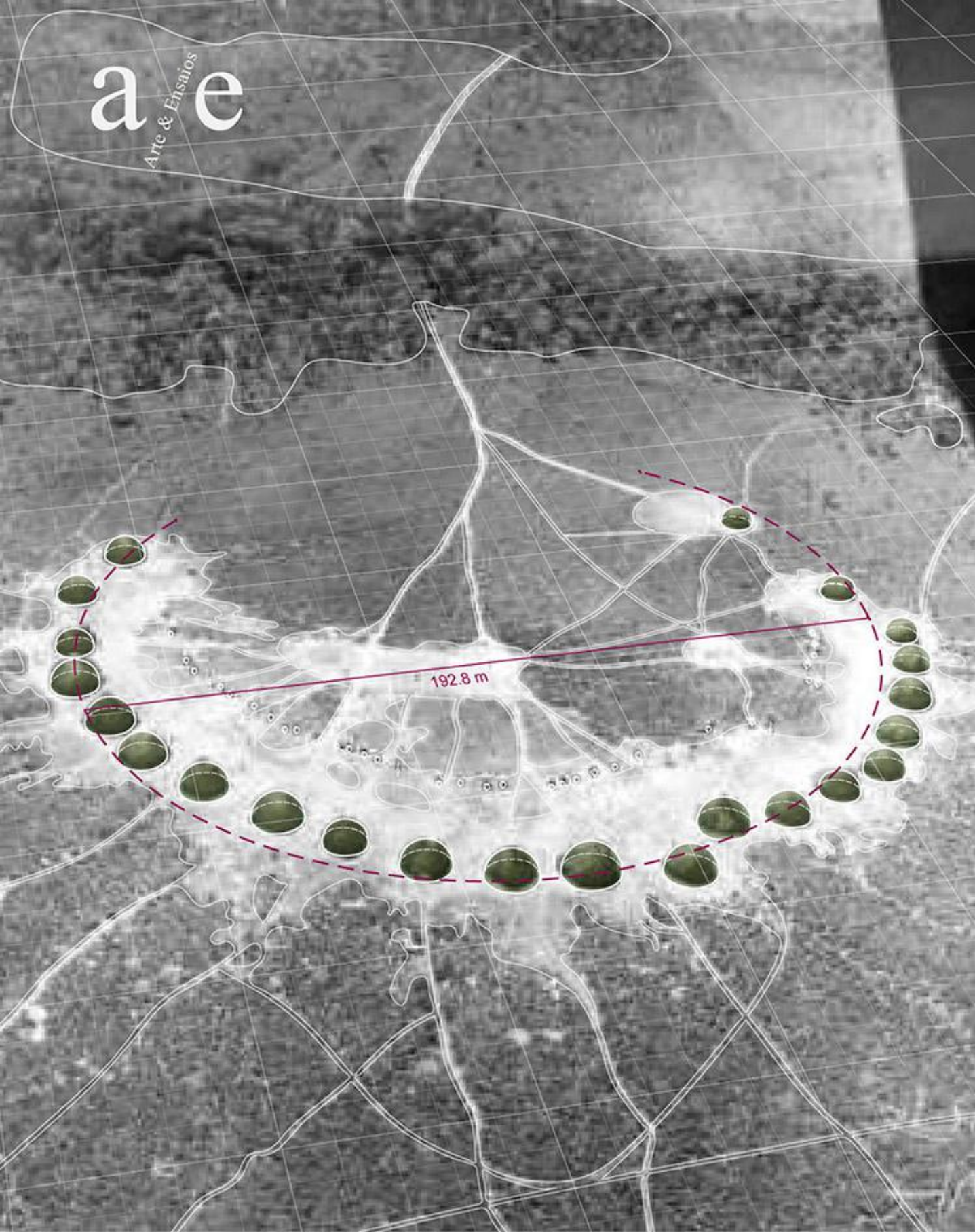


a e

Arte & Ensaios



192.8 m

Arte & Ensaios  
vol. 29, n. 45,  
jan.-jun. 2023

# a e

Arte & Ensaios

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
*Federal University of Rio de Janeiro*

Apoio  
*Support*



## **Arte & Ensaios**

Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFRJ

Apoio CNPq e CAPES

### **UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

Reitor: Roberto de Andrade Medronho

Decano do Centro de Letras e Artes: Afranio Gonçalves Barbosa

Diretora da Escola de Belas Artes: Madalena Ribeiro Grimaldi

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais: Jorge Luiz Dutra Soledar

Arquivo Terra @2023 autores @2023 Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Imagem da capa: Paulo Tavares. Reconstrução arqueológica de uma aldeia xavante

a partir da fotografia de Jean Manzon, *circa* 1950. Projeto Memória da Terra, 2013-atual

### **Editoria**

Dinah de Oliveira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Livia Flores Lopes (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

### **Conselho Editorial**

Adele Nelson (University of Texas, Estados Unidos)

Jacques Leenhardt (École de Hautes Études en Sciences Sociales, França)

João Paulo Queiroz (Universidade de Lisboa, Portugal)

José Emilio Burucúa (Universidad Nacional de General San Martín, Argentina)

Maria Amélia Bulhões (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)

Maria Luisa Luz Tavora (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Michael Asbury (University of the Arts London, Reino Unido)

Paulo Venancio Filho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Pedro Pablo Gómez Moreno (Universidad Distrital Francisco José Caldas, Colômbia)

Ricardo Basbaum (Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Roberto Conduru (Methodist University, Estados Unidos)

Sonia Gomes Pereira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Sonia Salzstein (Universidade de São Paulo, Brasil)

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)

(Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, Brasil)

**Arte e Ensaios** : Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro : PPGAV/EBA/UFRJ, vol. 29, n. 45, jan.-jun. 2023.

Semestral

Resumos em português e inglês

ISSN eletrônico: 2448-3338

Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/index>

Anual: 1994-2006

ISSN impresso: 1516-1692 (até 2016)

Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, vol. 1, n. 1, 1994 - .

1. Artes Visuais. 2. História e Crítica de Arte. 3. Imagem e Cultura. 4. Linguagens Visuais. 5. Poéticas Interdisciplinares. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Belas Artes. III. Título: Arte e Ensaios.

CDU: 7.01(05)

### **Comissão de Políticas Editoriais**

Ana Cavalcanti (UFRJ)  
Cezar Bartholomeu (UFRJ)  
Elisa de Magalhães (UFRJ)  
Felipe Scovino (UFRJ)  
Ivair Reinaldim (UFRJ)  
Maria Luisa Luz Tavora (UFRJ)  
Paulo Venancio Filho (UFRJ)  
Rogéria de Ipanema (UFRJ)  
Ronald Duarte (UFRJ)  
Tadeu Capistrano (UFRJ)  
Tatiana da Costa Martins (UFRJ)

### **Avaliadores *ad hoc* (AE n.45)**

Alexandre Ragazzi (Uerj)  
Amélia Regina Batista Nogueira (Ufam)  
Ana Cecília Mac Dowell (UFRJ)  
Ana Gusmão Mannarino (UFRJ)  
Analu Cunha (Uerj)  
Angela Brandão (Unifesp)  
Angela Donini (Unirio)  
Beatriz Basile da Silva Rauscher (UFU)  
Beatriz Pimenta Velloso (UFRJ)  
Celina Sodré (UFF)  
Cláudia Oliveira (UFRJ)  
Cristina Ribas (UFRGS)  
Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS)  
Elaine Dias (Unifesp)  
Fabiane Pianowski (Furg)  
Felipe Scovino (UFRJ)  
Felipe Soeiro Chaimovich (Faap)  
Fernanda Albertoni (UFRJ)  
Fernanda Pitta (Pinacoteca de São Paulo)  
Fernando Gerheim (UFRJ)  
Fernando Scheibe (Ufam)  
Gabriela Lírío (UFRJ)  
Guilherme da Silva Bueno (UFMG)  
Inês Araújo (Uerj)  
Jefferson Miranda (UFRJ)  
João Gustavo Kienen (Ufam)  
Jorge Luiz Dutra Soledar (UFRJ)  
Liliane Benetti (USP)  
Luciano Vinhosa (UFF)  
Luiz Alberto Freire (Ufba)  
Marcos Rizolli (Universidade Presbiteriana Mackenzie)  
Maria Amélia Bulhões (UFRGS)  
Maria de Fátima Morethy Couto (Unicamp)  
Maria Elisa Campelo de Magalhães (UFRJ)  
Maria Teresa Ferreira Bastos (UFRJ)  
Márlia Andrés Ribeiro (UFMG)  
Marize Malta (UFRJ)  
Marta Luiza Strambi (Unicamp)  
Mayana Redin (Uerj)

Mônica Zielinsky (UFRGS)  
Natália Quinderé (UFRJ)  
Niura Aparecida Legramante Ribeiro (UFRGS)  
Paola Leblanc (Ufba)  
Patrícia Leal Azevedo Corrêa (UFRJ)  
Paula Viviane Ramos (UFRGS)  
Paulo da Veiga Jordão (UFRJ)  
Pedro Caetano Eboli (Uerj)  
Regina de Paula (Uerj)  
Renata Curcio Valente (UFRJ)  
Renata Oliveira Gesomino (Uerj)  
Ricardo Maurício Gonzaga (Ufes)  
Rogéria de Ipanema (UFRJ)  
Stanley Vinícius (UFRJ)  
Sylvia Helena Furegatti (Unicamp)  
Tales Frey (Universidade do Minho)  
Talita Trizoli (USP)  
Tatiana da Costa Martins (UFRJ)  
Theo Machado Fellows (Ufam)  
Valter Frank Mesquita Lopes (Ufam)  
Vinícius Ribeiro (UFRJ)  
Yuri Firmeza (UFC)

### **Organização do dossiê**

#### **Os estratos da Terra são um museu confuso**

André Leal

#### **Equipe de produção (PPGAV/EBA/UFRJ)**

Amanda Botelho  
André Arçari  
Cleiton Almeida  
Crystal Duarte  
Danielle Spadotto  
Débora Poncio  
Gabriela Fraga  
Gabriela Massote  
Marcelo Franco  
Marcos Dana  
Mery Horta  
Paulo Holanda  
Valentina Bascur

#### **Coordenação de produção**

Amanda Botelho  
Gabriela Fraga  
Paulo Holanda

#### **Editoração eletrônica**

Suhelem de Moura Dias de Oliveira

#### **Projeto gráfico e diagramação**

Lu Martins

#### **Revisão**

Maria Helena Torres

#### **Tradução**

Elvyn Marschall

---

### **Arte & Ensaios**

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais  
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ  
Rua Maurício Joppert da Silva, s/n - Cidade Universitária  
Fundão - CEP 21941-972 - Rio de Janeiro - RJ - Brasil

<https://www.ppgav.eba.ufrj.br/>  
<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae>  
<https://revistas.ufrj.br/>  
**Contato:** arte.ensaios@gmail.com

## SUMÁRIO *SUMMARY*

### EDITORIAL

- 7 **Arquivo Terra**  
*Earth Archive*  
Dinah de Oliveira e Livia Flores

### ENTREVISTA | *INTERVIEW*

- 14 **A ruína é, de alguma maneira, nossa fonte epistemológica: entrevista com Paulo Tavares**  
*The ruin is somehow our epistemological source: an interview with Paulo Tavares*  
Paulo Tavares, Ana Altberg, André Arçari, André Leal, Dinah Oliveira,  
Livia Flores, Mery Horta e Roberto Conduru

### DOSSIÊ OS ESTRATOS DA TERRA SÃO UM MUSEU CONFUSO *DOSSIER THE STRATA OF THE EARTH IS A JUMBLED MUSEUM*

- 49 **Por uma 'ética da terra': arte contemporânea e as paisagens arruinadas da mineração**  
*Towards a 'land ethic': contemporary art and the ruined landscapes of mining*  
André Leal

- 64 **Entropia tornada visível**  
*Entropy made visible*  
entrevista com Robert Smithson realizada por Alison Sky

- 78 **Quebrando círculos: políticas da pré-história**  
*Breaking circles: the politics of prehistory*  
Lucy Lippard

- 99 **Rebeliões de extinção**  
*Extinction rebellions*  
T. J. Demos

- 111 **Terrorismo de barragens**  
*Dam terrorism*  
Júlia Pontés

- 130 **Abordando Cauê**  
*Addressing Cauê*  
Mabe Bethônico

### TRADUÇÃO | *TRANSLATION*

- 139 **A natureza é *design***  
*Nature is design*  
Emanuele Coccia  
Tradução de Paulo Holanda

ARTIGOS | ARTICLES

- 151 **O Antropoceno e os oximoros tecno-sublimes na arte contemporânea**  
*The Anthropocene and techno-sublime oxymorons in contemporary art*  
Manuel Furtado
- 176 **Exercícios de política lexical para paisagens colonial e global**  
*Exercises toward a lexicon policy of colonial and global landscapes*  
Raquel de Melo Versieux
- 198 **Modernidade negra: trilhas para pensar o modernismo brasileiro**  
*Black Modernity: trails to think through Brazilian modernism*  
Francione Oliveira Carvalho
- 215 **Da destruição à reativação do vivo: a arte como estratégia de resistência ao extrativismo da nossa pulsão vital**  
*From destruction to revival of the living: art as a strategy to withstand the extractivism of our life force*  
Paula Huven
- 234 **Fanzines e (eco)feminismo: além da Fortaleza do Antropoceno e do Faloceno**  
*Fanzines and (eco)feminism: beyond the Fortaleza of the Anthropocene and the Phalocene*  
Paula Guerra
- 262 **Traquejo com a terra no distrito de Jatiwangi: o caso JaF na 15ª Documenta de Kassel**  
*Land tricks in Jatiwangi district: the JaF case at the 15th Kassel Documenta*  
Lola Fabres
- 285 **O que sobrevive da Terra: o material na obra de Mitch Iburg e Nina Salsotto Cassina**  
*What survives from Earth: the material in the work of Mitch Iburg and Nina Salsotto Cassina*  
Beatriz Reis
- 306 **Breve genealogia do Antropoceno e os devaneios situados de *Un-Earthwork***  
*Brief genealogy of the Anthropocene and the situated reveries of Un-Earthwork*  
Mari Fraga
- 330 **A mina**  
*The mine*  
Tiago de Menezes Malagodi
- 342 **Fotografia e experiência: o I Ching e as dinâmicas de ápice e declínio na ilha jamaicana**  
*Photography and experience: I Ching and the dynamics of rise and fall on the island of Jamaica*  
Daniela Tavares Paoliello
- 365 **Linha de corte: considerações sobre linha e imagem**  
*Cutline: considerations about line and image*  
Anna de Moraes Silva

- 379 **A visualização no ato fotográfico: notas sobre a fotografia como um dispositivo e sua relação com a cultura visual**  
*The visualization in the photographic act: notes on photography as a dispositiv and its relationship with visual culture*  
André Leite Coelho
- 407 **A proliferação e o miúdo: entre *non-sites* e objetos poéticos**  
*The proliferation and the tiny: between non-sites and poetic objects*  
Audrei Aparecida Franco de Carvalho
- 423 **Afinal, onde estão vocês?**  
*After all, where are you?*  
Bia Petrus
- 450 **Vida nua, performatividade e dramaturgia: cartografias de pesquisa**  
*Bare life, performativity and dramaturgy: research cartographies*  
Francini Barros Pontes
- RESENHA | REVIEW
- 473 **Cartografias potenciais: praticar visualização especulativa**  
*Potential cartographies: practicing speculative visualization*  
Luiza Proença

## Arquivo Terra

*Arte & Ensaios* apresenta o número 45, correspondente à chamada pública *Arquivo Terra*, divulgada em dezembro de 2022. Como nos dizem Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, entramos em um sistema-Terra implicado num caos espaçotemporal diferente de tudo o que já experimentamos. A ideia de um futuro próximo previsível está rachada pelo incessante fenômeno de aceleração das mutações ambientais e seus efeitos de catástrofe. Ao nos deparar com a noção de Antropoceno e outras denominações que pensam as ações de agentes humanos sobre o planeta Terra, percebemos que é a própria concepção de humanidade que está em jogo, assim como a separação de natureza e cultura.

As transformações que dimensionam a espécie humana e a natureza são centrais para o debate, exigindo nossa atenção às escolhas implicadas nesse longo processo. Assim, interessa-nos igualmente vislumbrar possíveis atuações da arte diante das emergências ambientais, sociais, raciais e de gênero, cuja percepção vem sendo aguçada a cada dia pelas condições de vida e mundo que experimentamos. “A ruína é, de alguma maneira, nossa fonte epistemológica”, título da entrevista com o arquiteto, pesquisador e professor Paulo Tavares, nos diz muito a esse respeito. Em sua atuação, a dimensão ativista conecta o reconhecimento de vestígios do passado a lutas pelos direitos à terra e por modos de vida que há séculos resistem às opressões coloniais. Arte, advocacia e arquitetura se entrelaçam para afirmar possibilidades de agência diretamente implicadas no presente.

Recuando aos anos 1960, encontramos nos Estados Unidos – e mundo afora, é importante frisar – paisagens arruinadas pela ação das mineradoras. A devastação moderna mobiliza a noção de entropia na obra de Robert Smithson, artista que aborda de forma seminal o tenso campo das relações entre arte, indústria extrativista e meio ambiente. “Os estratos da Terra são um museu confuso” é o título do dossiê organizado por André Leal – autor da tese de doutorado *Uma toda-englobante mesmice: paisagens entrópicas de tempos urbanizados* (2022) –, a quem agradecemos a preciosa interlocução na concepção deste número e os aportes aqui reunidos. Tomando a frase de Smithson como



um convite a que se leia o texto incrustado nos sedimentos que as diferentes humanidades vêm imprimindo nesse grande arquivo planetário por meio de técnicas interdisciplinares e cooperações multiespécie de longa data, André Leal traduz textos de Alison Sky em entrevista com Robert Smithson, Lucy Lippard e T.J.Demos, articulando-os à produção artística de Mabe Bethônico e Julia Pontés, ambas oriundas de Minas Gerais, estado que carrega no nome a marca do extrativismo que incide sobre a região desde o século 17. Em seu conjunto, textos e imagens revelam importantes fundamentos do pensamento do artista e o atualizam em tempos de neoextrativismo global em escala de tal magnitude a que apenas alguns trabalhos de arte conseguem dar acesso público e sensível, fazendo a ponte, por intermédio das duas artistas, com parte do que vemos acontecer no Brasil.

A seguir, no artigo intitulado “Natureza é *design*” (2021) o filósofo italiano Emanuele Coccia provoca o pensamento sobre paisagem, natureza, criação e artifício ao propor que o *design* possa ser considerado uma expressão da natureza, em diálogo com a obra *The invention of rivers: Alexander’s eye and Ganga’s descent*, de Dilip da Cunha (2019), e a de outros autores. A tradução do artigo por Paulo Holanda é mais uma contribuição para o acesso a textos recém-publicados em língua estrangeira, de interesse para a temática desta edição.

Entre os 14 artigos selecionados por meio de avaliação cega por pares para compor este número, encontramos um panorama abrangente de questões que a temática suscita, a começar pela própria definição de termos como Antropoceno, paisagem, modernidade, vida nua, natureza, utopia e distopia. Em muitos momentos, percebe-se um movimento pendular entre tentativas de síntese movidas pela busca de marcadores – conceitos, obras, acontecimentos – que permitam vislumbrar possíveis genealogias e alimentar tomadas de posição e a proposição de pontos de vista particulares e situados que envolvem líricas pessoais em confronto com a paisagem ao redor, seja no Cariri, na Jamaica, em Florianópolis, na cidade do Porto, em Mogi das Cruzes ou na mina do Cauê. Entre um movimento e outro, emergem discussões sobre dispositivos, teorias e procedimentos que colocam em relação indivíduo e mundo; o local e o (norte/sul) global; o macro e o micro estendidos num arco temporal que abrange passado e presente projetando futuros. Encerrando o número, apresentamos

a resenha de Luiza Proença sobre o livro *Terra forma: a book of speculative maps*, de Frédérique Aït-Touati, Alexandra Arénes e Axelle Grégoire. Criar fabulações para este tempo e lançar perguntas sobre como redesenhar propostas para os processos de sedimentação que produzimos são impulsos tão atuais e bem-vindos quanto os modos científicos de abordagem e as formas sensíveis de reconhecimento desse arquivo que tudo registra, em constante atualização.

Agradecemos às autoras e aos autores a confiança e ao conjunto de mais de 60 pareceristas oriundos de diversas universidades do país a valiosa colaboração, que avaliza a qualidade da publicação. Uma revista como esta é feita a muitas mãos e algumas ações envolvidas são quase invisíveis, porém, essenciais. Agradecemos à equipe de produção composta por estudantes do PPGAV-UFRJ e às profissionais responsáveis pela revisão, *design* e editoração eletrônica pela dedicação e parceria.

Dinah de Oliveira  
Livia Flores  
**Editoria Arte & Ensaios**

**Como citar:**

FLORES, Livia; OLIVEIRA, Dinah de. Arquivo Terra. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 45, p. 7-9, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.1>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

## *Terra Archive*

*Arte & Ensaios presents number 45 corresponding to the public call Arquivo Terra published in December 2022. As Déborah Danowski and Eduardo Viveiros de Castro mention, we are in an Earth system involved in a chaotic space-system unlike anything we have ever experienced. The idea of a foreseeable near future is split by the ongoing accelerating phenomenon of environmental mutations and their catastrophic effects. On encountering the notion of Anthropocene and other denominations involving the impacts of human activities on planet Earth, we find that it is the actual concept of humanity that is at stake, as well as the separation between nature and culture.*

*Changes that affect the human species and nature are central to the debate, focusing our attention on the choices involved in this long process. It is, therefore, interesting for us to also glimpse possible roles of art considering the environmental, social, racial and gender emergencies, the perception of which is being sharpened each day by the living conditions and a world we are experiencing. The title A ruína é, de alguma maneira, nossa fonte epistemológica [Ruin is somehow our epistemological source] of the interview with architect, scholar and professor Paulo Tavares tells us a lot about this subject. In its role, the activist dimension connects the recognition of traces from the past to struggles for land rights and lifestyles that for centuries are resisting colonial oppressions. Art, advocacy and architecture intertwine to assert agency possibilities directly involved in the present.*

*Turning back to the 1960s, we find in the USA – and elsewhere, it should be said – landscapes destroyed by mining company actions. Modern devastation mobilises the idea of entropy in artist Robert Smithson’s work, who seminally addresses the tense field of relationships between art, the mining industry and environment. Os estratos da Terra são um museu confuso [The Earth’s strata is a jumbled museum] is the title of the dossier organised by André Leal – author of the doctorate thesis Uma toda-englobante mesmice: paisagens entrópicas de tempos urbanizados (2022) [An all-embracing sameness, entropic landscapes*

*of urbanised times], who we thank for the valuable interlocution in the concept of this edition and the contributions herein. Taking Smithson's phrase as an invitation to read the text embedded in the sediments that the different humanities have been printing in this vast planetary archive adopting the interdisciplinary techniques and longstanding multispecies cooperations, André Leal translates texts by Alison Sky in an interview with Robert Smithson, Lucy Lippard and T.J. Demos, articulating them with the art work by Mabe Bethônico and Julia Pontés, both from Minas Gerais state, which bears in its name the mining that has impacted the region since the 17th century. On the whole, texts and images reveal major basics of the artist's thinking and update it in times of global neo-extractivism on such a vast scale that only some art works succeed in providing public and sensitive access, by both artists' work bridging the gap with some of what we see happening in Brazil.*

*Next, Italian philosopher Emanuele Coccia in his thought-provoking article *Natureza é design* (2021) about landscape, nature, creation and artifice when he proposes that design can be considered an expression of nature, in dialogue with the work *The Invention of Rivers: Alexander's Eye and Ganga's Descent*, by Dilip da Cunha (2019), and that of other authors. The article's translation to Portuguese by Paulo Holanda is yet another contribution to the access to texts recently published in a foreign language, of interest to this edition's theme.*

*Among the authors for this edition selected by blind peer review, we find a comprehensive view on questions prompted by the theme, starting with the actual definition of terms such as Anthropocene, landscape, modernity, bare life, nature, utopia and dystopia. Very often we perceive a pendulum movement between attempts to synthesize moved by seeking pointers – concepts, works, happenings – that allow us to glimpse possible genealogies and to nurture attitudes and propose particular and situated viewpoints involving personal lyrics in contrast to the surrounding landscape, whether in Cariri, Jamaica, Florianópolis, in the city of Porto, Mogi das Cruzes or in Cauê mine. Between one movement and another, discussions emerge on devices, theories and procedures that link an individual or world; local and (North/South) global; the macro e micro extended in a time*

*arc that covers past and present, forecasting futures. At the end of the edition we provide Luiza Proença's interview on the book Terra forma: A Book of Speculative Maps, by Frédérique Aït-Touati, Alexandra Arènes and Axelle Grégoire. Creating present-day fables and asking questions about how to redesign projects for our sedimentation process are as current and welcome urges as the scientific approaches and sensitive forms of recognising this archive that constantly updates all records.*

*We thank the authors for their confidence and the group of more than 60 peer reviewers from many Brazilian different universities for their valuable collaboration that rates the quality of the publication. This kind of journal involves many hands and some of the actions involved are almost invisible, but essential. We also thank the production team of PPGAV-UFRJ students and the professionals responsible for the revision, design and desktop publishing for their dedication and partnership.*

Dinah de Oliveira  
Livia Flores  
Editors

Como citar:

FLORES, Livia; OLIVEIRA, Dinah de. Terra Archive. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 45, p. 10-12, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.1>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.



## A ruína é, de alguma maneira, nossa fonte epistemológica: entrevista com Paulo Tavares

*The ruin is somehow our epistemological source:  
an interview with Paulo Tavares*

Paulo Tavares

Ana Altberg, André Arçari, André Leal,  
Dinah Oliveira, Livia Flores, Mery Horta  
e Roberto Conduro

### Resumo

Entrevista com Paulo Tavares, arquiteto, pesquisador e professor da UnB, realizada via zoom em 14 de abril de 2023. Durante a conversa com Ana Altberg, André Leal, Roberto Conduro e integrantes da equipe da revista,<sup>1</sup> Paulo Tavares aborda questões relativas a sua atuação nos campos da arquitetura, da arte e dos direitos, perpassadas por seus interesses em arqueologia, crítica e ecologia das mídias. Cocurador do Pavilhão do Brasil na Bienal de Arquitetura de Veneza de 2023, premiado com o Leão de Ouro, Paulo Tavares detalha as questões conceituais e formais que envolvem a concepção desse e de outros projetos e publicações que vem desenvolvendo.

