cultura, mas também dos eventos microculturais que contribuem para formar os valores maiores.” (HALL, 2005, p. 101) Entendemos que a análise pontual da exposição é uma forma de abstrair a relação primordial do sujeito com o entorno, ou do *eu* com o *outro*, como iremos analisar por meio de Bakhtin.

⁵ Essa discussão também está presente em *Estética...*, mais especificamente no capítulo “Observações sobre a epistemologia das Ciências Humanas”.

⁶ Ver nota sobre o antropólogo.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 421p.

BATISTA, Stephanie Dahn. **2012: proposições sobre o futuro**. Curitiba, 2012. 1 folder.

BERDOULAY, Vincent; ENTRIKIN, J. Nicholas. Lugar e sujeito: perspectivas teóricas. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de (Org.). **Qual o espaço do lugar?** São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 93-116.

CASTRO, Gilberto de. Os apontamentos de Bakhtin: uma profusão temática. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de. (Org.). **Díálogos com Bakhtin**. Curitiba: Ed. UFPR, 2007. 4. p. 81-96.

GIL FILHO, Sylvio Fausto. Geografia Cultural: Estrutura e Primado das Representações. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 19-20, p. 51-58, Jan-Dez, 2005.

HALL, Edward. **A dimensão oculta**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 258p.

KOZEL, Salette. As representações no geográfico. In: ____; MENDONÇA, Francisco. **Elementos de epistemologia da geografia contemporânea**. Curitiba: Ed. UFPR, 2009. p. 215-232.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Escritos de artistas. Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 401-420.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 246p.

TEZZA, Cristóvão. Sobre *O autor e o herói* - um roteiro de leitura. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto de (Org.). **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Ed.UFPR, 2007. 11. p. 231-256.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar. A perspectiva da experiência**. Trad. de Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983. 250p.

_____. Geografia humanística. In: CHRISTOFOLETTI, Antonio (Org.). **Perspectivas da Geografia**. São Paulo: Difel, 1982. p. 143-164.

VAZ, Henrique C. de Lima. **Escritos de Filosofia II. Ética e cultura**. São Paulo: Edições Loyola, 2000. 295p.

Recebido em: 06/08/2013

Aceito em: 15/10/2013