

Breve genealogia do Antropoceno e os devaneios situados de *Un-Earthwork*

Brief genealogy of the Anthropocene and the specific daydreams of Un-Earthwork

Mari Fraga

 0000-0001-9930-2612
marinafraga00@eba.ufrj.br

Resumo

Dividido em dois momentos da pesquisa artística teórico-prática, o artigo se inicia com breve genealogia do Antropoceno, mapeando autores que contribuíram com teorias similares ao longo da história, ideias pioneiras que desembocaram no pensamento sobre o agente humano como força de transformação geológica. Apresenta uma síntese do debate na esfera das ciências humanas, com destaque para as discussões em torno da palavra *antropos* e de figurações alternativas propostas por vários críticos. Na segunda parte, o texto toma a liberdade de dar um salto na direção de uma escrita poética, que caminha entre o relato pessoal e a ficção, a partir do processo de criação da obra *Un-Earthwork*. Revisitando paisagens e contextos socioambientais de uma viagem de campo a Santana do Cariri, a narrativa encarna a pesquisa teórico-prática a partir da experiência situada, que levantou reflexões e referências, entre elas obras de artistas como Ana Mendieta, Nancy Holt, Celeida Tostes e Robert Smithson.

Palavras-chave

Antropoceno. Genealogia. Paisagem. Mineração. Corpo-Terra.

Abstract

Divided into two moments of theoretical-practical artistic research, the article begins with a brief genealogy of the Anthropocene, mapping authors who have contributed to similar theories throughout history, pioneering ideas that led to the idea of the human agent as a geological transformation force. The text also summarises the debate on Humanities, highlighting the discussions around the word anthropos and alternative figurations proposed by some critics. In the second part, the text takes the liberty of leaping towards poetic writing, moving between a personal account and fiction, based on the creative process of the work Un-Earthwork. On revisiting landscapes and socio-environmental contexts of a field trip to Santana do Cariri, the narrative embodies theoretical-practical research based on this experience that sparked reflections and references, including memorable works by artists such as Ana Mendieta, Nancy Holt, Celeida Tostes and Robert Smithson.

Keywords

Anthropocene. Genealogy. Landscape. Mining. Body-Earth

Abertura

Quando iniciei minha pesquisa teórico-prática sobre o Antropoceno, esse era um tema ainda incipiente no campo das artes, especialmente no Brasil. A investigação a que me propus, iniciada no doutorado realizado no PPGArtes Uerj, foi desenvolvida na tese *Do fóssil ao húmus: arte, corpo e Terra no Antropoceno* (2016), e ampliada posteriormente no projeto de pesquisa GeoAstro-poéticas: articulações experimentais entre artes e ciências na época do Antropoceno, já como docente da Escola de Belas Artes da UFRJ, no curso Artes Visuais – Escultura. Nesse sentido, o presente artigo representa um esforço de síntese acerca de mais de uma década de pesquisa e experimentações com esse tema.

O texto é construído em dois tempos, que apresentam metodologias e estilos de escrita diversos. Na primeira parte, desenvolvo breve genealogia do pensamento que desembocou em nova época geológica, denominada Antropoceno. Nessa etapa, mapeio os modos como diversos autores formularam, ao longo da história, propostas semelhantes que, embora desarticuladas, formaram o solo fértil para que o conceito fosse bem recebido pela comunidade científica internacional. Acrescento uma síntese das discussões em torno da nova época geológica dentro das ciências humanas, especialmente levando em conta as implicações éticas e políticas que a própria escolha da palavra Antropoceno levantou. Na segunda parte, apresento minha pesquisa artística, que se debruça sobre uma experiência em um contexto socioambiental específico – o sertão do Cariri, no Ceará – a partir de uma viagem de campo realizada em conjunto com o Departamento de Geologia da UFRJ em 2018. Nesse segmento, proponho abordagem diferente: uma fusão entre o relato pessoal e a ficção, de modo que as reflexões levantadas pela experiência empírica de campo se associam à experimentação onírica acerca de temas e referências artísticas importantes para a pesquisa – constituindo também a narrativa do trabalho em fotografia e vídeo intitulado *Un-Earthwork*.

O Antropoceno e a busca por uma entidade-natureza

Antropoceno é o termo que define a presente época geológica, tal qual proposto pelos pesquisadores Paul J. Crutzen e Eugene F. Stoermer (2000), que constitui o momento posterior ao Holoceno. O marco fundamental do conceito

do Antropoceno é apontar o agente humano como a principal causa das mudanças geofísicas, por meio de ações intensivas e de grande escala que alteram o clima, o solo, o subterrâneo, a vegetação, as águas, os animais, e, conseqüentemente, o estado presente e futuro do planeta.

A emergência do Antropoceno tornou explícita uma problemática particular: ao elevar o ser humano a uma força de escala geológica, o termo nos incita a refletir sobre o significado da humanidade como espécie, algo que se restringia a pesquisas biológicas, não às sociais. O historiador Dipesh Chakrabarty levanta essas questões no texto *O clima da história: quatro teses*, publicado em 2009. Segundo esse autor, há uma mudança na percepção da comunidade científica sobre os agenciamentos entre a ação humana e a natureza, especialmente a partir da ameaça das mudanças climáticas:

A noção de que o clima, e conseqüentemente todo o meio ambiente, pode às vezes atingir um ponto máximo a partir do qual sua condição de pano de fundo lento e aparentemente atemporal se transforma com uma velocidade tamanha que só pode ser desastrosa aos seres humanos (Chakrabarty, 2013, p. 9).

Até então, as análises das transformações planetárias indicavam uma escala de tempo alargada, em que uma transformação realmente significativa levaria milhares ou milhões de anos para ocorrer. Atualmente, porém, os cientistas observam que, se certos limites ecológicos forem ultrapassados, as transformações podem atingir velocidades extremas, causando um efeito cascata de escala planetária, provavelmente incontrolável. Transformações irreversíveis como o derretimento das geleiras e a acidificação dos oceanos são apenas dois exemplos dos graves impactos que o equilíbrio ecológico do planeta pode sofrer.