### Abstract

*A zoom interview was conducted with Paulo Tavares, architect, researcher and University of Brasilia (UnB) professor, on April 14, 2023. During the conversation with Ana Altberg, André Leal, Roberto Conduro and members of the journal's team, Paulo Tavares answers questions related to his work in the fields of architecture, art and land rights, permeated by his interests in archeology, criticism and media ecology. Paulo Tavares, co-curator of the Brazilian Pavilion at the 2023 Venice Architecture Biennale, which won the Golden Lion, describes in detail the conceptual and formal issues surrounding the concept of this and other projects and publications he has been developing.*

**Livia Flores /** Dando início à entrevista com Paulo Tavares, agradecemos a presença de vocês. Em especial, agradecemos ao Paulo por ter nos cedido seu tempo às vésperas da abertura da 18ª Bienal de Arquitetura de Veneza, na qual ele divide com a também arquiteta Gabriela de Matos a curadoria da exposição intitulada Terra, que vai ocupar o pavilhão do Brasil, representando o país. Assim, é com muita alegria e muita honra que recebemos vocês para esta conversa, que dialoga com o número atual, cujo título é Arquivo Terra. Em geral, fazemos a entrevista da capa com artistas, mas desta vez temos um arquiteto e três entrevistadores com formação e/ou prática em arquitetura – Ana Altberg, colaboradora de longa data do Paulo, Roberto Conduru, professor na Southern Methodist University, em Dallas, e André Leal, editor convidado a organizar o dossiê do número atual – o que já é um assunto em si.

**Roberto Conduru /** Sim, como gosto de dizer, eu não sou arquiteto, sou formado em arquitetura.

**André Leal /** Estou organizando o dossiê desta edição partindo de minha pesquisa do doutorado sobre o artista estadunidense Robert Smithson, trazendo o debate para discussões artísticas contemporâneas, sobretudo relacionadas à questão da mineração e ao campo do chamado Antropoceno. Em meio à preparação desta edição surgiu seu nome, e, quando o projeto da Bienal de Arquitetura foi divulgado, eu falei: tem tudo a ver!

**LF /** E já que estamos falando de terra como fundamento da subsistência e da nossa coexistência neste planeta, condição de assentamento de qualquer arquitetura, e que necessariamente envolve questões de direitos, eu gostaria de começar pelos princípios, pedindo ao Paulo para falar sobre sua formação. Em especial, sobre o que acontece na Goldsmiths durante seu mestrado e doutorado, que coincide com o momento de surgimento do grupo Forensic Architecture, cujo entendimento de arquitetura me parece fundamental para sua própria prática, que envolve a criação da agência Autônoma,<sup>2</sup> entre outras atividades.

**Paulo Tavares /** Em primeiro lugar, é muito bacana poder estar aqui; obrigado pelo tempo, Livia e André, obrigado pelo convite. Fico bem contente de poder fazer esta conversa, especialmente num Programa de Artes Visuais, porque a arte sempre acaba me acolhendo de maneira mais generosa que a

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.advocacia.autonoma.xyz/>. Acesso em jun. 2023.



arquitetura. Sobre a questão do fundamento que você comentou, Livia, sou graduado em arquitetura pela Unicamp, mas é importante ressaltar que durante toda a minha trajetória como estudante tive envolvimento muito direto em ativismo de mídia, principalmente rádio e outras formas que estavam surgindo e se consolidando. Era o momento em que Gilberto Gil assumia o Ministério da Cultura, e a questão do ativismo em relação à cultura digital, às mídias, a fazer rádio estava muito proeminente em vários coletivos de artistas, produtores e ativistas que trabalhavam nesse *front*. Sempre tive algum interesse por áreas afins à arquitetura, um pouco fora do campo da arquitetura, e isso me levou a conhecer o trabalho de Eyal Weizman e do Centro de Pesquisa em Arquitetura. Foi interessante, porque aconteceu numa Bienal curada por Lisette Lagnado, que trouxe vários seminários, algo muito similar ao que Okwui Enwezor fez na famosa Documenta que ele curou.

E como você bem marcou, esse foi o período em que germinou o projeto Forensic Architecture, inicialmente muito relacionado ao grupo que estavam lá de estudantes de doutorado, todos trabalhando com alguma dimensão ativista relacionada à defesa de direitos, desde casos de migrantes – a questão migratória na Europa é muito importante para os ativistas europeus, o que eles chamam de Grande Forte Europeu, no sentido de que a Europa cada vez mais se fecha para a entrada de migrantes, principalmente os vindos da África – até outras formas de pesquisa envolvendo direitos humanos como as que estávamos fazendo na Guatemala na época, relacionada aos povos Ixil e ao processo de violência política perpetrado pelo Estado guatemalteco durante a chamada Guerra Suja nos anos 1980; e outros exemplos de pessoas que tinham um pé nas artes visuais ou em alguma produção relacionada às culturas visuais, mas que também estavam trabalhando com questões que envolviam a defesa de direitos. E esse foi um período muito fértil, porque nós conseguimos ganhar uma bolsa bastante significativa da agência de pesquisa europeia. Eu me lembro de que, quando ainda escrevamos o projeto do Forensic Architecture, conseguimos financiamento para começar o projeto. Isso nos permitiu fazer ao longo de cinco anos, eu diria, um debate sobre o que era a arquitetura forense, sobre os termos, a filosofia atrás disso, sobre os conceitos envolvidos na prática de arquitetura forense, sobre as práticas que estávamos observando, desde organizações não governamentais como Médecins sans Frontières, os Médicos

sem Fronteiras, que é um centro muito relevante, muito inspirador para nós, até práticas de antropologia forense que foram desenvolvidas na Argentina, por exemplo. E isso misturado com conversas com intelectuais e pensadores que estavam trabalhando questões afins, como Bruno Latour, Hito Steyerl, advogados como Baltazar Garzon.

Isso nos permitiu mobilizar muita coisa em torno desse debate, que vai culminar com a primeira exposição do Forensic Architecture no HKW [Haus der Kulturen der Welt], em Berlim, em 2014. O primeiro catálogo que realizamos, bastante robusto, tem a documentação desse trabalho de conversa que fizemos. Era um momento muito interessante de pesquisa, de investigação, que nos permitiu definir um vocabulário atrás disso e discutir o que seria uma prática de arquitetura forense. Desde então, sob a liderança de Eyal Weizman, a agência cresceu e se tornou cada vez mais relevante no cenário europeu e também internacional, justamente pelo tipo de prática que ela desenvolve e pelo entendimento de que, cada vez mais, estamos operando no mundo da ecologia de mídias, com todas as problemáticas decorrentes. E, de fato, as metodologias desenvolvidas no Forensic Architecture se tornaram progressivamente mais relevantes para diversos campos do conhecimento.

Podemos falar um pouco disso e também, escapando para as artes visuais, no contexto do que é produção de fatos, de documentos, de evidência. Mas apesar de ter essa ressonância bastante significativa no mundo das artes, eu acho que o nosso objetivo sempre tem, em primeiro lugar, uma dimensão de defesa de direitos. Fundamentalmente, nossa prática tem um apelo, vamos dizer assim, uma dimensão estética muito forte, que dialoga com o campo das artes, mas seu objetivo, seu mote principal está muito relacionado à defesa de direitos.

E quando retornei ao Brasil, depois desse período com o Forensic Architecture, claramente me dei conta de que esse tipo de prática teria um espaço importante no território brasileiro, dado que nossa sociedade é estruturada por violências e por violações de direitos, principalmente as comunidades que foram historicamente vulnerabilizadas e subalternizadas. E então, falando mais diretamente de violações de direitos territoriais dos povos originários, mas também de sistemáticos casos de violência de Estado que acontecem nas periferias das cidades brasileiras, principalmente no Rio de Janeiro – mas não apenas, iniciamos aqui uma prática, que agora se conecta com uma rede latino-americana no México e na Colômbia.



**Figura 1**

Reconstrução de operação policial com uso de helicóptero como plataforma de tiro no complexo da Maré, Rio de Janeiro, Projeto Territórios da exceção: violência de Estado em territórios urbanos periféricos, desenvolvido pela agência Autônoma em parceria com MediaLab.UFRJ, Laboratório de Computação da Unicamp, Redes da Maré  
Fonte: <https://www.advocacia.autonoma.xyz>

**AL /** Já que a entrevista é para uma revista de arte ligada a um programa de pós-graduação em artes, trazendo a discussão para esse campo, você já mencionou alguns casos, como, por exemplo, o fato de o Forensic Architecture se apresentar publicamente pela primeira vez no HKW, que é um centro de arte. E você falou uma coisa interessante sobre produção de fatos e evidências, de dados concretos, de casos muito reais, diferente de uma fabulação, por exemplo. Quando pensamos em campo artístico, a produção de imagem artística acaba caindo na fabulação e construção de ficção. Enfim, hoje em dia a arte se manifesta de maneiras variadas, mas é um estado intermediário entre verdade, ficção e tudo mais. Vocês estão produzindo um excesso de verdade, digamos, a verdade concreta, factual, mas, ao mesmo tempo, têm a questão muito importante da produção de visualidade, das maneiras de visualizar os dados concretos. Você abriu sua fala comentando justamente como é o campo artístico que muitas vezes acolhe suas produções, e eu acho muito interessante

como o Forensic Architecture e as práticas forenses de modo geral acabam sendo acolhidos no campo artístico. Gostaria então que você falasse dessa relação com as artes visuais, de como você enxerga essa entrada.

**PT / É,** tem essa ressonância bastante significativa no campo da arte, mas é preciso pontuar que tem uma ressonância igualmente significativa no mundo dos direitos humanos. E talvez o mundo da arte não acompanhe tanto isso. O tipo de prática que fazemos e os interlocutores com os quais estamos envolvidos também estão muito relacionados ao campo de direitos humanos, onde a prática de arquitetura forense é reconhecida e onde os trabalhos da Autônoma são cada vez mais reconhecidos e legitimados porque têm um potencial jurídico e político. Então, esses também são os nossos interlocutores, tem bastante ressonância nisso.

Voltando à questão da arte, você comentou uma coisa interessante, que a arte geralmente está trabalhando no campo das fabulações, das ficções talvez, e a arquitetura forense e as práticas forenses estão muito relacionadas a coisas factuais, ao campo do fato, da evidência, ao campo, como você chamou, da verdade. Mas, a despeito disso, tem uma ressonância nesse mundo das fabulações, como você falou, que é o mundo da arte. Eu acho que tem muito a ver com o momento contemporâneo; não sei se eu poderia especular dessa maneira, mas vou fazer uma tentativa aqui. Nós passamos por um grande processo de desconstrução do que era o real, do que era a história, do que eram as verdades estruturais, do que eram todas as construções que, de alguma maneira, pareciam precisar ser destruídas nesse momento, vamos chamar assim, de pós-moderno.

Então, houve um processo de desconstrução de verdades, de narrativas. E a arte e a filosofia estavam muito envolvidas nesse processo desconstrutivista. De alguma maneira, eu acho que esse movimento também abriu margem para um processo que, quando chegaram as mídias sociais, as novas mídias, quando o mundo começou a ser cada vez mais midiático, esse processo desconstrutivo chegou num ponto em que a relação entre o que é fato e o que é ficção começou a se tornar um pouco borrada. De certa forma, esse processo desconstrutivo começou a operar politicamente de maneira bastante conservadora em diferentes *fronts*. Então, me parece que a prática da arquitetura forense vem responder um pouco a essa necessidade que nós temos hoje em dia, no mundo contemporâneo, de estabelecer narrativas direcionadas para o registro

e evidência de fatos históricos, de fatos políticos, num mundo em que estamos completamente imersos numa ecologia de mídia muitas vezes tóxica, cada vez mais dominada por *bots*, por *fake news*, por *deepfakes*.

E como toda essa fabulação – para manter a palavra que você usou – opera a serviço de certas forças conservadoras e muitas vezes violentas no campo político, a ideia de buscar evidências, registros factuais que implicam um processo construtivo – não no sentido de construir uma verdade, mas, digamos assim, de elaborar narrativas que são factuais, mas que necessitam de uma fabulação – no sentido de que é um processo de construção de narrativas que vem responder um pouco a esse momento contemporâneo em que o regime de visibilidade já não é mais o mesmo que tínhamos ali nos anos 1980, 1990. É muito mais proliferado, muito mais disseminado, mais contaminado, muito mais cheio de *noise*, se pudéssemos dizer assim. Então, eu imagino que essa ressonância que encontramos no mundo da arte está relacionada com a maneira pela qual estamos problematizando e questionando esse novo regime do visível, que é o que define a realidade contemporânea.

**RC /** Paulo, seguindo nesse caminho, como você entende a sua produção gráfica? Eu penso nas colagens digitais, nesse processo de intervenção, nesse campo entrecruzado, minado, em que você atua.

**PT /** Eu acho que uma das questões importantes contemporaneamente é a questão do arquivo, que discutimos muito, a questão das formas de poder que o arquivo incorpora através das suas narrativas canônicas e hegemônicas. Também a da falta de certos arquivos – arquivos que não existem, que não foram feitos; e onde podemos encontrar e construir esses outros arquivos que falarão de outras histórias? E talvez depois possamos chegar a essa ideia de que a Terra é um arquivo. E como a Terra conta outras histórias que não são as histórias de arquivos, hegemônicos, que estão estabelecidos pelas narrativas oficiais de poder.

Então, Roberto, partindo disso, eu acho que sempre houve um pensamento bastante crítico a respeito do arquivo como meio, como mídia, e das relações de poder que são estruturadas pelo arquivo. Nesse sentido, as colagens, meu trabalho mais digital, conceitual, está muito relacionado a esse questionamento das estruturas e dos conteúdos desses arquivos, principalmente em respeito às histórias que nós poderíamos chamar de canônicas, construídas em torno da modernidade e do modernismo brasileiro.

Eu sou um arquivista compulsivo. Tenho documentos que ainda nem consegui ler, de tantos arquivos que vou coletando por onde passo. Esse processo é interessante para mim, porque me permite de alguma maneira visualizar como essas narrativas foram estruturadas em diferentes instituições, desde museus até arquivos de Estado. E entender que o arquivo é em si mesmo um desses campos de intervenção, uma dessas mídias em que buscamos fazer intervenções no regime do visível, do sensível. Daí as colagens, porque elas trabalham com esses documentos, mas de alguma maneira os subvertendo e reenquadrando em outras narrativas que escapam do *framework* ideológico do arquivo, tal como ele se apresenta.

**Ana Altberg /** Vou fazer uma pergunta complementar, acho que você, Paulo, já adiantou um pouco ao falar das colagens. Como sua prática aborda diferentemente, por vezes uma mesma pesquisa, num fórum da arte e num fórum dos direitos humanos, como poderia ser numa galeria ou num tribunal?

**PT /** Acho interessante ocupar diferentes espaços, fóruns, mídias, diferentes institucionalidades também. Tem algo que aprendemos no campo dos direitos humanos, nas suas institucionalidades, como o direito humano opera nos tipos de fórum que adentramos. Porque trabalhamos com questões de violência política, de violações de direitos. Estou falando do Tribunal Superior Federal, do Ministério Público Federal, do Conselho de Direitos Humanos da ONU, estou falando de Comissões Nacionais da Verdade. Sempre tem alguma coisa que trazemos para o mundo da arte. Aprendemos alguma coisa e trazemos para o mundo da arte ou para o campo do estético, porque dentro desses espaços a própria apresentação de materiais, de evidências, a maneira como os discursos são articulados, como o espaço se apresenta, como esses fóruns se apresentam, desde um tribunal até um fórum do Conselho de Direitos Humanos da ONU, tem uma dimensão arquitetural estética, tem toda uma construção espacial ali que recebe esse tipo de discurso, de performatividade.

E a mesma coisa no campo da arte. De alguma maneira, também vamos lá e pegamos alguma coisa do campo da arte, as reflexões estéticas que estão acontecendo, como a arte está problematizando regimes de sensibilidade, regimes de visibilidade. Pegamos esses materiais e levamos para o campo dos direitos humanos.

Eu tento preservar no meu trabalho essa possibilidade de ocupar diferentes espaços e diferentes mídias. Isso significa desde fazer um trabalho mais conceitual

como, por exemplo, *Des-Habitat* ou as colagens do projeto Settler Modernism, mas ao mesmo tempo estar trabalhando com o caso de remoções forçadas do povo avá-guarani pela hidrelétrica de Itaipu, que está na Comissão Nacional da Verdade. É um caso que – aliás, Ana, você está trabalhando conosco agora – vai gerar toda uma campanha de advocacia para uma reparação histórica dos povos guarani no Tribunal Superior Federal. Acho que essa possibilidade de estar em diferentes espaços e aprender e se mobilizar entre eles é bastante importante e interessante para os dois lados da prática.

E, para finalizar, tem um entendimento de que todos esses espaços são meios de intervenção, não é? O espaço da arte, o espaço da advocacia, o espaço dos projetos mais conceituais, cada um tem a sua especificidade, seus códigos, suas espacialidades, suas institucionalidades. São diferentes formas de intervir nessas diferentes mídias. E tem outro aspecto, que é um pouco Robin Hood, que a arte às vezes proporciona financiamentos que podem canalizar projetos de defesa de direitos, projetos mais ativistas. Portanto, toda a minha prática e a prática do Forensic Architecture também estão muito relacionadas com isso, como comissões artísticas permitiram que trabalhos de advocacia de direitos fossem realizados.

**RC /** Paulo, você está falando muito da reverberação no campo artístico e no campo forense, mas e no campo arquitetônico? Você é professor em uma escola de arquitetura, você é formado em arquitetura, você começou com uma arquitetura forense. E na arquitetura, como é o acolhimento? Para usar sua expressão lá no início.

**PT /** Tem duas dimensões aí, duas respostas para isso. Do ponto de vista internacional, a arquitetura forense, ainda que seja marginal, é uma prática já reconhecida em diferentes escolas de arquitetura. E esse reconhecimento do campo da arquitetura segue um pouco a reboque do reconhecimento que houve no campo das artes, porque o Forensic Architecture foi chamado para as bienais mais importantes do mundo, desde a Documenta, Bienal de Whitney e outras várias exposições de relevância. No Brasil existe um reconhecimento incipiente da prática da arquitetura forense, principalmente vindo de outras áreas, fora da arquitetura, das artes, do campo da comunicação, do jornalismo e dos direitos humanos.

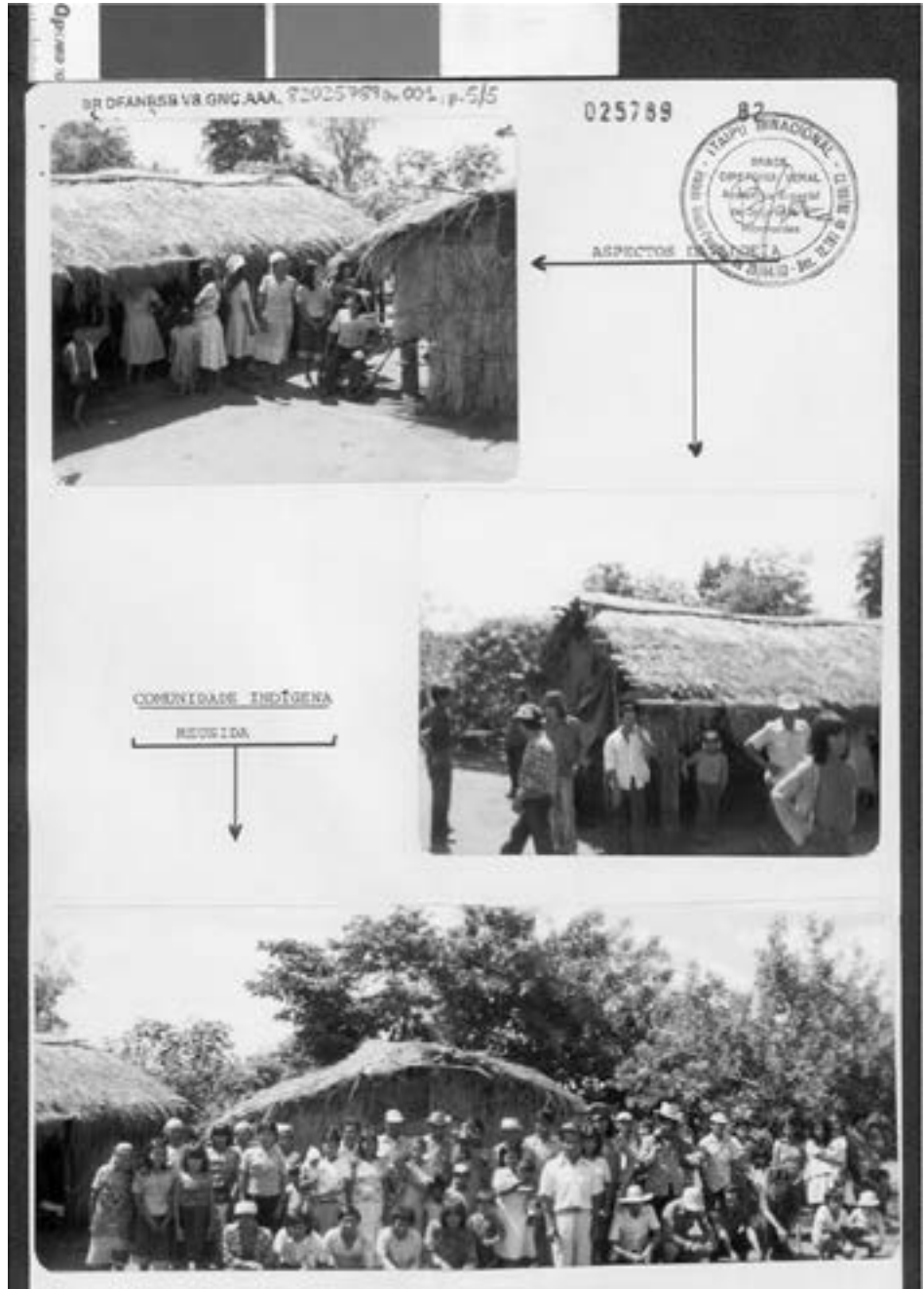


Figura 2

Imagens dos assentamentos avá-guarani registrados em 1982 em um dossiê confidencial produzido pela Assessoria Especial de Segurança e Informações de Itaipu, órgão de inteligência do regime militar que respondia ao Serviço Nacional de Informações, Projeto Atlas do Desterro Oco'y-Jakutinga  
Fonte: <https://www.advocacia.autonoma.xyz>



Outra questão que é importante aí é que dentro desse trabalho também tem uma reflexão conceitual, especialmente em projetos como Des-Habitat e Lúcio Costa era racista?, que é um debate que pertence diretamente ao campo da arquitetura. Aqui estamos lidando com cânones da arquitetura. Esses projetos questionam esses arquivos canônicos, refletindo sobre as histórias do modernismo brasileiro, e a violência implícita nesses arquivos. Aqui devo confessar que fico um pouco desapontado que não haja uma recepção crítica no campo da arquitetura sobre esses projetos, que acabam tendo mais ressonância no campo da arte.

**RC /** Você acha que isso tem a ver? Por que você tocou em dois baluartes do campo arquitetônico, Lina Bo Bardi e Lúcio Costa?

**PT /** Talvez exista uma dificuldade do campo historiográfico e do campo teórico da arquitetura brasileira de confrontar certas narrativas canônicas que foram estabelecidas e continuam sendo perpetuadas pela discussão historiográfica e crítica. Porque isso significaria também que teríamos que repensar como estamos contando e narrando as questões e os fatos em torno da história da arquitetura brasileira, o que desestabiliza posições e discursos de poder. Nesse sentido, principalmente mexendo com figuras canônicas como Lúcio Costa e Lina Bo Bardi, eu entendo que há alguma resistência ou dificuldade de fazer, digamos, um processo de descolonização historiográfica no campo da arquitetura.

**AA /** Seria interessante você comentar as diferenças e similaridades a respeito dessas duas publicações, uma relativa a Lina Bo Bardi e outra a Lúcio Costa, e sobre como cada um deles aborda a ideia de “arte primitiva” ou “arte indígena”. Mas antes disso, pegando o gancho do que Conduru perguntou, gostaria que você comentasse como essa dificuldade de lidar com uma crítica aos cânones modernistas teria a ver também com o fato de que a própria ideia de arquitetura forense confronta uma herança específica do projeto social moderno, que seria a ideia de que a arquitetura é necessariamente uma coisa boa, que existe uma positividade associada ao projeto de arquitetura. Muitos trabalhos que vocês fizeram no Oriente Médio mostram como existe uma performatividade nociva do próprio projeto arquitetônico, ou do projeto urbano, para constranger populações, para limitar o desenvolvimento da economia local, limitar o direito de ir e vir na Palestina ou em outros lugares estudados.

Estou misturando alguns assuntos, mas acho que essa perspectiva forense de algum modo confronta a herança moderna fundamental que coloca a arquitetura como uma coisa boa ou neutra, associada ao progresso.

**PT /** Se formos pensar genealogicamente, eu situaria isso no que poderíamos chamar de virada foucaultiana no campo da arquitetura. Não sei se essa seria a melhor expressão, mas a relação entre arquitetura e poder era geralmente tratada do ponto de vista simbólico, isto é, como certas arquiteturas vão comunicar certas narrativas, certas histórias em relação à organização estética de sua fachada, de seus ornamentos, de todos os elementos que compunham a arquitetura enquanto domínio das Belas Artes. Esse “momento Foucault”, como estou chamando, que foi muito importante para mim ainda como estudante de graduação, vai mostrar que a arquitetura é sobretudo uma microfísica do poder, que a arquitetura condiciona os corpos, os coletivos, que ela é um instrumento, é uma máquina de produzir subjetividades, sujeitos. E aí, fazendo uma leitura teórica que poderíamos chamar de pós-colonial, entendendo como essas modernidades arquitetônicas foram implementadas nos contextos de colonização, nos contextos imperiais e imperialistas do passado e do presente, isso vai levar ao entendimento de que arquitetura é um instrumento de violência, é um instrumento de poder na sua própria materialidade, na sua própria fisicalidade, para além dos regimes simbólicos dentro dos quais ela opera. E, como você falou, isso questiona um positivismo fundante no sistema ideológico que define o que é arquitetura, que é a crença de que a arquitetura sempre está a serviço do bem para a sociedade, por um processo de progresso da sociedade, de desenvolvimento econômico e social, de inovação tecnológica, assumindo uma espécie de narrativa linear em que estaríamos sempre rumando para um futuro de progresso. Isso está muito colocado no que define a prática da arquitetura.

O tipo de trabalho que realizamos começa a questionar um pouco essa estrutura, esse edifício ideológico sobre o qual a arquitetura se assenta, a fim efetivamente de mostrar como a arquitetura sempre foi e continua sendo mobilizada como um instrumento de poder, de opressão, de colonização de corpos e subjetividades. E nesse sentido, voltando para o trabalho mais teórico em relação à modernidade brasileira que eu faço no livro *Lúcio Costa era*

*racista?*, mostrando como o edifício ideológico em torno do que era um projeto de arquitetura nacional, que no fundo era um projeto de país, está atrelado a certas construções discursivas e espaciais que incorporam como elemento positivo a colonialidade e as estruturas racializadas que definem a sociedade brasileira. Então, também desse ponto de vista teórico, eu acho que esse questionamento da arquitetura como dispositivo discursivo, simbólico e físico de poder sobre corpos e subjetividades é algo bastante central na minha prática. Sempre buscar, a partir do ponto privilegiado que nós tivemos de ser formados como arquitetos e operar no campo da produção de conhecimento da arquitetura, como questionamos nossa própria “posicionalidade”, nossas próprias práticas e meios e como subvertemos a arquitetura em direção a outros fins.

**RC /** Paulo, quando fala da arquitetura, você está falando da arquitetura no geral? Porque eu fico pensando, nesse raciocínio, como fica a arquitetura dos povos soberanos antes da colonização europeia das Américas?

**PT /** Essa é uma pergunta muito importante. Arquitetura, como usei até este momento, está muito relacionada a uma arquitetura de fundo moderno, ocidental, colonial, por assim dizer. Talvez tenhamos que qualificar a forma como estou usando arquitetura do ponto de vista de um conhecimento mais estabelecido, como foi formalizado dentro do mundo ocidental. É claro que, no meu ponto de vista, nem toda arquitetura é um sistema de opressão, nem toda arquitetura é um sistema de colonização, nem toda arquitetura trabalha como essa máquina de poder à qual eu me referi remontando ao pensamento de Foucault, essa máquina biopolítica, ou essa máquina necropolítica, como fala Achille Mbembe.

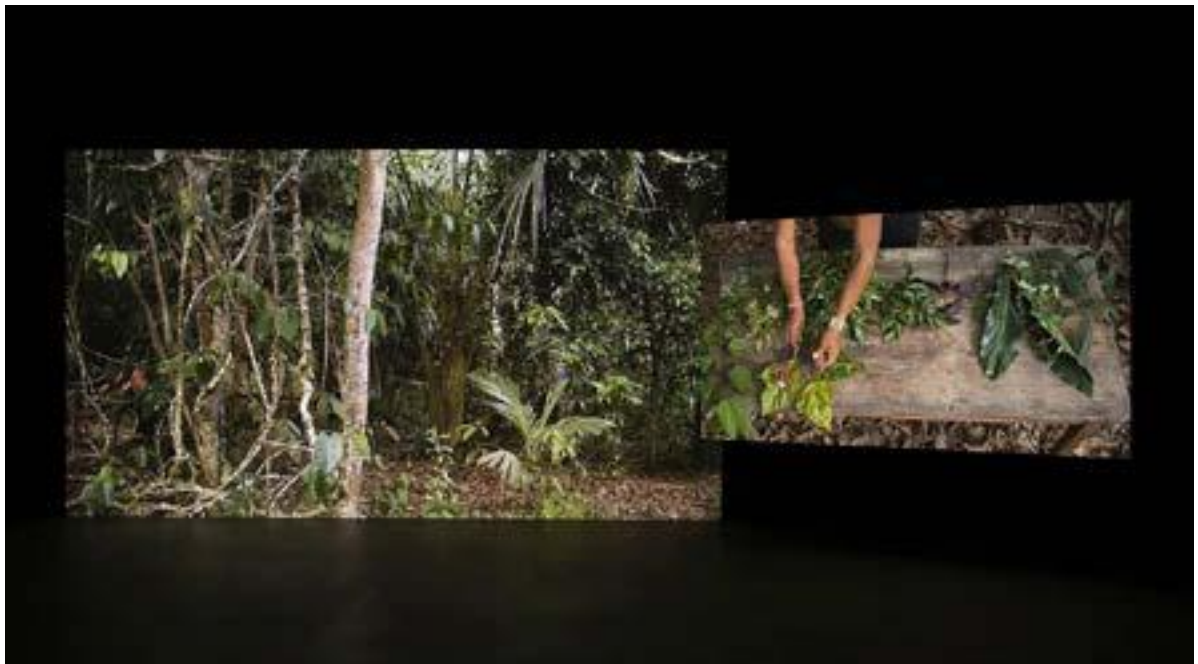
A busca por outras arquiteturas, pelo entendimento ou pela identificação de outras arquiteturas de outros povos que não estão relacionados à história da formação de conhecimento do campo colonial moderno, tal como ele foi instituído e tornado hegemônico com o imperialismo europeu, com a expansão colonial da Europa, se torna um elemento cada vez mais fundamental para compreender não apenas outras formas de se praticar arquitetura, de se pensar o patrimônio, de se pensar o campo disciplinar, de pensar outras formas de se entender a própria história – e aqui eu vou tentar, não sei se vou conseguir fazer isso – a própria história do que é a civilização humana.

Por que estou falando isso? Tem duas coisas que eu gostaria de falar. Uma, talvez a que possamos chegar, Roberto, que é falar um pouco de como estamos olhando essas outras arquiteturas que, talvez pudéssemos dizer, estão fora desse paradigma colonial moderno. E trazendo-as para dentro do pavilhão da representação brasileira na Bienal de Veneza para pensar outras possibilidades de construção de espaço, outras possibilidades de desenho da paisagem, outras possibilidades de pensar o que é memória, que não estejam condicionadas por essa visão que eu estou chamando de visão hegemônica na prática da arquitetura tal como formulada, formatada, institucionalizada durante o processo de expansão imperial da Europa.

Em um segundo momento, estou falando que é importante observar essas arquiteturas que estão fora desse registro canônico porque estou muito impactado pelo livro *The dawn of everything: a new history of humanity*, de David Graeber e David Wengrow. Graeber é antropólogo, etnógrafo, e Wengrow é arqueólogo. E esse livro é muito impressionante, principalmente no campo da arquitetura, porque eles estão fazendo, para ser bem sucinto, uma compilação de tudo que foi feito em pesquisa arqueológica nos últimos dez ou 20 anos e o

**Figura 3**

Paulo Tavares e Ursula  
Biemann, *Forest Law/Selva  
Jurídica*, 2014, instalação  
multimídia e publicação  
Fonte: <https://www.paulotavares.net/>



que vemos dessas arquiteturas que estão sendo reveladas nos assentamentos de cidades que estão fora do que entendemos por história da arquitetura. Vou reformular: o que eles estão mostrando é que foi construído todo um discurso em relação à ideia de formação da cidade relacionado com a narrativa da história como um processo civilizacional que vai culminar na Europa, que era uma sociedade complexa, onde existiam cidades “sofisticadas”, “desenvolvidas”. Todo aquele resto, que não pertencia a esses registros, era arquitetura primitiva, no fundo, arquiteturas vernaculares, como se chamava tudo aquilo que de alguma maneira não pertencia de fato ao que era definido como arquitetura, como cidade, como civilização desenvolvida.

E vendo essas pesquisas arqueológicas, entendemos que existem outras arquiteturas que contam outras histórias de processos civilizatórios, de processos de desenvolvimento tecnológico, de desenvolvimento de tecnologias de desenho e manejo da paisagem que escapam àquela história linear e progressiva que herdamos da modernidade colonial. Que é dizer: olha, existiam os povos primitivos e isso vai ficando cada vez mais sofisticado, até chegarmos numa civilização desenvolvida, cujo exemplo é a civilização europeia. E a história da arquitetura serviu muito a essa narrativa de progresso, de civilização, que no fundo é uma narrativa imperial, colonial, de estrutura racista e racializada. A arquitetura serviu a essa narrativa, no sentido de que ela provia, digamos assim, a base material que sustentava esse tipo de construção. E eu acho que olhando outras formas de arquitetura, desses outros povos, de outras culturas – e por outras culturas estou falando de tudo aquilo que não vem do ocidental – estamos podendo também construir outra narrativa do que significa, como eles falam, a própria história da humanidade. Foi uma resposta bastante longa, mas faz algum sentido para mim.

**LF /** E que tem muito a ver com a sua prática. Por exemplo, no seu projeto Memórias da Terra, a ideia de arquitetura – ou de ruína – vai se estender a uma disposição de árvores em determinado terreno. É uma expansão gigantesca do que a palavra arquitetura poderia conter. Talvez você pudesse falar um pouco sobre isso, sobre como o projeto reverte essa divisão entre natureza e cultura, tão definidora do nosso pensamento ocidental, ao reconhecer ali em seus vestígios vegetais um território ocupado no passado.

**Figura 4**

Paulo Tavares em colaboração com Bô'u Xavante Association, *Trees, vines, palms and other architectural monuments*, 2013-Atual, instalação multimídia e projeto de pesquisa, formação botânico-arqueológica da antiga aldeia xavante de Tsinõ  
Fonte: <https://www.paulotavares.net/>



**Figura 5**

Paulo Tavares em colaboração com Bô'u Xavante Association, *Trees, vines, palms and other architectural monuments*, 2013-Atual, instalação multimídia e projeto de pesquisa, identificação da aldeia Bô'u, centro cultural e geopolítico do território xavante de Marãiwatsédé, forçosamente abandonada nos anos 1950-1960  
Fonte: <https://www.paulotavares.net/>



**PT /** Acho que tem a ver. Um pouco das minhas leituras sobre arqueologia, da minha paixão e do meu interesse por arqueologia está muito relacionado ao que eu mencionei desse livro. Acho que ele influencia muito meu pensamento sobre arquitetura. Porque, no fundo – e aí eu estou sendo cauteloso com a questão de Roberto: de qual arquitetura você está falando? – estou falando de uma arquitetura mais do *establishment*, do *status quo*, essa arquitetura mais consolidada que é o que herdamos como tradição artística da Europa. No fundo, é uma reflexão arqueológica. Se formos ver como a história da arquitetura foi construída, ela está sempre remetendo de alguma maneira a evidências arqueológicas. A ruína é, de alguma maneira, nossa fonte epistemológica. Então, para mim, é importante entender outras arqueologias, porque isso me permite observar a arquitetura de outra maneira.

Em *Memória da Terra*, que é um trabalho comissionado pelo Ministério Público Federal atrelado a uma ação civil pública que busca reparação aos povos xavantes pelos atos genocidas perpetrados pela ditadura militar brasileira, o que fizemos foi identificar uma série de assentamentos antigos dos povos a'uwe xavante que foram forçosamente removidos durante o chamado processo de pacificação dos povos indígenas levado a cabo pelo Estado brasileiro. Era necessário comprovar que essas terras eram indígenas, e uma das maneiras de comprová-lo era corroborando a história oral dos anciãos, era identificar os sítios arqueológicos que trariam evidências materiais dos testemunhos dos anciãos. E nesse processo notamos que esses sítios arqueológicos, no fundo, são formações boscosas, formações florestais que cresceram sobre a antiga aldeia, forçosamente removida durante esse processo de pacificação. Talvez seja um dos mapeamentos de um dos complexos arqueológicos mais significativos do Brasil central. E esse trabalho entrou como evidência no contexto dessa ação civil pública. A partir disso, como esses sítios não eram protegidos, fizemos uma petição ao Iphan para reconhecimento desses sítios como patrimônio arqueológico xavante e assim eles serão reconhecidos.

Então tem essa dimensão, digamos assim, uma dimensão ativista do trabalho, mas tem outra... e aí é legal retornar um pouco a essa história de ocupar diferentes espaços, como um vai informando o outro. Ao fazer esse processo de registro e de petição de requerimento para que esses sítios arqueológicos fossem registrados, começamos a descrever essas árvores como se fossem evidências. Elas são, de fato, uma espécie de ruína arqueológica. Começamos a pensar essas árvores, essas formações boscosas como evidências, como traços de um

assentamento antigo, como registros arqueológicos de um assentamento antigo. E falamos isso porque aprendemos muito com os arqueólogos que trabalham na Amazônia. Eu fiz curso de arqueologia com eles, estou sempre em interlocução com diferentes arqueólogos que trabalham na Amazônia. E começamos a aprender, como arquiteto, junto com essas pessoas, que são talvez as pessoas mais significativas que estejam trabalhando hoje na Amazônia, como, por exemplo, o etnobotânico William Balée, o arqueólogo Eduardo Góes Neves, que está no MAE da USP, o arqueólogo Michael Heckenberger, que faz um trabalho paradigmático de arqueologia no Xingu, desvelando aquilo que ele chama de *garden cities xinguanas*, que são grandes assentamentos xinguanos. Então, sempre em diálogo com essas pessoas, com as quais eu aprendo e compartilho meu trabalho, fui entendendo que, de fato, a floresta, essas formações boscosas são vestígios arqueológicos, são registros arqueológicos. E que poderíamos fazer uma petição nesse sentido.

Mas de alguma maneira, ao compreender essa nova arqueologia, isso me permite problematizar a arquitetura de outra maneira: será que isso então é uma nova forma de arquitetura? Será que essas práticas de cultivo de jardins, essas práticas de produção de florestas podem ser pensadas como uma forma de *landscape design*, como uma forma de construção arquitetônica? E também uma ideia de arquitetura que sai completamente fora do registro dessa arquitetura, desse *establishment*. Porque qual era a construção, digamos, epistemológica, a construção ideológica, a construção de estruturas de poder que a arquitetura vinha legitimar? Eram os europeus, eram as instituições coloniais modernas vindo para esses territórios e dizendo: “Olha! Ali não tem arquitetura, não temos nem evidência de que tem arquitetura, é tudo maloca. Não tem arquiteturas como temos aqui, e isso são exemplares de uma sociedade primitiva. Olha as construções, elas são construções primitivas, elas não são tão sofisticadas como os exemplares das civilizações ocidentais”. E essa falta, vamos dizer assim, falta de evidências – *lack of evidences* – permitia que essa narrativa de poder fosse estruturada. Era o que legitimava, de alguma maneira, a colonização. E o que legitimou, até os anos 1980, a ideia da ditadura militar de que a Amazônia era um grande vazio, desabitado, que não tinha pessoas manejando aquela floresta. Então deveria ser ocupado, colonizado e desenvolvido. Quando você entende que, na verdade, são tecnologias espaciais, formas de manejo da paisagem supersofisticadas, formas de *landscape design* não apenas sofisticadas, mas que se tornaram essenciais para a contemporaneidade porque estão trabalhando com esses sistemas de produção de biodiversidade, não apenas invertemos essa narrativa, essa construção epistemológica que é uma



construção de estrutura de poder, mas conseguimos também problematizar o próprio campo da arquitetura, a própria palavra arquitetura.

Muita gente me chama atenção: “ah, Paulo, será que você não está reproduzindo, digamos assim, uma estrutura colonial ao chamar isso de arquitetura? Ou seja, enquadrando uma prática que é muito mais complexa, que vem de outros caminhos, de outros tipos de pensamento, dentro desse campo do saber, do poder legitimado, do campo de saber/poder que é arquitetura?”. Eu falo: “olha, na verdade, o que estou tentando fazer é uma espécie de bumerangue, uma espécie de reflexão contrária. Minha prática de arquitetura, os conhecimentos que obtive, que são desenhar, trabalhar com documentos, todo o instrumental da arquitetura, eu busco mobilizar em relação ao meu ativismo por direitos, que permite que eu aprenda certas coisas e que, como em um bumerangue, eu faça um ativismo dentro do campo epistemológico da arquitetura, tentando quebrar certas ideias hegemônicas do que é arquitetura, de quem faz arquitetura, o que arquitetura pode ser, o que se pode considerar patrimônio, arqueologia”. Então, problematizando, tensionando o próprio campo de onde eu estou falando, eu acho que tem um pouco destas duas coisas: tentar olhar arquitetura como campo de produção de saber e confrontar as suas construções ideológicas, a maneira pelo qual todo um regime discursivo transmitido pela arquitetura define estruturas de poder, define certos regimes de poder.



Figura 6

Paulo Tavares em colaboração com o botânico William Baléé, *An architectural botany*, 2018-Atual, projeto de pesquisa Fonte: <https://www.paulotavares.net/>

**Dinah Oliveira /** Pensando na questão que você acabou de articular sobre a narrativa, a respeito de outra lógica, eu imagino quase uma inversão perfeita. Fiquei pensando nisso porque estou interessada no trabalho de videoinstalação *Trilogia da Terra*. Você poderia comentar como foi construída essa instalação, na sua dimensão poética, visual e narrativa? Falando de outro modo, sobre como aparece na videoinstalação o desmonte de uma narrativa em favor dessa outra lógica, sobretudo porque o trabalho aponta, até na fala dos entrevistados, para a dimensão de redistribuição da terra. E do modo como aparece nas falas, na narrativa, na construção visual, me parece evidenciar uma lógica outra, mas não que nós estivéssemos construindo uma lógica outra; a sensação é a de que estamos conhecendo uma lógica outra que já existe, tomando contato com uma epistemologia que já se apresentava. Então você poderia comentar um pouco como esses elementos aparecem na estética da videoinstalação?

**PT /** Obrigado pela questão, Dinah. Esse é um trabalho relativamente antigo, de mais de dez anos, na verdade, e que tive muito pouca chance de exibir, mas agradeço você mencionar *Trilogia da Terra*, porque foi um trabalho muito importante para mim. E mostra, eu acho, que a questão da terra sempre esteve no meu horizonte, e de alguma maneira ainda está, porque o pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza se chama Terra. Tem aí uma persistência de entender o que é essa terra, de habitar essa terra. Esse trabalho foi feito para a exposição *Devir Menor*, que trabalhava com o pensamento de Félix Guattari sobre micropolítica, uma política do devir menor. E como eu comentei no começo da nossa entrevista, durante minha graduação em arquitetura, o que eu mais fiz foi rádio, mídia que era meu campo de atuação. E Félix Guattari foi radialista, a questão da rádio livre para ele era fundamental. Ele foi um ativista da rádio Alice, em Bolonha. Nos seus textos, ele fala como fazer rádio era importante. Eu sempre tive, digamos assim, essa amizade com Félix Guattari. E quando fui convidado a fazer essa exposição, a primeira coisa que veio à cabeça foi reler alguns textos, porque ele veio para o Brasil no momento de abertura democrática, porque ele estava justamente interessado na explosão micropolítica que estava acontecendo no Brasil – enfim, sabemos de toda a história de Félix Guattari quando esteve por aqui.



Figuras 7 e 8

Tavares em colaboração com o jurista Anderson Santos e o urbanista André Dalbó. *Trilogia de la Tierra* (Abertura), 2014, videoinstalação Fonte: <https://www.paulotavares.net/>

Fui reler algumas coisas e me dei conta de que muitas dessas articulações, dessa outra política que estava sendo tecida naquele momento, tinham como ponto central a terra, uma liberação da terra, que era fruto, que era resultado, de um sistema moderno colonial, de um sistema de colonização implementado pelos militares que tinha como centro a redefinição do Brasil como território, a redefinição do Brasil como terra. Talvez um dos projetos mais ambiciosos de colonização modernizante que testemunhamos no século 20 foi implementado pela ditadura militar e foi um processo muito violento. Tanto do ponto de vista da violência infligida aos povos originários, aos camponeses, aos ribeirinhos, como também à própria ecologia da terra. Daí a ideia de que o regime militar brasileiro e o que ele causou na Amazônia figure como um dos casos mais emblemáticos de ecocídio. E ao fazer esse trabalho, me dei conta de que a questão da terra era central, o que aparece na *Trilogia da Terra* em diferentes escalas. Tinha uma demanda por territórios urbanos, dada a expansão das cidades, havia o nascimento do Movimento Sem Terra nesse momento de abertura micropolítica, reivindicando a terra e a reforma agrária. E havia a conformação do que se chamou na época de aliança dos povos da floresta. Da resistência a Kararaô, que depois virou Belo Monte, do pensamento seminal de Chico Mendes, ou seja, de toda uma originalidade política, uma criatividade política que surgia ali, que tinha a terra como seu espaço central. E acho que ali começamos a aprender um pouco dessas lógicas outras que você falou. Dessas outras possibilidades de terra e território para a construção do que é este país, do que é o Brasil. Até com elementos muito práticos e muito inventivos, por exemplo, a ideia de resex, que foi elaborada pelos seringueiros, sob a liderança de Chico Mendes, que era uma ideia de reforma agrária feita comunitariamente, ou seja, um grande território comunal. Havia uma identidade política aí muito grande, que está falando dessas outras lógicas. Se formos olhar o que aconteceu no grande encontro do Xingu contra Kararaô, vemos que ali tinha uma outra lógica do que poderia ser a terra, do que é um rio, o que significa um rio, para além de uma mentalidade que entende o rio apenas como energia a ser extraída. Então ali começamos a ver essa lógica outra. Eu não gostaria de falar retornando a esse momento, mas de alguma maneira esse momento de abertura política ainda nos habita. E acho que estamos vendo isso acontecer em Brasília neste momento, uma espécie de retomada dessa possibilidade de outra terra que o Brasil pode ser.



Figura 9  
Tavares em colaboração com o jurista Anderson Santos e o urbanista André Dalbó. *Trilogía de la Tierra* (Abertura), 2014, videoinstalação Fonte: <https://www.paulotavares.net/>

Para ser um pouco mais específico, os vídeos estão instalados como uma paisagem, um horizonte. A instalação funciona como uma paisagem videográfica. É um projeto antigo, mas do ponto de vista estético, reflete viagens que eu fiz várias vezes pelo Brasil. Esse vídeo, aliás, tem uma qualidade muito ruim porque eu tinha uma câmera muito improvisada, eu amarrava um microfone, uma fita crepe no microfone, pegava uma mochila e ia fazer essas viagens de ônibus para a Amazônia, para outros territórios, incluindo uma pela Transamazônica inteira. Uma dessas viagens que está no filme. Eu fui em busca de um monumento feito pelo Niemeyer para lembrar o massacre do Eldorado do Carajás, que foi destruído. Então, vou atrás desse monumento. Esteticamente, o trabalho reflete um pouco essa imersão, essa viagem pelo território. Eu acho que é uma coisa muito interessante, do ponto de vista estético e do ponto de vista da prática da arte, mas também do ponto de vista político, que é, digamos assim – usando uma expressão simplista – conhecer o Brasil profundo.

Se deslocar do seu lugar, andar pelo território. E eu vou fazer minhas pazes com os modernistas, digamos assim, fazendo uma referência a eles. Se formos ver, nessa descoberta do Brasil que foi a antropofagia, tinha um elemento de viagens, das viagens para conhecer o barroco mineiro, da viagem de Mário de Andrade para a Amazônia, por exemplo, de ele se deslocar, o que significava se deslocar do pensamento dele, das referências burguesas e europeias que tinha recebido. A ideia de uma viagem, do deslocamento do corpo, tem toda uma genealogia estética e política que daria para explorar.

**AL /** Com essas questões do modernismo você me traz de volta ao que fala no livro *Lúcio Costa era racista?*, de como produzir outro fio da meada e incorporar isso numa historiografia da arquitetura brasileira – esse revisionismo crítico da história e esse revisionismo da crítica da arquitetura. Tem muitas questões interessantes nesse livro, mas vou tentar me ater à videoinstalação que Dinah mencionou. Você enfatizou como algo de certo modo iniciático, mas que já tem presentes muitos elementos de sua produção atual, pois foi

**Figura 10**

Paulo Tavares, *Des-memorial* (Carajás Niemeyer), 2008, projeto de monumento (desenhos, vídeo, modelagem 3d) Fonte: <https://www.paulotavares.net/>



feito em colaboração com um jurista, com um urbanista e com ativistas sociais. O modernismo também está presente, na busca desse monumento do Niemeyer e tudo mais. Mas eu queria trazer para o projeto da Bienal de Arquitetura de Veneza e como se materializa essa terra novamente, quase dez anos depois. Também me interessa, nessa grande vitrina da produção arquitetônica mundial, o entendimento do projeto arquitetônico que está por trás do pavilhão. E algo que fiquei pensando nessa conversa: do ponto de vista da construção arquitetônica, quais projetos fariam parte dessa prática arquitetônica? Pois seu campo é mais de uma 'arquitetura expandida', mas me interessa também pensar quais projetos arquitetônicos trazem essas outras narrativas, que consolidam essa visão arquitetônica do século 21, que eu entendo como fundamental, daqui para frente, nesse momento de revisionismos críticos.

**PT / Legal,** vou tentar responder. Bastante coisa. Obrigado, André. Então, o projeto é uma curadoria conjunta, eu e Gabriela de Matos. Por incrível que pareça, eu não a conheço ao vivo. Nunca nos encontramos, na verdade, nunca tínhamos trabalhado juntos antes desse projeto. Foi feita uma chamada para fazermos uma proposta, uma competição interna. E foi surpreendentemente natural que chegássemos ao tema de pensar a terra como solo, como roça, durante as nossas conversas. Porque tem uma afinidade muito grande com a prática múltipla da Gabi como arquiteta, como pesquisadora. E também estava muito relacionado com minha prática e minhas questões. A roça como tipologia espacial é muito importante para nós. Mas também pensar a terra, nessa ligação entre a roça e a terra como casa comum de toda vida humana e não humana, a Terra como planeta, que é uma questão bastante importante para nós.

Nesse projeto vamos mostrar basicamente espaços memoriais considerados e reconhecidos como patrimônio pelo Iphan, relacionados com a questão da monumentalidade, o que define o que era a tradição artística brasileira. E o Iphan teve um papel muito importante nessa construção ideológica através desses memoriais, desses espaços da memória reconhecidos como patrimônio cultural, dessas paisagens reconhecidas como patrimônio cultural. Nós estamos trazendo vários exemplos de povos indígenas e populações afro-brasileiras. Alguns são construções físicas, como o terreiro da Casa Branca, que entendemos como um complexo arquitetônico; outros, são processos mais relacionados a práticas espaciais, que estamos chamando de práticas do desenho da paisagem,

como o sistema agrícola tradicional do rio Negro, que foi reconhecido como patrimônio pelo Iphan. E se pensarmos que a floresta pode ser uma grande ruína, que a floresta é uma construção arquitetônica realizada por esses povos, o sistema agrícola do rio Negro, reconhecido como patrimônio por conta da incrível biodiversidade que ele carrega ao longo de gerações e séculos, é um sistema de produção da paisagem, é um sistema de construção de espaço: no fundo, é uma arquitetura. Seria legal pontuar aqui que estamos fazendo uma instalação no pavilhão, que vai ser todo coberto com piso de terra batida, a exemplo das casas de terreiro, das ocas indígenas. Essa instalação é o que estamos chamando de aterramento do pavilhão, uma instalação *site specific* da curadoria.

**RC /** Terra brasileira?

**PT /** Não, essa é terra italiana, infelizmente (risos). Mas tem aí um pequeno detalhe que talvez dê para comentar. Não tem jeito de você levar terra do Brasil para lá (risos). Mas quando estávamos pensando essa coisa da terra, pensando sobre Brasília, a ideia de que Brasília é uma cidade colonial, que estava tudo em volta de ocupar a terra e o território, nos demos conta de que o próprio pavilhão do Brasil na Bienal é também um objeto que carrega essa ideologia que estamos problematizando. Ele é um pavilhão modernista. Talvez seja o único pavilhão modernista. Já não me recordo, acho que tem outros também, mas ele é muito significativo porque traz essa representação do que foi o Brasil, o que é o Brasil, como o Brasil se apresentou para o mundo do ponto de vista da arquitetura e da arte, principalmente a partir dos anos 1940. Foi desenhado principalmente pelo Henrique Mindlin, um arquiteto que teve – pelo pouco que eu conheço, devo dizer – um papel fundamental na articulação do modernismo brasileiro. Não apenas como arquiteto, mas também como autor do livro *Arquitetura moderna no Brasil*. Ele tem um papel de consolidação da narrativa elaborada pelos pioneiros do modernismo, principalmente pelo Lúcio Costa, de que nossa tradição arquitetônica é a arquitetura colonial. E chama muita atenção, no frontispício do livro dele, a relação com o antigo Mesp, hoje Palácio Capanema, e a igreja barroca de Santa Luzia, no Rio de Janeiro. Mas, claramente, o que ele está comunicando aqui é que o fundamento da nossa tradição artística e arquitetônica é o colonialismo europeu, reificando essa narrativa que foi construída pelo Lúcio Costa.