Se antes o homem era “prisioneiro do tempo”, o conceito do Antropoceno o eleva à categoria de “criador do tempo” – uma abordagem que, se parece conferir positividade à ação do homem sobre a natureza, revela, em última instância, a capacidade do homem de acelerar seu próprio fim. A velocidade exponencial das mudanças climáticas rompe com a ideia de uma natureza de lenta evolução e prevê que a experiência cotidiana do futuro próximo será similar ao que, no presente, chamamos de estado de exceção. Diante disso, a natureza torna-se protagonista: passa de cenário de transformação vagarosa a uma força incontrolável e imprevisível, desafiando nossa capacidade de reagir a tempo. Segundo

Peter Sloterdijk (2015), essas transformações causam um deslocamento do lugar do ser humano no cosmo, modificando o que ele conceitua como ontologia de pano de fundo. Tomando a analogia do palco teatral, a natureza seria um cenário estático diante do qual o ser humano encena seu papel dramático. Ela é apenas um pano de fundo para o protagonista homem. O autor observa que esse modo de pensar permanece vivo e “virulento”, apesar de atualmente o pano de fundo se assemelhar mais a um depósito integrado de recursos e de lixo .

As transformações causadas pelo agente humano estão acontecendo em tamanha velocidade, que, se ponderarmos o pequeno tempo de existência da espécie na Terra, chegaremos à conclusão de que “a humanidade ela própria é uma catástrofe, um evento súbito e devastador na história do planeta, e que desaparecerá muito mais rapidamente que as mudanças que terá suscitado no regime termodinâmico e no equilíbrio biológico da Terra”, como argumentam Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014, p. 27).

Figura 1

Mari Fraga, *Un-Earthwork #1*,
2023, fotografia, 90 x 60cm,
fonte: arquivo da artista



A mudança de uma natureza cenário-inanimado para uma natureza protagonista é o que Bruno Latour (2013) chama de irrupção de Gaia, e Isabelle Stengers (2015) descreve como a intrusão de Gaia. A entidade divina da mitologia grega foi retomada por pensadores em diversas épocas, sendo a mais notável a hipótese Gaia, de James Lovelock (2000), publicada em 1979 no livro *Gaia – a new look at life on Earth*.

Pesquisando a atmosfera de Marte e Vênus em comparação com a da Terra, Lovelock chegou à hipótese de que a própria vida regulava o clima do planeta, de forma a mantê-lo em condições favoráveis para sua continuidade e evolução. A interação entre organismos orgânicos e não orgânicos formaria um complexo sistema que, se observado a distância, se assemelharia a um gigantesco organismo vivo. Para corroborar sua hipótese, em 1983 Lovelock criou uma simulação em computador chamada de Mundo das Margaridas (DaisyWorld),¹ que demonstrava como a vida afeta o clima atmosférico, de forma a manter a temperatura e a umidade em níveis saudáveis para a própria vida, constatação corroborada posteriormente por outras pesquisas científicas.²

Bruno Latour retoma Gaia, porém, com abordagem diversa: o autor vai evocar a entidade como uma *composição* que inclui vários agentes – inscritos nas esferas dos mitos, naturezas, ciências e políticas – para *figurar* esse novo momento e propor outra forma de pensar a natureza. Essa natureza é inseparável da cultura, porém suas reações são indiferentes aos humanos, sem qualquer relação com moral ou justiça. A entidade Gaia é repleta de pontos cegos e não é descrita como um plano de realidade a ser desvendado, mas sim como campos de relações múltiplas, em constante transformação.

¹ Nela observamos um planeta cuja luminosidade de sua estrela solar aumenta progressivamente. Inicialmente, o programa dispõe de duas espécies de margaridas, pretas e brancas. As pretas absorvem 75% da energia solar e a transformam em calor, enquanto as brancas absorvem somente 25% da energia solar, refletindo o restante da luz. A tarefa principal da simulação é fazer-nos comparar a temperatura com e sem as margaridas. Disponível em: <http://gingerbooth.com/flash/daisyball/>. Acesso em 11 mar. 2023.

² Atualmente é aceita entre pesquisadores a ideia de que organismos vivos podem transformar o clima de seus ambientes. Plânctons e vegetações sequestram o carbono da atmosfera através da fotossíntese, diminuindo o efeito estufa que aumenta a temperatura ambiente. As vegetações também liberam água para a atmosfera através da transpiração, aumentando a umidade, a formação de nuvens e chuvas. Bactérias também podem atuar causando o congelamento da água em temperaturas mais altas do que o normal e aumentando a formação de nuvens (Weier, 2002; Gutierrez, 2013).

De forma menos categórica e mais poética, Michel Serres (2012) também projeta uma superentidade planetária, a Biogea – palavra que aproxima as escalas do biológico e do geológico. Na sua “geoestória”, Serres traça uma narrativa que caminha entre os eventos da natureza, o relato biográfico, a filosofia e a ficção. O objetivo, por fim, é decodificar os sinais da natureza não para prever e controlar, mas para estabelecer um novo tipo de comunicação e negociação entre humanos e não humanos. Segundo Serres (p. 171), não se trata mais de lutar pela morte das bactérias, por exemplo, mas de tentar “decifrar sua linguagem”:

Tentar abrir diálogos com elas e negociar juntos, graças aos códigos dessa forma compartilhados, uma ajuda mútua e um pacto de benefício, para que possamos passar juntos do parasitismo para a simbiose. É por isso que eu quero ouvir as vozes da Biogea enquanto as comparo com as nossas. Comunicação, interferências, tradução, distribuição, passagens e pontes. Como pode a ordem invasiva se tornar um diálogo recíproco? Como pode o objeto se tornar sujeito? Em qual linguagem fala esse mundo mudo?³

Outra figuração de presente-futuro é proposta por Donna Haraway (2015): “Chthuluceno”, na abordagem da autora, é tanto um superorganismo que funciona como uma complexa rede biocultural quanto uma época geológica – uma imagem extraordinária e surreal para a cosmografia do presente.