Nos demos conta de que precisávamos fazer uma intervenção no pavilhão. Ele não era neutro. Se olharmos para toda a Bienal, todas as apresentações, existe uma espécie de reificação do pavilhão como uma monumentalidade moderna que representa o Brasil. Então entendemos que precisávamos, de alguma maneira, intervir no próprio objeto. Para tanto, desenhamos essa instalação que se chama *Aterramento*, composta de três elementos: o piso que vai fazer um aterramento mesmo, transformar o pavilhão num terreiro; estamos colocando gradis com elementos sankofa na fachada do pavilhão; e uma série de tecidos feitos pelas tecelãs do Alaká vai adornar, “ornamentar”, digamos assim, a segunda sala do pavilhão, muito inspirados nos barracões de terreiro que têm essas bandeirolas. Estamos trazendo esses panos feitos pelas tecelãs do Alaká do Opô Afonjá como uma espécie de ornamento para aterrar esse objeto modernista.

**Figura 11**

23ª Bienal de Arquitetura de  
Veneza, Pavilhão do Brasil:  
Terra Curadoria: Gabriela de  
Matos e Paulo Tavares  
Foto: Matteo de May



**Mery Horta /** Paulo, eu queria retomar a questão dos direitos humanos que você trabalha tanto, tão importante na sua atuação e nesses diferentes *fronts* em que você atua. E pensar os direitos humanos como um direito dos corpos à terra, principalmente nessa perspectiva de reparação histórica, como você mesmo já levantou, como algo fundamental e importante nessa luta, até pensando no seu trabalho para a Bienal. Eu queria que você falasse um pouco sobre a questão desses corpos, desses saberes e dessas poéticas quilombolas, povos indígenas, pessoas periféricas, negras, que estão nessa temática, nessa insurgência necessária que está acontecendo. Queria que você falasse da relação com a própria palavra terra, pensar a materialidade de substância da palavra terra, mas também a ideia poética desses corpos ligados à terra.

**PT /** Obrigado, Mery, pela pergunta. É interessante você fazer essa conexão corpo e terra, porque nós acabamos de receber o título do filme da Day Rodrigues, que comissionamos sobre o terreiro da Casa Branca. Ela foi para Salvador, conversou com as ialorixás, com as equedes e está fazendo um filme sobre isso. E o filme se chama *O Corpo da Terra*, justamente porque no trabalho que ela fez – e isso muito em conversa com a Gabriela de Matos também – a ideia de que esses corpos são a terra e a terra é esses corpos é muito importante. No entendimento do que é aquele espaço do terreiro, da preservação daquela mata, daquele olho d'água, quase uma impossibilidade de diferenciar o que é corpo e o que é a terra, a terra sendo uma extensão do corpo, e o corpo sendo uma extensão da terra. Acho que esse aspecto é bastante central, de como ele vai aparecer no pavilhão, não explicitamente talvez, mas em diferentes momentos.

E nesse sentido, eu acho que outra abertura desse conceito terra, dessa poética da terra, é que a terra em português tem múltiplos significados. Ela é uma palavra sem escala, que assume diferentes escalas, que fala do chão, de onde você pisa, fala do seu jardim numa roça, fala do solo, do cultivo. Fala do território, de reparações de terra e também fala da Terra, em seu sentido planetário. Então, para nós, foi interessante entender que essa materialidade da terra está ligada a uma poética de espacialidade transversal que fundamentalmente pensa o local, pensa o contexto, pensa os corpos que estão atrelados a essa terra. Que é situada, que está falando de chão, de pertencimento, que está falando de ligações profundas com a terra e que determinam essas for-

mas de fazer espaço. Mas que também está falando de uma terra global, de uma Terra em risco de desregulação climática e planetária, uma Terra que está em risco existencial, se pudéssemos dizer assim. E a preservação desses memoriais terrenos, terrestres, aterrados, que se relacionam com a terra, que é o que estamos trazendo, a preservação desses espaços e das práticas que construíram ancestralmente esses espaços está muito relacionada com a manutenção do sistema Terra. Porque ali estão formas de saberes, formas de habitar e de se relacionar com a terra que apontam para uma relação menos predatória, menos violenta contra todas as entidades não humanas com as quais convivemos. Então é por isso que chamamos essa galeria de Lugares de Origem, que é o título de um livro de Ailton Krenak, *Lugares de origem e arqueologias do futuro*. São lugares de origem, lugares ancestrais, lugares de memória, mas ao mesmo tempo carregam um conhecimento. Trazem um conhecimento que é futurista, que vai nos permitir construir um outro futuro para toda a vida no planeta de uma maneira menos violenta, menos predatória, menos insustentável. Eu acho que essa dialética entre o chão e o cósmico é bastante importante para nós.

**André Arçari /** Paulo, eu queria que você falasse do projeto que fez para a Bauhaus Imaginista a partir da ideia da revista *Habitat*, fundada por Lina e Pietro Bardi no Masp (1950). De que modo você utiliza tal publicação dentro da sua versão intitulada *Des-Habitat*? Como você pensa na forma como o conhecimento é colocado no projeto original, entre os registros dos artefatos indígenas que são fotografados como peças de *design*, e como essas imagens irão se relacionar com as fotografias da arquitetura modernista também presentes na *Habitat*? A partir disto, apropriando-se então desse periódico publicado nos anos 1950-1960, como pensou seu projeto *Des-Habitat* e de que modo trabalhou o conteúdo e a forma da revista original? Também pensei nessa pergunta pela importante relação da escola alemã em parte do projeto moderno de arquitetura europeia que nós, de certo modo, assimilamos para a construção do nosso projeto de modernismo. Uma arquitetura que se convencionou como forma hegemônica, muito distinta dessa visão decolonial sobre arquitetura, que é pontuada tanto nesta entrevista quanto na constituição de sua pesquisa. Por fim, seria bom entender também como essa proposta se relaciona com o jubileu da Bauhaus na parte brasileira da exposição Bauhaus Imaginista: Aprendizados Recíprocos realizada no Sesc Pompeia (São Paulo, 2018-2019).



Figura 12  
Paulo Tavares, *Des-Habitat*,  
2019, projeto gráfico-textual  
Fonte: <https://www.paulotavares.net/>

**PT /** Obrigado, André. Como é que eu vou começar? Foi uma comissão para a exposição Bauhaus Imaginista. Ela foi curada, entre outras pessoas, pela Marion von Osten, que sempre foi uma pensadora, uma arquiteta, uma curadora muito importante para mim, desde a exposição que ela realizou intitulada Desert of Modernity, em que ela investiga o legado colonial do modernismo, principalmente no Norte da África, mas também em outros lugares. E essa curadoria foi muito importante para eu começar a pensar a dimensão colonial da modernidade brasileira. Marion tinha vários interesses para fazer essa exposição e o modo como definiu esse *frame* curatorial. Um pouco do que ela está fazendo ali na exposição – não sou a melhor pessoa para falar isso, mas só para pontuar – é investigar a diáspora da Bauhaus. E o Brasil, pelo que entendo – o Roberto deve saber isso muito melhor que eu –, nunca teve uma relação tão íntima com essa diáspora, como houve, por exemplo, nos Estados Unidos, bem mais

proeminente. Mas ela identifica que algumas das práticas da Lina Bo Bardi, principalmente a escola de *design* contemporâneo no Masp (Instituto de Arte Contemporânea, IAC), vinha de inspiração da Bauhaus, que era uma das iniciativas, digamos assim, dessa curadoria expandida que o Pietro Bardi vai implementar no Masp. Que tinha o que eles chamavam de exposições didáticas, tinha a escola e tinha a revista *Habitat*, que eu entendo que era uma espécie de braço editorial desse projeto de modernidade que o Masp comunicava nessa época e realizava de uma maneira muito pioneira – porque hoje os museus se tornaram esses espaços mais abertos para educação e outros tipos de atividades, e o Masp já tinha isso de maneira muito seminal.

Então, em conversa com Marion von Osten e outros curadores... eu tinha esse projeto da *Des-Habitat*, fazia muito tempo. Na verdade, ele nasce quando eu era estudante ainda e tinha vários recortes da revista *Habitat* que já traziam esses elementos indígenas. Sempre tive interesse por isso. Como falei, sou um arquivista um pouco compulsivo. Eu tinha esses objetos e eles sempre estiveram comigo em uma pasta. Então, esse projeto estava de alguma maneira cozinhando fazia muito tempo já... E o que decidimos fazer foi um fac-símile. Uma parte do projeto não foi realizada, eu posso falar um pouco sobre ela. Mas fizemos o fac-símile da revista, porque estávamos entendendo que ali acontecia – acho que isso é muito da Lina Bo Bardi, em certo sentido – um processo construtivista pela articulação entre imagens e texto, em que uma espécie de mensagem do que era a modernidade, do que era o *habitat* moderno, era comunicado, que é o que a Lina Bo Bardi fazia muito nas capas da *Habitat*. Uma espécie de superimposição de imagens ou de colagem de imagens. E nessa superimposição, nessas colagens tem uma mensagem sendo comunicada, que não é direta, mas se dá justamente nessa fricção entre diferentes referências, diferentes imagens. E isso acontecia muito na *Habitat* quando você via imagens da tão chamada e do que eles se referiam ali como artes primitivas, das artes indígenas como exemplares de obras e artefatos modernistas e modernos construindo um pouco essa narrativa de que: olha, ser moderno, uma sensibilidade moderna, é estarmos relacionados com esses objetos, digamos, da arte primitiva, assim como toda a vanguarda europeia esteve, desde Picasso e Matisse. Enfim, toda essa narrativa do primitivismo que define o que é a modernidade em diferentes sentidos.



Figura 13  
Paulo Tavares, *Des-Habitat*,  
2019, projeto gráfico-textual  
Fonte: <https://www.paulotavares.net/>

O que fazemos na *Des-Habitat* é basicamente esse mesmo processo de desconstrutivismo de significados. Mas o que mostramos ali é um diálogo criando certas fricções com a *Habitat* como um arquivo da modernidade, porque colocamos outras imagens, que vêm de outros arquivos. Então, tem uma pesquisa muito extensa de vários arquivos. Tem imagens da Comissão Nacional da Verdade Brasileira, por exemplo, que estão completamente fora do registro do que é um arquivo de arquitetura. E nós fomos encontrar imagens de projetos de arquitetura apenas nesse arquivo, como imagens de arquivos do Masp ou arquivos do centro de produções. E ao colocar essas imagens em contato, ao fazer esse processo construtivista, digamos, que era feito pela *Habitat*, de alguma maneira se revela ou se desvela toda a construção, todo o contexto colonial que tornou possível que aquelas imagens e objetos indígenas chegassem em uma revista militante, modernista, sofisticada, numa área urbana como a *Habitat* dentro do Masp. Então

eu sempre falo que a *Des-Habitat* mostra um pouco do que estava fora do *frame*, porque a *Habitat* era, sobretudo, um processo de enquadramento. Ela cria um enquadramento para você, de como você deve observar as coisas. Então, estamos criando outro enquadramento. Só que esse outro enquadramento revela aquilo precisamente que estava fora do quadro que a *Habitat* construiu e que se tornou um quadro canônico, uma pintura canônica, em certo sentido. Então, ao mostrar o que estava ali presente, latente, mas fora do quadro, problematizamos um pouco não tanto o trabalho apenas da Lina Bo Bardi, mas a própria construção discursiva da modernidade e do modernismo brasileiro.

**LF /** Queridos e queridas, acho que já podemos começar a encerrar. Claro que teria muito mais assunto. Queria agradecer a participação e a presença de vocês e agradecer ao Paulo essa oportunidade de ouvir e conhecer um pouco melhor os vários projetos nos quais está envolvido. Alguém mais gostaria de fazer um comentário final? De minha parte, fiquei pensando o tempo todo na frase do Oswald, de que “o Brasil é um grilo de seis milhões de quilômetros, talhado em Tordesilhas”.

**AL /** Também queria agradecer ao Paulo e aos entrevistadores o diálogo nesta manhã e a Dinah e a Livia o apoio e o convite para ajudar a pensar esta edição. Só um comentário final, Paulo: eu me identifico muito com essa relação com o modernismo que você tem, certo amor e ódio, digamos, que é uma coisa que nos mobiliza muito. Ainda por cima, eu, como arquiteto formado na FAU/USP, aquele templo do Artigas, que tem uma generosidade espacial muito grande, e nos últimos anos, aqui no Rio de Janeiro, eu tenho me debatido com o Affonso Eduardo Reidy, outra figura de que gosto muito, mas ao mesmo tempo tem um urbanismo muito impositivo em alguns momentos. O próprio projeto geral do Aterro do Flamengo, um espaço público muito generoso, mas que previa um rodoviarismo violento para a cidade. E também Brasília. Eu acho curioso que você hoje em dia mora em Brasília, que é parte desse projeto colonial, como o Mário Pedrosa também narra. Brasília, essa capital colonial, como você fala, é um esforço equivalente ao dos colonizadores portugueses que chegam e está em curso até os dias de hoje. E você falou em certo momento que estamos vivendo outro momento agora, depois desse período fascista, desse colonialismo exacerbado. Não que a gente tenha deixado de ser colonial em algum momento, o nosso desenvolvimento, como você deixa claro, é muito colonialista e continua

em ação. O próprio cerrado segue sendo desmatado, colonizado pela soja, algo que ainda faz parte do projeto de Brasília. São questões que ficaram pululando na minha mente.

**PT /** Eu que agradeço, gente, o tempo, a generosidade de fazer essa conversa, o convite. Obrigado a todos. Só para finalizar, é impressionante como muita coisa do que eu e a Gabi nas nossas conversas estamos levando para o pavilhão, está acontecendo agora no Brasil. Por exemplo, o terreiro Casa Branca acabou de fazer uma campanha, porque eles estão perdendo território. Durante quatro anos, o Iphan não fez absolutamente nada, o Ministério Público não fez absolutamente nada. Nesses quatro anos, as casas dos orixás estão ameaçadas por edificações ilegais que estão sendo construídas em volta do terreiro. Finalmente o Iphan fez uma ação, a Casa Branca fez uma mobilização para trazer essa questão do momento político que estamos vivendo, nessa espécie de retomada de Brasília. Uma espécie de reparação histórica. É impressionante, a Juliana Vicente está fazendo um filme sobre o que nós estamos chamando de Brasília Quilombola, Brasília Indígena, e ela está em conversa com a Sônia Guajajara. E quando Sônia Guajajara tomou posse, ela usou esta frase que para nós foi muito forte: “o futuro é ancestral”. Nós estamos olhando para esses memoriais do passado, mas estamos olhando para o futuro, como um pássaro sankofa que voa em direção ao futuro, mas está sempre olhando para o passado. E outras séries de elementos, a coleção Nosso Sagrado, e todo o debate de repatriação da coleção Nosso Sagrado. Inicialmente iríamos levar os objetos. Não conseguimos, mas estamos trazendo elementos dessa representação. Estamos nesse momento de reconstrução, um momento de retomada, como as coisas se desdobraram no Brasil e estão se desdobrando. E o pavilhão tem muita ressonância com isso.

**Como citar:**

ALTBERG, Ana; ARÇARI, André; CONDURU, Roberto; FLORES, Livia; HORTA, Mery; LEAL, André; OLIVEIRA, Dinah; TAVARES, Paulo. A ruína é, de alguma maneira, nossa fonte epistemológica: entrevista com Paulo Tavares. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 14-47, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.2>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.






## Por uma ‘ética da terra’: arte contemporânea e as paisagens arruinadas da mineração

*For a ‘land ethic’: contemporary art and the ruined landscapes of mining*

André Leal

 0000-0002-0021-6616  
coxaleal@gmail.com

### Resumo

Apresentação do dossiê Os estratos da Terra são um museu confuso, reunindo as ideias do artista Robert Smithson, as atualizando em relação ao debate da emergência climática e da emergência do Antropoceno, assim como nossa própria ideia de ‘paisagem entrópica’, elaborada em contato com a produção do artista. Ao longo do texto, relacionamos o material presente no dossiê, conectando-o a outras referências bibliográficas e artísticas.

### Palavras-chave

Robert Smithson. Paisagem entrópica. Arte contemporânea.  
Antropoceno. Emergência climática.

### Abstract

*Presentation of the dossier The strata of the Earth is a jumbled museum, gathering the ideas of artist Robert Smithson, and updating them in relation to the climate emergency debate and the emergence of the Anthropocene, as well as our own idea of ‘entropic landscape’, developed in contact with the artist’s production. Throughout the text, we introduce the dossier’s material, connecting it to other bibliographic and artistic references.*

### Keywords

*Robert Smithson. Entropic landscape. Contemporary art.  
Anthropocene. Climate emergency.*

“Os estratos da Terra são um museu confuso”<sup>1</sup> (Smithson, 1996a, p. 110), nos diz o artista estadunidense Robert Smithson (Passaic, 1938-Amarillo, 1973), que buscou ler essas camadas junto com as intervenções humanas a elas impostas. As principais intervenções não poderiam deixar de ser as ações extrativistas levadas a cabo pelas grandes corporações mineradoras, tema que mobilizou os esforços do artista em seus últimos anos de vida. A leitura dos estratos geológicos da crosta terrestre pelas lentes de Smithson nos revela um mundo subterrâneo repleto de seres fantásticos e transtemporais, assim como continentes imaginários perdidos que, por meio da imaginação do artista, tomam corpo e existência.

Nessa exploração do substrato terrestre, a paisagem ganha novos significados, e a separação entre natureza e cultura que lhe é subjacente na sociedade ocidental moderna vai por terra.<sup>2</sup> Foi explorando as paisagens dos subúrbios nova-yorkinos, região em que nasceu e viveu até o final da adolescência, que Smithson chegou à ideia de uma ‘paisagem entrópica’ que nos circunda e seria característica da sociedade contemporânea. Uma paisagem que se impôs ao longo do século 20 e com ritmo ainda mais acelerado desde os anos 1970. Ou seja, o artista explorou essas paisagens justamente no momento em que sua construção ganhava tração, junto a diversas transformações sociais e econômicas do chamado capitalismo tardio. Trata-se de uma paisagem que se espalhou pela crosta terrestre, urbanizando-a e a tornando “uma toda-englobante mesmice”<sup>3</sup> (Smithson, 1966d, p. 11), nas palavras do artista, em um paralelo com o resfriamento (entrópico) do universo.

Smithson, no entanto, nunca chegou a formular seu conceito de paisagem entrópica de maneira direta, e ele deve ser explorado junto a sua produção artística e teórica, já que deixou um legado considerável de textos, a maioria reunida postumamente por Jack Flam. O artista cita a expressão em duas entrevistas, uma de 1970, na qual descreve o sítio onde iria construir *Spiral Jetty*

<sup>1</sup> Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *The strata of the Earth is a jumbled museum.*

<sup>2</sup> O filósofo italiano Massimo Venturi Ferriolo (2013, p. 40), por exemplo, afirma que “a paisagem [...] é sintomática de uma nova relação do homem com a natureza na sua totalidade. Seu ‘devir’ torna implícita a abdicação do laço unitário por parte do homem; a paisagem é o resultado de um *divórcio*: o homem de um lado e a natureza de outro” (grifo do autor).

<sup>3</sup> No original: *an all-encompassing sameness.*

(1970), sua *earthwork* mais famosa: “a água é vermelha, como uma paisagem entrópica”<sup>4</sup> (Smithson, 1996e, p. 239). Na segunda ocasião, em 1972, ele descreve sua trajetória e seu interesse por essas paisagens ‘arruinadas’, citando o artigo *Entropy and the new monuments*, publicado na revista *Artforum* em 1966, como um ponto de partida para sua compreensão dessa nova paisagem da modernidade tardia. Smithson afirma que nessa época passou a se “interessar por um tipo de paisagem discreta, a pedreira ou a área de mineração que chamamos de uma paisagem entrópica, um tipo de água residual ou uma área marginal”<sup>5</sup> (Smithson, 1996f, p. 293). Há ainda um desenho intitulado *Entropic Landscape*, feito pelo artista em 1970 no qual é possível ver uma localidade em ‘estado arruinado’, em que se misturam vidros despedaçados, paredes semiconstruídas e estruturas que não sabemos dizer se estão sendo construídas ou em estado de abandono e se arruinando, lentamente sendo reincorporadas à natureza. Vemos ali as “ruínas em reverso”<sup>6</sup> (Smithson, 1996b, p. 72) que o artista vislumbrou em sua Passaic natal ou, então, uma situação que “era ainda construção e já é ruína”, nos versos de Caetano Veloso parafraseando o antropólogo Claude Lévi-Strauss, autor de extrema importância para o pensamento de Smithson.

Foi escavando a produção artístico-teórica do artista que cheguei a um conceito de paisagem entrópica em minha tese de doutorado, “como aquela que se faz visível em localidades nas quais podemos ver, ou apreender, o encontro entre o tempo profundo da geologia com o tempo ‘superficial’ da cultura humana e seus processos extrativistas” (Leal, 2022, p. 47). É nas minas, pedreiras e localidades desoladas, portanto, que é possível vislumbrar com clareza esse encontro de temporalidades, e foi justamente as explorando que Smithson tomou consciência de sua importância para a sociedade ocidental. Vemos, portanto, o papel das ações extrativistas capitalistas em sua busca incessante por lucros na elaboração desse conceito pelo artista, algo que iria impulsionar sua produção nos últimos anos de sua vida, sobretudo após construir *Broken Circle/Spiral Hill* em uma região de extração de areia na Holanda, em 1971. Após realizar essa

---

<sup>4</sup> No original: *The water is red, like an entropic landscape.*

<sup>5</sup> No original: *I became interested in kind of low profile landscapes, the quarry or the mining area which we call an entropic landscape.*

<sup>6</sup> No original: *ruins in reverse.*

obra, que se tornou permanente por pressão da população local, Smithson percebeu que sua produção poderia ganhar uma 'função', algo em que ele mesmo não acreditava até então, a de restaurar áreas devastadas por ações extrativistas não apenas as recompondo ecologicamente, mas também abrindo-as para a fruição popular, como parques.

Há, porém, uma ambiguidade de fundo no discurso do artista em relação a tais ações que se evidencia nos textos apresentados neste dossiê. Quando Smithson afirma que sua atuação poderia servir como 'mediadora' entre os interesses dos industriais e dos ecologistas,<sup>7</sup> ele ressalta que não há volta atrás em tais atuações, sendo assim renegado por ambos os lados, situação que tornou ainda mais difícil a execução de suas propostas de reclamação de áreas de mineração. Apesar de afirmar que 'reciclaria' a terra em termos de arte, o artista era bastante cético em relação à própria reciclagem, chegando a afirmar que se tratava de um 'contrabando entrópico',<sup>8</sup> e as propostas que enviou para diversas companhias de mineração no começo da década de 1970 não buscavam realmente recompor tais áreas, mas reforçar esteticamente a situação entrópica e seu estado arruinado pelas ações extrativistas. Acredito, aliás, que é aí que entra o impasse tanto com os mineradores quanto com os ecologistas. Os primeiros não iriam investir milhões de dólares para realizar uma peça artística que ressaltasse a devastação, e os ecologistas da época tampouco iriam apoiar uma proposta que não fosse a completa recomposição do solo tal qual se encontrava antes das ações mineradoras, algo que Smithson comenta ser impossível em sua entrevista a Alison Sky.<sup>9</sup> Essa é uma das tantas dialéticas que o artista aciona em sua produção de modo geral e, junto à dialética *site/nonsite*, é a mais importante delas como legado para a produção artística contemporânea.

A relação que Smithson estabelece com a T(t)erra faz parte de uma consciência inaugural em relação aos impactos das ações humanas sobre o planeta, antecipando em algumas décadas debates que se consolidariam neste começo de século 21, sobretudo em relação à emergência do Antropoceno. Como afirma Lucy Lippard no texto que compõe este dossiê, a importância de

---

<sup>7</sup> Ver p. 77 desta edição.

<sup>8</sup> Ver p. 66 desta edição.

<sup>9</sup> Ver p. 73 desta edição.

seu legado é que ele era “o único artista [...] que estava vitalmente preocupado com o destino da Terra e completamente consciente das responsabilidades políticas do artista em relação a ela”.<sup>10</sup>

Entre as indicações de Smithson quanto às possibilidades de se estabelecerem outras relações com o solo e a paisagem – diferentes daquelas consolidadas na modernidade ocidental – estava um tema que o Antropoceno e suas implicações impõem de maneira incontornável: as cooperações não apenas com outras parcelas da humanidade que não as moderno-ocidentais, mas também com os actantes outros que humanos, tanto biológicos quanto geológicos. Como é possível ver nos textos aqui reunidos, Smithson afirma que os povos originários da América do Norte estabeleciam uma relação de ‘necessidade’ com a paisagem e a terra que habitavam, fosse construindo suas moradias na Mesa Verde, fosse em *earthworks* como a *Great Serpent Mound*, em Ohio, construída pelas civilizações Adena e Fort Ancient ao longo de milhares de anos. Por outro lado, em uma proposta de reclamação de uma área de mineração, Lake Edge Crescents – Egypt Valley, Ohio (Hanna Coal Reclamation Project), de 1972, o artista propõe o plantio de grama para contribuir na recuperação do solo. No ano anterior, Smithson havia realizado outra obra em ‘colaboração’ com espécies vegetais, ao plantar um círculo de mangue em uma ilha da Flórida, *Mangrove Seedlings planted in shallow lagoon*, Summerland Key Florida, criando uma área de mangue com formato circular, unindo a geometria ao crescimento natural da vegetação. Emerge aí também uma “ética da terra” (Smithson, 1996c, p. 155) muito importante para a compreensão das relações entre cultura e natureza na sociedade contemporânea, que contribui para o estabelecimento de novas relações da sociedade ocidental com a terra, para além de seu esgotamento, como estabelecido pela busca incessante de lucro nas ações extrativistas que impulsionam o capitalismo.<sup>11</sup>

Robert Hobbs (1981, p. 215) afirma que as *earthworks* de Smithson não buscavam reverter as ações extrativistas, mas lançar luz “nas ruínas da indústria, nas transformações que o homem moderno é capaz de fazer em seu ambiente

---

<sup>10</sup> Ver p. 97 desta edição.

<sup>11</sup> Para discussão mais aprofundada da ‘ética da terra’ de Smithson e a emergência do Antropoceno, ver Leal, 2022.

que equivalem em escala às perturbações causadas pelas forças geológicas de épocas passadas”.<sup>12</sup> Ou seja, um anúncio prematuro de uma das principais características do Antropoceno como época geológica impulsionada por uma parcela da humanidade. No entanto, a “visão socioestética original”<sup>13</sup> de Smithson era bastante prática e realista. Como afirma Hobbs (p. 227) novamente, em relação a outra proposta do artista, para a construção de uma barragem de rejeitos de mineração no Colorado:

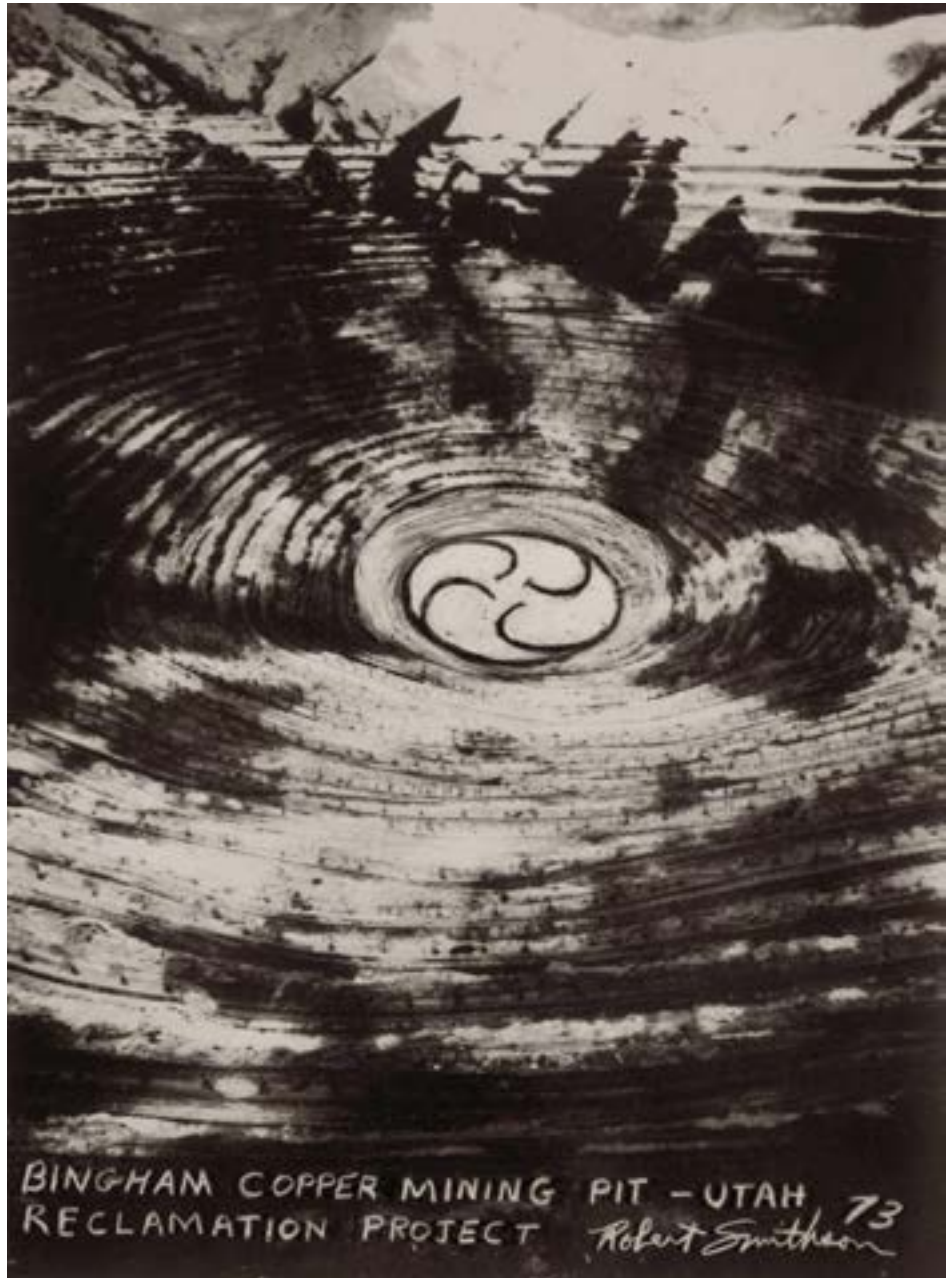
do ponto de vista de um conservacionista, as esculturas de Smithson não representariam uma reciclagem prática substancial da terra [...]. Mesmo que ele desejasse de fato tirar a arte de sua torre de marfim para realocá-la no mundo real, ele ainda desejava fazer arte. Ele nunca teve a intenção de abandonar seu papel como artista para se tornar um ambientalista. Ele estava criando imagens potentes de um mundo pós-industrial. Ao usar os rejeitos [de mineração], ele estava fazendo um novo tipo de jardim, um jardim da industrialização e da tecnologia totalmente construído pelo homem.<sup>14</sup>

É possível, portanto, antever uma série de questões que Smithson indica por meio de sua produção que ganhariam tração e extrema importância nas décadas subsequentes. É importante ainda ter em conta as limitações socioculturais do artista como homem branco estadunidense atuante no final da década de 1960 e começo dos anos 1970 no que diz respeito às relações coloniais e raciais subjacentes à emergência climática e às discussões relativas ao Antropoceno. No entanto, ele lança luz a essas importantes questões que sobrevoamos aqui e que podem ser vistas em maior profundidade nos textos que compõem este dossiê.

<sup>12</sup> No original: *to focus on the ruins of industry, on the changes modern man is able to make in his environment which equal in scale the upheavals wrought by geologic forces of former ages.*

<sup>13</sup> Ver p. 80 desta edição.

<sup>14</sup> No original: *From the point of view of a conservationist, Smithson's sculpture would not represent a substantive practical recycling of the land [...]. While he did wish to take art out of its ivory tower and relocate it in the real world, he still wished to make art. Never did he intend to forsake his role as an artist to become an environmentalist. He was creating potent images of a postindustrial world. Using tailings he made a new type of garden, a totally man-made one of industrialization and technology.*



**Figura 1**  
Robert Smithson, Bingham  
Copper Mining Pit-Utah /  
Reclamation Project, 1973,  
proposta para reclusão  
de área de mineração  
© Holt/Smithson Foundation /  
Autvis, Brasil, 2023



Na entrevista Entropia tornada visível, realizada por Alison Sky e publicada na revista *On Site* alguns meses após a morte do artista, Smithson desenvolve temas de suma importância para seu pensamento, desde a mobilização do conceito de entropia até a relação com a reclamação das áreas de mineração nos Estados Unidos. Ao longo da entrevista aparecem ainda a relação entre natureza e cultura, e, como indicamos, questões ligadas à reciclagem de materiais e à economia capitalista. É preciso mencionar que é uma das últimas formulações públicas do conceito de entropia por Smithson, e, portanto, se trata também de uma certa revisão e consolidação de muitas das questões que o artista havia trabalhado nos anos anteriores, desde 1965 mais ou menos.

O texto Quebrando círculos: políticas da pré-história, da crítica de arte, curadora e militante feminista e ambiental Lucy Lippard (Nova York, 1937-), por sua vez, foi publicado originalmente no livro *Robert Smithson: sculpture*, organizado por Robert Hobbs em 1981 como complemento à primeira exposição retrospectiva da produção do artista, realizada no ano anterior, no Herbert F. Johnson Museum of Art da Universidade de Cornell, em Ithaca, nos Estados Unidos. O ensaio de Lippard também aborda as diversas questões que mencionamos e que nos interessam no presente dossiê, mas sobretudo é uma declaração de afeto ao artista, que era seu amigo e que falecera, precocemente, menos de dez anos antes. Como a própria autora afirma, trata-se de uma continuação dos acalorados debates que ambos travavam.

É importante mencionar o papel de Lippard, como crítica e curadora, no fomento à produção da chamada arte conceitual na década de 1960, que englobava de maneira indireta a produção de Smithson. No texto aqui publicado ela informa como executou a obra *400 Seattle Horizons* (1969) para o artista em exposição realizada em Seattle intitulada 557,087 (número de habitantes da cidade na época) e parte de uma série de exposições organizadas pela curadora, todas nomeadas com o número de habitantes das cidades em que foram realizadas. Para a exposição 955,000, em Vancouver, também em 1969, Smithson realizou *Glue Pour*, derramando uma lata de cola em um barranco de terra. Após começar a frequentar o interior dos Estados Unidos na década de 1970, a produção crítica de Lippard, já transformada pelo ativismo feminista, se ligou também à militância ambiental e ao debate em torno da ideia de lugar e local, temas de extrema importância na produção do próprio Smithson, como já vimos.

O conceito de paisagem entrópica mobilizado por Smithson abre caminho, reiteramos, para práticas artísticas que abordam a paisagem e a natureza de maneira bastante diferente daquela da modernidade ocidental até então. O próprio questionamento da relação entre natureza e cultura pelo artista já demonstra o colapso dessa separação, parte fundamental da constituição moderna. Passados 50 anos da morte do artista, as mudanças climáticas impulsionadas pela parcela da humanidade que comanda a economia global e consome seus produtos desenfreadamente, ganharam nova dimensão, e o planeta entrou em estado de emergência climática. Junto a tal situação catastrófica, que transformou a Terra em uma vasta paisagem entrópica, já que toda a biosfera é impactada pela poluição, assistimos ao consenso geológico de que adentramos uma nova época geológica – o Antropoceno. Não irei aqui enveredar para a questão relativa à nomeação dessa época, ou sua delimitação, terreno fértil para debates nos mais variados campos do conhecimento. O que nos interessa é que a emergência do Antropoceno, junto ao estado de emergência climática, impõe uma série de transformações na produção de conhecimento ocidental, demonstrando, por exemplo, a importância das cooperações interdisciplinares, interculturais e multiespécies. Esse debate atravessa todas as disciplinas acadêmicas, e cada vez mais práticas artísticas têm se voltado para o tema.

Se a nomeação do Antropoceno coloca a ‘humanidade’ em cena novamente como a grande responsável pela emergência climática, é de fundamental importância ter em conta que há muitas humanidades (con)vivendo no planeta, a maioria das quais não é responsável pela atual situação catastrófica. Muito pelo contrário, as populações à margem da produção e do consumo capitalista são as principais vítimas das catástrofes ambientais amplificadas na atual situação de emergência climática, situação que impõe a necessária e urgente responsabilização dos agentes humanos e de suas ações. A questão de justiça ambiental surge então como um tema de fundamental importância no debate contemporâneo. Esse é um dos principais pontos da discussão levantada pelo pesquisador em artes visuais T. J. Demos (EUA, 1966-) em seu texto *Rebeliões de extinção*, publicado na revista *Afterimage* em 2020, no qual aborda práticas artísticas que tratam da temática sob o ponto de vista da justiça ambiental, além das questões raciais e de gênero inerentes ao sistema de exclusão imposto ao planeta pelo capitalismo. Demos indica práticas artísticas que impulsionam um debate

relacionado à emergência ambiental de modo a ampliar a compreensão dos impactos e limites do funcionamento da sociedade ocidental moderna, responsável pelo estado atual de coisas e inerentemente racista, classista e sexista. Emerge, assim, uma ideia de 'ecologia interseccional', na qual ecologia, justiça ambiental e colonialismo estão imbricados em um 'materialismo sensível' como proposto por Donna Haraway.<sup>15</sup>

É interessante mencionar a ideia de uma 'ecologia decolonial' proposta pelo pesquisador martinicano Malcom Ferdinand, que aprofunda uma série de discussões levantadas aqui. Gostaria de trazer a descrição que o autor faz do mesmo episódio tratado por Demos em seu texto e retratado por William Turner na pintura *Slavers throwing overboard the dead and dying, typhoon coming on* (Escravidistas lançando os mortos e moribundos ao mar, tufão chegando), de 1840, que selecionamos para ilustrar o texto. Trata-se do lançamento ao mar de escravizados pela tripulação do navio negreiro de bandeira britânica *Zong* devido a erros de navegação que levariam à escassez de água a bordo. Segundo Ferdinand, "o ponto de partida" da pintura não é o tufão que estaria se aproximando do navio e que supostamente teria obrigado a tripulação a lançar os escravizados ainda vivos no mar, mas sim "o gesto de lançar". Por conseguinte,

*é a derrubada dos escravizados no mar promovida pelos escravistas que produz mortos e moribundos, crime que, em contrapartida, cria o tufão, ou seja, a catástrofe.* Longe de ser uma má sorte, Turner sugere que o tufão é fruto das atrocidades cometidas pelos escravistas contra essas pessoas (Ferdinand, 2022, p. 93, grifos do autor).

Esse seria o 'ciclone colonial' que assola o planeta até os dias de hoje. É digno de nota ainda que talvez a tempestade nunca tenha alcançado o *Zong*, mas o sangue dos escravizados segue no oceano Atlântico como registro fóssil desse período geológico imposto pela humanidade europeia ao planeta.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Ver p. 106 desta edição.

<sup>16</sup> Ver p. 106 desta edição.

Na sequência do dossiê apresentamos duas produções das artistas brasileiras Mabe Bethônico (Belo Horizonte, 1966-) e Júlia Pontés (1983-) que, nascidas e criadas em Minas Gerais, expõem os impactos sociais e ecológicos da mineração em seu estado. Cabe aqui mencionar duas práticas artísticas de reclamação de áreas devastadas por processos extrativistas realizadas nas décadas precedentes. A primeira delas é de Robert Morris (Kansas City, 1931-), contemporâneo e amigo de Smithson, que em 1979 participou da exposição coletiva *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture*, promovida pelo condado de King, no estado de Washington (EUA). Junto à exposição foi realizado um seminário do qual Morris também participou, expressando uma postura mais radical em relação à emergência climática do que aquela do começo da década. O artista chega, aliás, a falar a respeito da necessidade de se pensar na reversão do efeito estufa, “uma consequência prevista de uma política de choque de combustíveis sintéticos” (Morris, 1980, p. 88), questão ainda distante do horizonte daquele momento, mas que havia sido trazida à tona pelas crises do petróleo ao longo da década de 1970. Morris (p. 102) também acaba abrindo uma distância em relação à ideia de Smithson de que a arte poderia servir como ‘mediadora’ entre os interesses dos ecologistas e dos mineradores:

Smithson vislumbrou a possibilidade de o artista atuar como um ‘mediador’ entre interesses ecológicos e industriais. Apesar de ainda ser possível que obras de arte como reclamação de terras possam conseguir aprovação ecológica e apoio de uma indústria do carvão acoessada (e mesmo do ansioso dinheiro governamental), a noção de ‘mediação’ perde todo sentido nessa situação. Dadas as conhecidas consequências das atuais políticas de recursos energéticos para a indústria, pareceria que a cooperação artística somente poderia funcionar para disfarçar ou estimular políticas desastrosas e mal direcionadas.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> No original: *Smithson envisioned the possibility of the artist acting as a “mediator” between ecological and industrial interests. While it is still conceivable that art works as land reclamation might achieve ecological approval and the support of a harassed coal industry (and even eager governmental money), the notion of “mediation” loses all meaning in this situation. Given the known consequences of present industrial energy resources policies, it would seem that art’s cooperation could only function to disguise and abet misguided and disastrous policies.*

Outra produção interessante de ser referenciada é a de Agnes Denes, com suas atuações em áreas degradadas pelas atividades extrativistas e a proposição de colaborações multiespécies ou multiculturais. Em *Tree Mountain – a living time capsule – 11,000 trees, 11,000 people, 400 years* (1992-1996), a artista plantou 11 mil mudas de árvores em colaboração com 11 mil pessoas de diferentes nacionalidades em uma antiga área de mineração na Finlândia. A 'escultura' da artista só estará pronta quando as árvores terminarem de crescer em 400 anos, trazendo uma série de questões caras ao debate introduzido por Smithson nas práticas artísticas. Já em *Wheatfield: a confrontation* (1982), Denes plantou dois hectares de trigo em um antigo aterro sanitário às margens do rio Hudson em Nova York, a poucas quadras de distância de Wall Street, centro do capitalismo financeiro global. Além da questão da recuperação daquela região devastada pelas ações humanas, emergem também como inerentes ao capitalismo extrativista e à sociedade moderna ocidental questões relativas à circulação das *commodities* e de seu impacto na paisagem. O trigo se torna um símbolo, portanto, da colonização global pelas monoculturas agrícolas e seus múltiplos impactos tanto na paisagem quanto nas sociedades envolvidas.

Um ponto importante que deve ser referenciado nessas práticas artísticas é o fato de a abordagem de lugares específicos e seus processos ser um modo de os vincular a redes maiores ligadas à sociedade capitalista. Em sua dialética *site/nonsite*, Smithson (1996g, p. 60) afirma que sua prática de 'seleção de sítios' buscava "extrair os conceitos dos dados-sensitivos existentes por meio de percepções diretas" e que "não se deve *impor*, mas *expor* o sítio".<sup>18</sup> Há aqui uma abordagem materialista da crosta terrestre que se aproxima da noção de 'lugar' da geógrafa britânica Doreen Massey (Manchester, 1944-Londres, 2016), como um ponto de encontro entre as diversas relações sociais, econômicas, políticas e também geológicas que se cruzam naquele determinado local. Segundo Massey (1994, p. 154), "o que dá a um lugar sua especificidade não é alguma longa história internalizada, mas o fato de que ele é construído dentro de uma constelação particular de relações sociais, se encontrando e tecendo juntas em um *locus* em particular".<sup>19</sup>

<sup>18</sup> No original: "Site Selection Study" [...] is a matter of extracting concepts out of existing sense-data through direct perceptions [...]. One does not impose, but rather exposes the site.

<sup>19</sup> No original: what gives a place its specificity is not some long internalized history but the fact that it is constructed out of a particular constellation of social relations, meeting and weaving together at a particular locus.

Esse movimento é realizado por Júlia Pontés em sua série Terrorismo de barragens, que apresentamos no presente dossiê, na qual a artista expõe fotos aéreas de diversas barragens de rejeitos de mineração que correm o risco de colapsar no interior de Minas Gerais, colocando em risco as populações que vivem próximo dessas estruturas. A produção de imagens dessas barragens já é de fundamental importância, pois as empresas de mineração buscam a todo custo escondê-las da vista das pessoas, por meio de enormes biombos, plantações de eucaliptos entre outras artimanhas. Além disso, Pontés busca referenciar as barragens às comunidades específicas que estão sob ameaça em caso de rompimento, tramando assim as conexões político-econômicas e os impactos sociais dessas estruturas que servem como depósito das sobras tóxicas da mineração.

Mabe Bethônico é outra artista que trabalha com a questão da ‘invisibilidade mineral’ em muitas de suas obras, além de temas correlatos, como a própria agência geológica, por exemplo. No texto que apresentamos no dossiê ela narra a trajetória da completa transformação do Pico do Cauê em minério de ferro para exportação, com papel fundamental na história da Companhia Vale do Rio Doce, atual Vale. Do mesmo modo, a artista liga as histórias possíveis de ser extraídas do Cauê aos crimes ambientais de Mariana e Brumadinho, e a outras tramas do capitalismo global, também tecendo as relações local/global. Como um “monumento reflexivo”, a situação do pico hoje em dia apenas reforça a fala de Lippard (2013, p. 10) de que “a mina de brita, assim como outros buracos da mineração, é a imagem reversa da paisagem urbana que ela cria”,<sup>20</sup> já que é da cava da mineração que os materiais para a construção das cidades é extraído, na ‘circularidade mineral’ que podemos ver com Smithson e sua ideia de paisagem entrópica.

**André Leal** é pesquisador em artes visuais, atualmente desenvolvendo pesquisa de pós-doutorado junto ao PPGAV / EBA / UFRJ com temática voltada para a relação da produção artística contemporânea e a emergência climática; também atua como curador e crítico independente.

---

<sup>20</sup> No original: *The gravel pit, like other mining holes, is the reverse image of the cityscape it creates – extraction in aid of erection.*

## Referências

- FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial – pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- FERRIOLO, Massimo Venturi. Joachim Ritter e a teoria do cosmos como 'fundamento da paisagem'. In: BARTALINI, Vladimir [org.]. *Paisagemtextos 1*. São Paulo: FAU-USP, 2013.
- HOBBS, Robert. *Robert Smithson: sculpture*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- LEAL, André. *Bingham Copper Mining Pit-Utah / Reclamation Project (1973) and Robert Smithson's 'land ethic'*. Santa Fe: Holt/Smithson Foundation, 2022. Disponível em: <https://holtsmithsonfoundation.org/bingham-copper-mining-pit-utah-reclamation-project-1973-and-robert-smithsons-land-ethic>. Acesso em maio 2023.
- LEAL, André. *Uma toda-englobante mesmice: paisagens entrópicas de tempos urbanizados*. Tese (Doutorado em artes visuais). EBA/UFRJ, Rio de Janeiro. 2022.
- LIPPARD, Lucy. *Undermining – a wild ride through land use, politics, and art in the changing west*. New York: The New Press, 2013.
- MASSEY, Doreen. *Space, place and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- MORRIS, Robert. Notes on art as/and land reclamation. *October*, v. 12, Spring 1980.
- SMITHSON, Robert. A sedimentation of the mind: earth projects (1968). In: Flam, Jack [ed.]. *Robert Smithson – the collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996a.
- SMITHSON, Robert. A tour of the monuments of Passaic, New Jersey (1967). In: Flam, Jack [ed.]. *Robert Smithson – the collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996b.
- SMITHSON, Robert. Cultural confinement (1972). In: Flam, Jack [ed.]. *Robert Smithson – the collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996c.
- SMITHSON, Robert. Entropy and the new monuments (1966). In: Flam, Jack [ed.]. *Robert Smithson – the collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996d.
- SMITHSON, Robert. Interview with Robert Smithson (1970). In: Flam, Jack [ed.]. *Robert Smithson – the collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996e.
- SMITHSON, Robert. Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art / Smithsonian Institution (1972). In: Flam, Jack [ed.]. *Robert Smithson – the collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996f.
- SMITHSON, Robert. Towards the development of an air terminal site (1967). In: Flam, Jack [ed.]. *Robert Smithson – the collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996g.

Dossiê recebido em março de 2023 e aprovado em maio de 2023.

**Como citar:**

LEAL, André. Por uma 'ética da terra': arte contemporânea e as paisagens arruinadas da mineração. Dossiê Os estratos da Terra. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 45, p. 49-63, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.3>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.



## Entropia tornada visível

*Entropy made visible*

Entrevista com Robert Smithson  
realizada por Alison Sky

Tradução: André Leal

Revisão técnica: Antônio Ewbank

### Resumo

Entrevista com o artista Robert Smithson realizada por Alison Sky e publicada pouco após sua morte na revista *On Site#4*, em 1973. Na entrevista, Smithson passeia por temas caros a sua produção, como a ideia de entropia, sua relação com o ambientalismo, além de questões relativas à produção artística, arquitetônica e urbanística de seu tempo.

### Abstract

*Interview with artist Robert Smithson conducted by Alison Sky and published at On Site #4 shortly after his death, in 1973. In the interview, Smithson explores several themes that were fundamental to his production, such as his notion of entropy, his relation with environmental debates, as well as issues related to the artistic, architectural and urban production of his time.*

**On Site#4.** Esta entrevista foi realizada cerca de dois meses antes da morte de Smithson. Apesar de ter sido publicada postumamente, Smithson e Sky terminaram a edição do texto juntos, e Smithson forneceu todas as ilustrações [da edição original].

**Robert Smithson /** O.K., vamos começar pela entropia. Esse é um assunto que tem me preocupado há algum tempo. De modo geral eu diria que a entropia contradiz a noção usual de uma visão de mundo mecanicista. Em outras palavras, é uma condição que é irreversível, uma condição que está se movendo em direção a um equilíbrio gradual que é sugerida de diversas maneiras. Talvez uma boa definição sucinta de entropia poderia ser o Humpty Dumpty.<sup>1</sup> Tipo: Humpty Dumpty sentou-se em um muro, Humpty Dumpty caiu no chão duro, e todos os homens e todos os cavalos do rei não conseguiram juntar Humpty Dumpty outra vez. Há uma tendência a tratar sistemas fechados dessa maneira. Podemos considerar até mesmo a atual situação de Watergate como um exemplo de entropia. Você tem um sistema fechado que eventualmente se deteriora e começa a se quebrar, não há como você de fato encaixar as peças de volta. Outro exemplo poderia ser o estilhaçamento do *Vidro*, de Marcel Duchamp, e sua tentativa de juntar todas as peças de volta, novamente tentando superar a entropia. O Buckminster Fuller também tem uma noção de entropia como um tipo de demônio que ele deve combater e reciclar. Norbert Weiner, no *The human use of human beings*, também postula que a entropia é um demônio, mas diferente do demônio cristão que é simplesmente um diabo racional com uma moral muito básica de bem e de mal; o demônio entrópico é mais maniqueísta, no sentido em que você não consegue de fato separar o bem do mal, não há uma distinção clara. E eu acho que em certo ponto o Norbert Weiner também se refere à arte moderna como uma catarata do Niágara de entropia. Na teoria da informação você tem outro tipo de entropia. Quanto mais informação você tem, maior o grau de entropia, de modo que uma peça de informação tende a cancelar a outra. O economista Nicholas Georgescu-Roegen foi tão longe a ponto de afirmar que a segunda lei da termodinâmica não é simplesmente uma lei da física, mas está ligada à economia. Ele diz que Sadi Carnot poderia ser chamado

---

<sup>1</sup>Humpty Dumpty é personagem de uma rima infantil britânica que também aparece em *Alice através do espelho*, novela de Lewis Carroll e importante referência para Smithson [N.T.].

de um econométrico [*econometrican*]. A ciência pura, como a arte pura, tende a ver a abstração como independente da natureza, não há espaço para mudanças ou para a temporalidade do mundo ordinário. *A abstração reina em um vazio, fingindo ser livre do tempo.*

Poderia se dizer até que toda a crise de energia é uma forma de entropia. Sendo a Terra o sistema fechado, há apenas uma certa quantidade de recursos, e claro que há uma tentativa de se reverter a entropia por meio da reciclagem do lixo. As pessoas coletando garrafas, latas ou o que seja, e as colocando em determinados complexos como aquele na Greenwich avenue em frente ao Hospital St. Vincent. Bom, isso parece ser uma situação um tanto problemática. Na verdade, gostaria agora de citar o Georgescu-Roegen, em *The entropy law and the economic process*, sobre o que ele chama de contrabando entrópico. Eu acho que é uma concepção interessante. Isso é o que ele diz sobre a reciclagem do lixo. “Isso é o que os promotores do contrabando entrópico não conseguem entender. Com certeza podemos citar um sem-número de propagandas de reciclagem de sucata [*scrap campaign*] que pretendem salvar a baixa entropia [baixa entropia na definição do autor é o material bruto antes de ser processado em materiais refinados. Em outras palavras, minério bruto teria baixa entropia, e alta entropia seria o material refinado, como o aço] ... por meio da separação do lixo. Eles vêm tendo sucesso apenas porque em *dadas circunstâncias* a separação de, digamos, sucata de cobre, requer um consumo menor de baixa entropia do que o modo alternativo de se obter a mesma quantidade de metal. É igualmente verdadeiro que o avanço do conhecimento tecnológico pode mudar o balanço de qualquer campanha de reciclagem de sucata, apesar de que a história mostra que os progressos passados beneficiaram a produção ordinária em vez da reciclagem de sucata. No entanto, separar as moléculas de sucata espalhadas por toda a terra e no fundo do mar, demandaria um tempo tão longo, que toda a baixa entropia do nosso ambiente não seria suficiente para manter vivas as inúmeras gerações de demônios de Maxwell<sup>2</sup> necessárias para terminar o projeto”. Em outras palavras, ele nos está dando a indicação de que a reciclagem é como procurar agulhas em palheiros.