Talvez, mas só talvez, e só com o compromisso intenso, o trabalho colaborativo e a troca com outros terranos, um florescer para ricas *assemblages* de multiespécies que incluam pessoas será possível. Estou chamando tudo isso de Chthuluceno – passado, presente, e o que virá. Esses espaços-tempo reais e possíveis não são nomeados em homenagem ao pesadelo racial e misógeno, o monstro Cthulhu (note a diferença na grafia) do escritor de ficção científica H. P. Lovecraft,

³ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *To attempt to open talks with it and negotiate together, thanks to the codes shared in this way, a mutual aid and benefit pact, so that we can pass from parasitism to symbiosis together. That's why I want to listen to the voices of th Biogea while comparing them with ours. Communication, interferences, translation, distribution, passages and bridges. How can the invasive order become a reciprocal dialogue? How can the object become subject? In what language does this mute world speak.*

mas sim em homenagem aos diversos poderes e forças tentaculares e coisas coletadas com nomes como Naga, Gaia, Tangaroa (expelida do aquático Papa), Terra, Haniyasu-hime, Mulher Aranha, Pachamama, Oya, Gorgo, Raven, A'akuluujjusi, e muitas mais. [...] e todas as suas parentes são alguns dos muitos milhares de nomes adequados a uma veia de ficção científica que Lovecraft não poderia ter imaginado ou abraçado – as redes da fabulação especulativa, do feminismo especulativo, da ficção científica e do fato científico (Haraway, 2015, p. 160).⁴

Matrizes conceituais do Antropoceno

Outras figurações do planeta como uma espécie de *corpo-organismo* foram propostas ao longo da história da ciência. Mais de 50 anos antes da hipótese de Lovelock, em 1926, o mineralogista e geoquímico russo Vladimir Vernadsky (1863-1945) publicou *A Biosfera*, em que utilizava o termo cunhado anteriormente pelo biólogo francês Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) e posteriormente desenvolvido pelo geólogo austríaco Eduard Suess (1831-1914), para designar uma teoria sobre a *matéria viva* enquanto força geológica (Vernadsky, 1997). Porém, a Biosfera proposta por Vernadsky não se limitava apenas à vida, mas compreendia todo o seu ciclo energético, físico e químico, incluindo a matéria inorgânica com a qual mantém uma relação inseparável, presente também em parte da atmosfera e no subterrâneo do planeta. O termo foi utilizado por diversos pesquisadores, mas só após o fim da Guerra Fria o legado de Vernadsky passou a ser realmente creditado no Ocidente.⁵ No fim da vida, em 1945, Vernadsky desenvolveu também o conceito da *Noosfera*, que seria a “esfera do pensamento”, termo originalmente proposto pelo paleontólogo e geólogo Teilhard De

⁴ No original: *Maybe, but only maybe, and only with intense commitment and collaborative work and play with other terrans, flourishing for rich multispecies assemblages that include people will be possible. I am calling all this the Cthulucene – past, present, and to come. These real and possible timespaces are not named after SF writer H.P. Lovecraft’s misogynist racial-nightmare monster Cthulhu (note spelling difference), but rather after the diverse earth-wide tentacular powers and forces and collected things with names like Naga, Gaia, Tangaroa (burst from water-full Papa), Terra, Haniyasu-hime, Spider Woman, Pachamama, Oya, Gorgo, Raven, A’akuluujjusi, and many many more. [...] and all their kin are some of the many thousand names proper to a vein of SF that Lovecraft could not have imagined or embraced – namely, the webs of speculative fabulation, speculative feminism, science fiction, and scientific fact.*

⁵ Na introdução da edição americana do livro *A Biosfera*, Jacques Grinevald traça a longa cadeia de referências – ou ausência de referências – a respeito da obra de Vladimir Vernadsky (1997).

Chardin (1966). A noosfera, conforme conceituada por Vernadsky (1945, p. 19-20), constituiria “um novo estado da biosfera”, caracterizado pela predominância do pensamento do ser humano e seus efeitos no planeta:

A humanidade como um todo está se tornando uma força geológica poderosa. Assim emerge o problema da reconstrução da biosfera nos interesses do livre pensamento da humanidade como uma única totalidade. Esse novo estado da biosfera, do qual nos aproximamos percebendo ou não, é a noosfera. [...] A noosfera é um novo fenômeno geológico no nosso planeta. Nela, pela primeira vez, o homem se torna uma força geológica de grande escala. Ele pode, e deve, reconstruir a província de sua vida por meio de seu trabalho e pensamento, reconstruí-la radicalmente em comparação com o passado. Possibilidades criativas cada vez mais largas abrem-se diante dele. Pode ser que a geração de nossos netos venha a alcançar esse florescer.⁶

Observe como a abordagem da *Biosfera versus Noosfera* de Vernadsky já produz uma dobra sobre as dicotomias corpo e mente, matéria e pensamento, objetividade e subjetividade, natureza e cultura, características do pensamento moderno. Nota-se também que, já em 1945, Vernadsky apontava que “a humanidade como um todo está se tornando uma força geológica poderosa” (p. 20) – o que demonstra como o conceito de Antropoceno já vinha sendo gestado muitas décadas antes da proposição feita por Crutzen e Stoermer em 2000.