---

<sup>2</sup>O demônio de Maxwell é um experimento mental elaborado por James Clerk Maxwell em 1871, para sugerir que a segunda lei da termodinâmica seria verdadeira apenas estatisticamente [N.T.].

Agora eu gostaria de entrar em uma área dos, digamos, problemas do desperdício. Me parece que quando se fala sobre preservar o ambiente ou economizar energia ou reciclar o lixo, inevitavelmente se está falando da questão do desperdício, e eu postularia que realmente desperdício e diversão estão em certo sentido ligados. Há um certo tipo de princípio de prazer que vem da preocupação com o desperdício. Tipo, se eu quero um carro maior e melhor, vai haver maiores e melhores produções de resíduos. Então há uma espécie de equação entre o prazer de viver e o desperdício. Provavelmente o oposto do desperdício seja o luxo. Tanto o desperdício quanto o luxo tendem a ser inúteis. Então, há um tipo de noção de luxo da classe média que frequentemente é chamado de ‘qualidade’. E qualidade é meio que baseada no gosto e na sensibilidade. O Sartre diz que Genet não produz nem cuspe nem diamantes. Eu acho que é isso que estou falando.

**Alison Sky /** A entropia não é de fato metamorfose, ou um processo contínuo no qual os elementos estão passando por mudanças, mas em um sentido evolucionário?

**RS /** Sim e não. Em outras palavras, se considerarmos a Terra em termos do tempo geológico, chegaremos ao que chamamos de entropia fluvial. A geologia também tem sua própria entropia, onde tudo está sendo gradualmente desgastado. Agora, pode haver um ponto no qual a superfície da Terra vai colapsar e se despedaçar, de modo que o processo irreversível será em certo sentido metamorfoseado, ele é evolucionário, mas não evolucionário em termos de algum idealismo. Há ainda a morte térmica do Sol. Pode ser que os seres humanos sejam apenas diferentes dos dinossauros, não melhores. Em outras palavras, pode ser apenas uma situação diferente. Há essa necessidade de transcender à própria condição. Eu não sou um transcendentalista, então eu apenas vejo as coisas indo em direção a... bom, é muito difícil prever qualquer coisa; de qualquer forma todas as previsões tendem a estar erradas. Quero dizer, até o planejamento. Quero dizer, planejamento e acaso parecem ser quase a mesma coisa.

**AS /** Eu gostaria que a profissão arquitetônica reconhecesse isso. Em seus grandes planos mestres para o mundo, os arquitetos parecem encontrar a ‘solução final’ para todas as situações possíveis.

**RS /** Eles não levam essas coisas em conta. Os arquitetos tendem a ser idealistas, e não dialéticos. Eu proponho uma dialética da mudança entrópica.

Há um aspecto de continuidade das coisas que me fascina, como em meu recente envolvimento com o Central Park (ver Frederick Law Olmsted and the dialectical landscape, *Artforum*, fev. 1973).<sup>3</sup> Você vê aquela fotografia mostrando um poço no Central Park. Agora, você pode dizer que esse é um tipo de arquitetura, um tipo de arquitetura entrópica ou de de-arquiteturização. Em outras palavras, não está se manifestando do mesmo modo que, digamos, o Skidmore Owings and Merrill<sup>4</sup> poderia se manifestar. É quase o reverso disso, então você pode observar esses tipos de situação de construções entrópicas que se desenvolvem ao redor das construções. Aquele poço eventualmente vai ser coberto, mas ele está ali nesse exato momento, com todos os seus andaimes, e as pessoas estão confusas com aquele poço, elas acham que tem algo a ver com o Met [The Metropolitan Museum of Art, de Nova York]. Há um monte de pichações nele atacando o Met, mas é de fato a cidade.

**AS /** É irônico que nós fomos capazes de perpetuar essa atitude de soluções cenográficas prontas ao redor do mundo. Ao viajar pela Europa você pode andar por milhas e tudo é parecido e aparenta ser exatamente igual a todas as outras coisas. A arquitetura de Mimic Lefrak City<sup>5</sup> está cobrindo toda a Terra. Como isso conseguiu tomar conta de maneira contrária à visão oposta de lugares como Roma, onde não há duas construções, ângulos, texturas etc. que sejam iguais. As ruínas se derretem e se fundem em novas estruturas, e você tem essa justaposição maravilhosa acontecendo – com acidentes em grande parte de todo o processo.

**RS /** Bom, Roma é como uma grande pilha de ferro velho de antiguidades, a América não tem esse tipo de carga histórica de destroços.

Mas eu gostaria de mencionar outro erro que é essencialmente um erro de engenharia, que é o Salton Sea, no sul da Califórnia, que por acaso é o maior lago da Califórnia. Ele ocorreu durante a administração de Teddy Roosevelt. Havia uma tentativa desesperada de desviar o curso do rio Colorado. O rio Colorado estava sempre inundando e destruindo a área. Houve uma tentativa de impedir que o Colorado transbordasse por meio da construção de um canal, no México, que foi

<sup>3</sup> Publicado originalmente na revista *Artforum* de fevereiro de 1973 e traduzido recentemente para o português, disponível em: Smithson, Robert. *Robert Smithson: Artforum, 1966-1973*. Trad. Antônio Ewbank. São Paulo: Ébria, 2023 [N.T.]

<sup>4</sup> Escritório de arquitetura estadunidense famoso por seus projetos para edifícios corporativos [N.T.]

<sup>5</sup> Lefrak City é um conjunto habitacional modernista no bairro do Queens, em Nova York [N.T.]

feito ilegalmente. Começaram esse canal pelo delta do Colorado, e ele então foi desviado de volta para Mexicali, mas o que aconteceu é que o rio inundou esse canal, e o canal transbordou, refluindo para o Vale Imperial, que está abaixo do nível do mar. Então esse lago de trinta milhas<sup>6</sup> foi criado por esse erro de engenharia, e cidades inteiras foram submersas, a ferrovia também ficou submersa e houve inúmeras tentativas de combater esse dilúvio, mas sem sucesso. Desde então as pessoas vieram morar perto desse lago e recentemente eu estive lá. Passei algum tempo em Salton City, que é uma cidade de umas 400 pessoas. E outro exemplo de planejamento cego é esse labirinto de largos bulevares que serpenteiam pelo deserto. Agora era a ideia de que eles iam transformar a cidade em uma vila para aposentados ou qualquer coisa do tipo, talvez uma nova Palm Springs, mas as coisas não deram certo e se você vai lá hoje, você só vê esses bulevares atravessando o deserto, bulevares de concreto muito largos e apenas postes com placas nomeando as diferentes ruas e talvez alguns acampamentos de trailers perto dessa cidade. É impossível nadar no Mar de Salton porque cracas cresceram em todas as pedras. Fazem um pouco de esqui aquático e pescam. Há também um plano para tentar dessalinizar o Mar de Salton. E há todo tipo dos esquemas mais estranhos para fazer isso. Um era trazer os rejeitos da Kaiser Steel Company e construir um sistema de diques. Assim, aqui nós temos um exemplo de um tipo de efeito dominó no qual um erro leva a outro erro, mas em um certo nível esses erros são todos curiosamente excitantes para mim – eu não os acho deprimentes.

**AS /** Há um nível de energia inerente em uma ocorrência acidental ou em um erro. Eu estava ouvindo uma discussão sobre os edifícios de I. M. Pei perto da Washington Square Village e aparentemente nas duas torres da New York University [NYU] houve uma tentativa de se ter ‘controle total’. Até mesmo as cortinas foram especificadas de modo a não perturbar a ‘solução estética’ da fachada do prédio. A terceira torre não é da NYU e abriga as pessoas desalojadas pela construção. Essas pessoas eram livres para escolher suas próprias cortinas e você tem uma diversidade incrível de estilos e cores que eu acho muito mais dinâmico. Ironicamente as cortinas brancas tão cuidadosamente controladas desde então esmaeceram para diferentes tons de branco, então o processo aconteceu de qualquer jeito.

---

<sup>6</sup> Cerca de 48 quilômetros [N.T.]

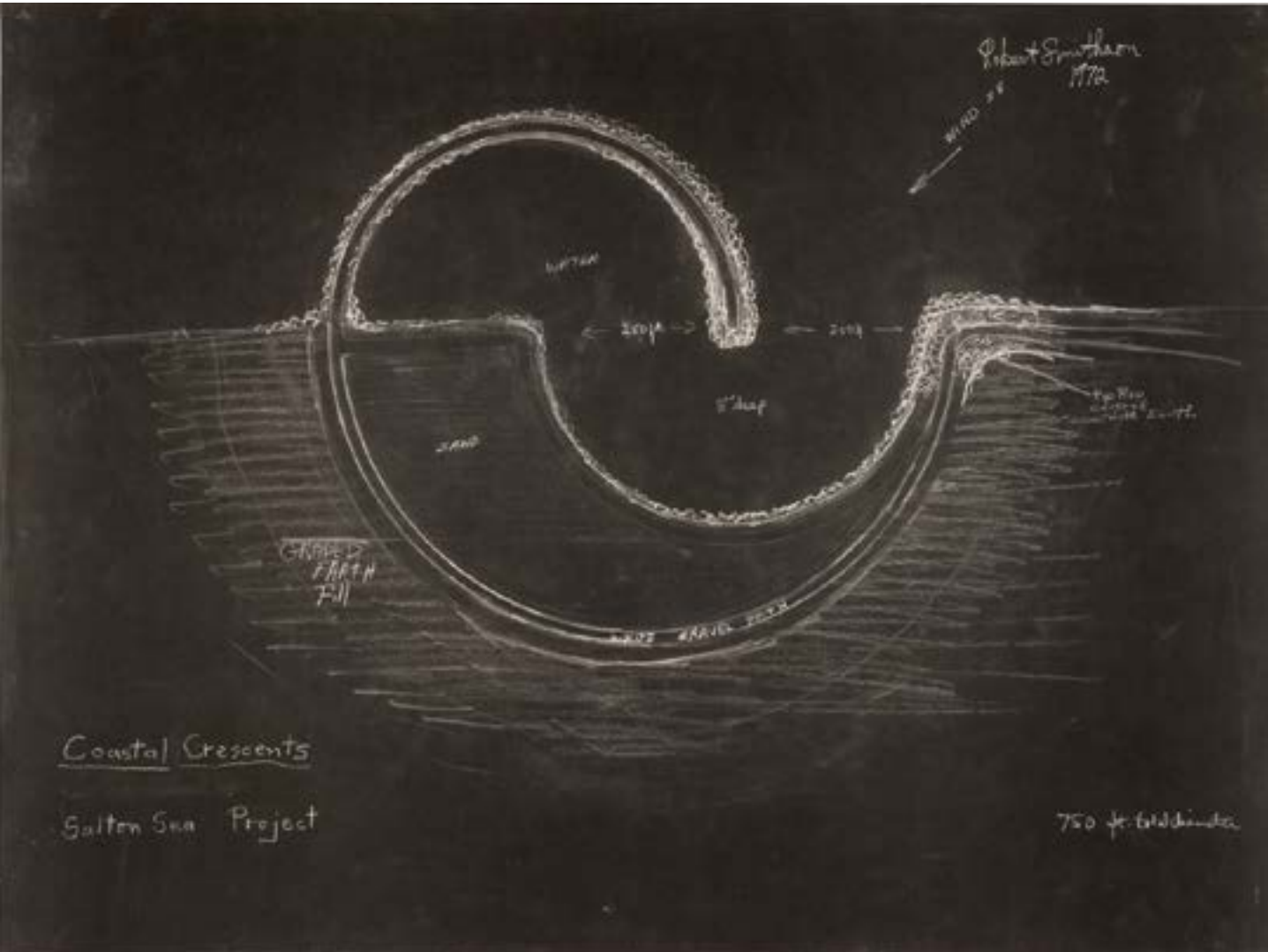


Figura 1  
Robert Smithson, *Coastal  
crescents* – Salton Sea  
Project, 1972  
© Holt/Smithson Foundation  
/ Autvis, Brasil, 2023

**RS /** Certo. É como o terremoto de Anchorage que foi responsável por criar um parque. Depois do terremoto eles separaram uma parte dos danos do terremoto e transformaram aquilo num parque, o que me toca como uma maneira interessante de se lidar com o inesperado e incorporá-lo à comunidade. Aquela área me fascina bastante. As recentes erupções perto da Islândia também. Nas ilhas Vestmann uma comunidade inteira ficou submersa nas cinzas. E foi criado um tipo de sistema de casas enterradas. Foi bastante interessante por um tempo. Podemos dizer que aquilo se tornou um tipo de arquitetura enterrada temporária que me lembra da minha própria *Partially buried woodshed* lá na Kent State,<sup>7</sup> Ohio, em que eu peguei 20 caminhões carregados de terra e joguei nessa cabana de madeira [*woodshed*] até que a viga central trincasse. Houve um problema com um dos jornais locais. Eles não viram aquilo como um gesto muito positivo e publicaram um artigo um tanto depreciativo que tinha o título “É um mundo de lama lama lama” [*It’s a mud mud mud world*].

Mas basicamente eu penso que essas preocupações escapam aos arquitetos e eu estou pensando em outro problema que também existe, o da reclamação de áreas de mineração. Me parece que quando fizeram as leis para a reclamação de minas estavam querendo devolver as minas para como eram antes de ser mineradas. Agora, isso é um modo bastante Humpty Dumpty de fazer as coisas. Você pode imaginar o resultado quando eles tentarem lidar com o poço da Bingham em Utah, um poço de uma milha de profundidade por três de largura.<sup>8</sup> Agora, o que me parece infeliz é a ideia de a lei ser tão geral e não lidar realmente com um sítio específico. Uma pessoa na Kenecott Mining Company me falou que eles deveriam preencher aquele poço; agora, claro que temos que imaginar onde eles iriam conseguir pegar o material para preencher aquele poço.

**AS /** Você perguntou a eles?

**RS /** Sim, quero dizer, eles disseram que levaria algo como 30 anos e eles teriam que pegar a terra de outra montanha. Me parece que as leis de reclamação não lidam com sítios específicos, elas lidam com um sonho geral, ou com um mundo ideal que há muito já se foi. É uma tentativa de recuperar uma fronteira ou uma região selvagem que não existe mais. Aqui nós temos que aceitar a situação

<sup>7</sup> Kent State University, no estado de Ohio [N.T.]

<sup>8</sup> Cerca de 1,6km de profundidade por 4,8km de largura [N.T.]



Arte & Ensaios  
vol. 29, n. 45,  
jan.-jun. 2023



Figura 2  
Robert Smithson, *Partially  
buried woodshed*, 1970  
© Holt/Smithson Foundation /  
Autvis, Brasil, 2023

entrópica e mais ou menos aprender como reincorporar essas coisas que parecem feias. De fato há um conflito de interesses. De um lado você tem o ecologista idealista e do outro você tem o mineiro em busca de lucros, e você tem uma série de estranhas distorções da consciência de paisagem nessas pessoas. Há, inclusive, um livro que o Sierra Club publicou chamado *Stripping*. A mineração a céu aberto de fato sugere atos sexuais lascivos e tudo mais, então parece imoral desse ponto de vista. É como um abuso sexual na Mãe Terra, que traz à cena projeções de incesto, assim como de um comportamento ilícito, e eu diria que psicologicamente há um problema aí. Há uma discussão de estética nesse livro *Stripping* dos pontos de vista do minerador e do ecologista. O ecologista diz diretamente que as minas a céu aberto são simplesmente feias e o mineiro diz que a beleza está no olho do observador. Então, você tem esse impasse, e eu diria que isso é parte do aspecto conflitante da tendência entrópica; em outras palavras, duas situações inconciliáveis indo desesperançosamente abaixo na mesma cachoeira. Me parece que é necessário reconhecer essa condição entrópica em vez de tentar revertê-la. E não há como pará-la; considere a imagem que Norbert Weiner nos deu – as cataratas do Niágara.

Falando de Niágara, eles de fato até barraram Niágara. Eles pararam Niágara por um tempo, pois elas estavam se desfazendo. E então colocaram essas estacas de aço nas pedras para que elas mantivessem sua aparência natural.

**AS /** Eles conseguiram pará-la?

**RS /** Eles de fato a pararam.

**AS /** De desgastar?

**RS /** Bom, elas ainda estão aí. Não desmoronaram. Niágara parece um poço gigante de uma mina a céu aberto. Em outras palavras, elas têm paredes altas que ofendem muito as pessoas nas regiões de minas a céu aberto. Há falhas chamadas de ‘paredes altas’ que existem nas áreas de mineração e há um desejo por parte dos ecologistas em diminuir a inclinação dessas paredes. Os penhascos em volta de Niágara sugerem escavação e mineração, mas é apenas obra da natureza. Assim há uma confusão constante entre homem e natureza. O homem é parte da natureza? O homem não é parte da natureza? Então isso causa problemas.

**AS /** Há definitivamente algum tipo de fascinação perversa ligada ao processo da inevitável e iminente destruição que ocorrerá seja em seu próprio

ambiente ou será observado indiretamente, porque as pessoas insistem em viver nas bases de vulcões, em zonas de terremoto, como a falha que supostamente irá destruir a Califórnia, sobre paisagens que estão afundando como Veneza, que é uma cidade construída inteiramente sobre pilares de madeira apodrecidos e que irá eventualmente colapsar no mar.

**RS /** Bom, isso pode ser algo que é humano – que é uma necessidade humana. Me parece que há quase uma expectativa pelo desastre, poderíamos dizer. Há essa necessidade do espetáculo. Eu sei que quando eu era criança eu adorava ver os furacões vindo e derrubando as árvores e destroçando as calçadas. Quero dizer, me fascinava. Temos um certo tipo de prazer nesse nível. E, no entanto, há esse desejo por algo mais tranquilo – como os murmúrios dos riachos e os vales pastorais, com bosques. Mas suponho que sou mais atraído pelas regiões de mineração e condições vulcânicas – terrenos devastados em vez da noção usual de cênico ou de quietude, tranquilidade – apesar de que, de algum modo, eles interagem.

**AS /** Eu acho que o homem se volta para os vales com bosques em seus últimos momentos, na maioria das vezes. Ele provavelmente não iria gostar de admitir isso, mas não acho que seja de primeira importância para ele – do ponto de vista da fascinação. Quero dizer que ele não fez de fato muito para proteger esses bolsões de tranquilidade. No último momento, depois que eles estão quase completamente destruídos, ele começa a gritar “coloquem as árvores”, mas apenas com o sentido de um gesto simbólico. Essa é sempre a resposta, especialmente em espaços públicos de uma cidade como Nova York – coloquem lá umas poucas árvores isoladas.

**RS /** Bom, me parece que em uma cidade como Nova York, onde tudo é concreto, há sempre esse desejo por colocar uma árvore em algum lugar.

Também em relação à origem dos parques nesse país, é interessante notar que eles começaram de fato como cemitérios. Há algo em meados do século 19 que é chamado de “movimento de cemitérios rurais”, que promoveu uma tentativa de se afastar dos pequenos e soturnos cemitérios das igrejas. Eles introduziram um certo tipo de ambientação silvestre, de modo que a natureza se mesclaria com os cemitérios, e poderíamos dizer que eles desenvolveram toda uma escola funerária de arte. Eu sei que perto de Fort Lee há todas essas criptas – como pequenas pirâmides, sabe, para os mortos.

Há uma associação entre arquitetura e economia, e me parece que os arquitetos constroem de uma maneira isolada, autocontida, a-histórica. Eles nunca parecem permitir qualquer tipo de relações fora de seus planos grandiosos. E isso me parece verdadeiro para a economia também. A economia parece ser isolada e autocontida, e concebida como ciclos, para desse modo excluir todo o processo entrópico. Há muito pouca consideração sobre recursos naturais em relação a como fica a paisagem após o término das operações mineradoras ou agropecuárias. Então o que segue é um tipo de cegueira. Eu acredito que é aquilo que chamamos de produção cega de lucro. E eles subitamente percebem que se encontram em meio a uma região desolada e imaginam como a situação chegou até ali. Então é um modo meio estático de olhar para as coisas. Eu não acho que as coisas ocorram em ciclos. Penso que elas simplesmente mudam de uma situação para a próxima; de fato não há retorno.

ACROSS THE COUNTRY THERE ARE MANY MINING AREAS, DISUSED QUARRIES, AND POLLUTED LAKES AND RIVERS. ONE PRACTICAL SOLUTION FOR THE UTILIZATION OF SUCH DEVASTATED PLACES WOULD BE LAND AND WATER RE-CYCLING IN TERMS OF BETTER ART\*. RECENTLY, WHEN I WAS IN HOLLAND, I WORKED IN A SAND QUARRY THAT WAS BLAMED FOR REDEVELOPMENT. THE DUTCH ARE ESPECIALLY AWARE OF THE PHYSICAL LANDSCAPE. A DIALECTIC BETWEEN LAND RE-CLAMATION AND MINING USAGE MUST BE ESTABLISHED. THE ARTIST AND THE MINER MUST BECOME CONSCIOUS OF THEMSELVES AS NATURAL AGENTS. IN EFFECT, THIS EXTENDS TO ALL KINDS OF MINING AND BUILDING. WHEN THE MINER OR BUILDER LOSES SIGHT OF WHAT HE IS DOING THROUGH THE ABSTRACTNESS OF TECHNOLOGY HE CAN NOT PRACTICALLY COPE WITH NECESSITY. THE WORLD NEEDS COAL AND HIGHWAYS, BUT WE DO NOT WANT THE RESULTS OF STRIP-MINING OR HIGHWAY TRUSTS. ECONOMICS, WHEN ABSTRACTED FROM THE WORLD, IS BLIND TO NATURAL PROCESSES. ART CAN BECOME A RESOURCE, THAT MEDIATES BETWEEN THE ECOLOGIST AND THE INDUSTRIALIST. ECOLOGY AND INDUSTRY ARE NOT ONE-WAY STREETS, RATHER THEY SHOULD BE CROSSROADS. ART CAN HELP TO PROVIDE THE NEEDED DIALECTIC BETWEEN THEM. A LESSON CAN BE LEARNED FROM THE INDIAN CLEFT DWELLINGS AND BARKPOKE WOUNDS. HERE WE SEE NATURE AND NECESSITY IN CONSORT.

Figura 3

Robert Smithson, *Untitled*

1971

© Holt/Smithson Foundation /

Autvis, Brasil, 2023

Ao redor do país há muitas áreas de mineração, pedreiras abandonadas e lagos e rios poluídos. Uma solução prática para a utilização desses lugares devastados poderia ser a reciclagem da terra e da água em termos de *earth art*. Recentemente, quando eu estava na Holanda, trabalhei em uma área de mineração de areia que estava programada para ser recuperada. Os holandeses são especialmente conscientes da paisagem física. Uma dialética entre a reclamação de terra e seu uso pela mineração deve ser estabelecida. O artista e o mineiro devem se tornar conscientes de si próprios como agentes naturais. De fato, isso se estende a todo tipo de minas e construções. Quando o mineiro ou o construtor perde de vista o que está fazendo por meio das abstrações da tecnologia, ele não pode mais lidar praticamente com a necessidade. O mundo precisa de carvão e de autoestradas, mas nós não precisamos dos resultados das minas a céu aberto ou dos fundos rodoviários. A economia, quando abstraída do mundo, é cega aos processos naturais. A arte pode se tornar um recurso na mediação entre o ecologista e o industrial. Ecologia e indústria não são ruas de mão única, ao contrário, elas devem ser cruzamentos. A arte pode ajudar a providenciar a necessária dialética entre eles. Uma lição pode ser extraída das moradias indígenas nos penhascos e dos montes das esculturas de terra [*earthworks mounds*]. Aqui vemos a natureza e a necessidade de se conjugarem.

Entrevista recebida em março de 2023 e aprovado em maio de 2023.

**Como citar:**

SKY, Alison. Entropia tornada visível, entrevista com Robert Smithson. Dossiê Os Estratos da Terra. Tradução: André Leal. Revisão técnica: Antônio Ewbank. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 45, p. 64-77, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.4>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

## Quebrando círculos: políticas da pré-história

*Breaking circles: the politics of prehistory*

Lucy R. Lippard

Tradução: André Leal  
Revisão técnica: Michel Masson

### Resumo

O texto aborda a produção de Robert Smithson e as relações políticas, históricas, geológicas e artísticas que ela estabelece. Apresenta as principais *earthworks* do artista e as articula com questões mais amplas ligadas ao mundo da arte.

### Palavras-chave

Robert Smithson. Pré-história.  
Arte contemporânea. *Earthworks*.

### Abstract

*The article addresses Robert Smithson's work and its political, historical, geological and artistic relations that it establishes. It presents the artist's major earthworks and adds them to broader issues relating to the art world.*



Figura 1

Robert Smithson, *Broken  
Circle / Spiral Hill* (1971)  
© Holt/Smithson Foundation /  
Autvis, Brasil, 2023



Os dois aspectos da arte de Smithson que mais me interessam parecem ser contraditórios, apesar de ele ter conseguido colocá-los em uma ‘dialética’ viável. Eles são, por um lado, sua preocupação com a natureza, o tempo geológico, as ruínas e os monumentos e paisagens pré-históricos, e, por outro, a política cética que informava suas noções expansivas de arte pública. Após “escavar através das histórias”, Smithson admitiu “uma tendência em direção a uma consciência primordial [...]; nosso futuro tende a ser pré-histórico”.<sup>1</sup> No entanto, seu trabalho se distingue daqueles dos ‘primitivistas’ mais nostálgicos por seu apego vanguardista ao ‘feio’ – pântanos, baldios industriais, paisagens estéreis e devastadas – e por seu compromisso com a reabilitação prática da terra por meio de uma visão socioestética original. Assim, o interesse de Smithson pelo pré-histórico pode ser visto como um sintoma de pessimismo político em meio às ruínas do ‘novo mundo’, ao mesmo tempo que pode ser visto ‘dialeticamente’ como um ato de fé nos novos papéis e poderes dos artistas nesse mundo arruinado.

Já usei a palavra ‘dialético’ duas vezes. Ela é onipresente tanto nos escritos sobre Smithson quanto nos dele – um termo conveniente e muito abusado, radicalmente saboroso, mas seguramente sintético. O modo como ele o usava, no entanto, rejeitava balanços fáceis e um final feliz: “a dialética não é somente a fórmula ideal tese-antítese-síntese para sempre encerrada na mente, mas um desenvolvimento contínuo”, disse ele. Sua outra palavra favorita era entropia: “uma condição que está se movendo em direção ao equilíbrio gradual”; ou, nas palavras de Wylie Sypher por ele citado, “Entropia é a evolução em reverso”. Smithson adorava a noção de caos – “a constante confusão entre homem e natureza”. Uma confusão similar pode ser feita entre essas duas palavras. A relação entre elas está no centro das contradições não resolvidas de sua arte. Entropia, apesar de transformativa por natureza, está se dirigindo em direção ao dreno de energia ou à nulificação; ela está associada com a negatividade e a morte. Dialética, por outro lado, tem conotação positiva de aumento de energia da tensão crítica por meio da qual a vida se afirma. Talvez o que fascinasse Smithson fosse o modo como poderiam ambas terminar no mesmo lugar, e talvez esse lugar fosse a atemporalidade que Ad Reinhardt também via no fim do túnel. Smithson via a entropia como “uma máscara para uma série de outras questões,

---

<sup>1</sup> A não ser que esteja indicado, todas as citações do artista foram tiradas de Smithson (1979), e de uma entrevista de 1969 com Patsy Norvell que não está incluída aqui, publicada em Lippard (1973, p. 87-90). Aqui e ali, eu incluí frases minhas do obituário em duas partes de Smithson que escrevi para a *Studio International*, outubro-novembro de 1973.

uma máscara que esconde toda uma série de quebras completas e fraturas”, incluindo aquelas que assolavam a América no final dos anos 1960. Ele não via “esperanças para a lógica”, dizia que “nada é mais corruptível que a verdade” e chamava sua própria produção de “uma catástrofe silenciosa da mente e da matéria”.