É certo que a linha genealógica do Antropoceno contou com a contribuição de muitos outros pensadores. Ainda no século 19, em 1864, o filólogo norte-americano George Perkins Marsh (1801-1882) lançou o livro *Man and nature – physical geography as modified by human action*, obra que influenciou o movimento de conservação ambiental nos Estados Unidos. Analisando antigas civilizações do mediterrâneo, Marsh (1867) associa seus desaparecimentos aos

⁶ No original: *Mankind taken as a whole is becoming a mighty geological force. There arises the problem of the reconstruction of the biosphere in the interests of freely thinking humanity as a single totality. This new state of the biosphere, which we approach without our noticing, is the noosphere. [...] The noosphere is a new geological phenomenon on our planet. In it, for the first time, man becomes a large-scale geological force. He can, and must, rebuild the province of his life by his work and thought, rebuild it radically in comparison with the past. Wider and wider creative possibilities open before him. It may be that the generation of our grandchildren will approach their blossoming.*

efeitos colaterais da ação humana por meio da agricultura, agropecuária, do esgotamento das reservas de água, do solo e de minerais. Em 1873, o geólogo e paleontólogo italiano Antonio Stoppani (1824-1891) publica o livro *Corso de Geologia*, no qual propunha uma nova era geológica, denominada era Antropozóica.⁷ Stoppani (2013, p. 348) tratava o agente humano como uma “nova força telúrica cujo poder e universalidade não tremariam diante das maiores forças do planeta”.⁸ Em seu texto sobre a noosfera, Vernadsky faz referência a diversos pesquisadores que também pensaram sobre o tema, como o geólogo russo A. P. Pavlov (1854-1929), que nos últimos anos de sua vida passou a tratar de uma nova era geológica, a “Antropogênica”, assim como o geólogo, biólogo e mineralogista James Dwight Dana (1813-1895), proponente do fenômeno da “cefalização” – uma evolução das espécies que se encaminharia para uma complexidade análoga à do sistema nervoso central, ideia em aproximação do pensamento do geólogo Joseph Le Conte (1823-1901), que conceituou uma era Psycozoica (Vernadsky, 1945). Nesse sentido, a genealogia do conceito Antropoceno revela uma construção coletiva, interdisciplinar e internacional, apesar de desarticulada ao longo da história.⁹

O que revela e o que esconde uma palavra?

A palavra Antropoceno deriva do termo *antropos*, de etimologia grega, que expressa uma ideia do que pode ser considerado “ser humano”, para além das definições biológicas da espécie *Homo sapiens*. Diante da proposta do Antropoceno, pensadores passaram a questionar a escolha da raiz *antropos*, pois observavam que, sob o véu da neutralidade científica, havia uma escolha

⁷ Paul J. Crutzen (2002) retomou o pensamento de Antonio Stoppani para, cerca de 127 anos mais tarde e diante das evidências das mudanças climáticas, propor dessa vez não mais uma era (centenas de milhões de anos) mas uma época geológica (dezenas de milhões de anos), marcada pela capacidade de transformação geofísica do agente humano.

⁸ No original: *a new telluric force that for its strength and universality does not pale in the face of the greatest forces of the globe.*

⁹ Nessa rede de referências históricas, poderíamos também citar o matemático e físico-químico Alfred James Lotka (1880-1949), o matemático Nicholas Georgescu-Roegen (1906-1994) e o filósofo Henri Bergson (1859-1941).

Figura 2

Mari Fraga, *Un-Earthwork #2*,
2023, fotografia, 90 x 60cm,
fonte: arquivo da artista

política. De certo modo, a palavra genérica *antropos* busca representar a humanidade como espécie, como se ela toda compusesse, de forma unificada, uma força de transformação geológica no planeta. Essa abordagem, porém, oculta a diversidade e as desigualdades que compõem a humanidade, assim como esconde os sistemas de poder e os grupos responsáveis pelos impactos ecológicos no planeta. Oculta também todos os modos de viver humanos que não se identificam com o projeto de civilização e progresso ocidental, baseado na produção e cultura do consumo e exploração dos recursos naturais em escala industrial. Nesse sentido, nos perguntamos: quem é o *antropos*?



Jean-Luc Nancy (2015) argumenta que o termo Tecnoceno seria mais apropriado, já que a força de transformação geológica do ser humano está diretamente relacionada com o desenvolvimento tecnológico observado a partir da Revolução Industrial, e não com características inatas à espécie humana. Por sua vez, Jason Moore (2014) sugere que mais adequado seria Capitaloceno, visto que a exploração predatória dos recursos naturais foi engendrada pelo sistema dominante do capitalismo. Moore aponta a maneira pela qual o capitalismo realiza a extração sistemática de fontes minerais, vegetais e animais sem levar em consideração os custos biológicos e geológicos da natureza e sua sustentabilidade em escalas de tempo. A exploração capitalista toma a natureza como recurso barato (*cheap nature*), seguindo a mesma lógica de exploração que opera sobre a força de trabalho humano. Certamente a ação predatória do capitalismo se propagou a partir da expansão colonial e se tornou ainda mais exacerbada na sociedade globalizada neocolonial, com megacorporações internacionais cada vez mais poderosas e menos sujeitas a controle sociais.

Por outro lado, Chakrabarty (2013) argumenta que Capitaloceno não é adequado, pois também o sistema socialista da União Soviética desenvolveu um projeto de industrialização e exploração de recursos naturais muito semelhante, ainda que seu projeto político e social fosse diverso. Finalmente, Peter Sloterdijk (2015) sugere que se utilize o termo Euroceno, já que o grupo humano que propagou esse modo de produção no mundo surge na Europa e dali se expande.

A princípio, essa disputa de conceitos pode parecer supérflua; trata-se, entretanto, de um esforço coletivo de conceber, por meio da linguagem, um novo vocabulário político capaz de dar conta de um contexto de transformações sem precedentes em nossa história. Como descreve Isabelle Stengers (2015, p. 37) ao refletir sobre a intrusão de Gaia:

Nomear não é dizer a verdade, e sim atribuir àquilo que se nomeia o poder de nos fazer sentir e pensar no que o nome suscita. No caso presente, trata-se de resistir à tentação de reduzir a um simples “problema” o que constitui um acontecimento, o que nos atormenta. Mas também de fazer existir a diferença entre a questão imposta e a resposta a ser criada.



Figura 3
Mari Fraga, *Un-Earthwork*,
em processo, vídeo HD,
fonte: arquivo da artista

Uma palavra indica ou oculta as origens e os agentes envolvidos em um fenômeno. Se adotarmos o termo Capitaloceno, tornamos evidente o papel central do capitalismo e seus mecanismos predatórios de exploração de recursos naturais e humanos. Se optarmos por utilizar Tecnoceno, o modelo de desenvolvimento tecnológico ganha protagonismo. Se tratamos do Euroceno, a Europa e sua história imperialista-colonial ganham destaque. Uma articulação como Eurotecnocapitaloceno revelaria, portanto, a rede complexa de atores e fatores que compõe o fenômeno, assim como indica a própria articulação de sistemas de poder que opera sobre a humanidade e sobre o planeta.