Essas atitudes e o escopo de suas ideias lhe permitiram ter uma liberdade retórica que frequentemente provocava e irritava aqueles de nós (todos nós) que discutiam com ele. Durante mais ou menos os últimos oito anos em que esteve no mundo da arte, Smithson foi inevitável parte integrante de seu funcionamento interno e externo – um espinho na carne da comunidade, partindo do ponto em que Reinhardt havia parado.<sup>2</sup> Ele começou a escrever em 1964-1965 e posteriormente citou Giacometti: “é difícil para mim calar a boca. É o delírio que vem da impossibilidade de conseguir realmente realizar alguma coisa”. Certamente ele estava descrevendo sua própria mistura fascinante de prosa e polêmica quando escreveu sobre a linguagem “encobrimdo”, ao invés de “descobrimdo”: “nas ilusórias babéis da linguagem um artista deve avançar especificamente para se perder, e se intoxicar em sintaxes vertiginosas, buscando velhas intersecções de significado, estranhos corredores de história, ecos inesperados, humores desconhecidos ou vazios de conhecimento [...] mas essa busca é arriscada, cheia de ficções sem fundo e arquiteturas e contra-arquiteturas sem fim”. Em um tempo no qual a maioria da escrita crítica era razoável, seca, econômica e superior em tom, essa avalanche sombria de contradições ranzinzas abriu uma enxurrada de novas possibilidades.

Smithson nunca resolveu completamente os quebra-cabeças que gostava de armar para si. Dialético ou não dialético, as contrapartes tridimensionais de suas extraordinárias ideias ‘smithsonianas’ nem sempre davam conta de suas visões intangíveis e das descrições que delas fazia. No entanto, como agora ele não está mais aqui para discutir (e este ensaio em certo sentido é uma continuação de minhas discussões com Smithson), isso parece menos problemático. Não há dúvidas de que ele se tornou o único artista bem conhecido que eu posso usar como um modelo daquilo que penso que os artistas deveriam estar fazendo na última década. Se ele não tivesse sido, em primeiro lugar e sobretudo, um escultor, nem seus escritos, nem suas ideias teriam tido metade da importância que têm.

---

<sup>2</sup> As “tautologias” de Reinhardt influenciaram Smithson apesar de sua abstração persistente. Ambos eram grandes oradores e passavam muito tempo nos bares de artistas atacando a opinião popular; os dois eram críticos mordazes e bem-humorados da cena artística, e ainda sentimos muita falta de um e de outro.

Elas eram totalmente integradas no sentido físico de tempo, espaço e matéria, e isso era o que lhes dava sua força singular. Smithson era, como ele afirmava ser, um ‘materialista’: “meu trabalho é impuro; ele está entupido de matéria. Sou a favor de uma arte pesada, grave”, ele escreveu em meio a um jorro contra “o objeto precioso” e em direção à “desmaterialização”. Ele via sua escrita “mais como um material a ser montado do que como um tipo de lanterna analítica [...]. Eu construía meus artigos do mesmo modo que construía minha obra”.

A crítica contemporânea não agradava a Smithson mais do que à maioria dos artistas: “as fronteiras críticas tendem a isolar o objeto artístico em um vazio metafísico, independente de relações externas como terra, trabalho e classe”, reclamou em relação ao formalismo prevalente. Frustrados, ele, junto a Don Judd, Robert Morris, Ad Reinhardt, Dan Graham e Sol LeWitt, produziram os melhores escritos de arte dos anos 1960. Smithson em particular incorporava o mundo real: “no sentido marxista de dialética, todo pensamento está sujeito à natureza. A natureza não está sujeita a nossos sistemas [...]. A dialética poderia ser vista como a relação entre a concha e o oceano. Os críticos de arte e os artistas têm considerado há um longo tempo a concha sem o contexto do oceano”.

Essa declaração, é claro, parafraseia o argumento clássico da esquerda contra a arte pela arte, ao qual, porém, Smithson deu uma existência especial e muito concreta. Apesar de sujeitas a mudanças lentas, suas três *Earthworks* em grande escala eram basicamente imagens únicas (em um caso dupla). Elas poderiam, portanto, ser relegadas à categoria de ‘objetos’ na paisagem, particularmente porque sua inacessibilidade permitia que fossem fotografadas como tais. A audiência da arte em sua maioria experienciou *Spiral Jetty* (abaixo d’água há vários anos agora)<sup>3</sup>, *Amarillo Ramp* e *Broken Circle/Spiral Hill* como imagens em vez de experiências sensuais em ato (*Asphalt Rundown* também permanece para mim como imagem única de um movimento congelado). As peças temporárias com espelhos ao ar livre, também conhecidas primeiramente como registros fotográficos, sugerem com mais força a infinidade da experiência em ato, e podemos sensivelmente perceber que *Partially Buried Woodshed* envolve tanto

---

<sup>3</sup> A *Spiral Jetty*, construída em 1970, sempre esteve à mercê das variações do nível do Great Salt Lake. Até 1973 as cheias sazonais provocadas pelo degelo das montanhas próximas a deixou submersa por alguns breves períodos. A partir de então poucas foram as ocasiões em que a escultura ficou fora d’água. Apenas em 2002, em meio a uma seca histórica é que a *Spiral Jetty* emergiu na paisagem do lago salgado coberta de cristais de sal. Desde então ela segue visível e pode até mesmo ser considerada um marcador geológico das mudanças climáticas na região [N.T.].

espaços interiores quanto exteriores. Foram os *Sites/Nonsites*, no entanto, as maiores *inovações* de Smithson, em parte porque levavam em consideração a falta de acessibilidade das *Earthworks* e, com mapas e rochas, providenciavam uma memória física e não pictórica.

As justaposições *Site/Nonsite* ofereciam uma maneira bastante original de ver lugares tanto como arte quanto como independentes dos sistemas da arte, e afetaram profundamente o conceito de arte ao ar livre. Elas estabeleceram as conexões entre o ‘centro’ (a galeria onde terra e pedras eram, às vezes timidamente, empilhadas ou encaixotadas) e as ‘franjas’ (mapas que poderiam ser lidos como ‘qualquer outro lugar’, mas que se referiam a ‘sistemas descartados’ específicos e invisíveis para a maioria dos observadores): “meu interesse no *site* era realmente um retorno às origens do material, um tipo de desmaterialização da matéria refinada [...] um tipo de ritmo entre contenção e sofrimento”.

O maior ímpeto psicológico da ‘dialética’ de Smithson parecia ser as tensões de escape desses ‘centros’. Seus círculos eram quase sempre quebrados para oferecer uma saída. No entanto, os *Sites/Nonsites* remetiam à sua consciência de que “não importa o quão longe você vá, você sempre é jogado de volta ao seu ponto de origem. Você é confrontado com um horizonte em expansão; ele pode continuar se estendendo para sempre, mas então você subitamente percebe que o horizonte está se fechando a sua volta e aí você tem esse tipo de efeito de dilatação. Em outras palavras, não há escapatória dos limites [...]. Toda arte legítima lida com limites. Arte fraudulenta sente que não tem limites. O truque é localizar esses limites elusivos”. Enquanto as *imagens* favoritas de Smithson (derivadas de formas naturais) eram mais ou menos crescentes compactas, círculos, espirais e meandros confinados, suas *ideias visuais* favoritas eram espelhos e o horizonte: espelhos se anulando uns aos outros e à natureza por meio de suas reflexões, e o horizonte aparecendo como uma borda, mas se retraindo ao infinito à medida que dele tentamos nos aproximar.<sup>4</sup> Ambas fornecem *ilusões de finalidade*.

---

<sup>4</sup> Em 1969, para uma exposição em Seattle, de acordo com as instruções de Smithson, eu tirei 400 fotografias quadradas de horizontes – “vazios, planos, vagos, comuns, ociosos, ordinários, inexpressivos, banais, praias niveladas, campos desérticos desabitados desocupados, lotes diminutos, sem casas, típicos, medianos, nulos, bancos de areia, lagos remotos, distantes etc.” Esses foram pendurados em um *grid* apropriadamente horizontal. “Um horizonte é algo diferente de um horizonte”, ele escreveu. “Ele é fechamento em abertura, é uma região encantada onde abaixo é acima. O espaço pode ser aproximado, mas o tempo está muito distante”.



Figura 2  
Robert Smithson, *Asphalt  
Run-down* (1969)  
© Holt/Smithson Foundation /  
Autvis, Brasil, 2023

As ramificações políticas da ideia de *Site/Nonsite* para a arte pública são potencialmente vastas. Embora Smithson reconhecesse que a maioria das pessoas não iria visitar as ‘franjas’, ele enfatizava a importância de se saber que elas estavam ali. Isso levanta o problema da ‘audiência’, o qual ele nunca enfrentou diretamente, apesar de pensar as *Earthworks* como arte ‘colaborativa’ e amar a ideia dos trabalhadores de *Spiral Jetty* levarem suas famílias para fazer piqueniques perto do local, transformando-o de fato em um parque. Seu conceito de *Earthwork* era muito mais complexo que a definição acadêmica de que seria um ‘desenho na Terra’ ou de que se estava usando a terra como ‘um novo material escultórico’, mas ele era realista o bastante para não engolir a ideia utópica de que as *Earthworks* mudariam o mundo das artes e “levariam a arte para fora da galeria”. Apesar de todos os seus protestos contra o “confinamento cultural”, Smithson sabia que nesse ponto da história os artistas não iriam escapar do mundo da arte, pois não havia nenhum outro lugar para onde ir.<sup>5</sup> “Processo confinado não é processo em absoluto; seria melhor abrir o confinamento em vez de fazer ilusões de liberdade”, ele disse. “O único jeito de as coisas melhorarem seria se o isolamento fosse desencorajado e a cooperação se tornasse um fator mais importante”. Ele também podia ceder à arrogância (ele não via ‘lugar’ para as obras ‘isoladas’ de Larry Poons e Frank Stella) e ao pensamento desejoso (ele não via suas *Earthworks* como “colecionáveis. Elas são apoiadas por meio da cooperação de diferentes grupos que não têm o fetiche da *commodity*”).

A arte de Smithson era pública, então, não no sentido de que ela entretinha ou respondia a alguma audiência não artística (apesar de que ele vagamente aspirava a isso). Era arte pública em seu impulso de comunicar as ideias que ele materializou sobre a natureza, o uso da terra, a história, o tempo e a civilização. A exceção é *Broken Circle/Spiral Hill*, nas cercanias de Emmen, Holanda, executada em 1971 sob os auspícios da mostra Sonsbeek de arte ao ar livre. É a única obra de reclamação de terra que Smithson chegou a realizar e era popular entre sua audiência – as pessoas da cidade é que votaram para torná-la permanente. Ela foi construída em uma mina abandonada em uma área atipicamente desabitada para os padrões holandeses, combinando um ‘sítio de remanso’ com o

---

<sup>5</sup> E, apesar de toda sua rebeldia, ele tinha toda intenção de manter um *pied à terre* no sistema de galerias, em que ele desfrutava de uma relação profissional e pessoal muito boa com sua galerista/patrona Virginia Dwan e, depois, com John Weber.

fácil acesso a partir da cidade. Muito mais complexo que *Spiral Jetty* ou *Amarillo Ramp, Broken Circle/Spiral Hill* é emblemática das preocupações estéticas e políticas de Smithson, integrando uma arte pública ecologicamente consciente e a imagística de um “futuro pré-histórico”.

O círculo em si é um duplo, ou um espelhado, ou então um semicírculo positivo/negativo feito metade de terra e metade de água, metade pontão, metade canal. Sua forma é definida pelo braço que envolve uma seção do lago verde e o outro cortado na areia amarela com a margem conformando o diâmetro de 140 pés.<sup>6</sup> A montanha no topo da margem é marrom-escuro, sua subida serpenteante é marcada por uma espiral de areia branca. Smithson via a obra e a exposição como “uma direção para fora do museu centralizado rumo a algo mais social e menos estético. Eu diria que principalmente na Europa seria preciso trabalhar em uma pedreira ou em uma área de mineração porque tudo é tão cultivado em termos da Igreja e da aristocracia”. Ele tinha a forma em mente antes de ver o sítio, que era perfeito para ela: “a pedreira em si era cercada por toda uma série de paisagens quebradas, havia pastos, operações de mineração e um penhasco vermelho – era um tipo de sítio afundado”, que poderia ser visto desde a montanha, em uma margem mais alta.

Quando Gregoire Müller lhe perguntou se a vista aérea não fazia dela um “objeto”, Smithson respondeu que não: “o que você tem ali na verdade são muitas mudanças de escala. Falando em termos do cinema, você tem vistas próximas, médias e longas. A escala se torna uma questão de distâncias intercambiáveis. Se você está submerso em uma inundação você pode se afogar, então é mais inteligente olhá-la a distância. No entanto, por outro lado, é algo válido ser arrastado junto de tempos em tempos”. Essa imageria de inundações tem origem não apenas em sua visão de mundo “oceânica”, mas também em associações com a história da Holanda, bem como no fato de que a obra foi realizada por meio da construção de um dique e pela inundação da parte central do círculo. Enquanto ele estava trabalhando, “ela começou a funcionar como um tipo de microcosmo para essa catástrofe natural” – uma inundação que ocorreu na Holanda em 1951.

O “centro acidental” de *Broken Circle/Spiral Hill* é um pedregulho enorme que se revelou caro demais para ser retirado dali. Smithson não gostava do modo

---

<sup>6</sup> Cerca de 42,6 metros [N.T.]

como sua intrusão dava um foco para a peça, “maculava a circunferência” – “um dilema ciclópico” impossível de escapar “assim como a Terra não pode escapar do Sol”. Ele se tornou um “ponto escuro de exasperação, uma gangrena geológica na expansão arenosa. Apreensões com o ponto nebuloso se espalhavam pela minha memória do trabalho”. Mesmo após ter terminado a obra ele ainda pensava em voltar à Holanda e enterrar o pedregulho no centro ou movê-lo para fora da circunferência. Mas eventualmente ele foi deixado lá como “um tipo de ‘coração das trevas’ glacial – um aviso da Era do Gelo”, que de fato expande significativamente os níveis associativos da obra.

Por exemplo, ele amarra o círculo/espiral ao fenômeno geológico e pré-histórico. Tais rochas são raras na Holanda, existindo apenas junto a uma morena glacial que corre em uma linha diagonal pelo país. Na Era do Bronze, elas eram usadas para construir enormes dólmenes ou tumbas de passagem, depois cobertas por montes de terra, e seus esqueletos de pedra agora estão expostos na paisagem como mastodontes à espreita. Todos os dias, Smithson passava por uma dessas ‘Cama dos Hun’ indo da cidade para o sítio, e ela se tornou muito importante para ele. Ele planejava fazer um filme no qual as *Hunenbeden* iriam aparecer com as superfícies das rochas conectando esses monumentos ancestrais a seu próprio *Broken Circle/Spiral Hill*. Ele “tinha em mente filmar um pedregulho de uma Cama dos Hun e então dar um *zoom* na rocha de modo que você só poderia ver sua superfície, e então ir para trás de modo a ver a superfície do meu pedregulho. Haveria um *zoom in* e um *zoom out* que ligaria os dois pedregulhos em um tipo de paralelo cinemático que cobriria vastas distâncias temporais”.

É apropriado que essa peça, com seu conteúdo especificamente ligado a sítios ancestrais, tenha sido feita na Europa, onde inumeráveis e muitas vezes imperceptíveis monumentos pré-históricos estão virtualmente debaixo de nossos pés e onde as camadas de natureza construída pelos humanos são muito mais óbvias do que na América. *Broken Circle/Spiral Hill* é a escultura mais literária de Smithson – talvez também um tributo a uma cultura na qual mito, história e tempo geológico se encontram tão frutiferamente fundidos. *A Spiral Hill* sobe como a torre de Babel sobre o *Broken Circle*, vertical onde o círculo é horizontal e no sentido anti-horário (indo de volta ao passado) onde o círculo é lido no sentido



horário (se movendo em direção ao futuro).<sup>7</sup> Levando em conta as mitologias ancestrais, por exemplo, o pedregulho pode ser visto como uma semente ou um ovo (a ideia de Smithson de enterrá-lo ganha um sabor ritualístico). Ele dá um osso, ou um núcleo duro, para a carne macia da Terra e ele ainda estará lá muito tempo depois de a obra ter desaparecido – talvez outra razão para a ambivalência do artista (uma competição injusta com a natureza).

Do mesmo modo como Smithson desgostava de centros, ele também desgostava de ciclos: “eu acho que as coisas apenas mudam de uma situação para outra, não há realmente um retorno”. O geologista David Leveson (1972, p. 41) observou que, enquanto os círculos “incorporam a excitação de movimento junto com a segurança de não levar a lugar algum”, a espiral é “uma configuração conceitual”. Ela também é o formato que uma destrutiva ou poderosa força da natureza toma – o formato do redemoinho e do tornado. E ela é um antigo símbolo de crescimento, fertilidade e cura, associado em muitas culturas às mulheres, seios, olhos e montes, à água e a cobras. A água é um importante fator de mudança em todas as *Earthworks* de Smithson e em muitos de seus projetos; de acordo com seus escritos, ela sugere mares e continentes desaparecidos, assim como as origens da vida. A cobra é o único vertebrado cujos movimentos reproduzem o padrão da água. Com o cristianismo, esse emblema matriarcal se tornou a epítome do paganismo, foi banido para cavernas e associado às forças demoníacas (e, posteriormente, às interpretações sexuais freudianas). Saint Patrick pode ter livrado a Irlanda das cobras em sua campanha pela nova religião, mas a espiral ancestral cortada na pedra da tumba da grande passagem em Newgrange permaneceu, para ser penetrada por um raio de luz somente no nascer do Sol no meio do inverno. Smithson sabia de todos esses monumentos pré-históricos, incluindo o *Great Serpent Mound* [*Monte da Grande Serpente*] em Ohio, que de maneira impressionante combina a espiral com meandros. Ele colecionava cobras quando criança e, de acordo com Dale McConathy (1975), “depois disso ele para sempre se via como um reptiliano, frio e apegado à terra” (o que pode ter sido também uma parte inconsciente de sua rebelião contra o catolicismo). A forma serpentina é onipresente em seu trabalho. O urobórico círculo quebrado

---

<sup>7</sup> Will Insley (1978) sugere que todas as espirais de Smithson vão no sentido contrário ao do relógio, apesar de que eu não sei exatamente como é possível saber em relação aos círculos a não ser por suas semelhanças com relógios.

e a espiral dinâmica eram simplesmente versões mais intensas das imagens “errantes”, “labirínticas”, “bifurcantes”, “ramificantes”, “flutuantes” e “fluidas” de seus esboços e esculturas. “A natureza não prossegue em uma linha reta”, disse ele. “Ela é mais um desenvolvimento espraiante. A natureza nunca está terminada”.

Apesar de todo o seu apreço pela entropia e pelo impasse, de toda a sua antipatia por quaisquer interpretações “espirituais” acerca das formas altamente espiritualizadas por ele escolhidas para usar, a arte de Smithson era sempre linear e no limite da retomada do movimento. O caos não é linear. Apenas em seus escritos (e talvez nos seus filmes e roteiros de filmes) ele teve êxito em atingir aquele “atoleiro” sem centro que buscava e não queria encontrar: “enquanto a arte for pensada como criação, ela continuará sendo a mesma velha história. Aqui vamos nós de novo, criando objetos, criando sistemas, construindo um amanhã melhor. Eu afirmo que não há amanhã, não há nada a não ser um vão, um vão se abrindo. Isso parece meio trágico, mas o que imediatamente alivia isso é a ironia, que dá a você um senso de humor. É esse senso de humor cósmico que faz com que tudo seja tolerável. Tudo simplesmente desaparece. Os *Sites* estão retrocedendo para os *Nonsites*, e os *Nonsites* estão retrocedendo de volta para os *Sites*”. No entanto, em resposta à declaração da última moda de Charles Reich (em *The Greening of America*) de que as “questões difíceis” da política e da economia eram “insignificantes, mesmo irrelevantes”, Smithson declarou que, ao contrário, “essas ‘questões difíceis’ vão ter que ser enfrentadas – até mesmo pelos artistas”.

A política de Smithson parecia ser produto menos de sua própria situação na vida, ou de qualquer preocupação social profunda pelos outros, do que de uma curiosidade nativa: “eu estou apenas interessado em explorar o aparato pelo qual eu estou sendo enfiado, você sabe”. Ele sentia que “era tolo os artistas tentarem superar” todo o sistema “porque eles serão simplesmente absorvidos [...]. Se houvesse realmente uma alternativa, conscientemente pensada, então os artistas poderiam realizar obras que são radicais, mas eles estão inconscientes sobre o porquê de as estarem fazendo [...]. Sua pureza é o opiáceo, a recompensa que eles ganham. Enquanto a estrutura de valor exterior os está rasgando, ao mesmo tempo eles estão dizendo o quão puros eles são. Quero dizer, a religião também funcionava assim”. Em 1969-1970, inúmeros artistas estavam

falando dessa maneira e aconteciam discussões intermináveis nos bares e nas reuniões da AWC (Art Workers' Coalition),<sup>8</sup> reuniões que Smithson frequentava sem muita regularidade e de modo não muito ativo. Estávamos todos começando a entender o modo pelo qual o mundo da arte, ou o sistema capitalista, pode comprar, devorar e usar para seus próprios fins qualquer coisa que chegue perto de seus domínios, como o monstro proverbial da caverna; e como a arte fora de seu alcance tende a não ser chamada de arte.

Smithson era pragmático demais para se juntar às orgias de fúria e desespero nas quais alguns de nós estávamos apaixonadamente envolvidos. Ele observava a AWC como um espectador distanciado, demasiadamente consciente de nossa impotência para se unir e se divertindo com o espetáculo de todos nós, 'idealistas', nos digladiando. É provável que ele estivesse tão confuso politicamente em relação ao papel do artista quanto o resto de nós, mas também é provável que ele apreciasse mais essa confusão, posto que o caos se movendo em direção à entropia era seu elemento natural. Ele trouxe para nosso dilema comum uma mistura irônica de marxismo e anarquia que aplicava diretamente em sua própria arte e seus escritos: "a arte não deveria ser considerada mero luxo, mas deveria trabalhar com o processo real de produção e reclamação de terras. Nós deveríamos começar a desenvolver uma arte-educação baseada em relações com sítios específicos. Como nós vemos coisas e lugares não é uma preocupação secundária, mas primária". Tais declarações eram significativas não pela sua autenticidade, mas por causa de sua incorporação nos circuitos hegemônicos de uma prática artística que até então as havia ignorado; Smithson as apresentava como arte em si, o que permitia que fossem incorporadas. Ao aplicar sua análise de 'controle espacial' tanto para a vida quanto para a arte, ele expunha as implicações sociais que anteriormente estavam soterradas pela estética.

Os *Sites/Nonsites* iluminaram o problema contemporâneo básico das artes – aquele da cooptação. Quão longe você pode se afastar do centro sem ser laçado de volta? Em uma diátribe maravilhosa, Smithson via o "Establishment" como "uma mente perturbada que se parece com uma Cidade da Morte mental [...], um mundo da fantasia político [...], um pesadelo do qual estou tentando acordar"

---

<sup>8</sup> Coalização dos Trabalhadores da Arte em português [N.T.]

lançando uma “sedimentação de palavras” contra “os padrões labirínticos” e os “*slogans* insensatos” da burocracia. Quando a *Artforum* (v. 9, n. 1, set. 1970) publicou seu simpósio sobre arte e política (que eu recomendo em retrospecto por sua aglomeração de arenito e pedras preciosas), Smithson contribuiu com sua prosa diluvial característica:

o artista não precisa *querer* uma resposta para o “aprofundamento da crise política na América”. Mais cedo ou mais tarde, sem nem precisar tentar, o artista será implicado ou devorado pela política. Minha ‘posição’ é a de afundar em uma consciência de esqualidez e futilidade globais. O rato da política sempre rói o queijo da arte. A armadilha está armada. Se há uma maldição originária, então a política tem algo a ver com ela. A ação política direta se torna uma questão de tentar tirar veneno do cozido fervente. A dor dessa experiência acelera a necessidade por mais e mais ações. “Ações falam mais alto que palavras”.<sup>9</sup> Conscientizado, o artista quer parar o furacão massivo de carnificina, separar a revolução libertadora da repressiva máquina de guerra. É claro que ele se une à revolução, então ele descobre que a verdadeira revolução também significa violência [...]. Os artistas sempre sentem simpatia pelas vítimas. No entanto, a política prospera por meio de sacrifícios cruéis [...] por que tantos artistas agora estão atraídos pelo perigoso mundo da política? Talvez, no fundo, como todo mundo, os artistas desejem aquela situação intolerável para a qual a política também leva: a ameaça de dor, o horror da aniquilação, que terminaria em calma e paz.

Seu ponto de vista era claramente pessoal; outros sentiam que estavam politicamente envolvidos, pois se todos não estivessem envolvidos nada iria mudar. O restante de sua declaração partia em direção a uma visão apocalíptica de ficção científica sobre os resultados lúgubres do envolvimento. No entanto, a política era uma metáfora para a nuvem amorfa que Smithson sombriamente elogiava em seus escritos. “Eu estou interessado na política do período Triássico”, ele disse ironicamente para Philip Leider (1970).

---

<sup>9</sup> Aqui ele poderia estar se lembrando de algumas das piadas antiexpressionismo abstrato de Reinhardt: “as ações falam mais alto que as palavras”.

Na década seguinte, a política da natureza se tornou cada vez mais urgente. Posso até escutar Smithson falando sobre a atual crise de energia. Ele já tinha previsto a popularização evangelizadora da ecologia: “Todos esses pecados. E tem o ano 2000 ficando tão próximo. Pecados por todos os lados. O rio morto com sua gosma de óleo preta. O rio crucificado em vez de o homem crucificado. Quando você acha que eles vão começar a queimar poluidores no tronco?” (Leider, 1970). Ele tinha um problema com os sisudos ecologistas utópicos porque em 1969 eles tinham persuadido os poderes governamentais a vetar sua proposta de transformação da Miami Islet, no estreito da Geórgia, jogando sobre ela uma tonelada de vidro – para converter uma ilha de pedra-pomes em “uma coisa de beleza, sutilmente refletindo a luz da água”.<sup>10</sup> Outro projeto para Vancouver era uma *Island of the dismantled building [Ilha da construção desmontada]*, para ser coberta por pedaços de concreto de uma construção demolida transportados da cidade. Os geólogos do século 19 viam as montanhas como ruínas da crosta terrestre e hoje as ruínas parecem ser o símbolo político ideal. A ruína mais conhecida de Smithson – *Partially buried woodshed*, na Universidade Estadual de Kent, feita em 1970 – se tornou um monumento social específico depois do evento. Ele bizarramente previu o massacre da juventude por uma sociedade militarizada, algo que a obra originalmente indicava apenas em um sentido geral.