A relevância das críticas ao termo Antropoceno está justamente na renúncia de leituras superficiais e simplistas, como, por exemplo, a ideia de que essa é a “natureza humana” e que os efeitos geofísicos produzidos pela humanidade são inevitáveis e predeterminados biologicamente. Do mesmo modo, o termo pode sugerir que, sendo essa uma característica inerente ao humano, deverá, portanto, ser cultivada e aprimorada em tecnologias que permitam sua sobrevivência, como nos projetos de geoengenharia. Após muitos avanços nesse debate, especialmente diante das críticas levantadas por autoras e autores

decoloniais, feministas, negros e indígenas,¹⁰ torna-se evidente que a leitura do “inerente à natureza humana” não encontra eco na realidade, caracterizando tão somente um mecanismo discursivo voltado para a manutenção e a disseminação de um modelo hegemônico de humanidade, por trás do qual se revela um projeto de poder.

Chakrabarty (2013, p. 20-22) argumenta que a própria razão lógica e científica deve ser colocada em questão e recorda os perigos de um discurso baseado apenas em uma concepção de espécie – que pode abrir espaço para usos políticos da biologia, como ocorreu com o nazismo e o racismo. Ele observa que a situação exige do pensamento crítico mesclar “as imiscíveis cronologias do capital e da história das espécies” e que o único “nós” universal capaz de ser experimentado “surge como uma sensação compartilhada de catástrofe”.

Minha pesquisa sobre o Antropoceno surgiu em paralelo à pesquisa prático-teórica sobre o uso humano de combustíveis fósseis, em especial o petróleo e o carvão mineral, também apresentada na exposição *Tempo Fóssil*, em 2016.¹¹ Os trabalhos dessa série inauguraram a imagem corpo-terra – que propõe pensar a Terra como um corpo, e o corpo como um território – e se expandiu na série *Minério-Hemorragia*,¹² sobre o minério de ferro e os rompimentos de barragem em Mariana e Brumadinho, Minas Gerais. Essa vertente de minha pesquisa artística mergulhou nos materiais industriais e no extrativismo para

¹⁰ Não cabe neste artigo apresentar a complexa discussão em torno das questões de raça, gênero e classe, dentro das teorias decoloniais, porém, entre os muitos autores que desafiam o modelo hegemônico de humanidade – eurocêntrica, branca, patriarcal e capitalista –, podemos indicar a ecofeminista Indiana Vandana Shiva, os ativistas indígenas brasileiros Ailton Krenak e Davi Kopenawa, a socióloga e historiadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, a filósofa feminista italiana Silvia Federici, a intelectual zimbabuense-sul-africana Anne McClintock, a antropóloga guatemalteca Dorotea Gómez Grijalva, o filósofo camaronês Joseph-Achille Mbembe, a filósofa e antropóloga brasileira Lélia Gonzalez e o o psiquiatra e filósofo natural da colônia francesa da Martinica Frantz Omar Fanon.

¹¹ Entre as obras dessa série, uma escultura de vidro em forma de ampulheta materializava o fluxo de tempo por meio do betume, que gotejava em intervalos de horas e sugeria o “colapso de escadas” entre o tempo humano e o tempo geológico. Outros trabalhos, como *63 Perfurações* e *Cálculos para Acupuntura Planetária*, exibiam a relação corpo/Terra mediante analogias entre as perfurações da indústria de extração do petróleo e a acupuntura, e entre a pele do meu corpo e a crosta do planeta. A exposição individual *Tempo Fóssil* foi realizada na Galeria Ibeu, no Rio de Janeiro, em 2016, com curadoria de Michelle Sommer. Os desdobramentos conceituais dessa série de trabalhos foram desenvolvidos na tese de doutorado e posteriormente no artigo *Tempo fóssil: petróleo, arte e corpo na cosmopolítica do Antropoceno* (Fraga, 2018)

¹² A exposição individual *Minério-Hemorragia* foi apresentada na galeria do Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, em 2018, com curadoria de Keyna Eleison.

examinar os impactos humanos na paisagem, característicos do Antropoceno, e propôs analogias entre a exploração de terras e corpos na sociedade capitalista.

Neste texto, tomo a liberdade de dar um salto para refletir sobre uma pesquisa artística recente, realizada em Santana do Cariri, no Ceará. O leitor observará que tanto a escrita quanto o método se diferenciam da pesquisa teórica até aqui apresentada. Trata-se de uma pesquisa de campo que esteve mais atenta aos afetos do local, deixando que as reflexões e referências emergissem no encontro com a paisagem. O Antropoceno permeia o relato de modo subliminar. A ênfase está em expor a pesquisa artística como experiência situada, infiltrada pela ficção e pelo devaneio, e traduzir a investigação teórica em imagem e em uma sensibilidade a respeito da Terra e do tempo.

Figura 4

Mari Fraga, *Un-Earthwork #3*,
2023, fotografia, 90 x 60cm,
fonte: arquivo da artista



Un-Earthwork

Para o ser tempo, no interino, no curso do tempo, de dia a dia, de hora a hora, até, no tempo devido, e na plenitude do tempo, o tempo dura, continua, resta, persiste, permanece, passa, decorre, flui, rola, voa, desliza, escorrega, e plana (Holt, 1978).¹³

Em 2018, no contexto do projeto de pesquisa GeoAstro-poéticas: articulações experimentais entre artes e ciências na época do Antropoceno e do grupo de pesquisa GAE Arte:Ecologias, eu e a professora e artista Paula Scamparini (EBA-UFRJ) organizamos uma residência artística experimental que acompanhou uma viagem de campo a Santana do Cariri, coordenada pelo professor de paleontologia do Igeo Ismar de Carvalho. O grupo era formado pelas professoras e oito estudantes de graduação da Escola de Belas Artes, e se integrou às turmas de geologia, acompanhando as práticas e o cotidiano no alojamento Casa de Pedra da UFRJ durante dez dias.

Nossa proposta era vivenciar a experiência sem definir objetivos ou resultados e incorporar, a partir do nosso olhar artístico, todo um novo conjunto de modos de pesquisa e trabalho, conhecimento, vocabulário, contextos socioambientais e paisagens. Como artistas infiltrados na geologia, coletamos fósseis e aprendemos sobre paleontologia sob sol quente como os demais, cientes de que permanecíamos com a sensibilidade artística aguçada e de que, no futuro, a experiência como um todo iria reverberar no pensamento e na produção de cada um dos integrantes do grupo.

A pesquisa teórico-prática que iniciei no mestrado, em 2009, e que se aprofundou na tese de doutorado apresentada em 2016, se expressou de modo inusitado nessa viagem. Era como se uma série de reflexões que vinham amadurecendo há anos de repente estivessem presentes na paisagem e nas cenas que eu encontrava, dispensando palavras.

Já de início, a paisagem árida do sertão do Cariri me fez pensar sobre o tempo e os saltos de escala entre o humano e o geológico. Vinda de uma paisagem acidentada, repleta de costões rochosos e florestas tropicais que desembocam

¹³ No original: *For the time being, in the interim, in the course of time, from day to day, from hour to hour, until, in due time, and in the fullness of time, time endures, goes on, remains, persists, lasts, goes by, elapses, passes, flows, rolls on, flies, slips, slides, and glides by.*

no mar, como é característico do Rio de Janeiro, me dei conta de como meu contexto familiar fazia do tempo uma experiência de instabilidade. Chuvas torrenciais, deslizamentos de terra, grandes blocos de pedra em curioso equilíbrio, florestas úmidas em processo constante de transformação – era como se o tempo no Rio de Janeiro estivesse sempre à beira da catástrofe, do acidente, das transformações rápidas e imprevisíveis.

No sertão do Cariri, por outro lado, o tempo parecia decantar. Um horizonte extenso sobre o qual pairava um céu gigantesco, com nuvens gordas que se moviam muito devagar. Uma vista plana de onde emergia a serra do Araripe, cujo topo também era plano, como um segundo piso de terra. Apesar da viva cultura local, a experiência na natureza era de um tempo dilatado – parecia que ele não passava, e por um instante me perguntei em que era estávamos.

Adentramos uma fazenda até chegar a um rochedo ao fundo. Lá encontramos inscrições rupestres cravadas na pedra e pintadas com pigmento vermelho, com desenhos de formas humanas, roedores e aves. Ismar identificou que eram emas, ave característica da região. Quando a maior parte do grupo se encaminhou para voltar, alguns de nós ficamos um pouco mais perto dos petroglifos, em silêncio, tentando abrir espaço para a sensação de observar um desenho produzido há milhares de anos por humanos anônimos. Em um pequeno trecho de areia que não havia sido pisoteado pelo grupo, vimos pegadas bem finas de alguma ave. Eram as emas, e fui tomada por uma vertigem – era como se tivéssemos dado um passo para fora da história, e nos sentimos cúmplices daqueles artistas ancestrais.

Imaginei que não seria estranho se por ali nos deparássemos com uma silhueta feminina escavada no chão, repleta de sangue, água ou fumaça – eterna, ancestral, visceral – e notei que era possível sentir a presença de Ana Mendieta naquele lugar – ela “estava coberta pelo tempo e pela história”¹⁴ (Roulet, 2004, p. 231).

¹⁴ Ana Mendieta (1948-1985), artista de origem cubana, exilada nos Estados Unidos na década de 1960, onde fez sua formação e carreira artística. O choque entre a herança cultural latino-americana e o contexto norte-americano é presente na obra da artista, que desenvolveu uma parte importante de sua produção em diversas viagens ao México. Contemporânea dos experimentos da *land art* e da *body art*, Mendieta acabou inaugurando uma prática de produção do que chamava de *earth-body sculptures*, entre as quais estão as suas seminais Silhuetas Series, silhuetas com intervenções, marcadas em diversas paisagens e registradas em fotografia e filme.

Também caberia imaginar que, após andar muito em uma das extensas planícies do sertão, encontrássemos quatro grandes manilhas de concreto alinhadas com constelações, e víssemos o sol tombando por dentro de uma delas, sincronizado com o dia do solstício, como um ritual fora do tempo de Nancy Holt¹⁵ (1977, p. 34) – “No deserto, o ‘Tempo’ não é somente um conceito mental ou uma abstração matemática. As rochas a distância são sem idade”.

Visitamos a artesã Socorrinha, que fazia potes de cerâmica sem utilizar torno e depois as queimava em um forno primitivo. Em dança ritmada, ela girava continuamente ao redor da peça, passando as mãos pelo barro molhado até que ficasse completamente arredondado. Uma das peças parecia um ovo, e imaginei que de dentro dele emergiria uma mulher nua, coberta de lama, fazendo a passagem para um novo nascimento – por um momento, Celeida Tostes (apud Pinto, 2006, p. 75, 93) estava ali, pisando o chão de barro vermelho com os pés descalços.¹⁶ “Como se a mão fosse o ventre”, ela disse – “no bojo do escuro, ventre da terra. O tempo perdeu o sentido de tempo. Cheguei ao amorfo. Posso ter sido mineral, animal, vegetal. Não sei o que fui. Não sei onde estava. Espaço. A história não existia mais”.

Num dos dias mais quentes, visitamos outra fazenda onde havia pegadas de dinossauro marcadas na lama petrificada. O grupo trabalhou arduamente para escavar novas pegadas no sítio, e quando resolvi descansar sob a copa de uma árvore, olhei para cima e vi, num galho, uma enorme colmeia amarela, e dela saíam pernas e braços – Brígida Baltar, muito longe de suas neblinas, pairava na sombra, ali, no calor do sertão.¹⁷

¹⁵ Nancy Holt (1938-2014), artista norte-americana associada ao movimento da *land art* e conhecida por seus trabalhos de instalações, obras públicas e esculturas ao ar livre, além de poesia e filme. O trecho se refere à obra *Sun Tunnels*, instalação *land art* no deserto de Utah em que as peças são alinhadas com eventos astronômicos, como os solstícios. No original: *‘Time’ is not just a mental concept or a mathematical abstraction in the desert. The rocks in the distance are ageless.*

¹⁶ Celeida Tostes (1929-1995), artista plástica brasileira, com prática em escultura em argila, barro e diversas misturas de terra, cujas obras envolvem metodologias experimentais que se aproximam do ritual e também atualizam questões míticas e simbólicas de povos originais, pré-históricos e do universo feminino. Como professora, também influenciou gerações de artistas. O trecho faz referência à performance *Passagem*, em que Celeida é completamente coberta de barro por auxiliares femininas, que esculpem uma esfera ao redor da artista, que ficou selada no interior da cápsula de terra até, enfim, romper a matéria e sair do ovo.

¹⁷ Brígida Baltar (1959-2022), artista brasileira conhecida por sua obra escultórica e performática, muitas vezes efêmera, relacionada a elementos e fenômenos da natureza e seu próprio corpo. O trecho faz referência às fotografias da obra *Casa de Abelha*, em que vemos um corpo feminino acoplado a uma estrutura de tecido flexível que reproduz uma colmeia em favos

Foi, contudo, o trabalho na pedreira de calcário o mais marcante, e lá voltei outros dias para registros em fotografia e vídeo. Após cruzar o campo de árvores cobertas por um fino pó branco, avistamos um paredão de pedra cortado verticalmente e compreendi que o local em que estávamos teria sido o interior da montanha. Os morros eram de rocha sedimentar, formada pela matéria depositada lentamente ao longo de milhões de anos, e o trabalho de extração das pedras revelava linhas horizontais em diversos tons, que desciam do topo até o chão. Os trabalhadores recortavam o piso em peças quadradas com serras que jorravam água e muito barulho. Cada linha na montanha era o registro material do tempo decantado, como um livro que a indústria ia arrancando, folha por folha. Manualmente, os trabalhadores abriam as pedras, que se partiam em lascas, e dentro das camadas surgiam fósseis de peixes, plantas e insetos.

Figura 5
Mari Fraga, *Un-Earthwork*,
em processo, vídeo HD,
fonte: arquivo da artista





Figura 6
Mari Fraga, *Un-Earthwork*,
em processo, vídeo HD,
fonte: arquivo da artista

Aquele lugar extremamente árido havia sido coberto por água durante milhões de anos. Novamente encontrei o registro da vida em outra escala de tempo – em cada camada, uma memória, uma existência sobre a qual só era possível especular. Os trabalhadores cortavam e empilhavam aqueles pedaços de tempo materializados em pedra, separavam, transportavam e depois levavam ao galpão para plainar e organizar. Enquanto isso, o grupo de estudantes separava e buscava os fósseis em meio aos resíduos, limpava, registrava e catalogava.

Todo aquele tempo depositado linearmente em camadas ordenadas, pensei, estava sendo fragmentado e desordenado, depois seria transportado para quilômetros de distância, até parar em um muro ou beira de piscina. Um trabalho de milhões de anos do planeta Terra que era desfeito rapidamente pelo trabalho humano. Se déssemos um salto de escala, todo aquele lugar poderia

ser um deslocamento de massas de Michael Heizer.¹⁸ A figura onipresente, todavia, era sem dúvida Robert Smithson – seus experimentos, suas palavras afiadas e seu fascínio pelas paisagens partidas, entropicamente alteradas pela ação industrial humana.¹⁹



Figura 7
Mari Fraga, *Un-Earthwork*,
em processo, vídeo HD,
fonte: arquivo da artista

¹⁸ Michael Heizer, artista norte-americano, da geração da *land art*, cujo trabalho de grandes proporções no deserto envolve volumosos deslocamentos de massas, como terra e pedra. O trecho faz referência a obras como *Double negative* e *Displaced and replaced mass #01 Nevada*, ambas de 1969.

¹⁹ Robert Smithson (1938-1973), artista norte-americano expoente da *land art*, realizou diversos trabalhos de grande escala, além de textos críticos e artísticos influentes na arte contemporânea. Suas ideias e obras expressam o interesse pelos processos naturais e entrópicos, em especial pelas paisagens degradadas por impactos industriais, além do pensamento sobre a inseparabilidade entre humano e natureza.

“O artista e o minerador precisam se tornar conscientes de si mesmos como agentes naturais” (Smithson, 1996, p. 376), dizia ele, dentro de minha cabeça.²⁰ Entre as finas camadas de rocha na encosta da montanha, estavam suas palavras impressas – camadas geológicas de pensamento, cheias de fissuras abissais:

Palavras e rochas contêm uma linguagem que segue a sintaxe de fendas e rupturas. [...] A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos de razão (Smithson, 2006, p. 191).

E enquanto eu coletava fragmentos disformes, restos de tempo dispersos no local, Smithson (2006, p. 196, 286) seguia afirmando que, na realidade, aquele era meu próprio pensamento em pedaços: “o próprio cérebro assemelha-se a uma rocha que sofreu erosão, uma rocha da qual vazam ideias e ideais” – “é um lento processo de destruição. O mundo está se destruindo lentamente. A catástrofe vem subitamente, mas lentamente”.

Reverberava também a voz de Lucy Lippard (2014), seu olhar para as cavas de mineração, dizendo que toda construção está conectada a um buraco, uma ausência de matéria que foi retirada em outro lugar. A pedreira em Santana do Cariri era um espaço negativo, “a imagem reversa da paisagem urbana” (p. 10).²¹ Ao mesmo tempo, ao redor da pedreira, montes de refugio de calcário se acumulavam por toda parte, formando uma nova topografia.

Refleti sobre a palavra *earthwork*, um termo da arqueologia utilizado para descrever as intervenções humanas na paisagem e que foi incorporado no vocabulário artístico por Smithson. Esse trabalho de terra, com letras minúsculas, era humano, mas... e o *Earthwork*, o trabalho feito pelo planeta Terra? Não seria aquela montanha, construída lâmina por lâmina, cheia de memórias de vida em seus interstícios, um *Earthwork* – trabalho da Terra? Comecei a pensar no Antropoceno como uma época em que a humanidade desfaz um trabalho de milhões de anos da biosfera, e assim surgiu o *Un-Earthwork*.

²⁰ No original: *The artist and the miner must become conscious of themselves as natural agents.*

²¹ No original: *the reverse image of the cityscape.*



Figura 8
Mari Fraga, *Un-Earthwork*,
em processo, vídeo HD,
fonte: arquivo da artista

Trata-se de um trabalho em vídeo e fotografia, em processo de finalização, sobre uma memória geológica, curiosamente linear, que a atividade humana vai desfolhando, ao recortar o solo e extrair, lasca por lasca, a matéria-informação. Cada lasca é um pedaço de uma página da história geológica do lugar; a cada corte, o emergir de outras eras. As peças aproveitáveis são formatadas e planejadas para a construção civil. Os fósseis são coletados para pesquisa científica. E o restante – incontáveis fragmentos de tempo, em pedaços de todos os formatos, se acumulam em montes, inventando uma nova paisagem. A cada corte, uma articulação entre duração e velocidade, em que o humano escava e embaralha a história da Terra até que sua memória vire pó.

Mari Fraga é artista e professora adjunta da Escola de Belas Artes (UFRJ), doutora pelo PPGArtes (Uerj), editora da revista *Carbono* e líder do grupo de pesquisa *GAE Arte: Ecologias*.

Referências

- CHAKRABARTY, Dipesh. O clima da história: quatro teses. *Sopro*, n. 91, julho 2013. Publicado originalmente em *Critical Inquiry*, 35 (2009).
- CRUTZEN, Paul J. Geology of mankind. *Nature*, London, v. 415, n. 6867, 2002.
- CRUTZEN, Paul J.; STOERMER, Eugene F. The Anthropocene. *Global Change Newsletter*, n. 41. Stockholm: The International Geosphere-Biosphere Programme (IGBP), 2000.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro [Florianópolis]: Instituto Socioambiental Cultura e Barbárie, 2014.
- DE CHARDIN, Teilhard. *Man's place in nature*. New York: Harper, 1966.
- FRAGA, Mari. Tempo fóssil: petróleo, arte e corpo na cosmopolítica do Antropoceno. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 31-62, jan.-mar. 2018.
- FRAGA, Marina F. *Do fóssil ao húmus: arte, corpo e Terra no Antropoceno*. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea). Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- GUTIERREZ, David. German scientists discover bacteria-made climate change. *Natural News and Eureka Alert*. [s.l.]: The Global Warming Foundation, 2013.
- HARAWAY, Donna. Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: making kin. *Environmental Humanities*, Durham, v. 6, n. 1, 2015.
- HOLT, Nancy. The time being (For Robert Smithson). *Arts Magazine*, v. 52, n. 9, Special Issue: Robert Smithson, May 1978.
- HOLT, Nancy. Sun tunnels. *Artforum*, New York, n.15, n. 8, April, 1977.
- LATOURE, Bruno. Facing Gaia – Six lectures on the political theology of nature. Edinburgh: The Gifford Lectures on Natural Religion, 8th-28th of February 2013.
- LIPPARD, Lucy R. *Undermining: a wild ride through land use, politics, and art in the changing West*. New York: The New Press, 2014.
- LOVELOCK, James. *Gaia – a new look at life on Earth*. Oxford: Oxford University Press, 2000 [1979].
- MARSH, George Perkins. *Man and nature – physical geography as modified by human action*. New York: Charles Scribner and Co., 1867 [1864].
- MOORE, Jason W. The Capitalocene Part I: On the nature & Origins of our ecological crisis. *The Journal of Peasant Studies*, v. 44, n. 3, p. 594-630, 2014.

NANCY, Jean-Luc. The existence of the world is always unexpected – Jean-Luc Nancy in conversation with John Paul Ricco. In: DAVIS, Heather; TURPIN, Etienne (ed.). *Art in the Anthropocene – Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*. London: Open Humanities Press, 2015.

PINTO, Regina Célia. *Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: Museu do Essencial e do Além Disso, 2006.

ROULET, Laura. A life in context. In: VISO, Olga M. (org.). *Ana Mendieta – earth body*. Washington: Hirshhorn Museum, Smithsonian Institution, 2004.

SERRES, Michel. *Biogea*. Minneapolis: Univocal Publishing, 2012 [2010].

SLOTERDIJK, Peter. The Anthropocene: a process state at the edge of geohistory? In: DAVIS, Heather; TURPIN, Etienne (eds.). *Art in the Anthropocene – Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*. London: Open Humanities Press, 2015.

SMITHSON, Robert. Untitled (1971) e Untitled (1972). In: FLAM, Jack. *Robert Smithson: the collected writings*. Los Angeles: University of California Press, p. 376-379, 1996.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. Publicado originalmente em 1968 na revista *ArtForum*.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. São Paulo: Cosac Naify, 2015 [2009].

STOPPANI, Antonio. Trecho de Corso de Geologia. *Scapegoat Journal*, Ontario, v. 5. Trad. Valeria Frederigui, 2013.

VERNADSKY, Vladimir. *The Biosphere*. New York: Copernicus, 1997.

VERNADSKY, Vladimir. Some words about the Noösphere. *American Scientist*, n. 9, 1945.

WEIER, John. Seing leaves in a new light. *The Earth Observer*, v. 14, n. 5, Sep.-Oct. 2002.

Artigo submetido em março de 2023 e aprovado em maio de 2023.

Como citar:

FRAGA, Mari. Breve genealogia do Antropoceno e os devaneios situados de *Un-Earthwork*. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 306-329, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.17>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.