Coerente com sua noção de ‘desarquiteturação’, Smithson comentava acidamente sobre a qualidade do planejamento urbano: “as construções não caem em ruínas depois de ter sido construídas, mas sim se elevam em ruína *antes* de ser construídas”.<sup>11</sup> Ele equiparava o desperdício ao luxo e ao acaso: “me parece que quando falamos sobre preservar o meio ambiente, economizar energia ou reciclar o lixo, estamos inevitavelmente falando da questão do desperdício, e eu postularia que realmente o desperdício e a diversão estão ligados em certo sentido”. Ele usava como exemplo o fato de que a Kennecott estava planejando ‘reclamar’ [*reclaim*] o gigantesco poço da mina de Bingham, em Utah, preenchendo-o – o que não apenas levaria uns trinta anos para

<sup>10</sup> *The New York Times*, 1 mar. 1970; essa é uma citação atípica, já que Smithson não costumava evocar a dicotomia beleza/feiura de maneira tão convencional.

<sup>11</sup> O artista usa um jogo linguístico de difícil tradução para o português (*Buildings don't fall into ruin after they are built, but rather rise into ruin before they are built*) [N.T.]

ser realizado, como levaria à destruição de outra montanha para preencher o buraco. Quando ele dizia que “utilidade e arte não se misturam”, temos que assumir que ele via seus próprios projetos de reclamação como inúteis, exceto no importante sentido de que ele também via o potencial para a arte “se tornar um recurso físico na mediação entre o ecologista e o industrial. As companhias Peabody Coal, Atlantic Richfield, Garland Coal and Mining, Pacific Power and Light e a Consolidated Coal precisam se tornar conscientes da arte e da natureza, ou então deixarão um rastro de poluição e ruína”. Ele entendia que as leis de reclamação de sua época lidavam “com um sonho geral, ou com um mundo ideal que há muito já se foi”. Ele ficava confuso com a separação artificial entre arte e natureza, homem e natureza – como as diferenças estéticas traçadas entre penhascos visualmente semelhantes feitos pela ‘natureza’ e pelas minas a céu aberto: “Nova York em si é natural como o Grand Canyon. Nós temos que desenvolver um sentido diferente de natureza [...] que inclua o homem [...]. Como artista, é um tanto interessante assumir a persona de um agente geológico em que o homem se torna parte do processo em vez de tentar superá-lo”.

Smithson teria concordado com a sociedade de ‘Naturalistas’ imaginada por Ian McHarg (1969), que não faz divisões entre as ciências naturais e sociais e está obcecada com uma necessidade de entender a natureza, incluindo a humanidade. Os Naturalistas entendem a forma significativa, mas eles usam o termo ‘aptidão’ [*fitness*] em vez de ‘arte’, pois abarcam tanto a criatividade natural quanto a artificial. Ele uma vez descreveu a cidade em termos de redes cristalinas; gostava de Mesa Verde, onde arte e necessidade apareciam como uma coisa só, ou sítios pré-históricos ambíguos na Europa e na América, em que o tempo tinha borrado ou destruído as fronteiras entre o artefato humano e o natural, entre ordem e desordem. Sua atitude em relação à terra, no entanto, era basicamente antirromântica (ou seu antirromantismo tomava a forma de um profundo desgosto pelo romantismo das outras pessoas). Ele evitava o “cênico” e menosprezava “locais de beleza como “natureza com classe”.

Essa atitude poderia ser desorientadora para o padrão romântico; eu me lembro de lhe mostrar a ‘bela vista’ da costa do Maine em 1972; ele não poderia estar menos interessado. Aquilo de que ele gostava estava debaixo de nossos pés – um conglomerado rochoso de muitos tipos diferentes e estratos de rochas que poderiam ser lidos como as páginas de um livro de história – a *substância* da natureza em vez de sua ‘aparência’. As raízes dessa atitude podem ser

encontradas em seu interesse duradouro pela cristalografia e pela geometria natural. Por exemplo, um didático projeto de 1972 (não realizado) mostra um pedaço gigante de granito emergindo como uma protuberância em meio a um penhasco de granito, como uma ilustração em uma cartilha científica: veja a pedra; veja do que a pedra é feita; veja como ela quebra ao longo de suas fissuras – o específico contido pelo geral.

Tanto em arte quanto em política, Smithson entendia a *abstração* como o inimigo. E a equivalia a outros dois demônios primários – o espiritualismo e o idealismo. “Essencialmente a abstração é o que comanda o capitalismo. A abstração é o que separa a produção do trabalho”. Ele aplicava esse princípio básico da alienação aos sítios e ao uso da terra: “eu encontro um monte de artistas completamente confusos [...]. Eles não sabem o que realmente estão fazendo ali [no sítio]. Eles estão impondo uma abstração em vez de destacar um aspecto ou de cultivar algo em termos de situação ecológica”. Similarmente: “quando o minerador perde a consciência do que está fazendo por meio das abstrações da tecnologia, ele não consegue lidar com sua própria natureza inerente ou com a natureza externa”.

Hoje nós podemos estar em meio ao que Max Horkheimer chamou de uma periódica “revolta da natureza”, contra o que Paul Shepard chamou de “uma profunda separação antinaturalista entre o espírito e a natureza presente nas religiões judaico-cristãs” (Leveson, 1972, p. 71). Há épocas em que uma visão de mundo tão vasta pode impedir a ação social; Smithson tinha sua própria visão sobre o “distanciamento” que era parte inerente à estética dos anos 1960 – brechtiana em sua melhor versão ou greenberguiana na pior. A atual obsessão dos artistas com o passado distante pode ser em parte uma rebelião contra a obsolescência programada que a arte, como todos os outros produtos, sofre nessa sociedade. Também é crucial, no entanto, evitar a noção de um retorno a alguma era dourada ‘natural’ que ignora questões sociais modernas.

Shepard (1967), em cujo importante livro *Man in the landscape* Smithson encontrou muitas de suas ideias corroboradas e estendidas, percebia que “a modelagem final de nossa atitude em relação à Terra é determinada pela nossa compreensão sobre gênero”.<sup>12</sup> David Leveson comparou o mapeamento –

---

<sup>12</sup> Esse livro foi obviamente uma referência muito importante para Smithson.

“o traçado técnico dos contornos” – a fazer amor; “terra que não é mapeada não é possuída”. O mapeamento por Smithson dos *Sites* para realizar os *Nonsites* é uma abordagem diferente para o mesmo impulso. Ele imaginava “a possibilidade de uma manipulação orgânica direta da terra, livre da violência e da agressão “machista” [...]. O tratamento da terra realizado pelo fazendeiro ou pelo minerador depende do quanto ele tem consciência de si próprio como natureza; afinal de contas, o sexo não é apenas uma série de estupros”. Ao mesmo tempo, ele zombava do “complexo de Édipo ecológico”, que projetava “qualquer penetração na ‘Mãe Natureza’” como “o tabu do incesto com a natureza”.

As próprias conexões que Smithson fez em sua obra e em seus escritos implicam, no entanto, uma certa consideração pela felicidade pré-natal; as linhas meândricas são cordões umbilicais que conduzem de volta, pelo passado labiríntico, à “lama primordial” da “matéria-prima”, ao “subterrâneo” como um útero, no qual ele estava sempre “submergindo”, “afundando” e “caindo” – palavras que conscientemente sugerem experiências sexuais e que foram encarnadas em obras como *Glue Pour*, de 1970, *Quicksand Map*, de 1969, e no projeto de *Cinema Cavern*. Em outro sentido, seu compromisso com os sítios discretos, “depreciados”, pode também ser visto como um tipo de nostalgia de classe, uma identificação com os “azarões”, uma “mobilidade para baixo”, similar àquela que Germano Celant deve ter tido em mente quando batizou de *arte povera* a arte processual italiana. E ainda, em outro nível, toda essa submersão pode ser vista como parte da luta interna de Smithson para se livrar da “fachada de catolicismo” na qual ele havia sido criado, assim como “esse antropomorfismo religioso pagão à espreita” que igualmente o atraía e o repelia. Por mais iconoclasta que se tenha tornado intelectualmente, Smithson permanecia atento à “situação visceral arquetípica” junguiana baseada nas “necessidades primordiais e nas profundezas do inconsciente”, enquanto continuava a desdenhar da fusão extática ou “elevada” que poderia ser associada ao “espiritualismo”.

Shepard afirma que “a alternativa para um mundo caótico não é necessariamente um mundo disciplinado” e escreve sobre a necessidade de preservar toda a natureza – não apenas as partes bonitas, citando “o pântano e o esterco fértil” e suas “naturezas urobóricas”. Smithson via os jardins, parques e museus como pictorializados, idealizados, artificiais, acabados – “cemitérios acima do chão – memórias congeladas do passado que atuam como pretextos para a realidade.



Isso provoca uma ansiedade aguda entre os artistas, posto que eles se desafiam, competem e lutam por ideais estragados de situações perdidas”. Ninguém na época, porém, estava competindo com ele pelas

regiões mais infernais – montes de escórias, minas a céu aberto e rios poluídos. Devido à grande tendência em direção ao idealismo, tanto puro quanto abstrato, a sociedade está confusa em relação ao que fazer com tais lugares. Ninguém gostaria de ir passar férias num lixão. Nossa ética da terra, especialmente naquela terra do nunca chamada ‘mundo da arte’, ficou enevoada de abstrações e conceitos (Smithson, 1979).

Smithson era um grande admirador de Frederick Law Olmsted, reconhecido por um contemporâneo seu como o produtor de “grandes obras que respondem às necessidades e dão expressão para nossa imensa e diversificada democracia”.<sup>13</sup> Entretanto, apesar de seus escritos provocativos sobre parques e sua percepção do parque em si como a forma maior de arte pública, Smithson nunca trabalhou na cidade.<sup>14</sup> Talvez ela já tivesse muita vida própria. Ele gostava de operar na brecha entre as vidas utilitárias de um lugar, preferindo a modesta monotonia de “uma pequena pedreira, um campo queimado, um banco de areia, uma ilha remota” do que uma área urbana altamente populosa. “O mercado imobiliário nas cidades é muito caro”, ele explicava,

então é algo prático, na verdade, ir para as regiões desoladas [*wasteland areas*], sejam elas naturais ou criadas pelo homem, e convertê-las em situações. A obra no Salt Lake [*Spiral Jetty*] está próxima a uma operação de extração de petróleo abandonada, e toda a parte norte do lago é completamente inutilizável. Eu estou interessado em trazer uma paisagem de perfil baixo para cima, em vez de trazer uma de perfil alto para baixo.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Charles Eliot Norton sobre Olmsted, citado em Smithson (1979).

<sup>14</sup> Nos últimos meses de sua vida, todavia, ele de fato expressou para Charles Simonds (na época realizando um pequeno parque no Lower East Side) interesse em encontrar um terreno vago para trabalhar; ele havia tido anteriormente algumas outras ideias para cidades que nunca foram executadas.

<sup>15</sup> O artista realiza aqui outro jogo de linguagem difícil de ser traduzido para o português (*I'm interested in bringing a landscape with low profile up, rather than bringing one with a high profile down.*) [N.T.].

O que ele mais queria, ele nunca conseguiu – a oportunidade para realizar arte pública reabilitativa nessas “áreas perturbadas” em uma escala verdadeiramente grande, comparável aos danos provocados pelas indústrias. Smithson passou seus últimos anos viajando pelos Estados Unidos tentando convencer mineradores a céu aberto e outros saqueadores corporativos da Terra para que deixassem que ele a ressuscitasse. Ele comprou uma ilha no Maine para seu próprio uso e planejava construir um canal meândrico e um pontão nela, mas gastou a maior parte de sua energia advogando por sua causa mais abrangente e eventualmente decidiu que não iria usar a ilha pois era muito ‘cênica’. Ele alternava entre o desânimo, a amargura e a esperança. Pouco antes de sua morte, parecia que de fato ele iria conseguir transformar um enorme sítio de mineração em Creede, no Colorado. Ele fez desenhos para um Tailing pond [Barragem de rejeitos] com a legenda “25 anos, 9 milhões de toneladas, 2000’ de diâmetro” e até comprou ações da companhia. Ocorreram os atrasos usuais. Impaciente para começar a substituir os velhos valores, ele começou a construir a *Amarillo Ramp*, com patrocínio privado, e caiu do ar para a terra enquanto a fotografava, como um Ícaro do século 20.

A maior tragédia da morte precoce de Smithson não é apenas que haverá menos ‘arte boa’ no mundo, mas que ele era virtualmente o único artista importante de sua geração estética que estava vitalmente preocupado com o destino da Terra e completamente consciente das responsabilidades políticas do artista em relação a ela. Talvez a melhor indicação da importância social de seu trabalho seja a descrição da tarefa de um geólogo (em vez da de um artista) “interpretar a Terra para a sociedade [...], diminuir a distância entre padrão e processo”. Ou, como colocou René Dubos (1972, p. 11), “o geólogo não pode se privar de se dedicar à história, e isso o faz a epítome do homem ocidental, cujo sentido de vida trágico vem dessa consciência de que ele não é nem absoluto, nem final”.

**Lucy Lippard** é uma crítica de arte, curadora e ativista estadunidense, atualmente baseada em Galisteo, pequena cidade no Novo México (EUA). Foi responsável por inúmeras exposições e esteve entre as primeiras pessoas a argumentar a favor da ideia da ‘desmaterialização’ em curso na chamada arte conceitual e foi das primeiras a advogar por uma arte feminista. Escreveu mais de 20 livros sobre arte contemporânea e recebeu inúmeros prêmios de críticos literários e associações artísticas.

Texto publicado originalmente em: HOBBS, Robert. *Robert Smithson: sculpture*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

### Referências

- DUBOS, René. Prefácio. In LEVESON, David. *A sense of the Earth*. Garden City/New York: Doubleday/Anchor, 1972.
- INSLEY Will. Seriocomic sp(i)eleology: Robert Smithson's architecture of existence. *Arts Magazine*, v. 52, n. 9, May 1978, p. 98-101.
- LEIDER, Phillip. How I spent my Summer vacation, or, Art and politics in Nevada, Berkeley, San Francisco and Utah. *Artforum*, v. 9, n. 1, Sep. 1970.
- LEVESON, David. *A sense of the Earth*. Garden City/New York: Doubleday/Anchor, 1972.
- LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object*. New York: Praeger, 1973.
- MCCONATHY, Dale. Keeping time: some notes on Reinhardt, Smithson and Simonds. *Artscanada*, n. 32, p. 52-57, jun. 1975.
- MCHARG, Ian. *Design with nature*. New York: Doubleday/Natural History Press, 1969.
- SHEPARD, Paul. *Man in the landscape*. New York: Ballantine Books, 1967.
- SMITHSON, Robert. *The Writings of Robert Smithson*. Ed. Nancy Holt, New York: New York University Press, 1979.
- SMITHSON, Robert. *Artforum*, v. 9, n. 1, Sep. 1970.

Dossiê recebido em março de 2023 e aprovado em maio de 2023.

#### Como citar:

LIPPARD, Lucy R. Quebrando círculos: políticas da pré-história. Dossiê Os Estratos da Terra. Tradução: André Leal. Revisão técnica: Michel Masson. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 45, p. 78-98, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.5>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

## Rebeliões de extinção

*Extinction rebellions*

T.J. Demos

Tradução: André Leal

Revisão técnica: Patricia Mourão de Andrade

### Resumo

O presente artigo analisa como diferentes grupos ambientalistas encaram questões de justiça climática e desigualdades raciais em face da emergência climática e da emergência do Antropoceno, apresentando produções artísticas que mobilizam questões afins.

### Palavras-chave

Antropoceno. Justiça climática. Arte contemporânea.

### Abstract

*The article analyses how different environmentalist groups confront issues regarding climate justice and racial inequalities in the wake of climate emergency and the emergence of the Anthropocene, by presenting artworks that mobilize related matters.*



**Figura 1**

William Turner, *Slavers throwing overboard the dead and dying, typhoon coming on* [Escravidistas lançando os mortos e moribundos ao mar, tufão chegando], 1840  
fonte: Museum of Fine Arts Boston

De acordo com os ativistas ambientais do Extinction Rebellion (XR), devemos descarbonizar até 2025 ou então iremos confrontar a morte de nosso futuro.<sup>1</sup> Sua demanda, com base em estudos científicos recentes que destacam quão apertada é a janela temporal antes que o planeta ultrapasse pontos de não retorno da catástrofe climática, coloca novos imperativos não apenas ao engajamento político, mas também à academia, desacostumada a operar nas condições de emergência do pós-Antropoceno.

De fato, as práticas estabelecidas há muito pelas humanidades, baseadas na observação distanciada, no pensamento crítico e na pesquisa desacelerada [*slow research*], são agora ameaçadas pela temporalidade da urgência ativista e sua explícita politização orientada para os fins. Se nos importamos com a vida na Terra, não há alternativa senão participar ativamente, assim como muitos cientistas antes conhecidos por sua neutralidade política, recentemente começaram a pressionar por mudanças de políticas – até abraçando a ação direta e sendo presos em protestos nos quais pesquisa e ativismo convergem. Um exemplo é Gary Bradbrook, cofundador do XR, formado como biofísico molecular antes de começar a organizar movimentos e a preconizar a desobediência civil.<sup>2</sup>

Deveríamos, entretanto, no lugar de abandonar a consciência histórica e o pensamento crítico ao abraçar a causa urgente da resposta climática, reiterar nosso compromisso com esses recursos agora mais que nunca – ou assim irei argumentar. Longe de estar fora de moda, esses recursos são essenciais para auxiliar na determinação de nossas futuras estratégias de ação. Isso é válido tanto no âmbito político quanto no da história da arte, se consideramos cuidadosamente, por exemplo, como as práticas estéticas e a mídia, incluindo as do grupo XR, operam no contexto da emergência climática, ou como a emergência é definida e como nós podemos ampliar essas lutas e a elas nos unir produtivamente.

Deveríamos começar por direcionar a análise crítica às reivindicações do XR, escrutinando como o grupo parte de estatísticas abstratas (carbono na atmosfera medido em partes por milhão) para defender a ação política urgente. “Infelizmente, por causa de anos de atraso e inação, nós chegamos a uma

<sup>1</sup> Ver: Extinction Rebellion. Disponível em: <https://rebellion.earth>. Acesso em jul. 2023.

<sup>2</sup> Ver: This is not a drill: 700+ arrested as Extinction Rebellion fights climate crisis with direct action, *Democracy Now!*, 8 out. 2019. Disponível em: [www.democracynow.org/2019/10/8/extinction\\_rebellion\\_global\\_actions\\_climate\\_crisis](http://www.democracynow.org/2019/10/8/extinction_rebellion_global_actions_climate_crisis). Acesso em jul. 2023.

crise em que só conseguiremos cumprir nossas metas [de redução de carbono] se... tomarmos medidas de emergência urgentes!”, eles escrevem.<sup>3</sup> A definição de emergência do grupo se baseia principalmente em modelagens climáticas prospectivas e nas ameaças ambientais iminentes, de onde derivam seus argumentos em defesa da desobediência civil como forma de contornar a corrupção governamental vinculada a interesses industriais; defendem assim ações como fechar estradas, colar-se em prédios, encenar funerais para o futuro. Todas elas são ações midiáticas diretas desenhadas para fazer com que o governo declare e aja em resposta à emergência climática.

Outros grupos ativistas, mais alinhados às perspectivas da justiça social na análise política, no entanto, insistem em situar o colapso ambiental nas longas histórias de opressão colonial, despossessão da terra e violência estrutural contínua do extrativismo e do petroc capitalismo. Como a pesquisa e o ativismo por justiça ambiental nos ensinaram, essas forças impactam desproporcionalmente as comunidades mais vulneráveis que estão na linha de frente das mudanças climáticas [*frontline communities*] e que sofreram décadas, ou mesmo séculos, de desigualdades socioeconômicas, políticas e ambientais. Muito mais do que aquelas com mais recursos, essas comunidades são e foram devastadas pelo aquecimento global e os eventos climáticos extremos, tendo suportado anos de exposição à toxicidade, a infraestruturas falhas e a colapsos no ecossistema, muitas vezes sem as opções de adaptação ou realocação. Para elas, a rebelião contra a extinção é algo totalmente diferente do que as lutas atuais por descarbonização.

É por essa razão que os grupos ativistas alinhados que operam internacionalmente sob o nome de Condenados da Terra – evocando a militância anticolonial de Frantz Fanon de meados do século 20 – foram tão severos em suas críticas

---

<sup>3</sup> Segundo o XR em seu site dedicado à “Emergência”, “As concentrações de dióxido de carbono estão agora no nível recorde de 411 partes por milhão (ppm), um aumento de mais de 45 por cento em relação aos níveis pré-industriais. As concentrações agora estão no nível mais alto dos últimos 3 milhões de anos, ou seja, desde antes de os humanos modernos terem evoluído neste planeta. Para estabilizar a temperatura, as emissões precisam atingir saldo zero. De fato, o clima irá continuar aquecendo lentamente por cerca de 10 anos após as emissões de CO<sub>2</sub> serem zeradas devido à inércia termal! Quanto mais demorarmos, mais difícil será para estabilizar as temperaturas em um nível seguro. Infelizmente, por causa dos anos de atraso e inação, nós chegamos a uma crise na qual apenas iremos atingir nossas metas se tomarmos medidas de emergência urgentes!” Ver: The Emergency, Extinction Rebellion. Disponível em: <https://rebellion.earth/the-truth/the-emergency>. Acesso em jul. 2023.

ao XR, recusando-se a ver a emergência climática como algo apenas futuro. De fato, como consideram em relação à atual ameaça climática,

a desolação não é algo ‘do futuro’. Para aqueles de nós que somos indígenas, da classe trabalhadora, pretos, pardos, *queer*, trans ou temos deficiências, a experiência da violência estrutural se tornou parte de nosso direito de nascença. Greta Thunberg convoca os líderes mundiais a agir, lembrando-lhes de que “a nossa casa está em chamas”. Para muitos de nós a casa está em chamas há muito tempo: sempre que a maré da violência ecológica sobe, nossas comunidades, especialmente no sul global, são as primeiras a ser atingidas. Somos os primeiros a enfrentar a poluição do ar, a fome, as crises de saúde pública, as enchentes, as secas e os deslocamentos forçados.<sup>4</sup>

De acordo com essa leitura, a emergência climática não emergiu como uma consequência acidental da modernidade industrial, afetando todos de maneira igual (contrariamente à crença popular segundo a qual “estamos todos juntos nessa”). Ao contrário, ela é o resultado de séculos de pilhagem colonial, transformações ambientais violentas e destruição genocida, que criaram injustiças profundas e sistêmicas.

A ruptura resultante é uma das maiores divergências nas políticas de crise atualmente – entre o ativismo pela descarbonização do XR e a ecologia de justiça social dos Condenados da Terra –, e aí fica claro que o ambientalismo é uma cena de profunda discordância.<sup>5</sup> No lugar de propor um horizonte político compartilhado e universal, o ambientalismo forma uma zona de conflito e antagonismo, com a emergência de um grupo ameaçando apagar a emergência de outro, potencialmente agravando a opressão e tornando, por meio das diferenças, a solidariedade cada vez mais precária. Em outras palavras, há mais do que uma rebelião contra a extinção.

O modo como entendemos a emergência climática e, por extensão, a geologia política do Antropoceno, também resulta em abordagens radicalmente

<sup>4</sup> Wretched of the Earth, An open letter to Extinction Rebellion, Common Dreams, 4 maio 2019. Disponível em: [www.commondreams.org/views/2019/05/04/open-letter-extinction-rebellion](http://www.commondreams.org/views/2019/05/04/open-letter-extinction-rebellion). Acesso em jul. 2023.

<sup>5</sup> Colocado de outro modo: nós descobrimos uma divergência ontoepistemológica na compreensão de ‘meio ambiente’, formando um ‘incomuns’ [*uncommons*], um lugar de necessária negociação e diferença que pode levar em direção à solidariedade, mas não necessariamente à unidade. Ver Blaser, Cadena, 2018.



diferentes da arte, do ativismo e da academia. Tal como vejo, com essas reflexões históricas, torna-se urgente, no contexto mais amplo das demandas emergenciais, considerar cuidadosamente essas discordâncias mais amplas e suas apostas, especialmente quando analisamos práticas artísticas que assumem um caráter ativista e intervencionista. Em vez de apoiar a neutralidade apolítica, como acontece com as correntes dominantes de grande parte das ciências e das humanidades tradicionais, essa análise crítica age por meio da amplificação de enquadramentos baseados na justiça oriundos de longas histórias de movimentos por justiça ambiental, realçando uma complexa compreensão socioecológica do colapso climático. O imperativo é superar os entendimentos superficiais da emergência que limitam nosso campo de visão aos impactos de curto prazo e, ao contrário, compreender os conflitos do presente à luz de formações sociais e ecológicas há muito enredadas. De fato, muitas práticas estéticas experimentais que operam na interseção entre os estudos ambientais e o ativismo por justiça social estão fazendo exatamente isso.

Considere, por exemplo, *Climate Crimes*, a instalação multimídia de Adrian Lahoud de 2018 que mapeia a circulação global das emissões de aerossóis provenientes dos combustíveis fósseis, usando dados compilados pela Nasa que detalham sua curta duração e demonstram seus impactos em regiões geográficas específicas.<sup>6</sup> A obra responsabiliza as Conferências do Clima da ONU e contesta suas negociações abstratas, que estabeleceram a média de 1,5 ou 2 graus Celsius acima dos níveis pré-industriais como limite para o aquecimento global. Na realidade, algumas regiões do mundo (especialmente na África e na Ásia) vão aquecer muito mais. O reconhecimento do aquecimento desigual levou o diplomata sudanês Lumumba Di-Aping a acusar as regiões industriais do norte global, e por extensão os negociadores do clima da ONU, de praticar ‘genocídio climático’, uma posição que informa o projeto de Lahoud. Considere ainda o vídeo *Love is the message, the message is death* (2016), de Arthur Jafa, uma perturbadora compilação de gravações de câmeras de celular ou de bordo registrando a brutalidade policial contra afro-americanos, no qual a palavra ‘clima’ não se refere apenas às condições ambientais catastróficas, mas também a uma

---

<sup>6</sup> Ver: Project focus | Adrian Lahoud: Climate Crimes, Victoria and Albert Museum, London, 2020. Disponível em: [www.vam.ac.uk/articles/project-focus-adrian-lahoud-climate-crimes](http://www.vam.ac.uk/articles/project-focus-adrian-lahoud-climate-crimes). Acesso em jul. 2023.

categoria socioecológica mais ampla de opressão racial. De fato, uma breve cena do vídeo mostra duas pessoas tentando atravessar zonas inundadas logo após o furacão Katrina, um desastre *antinatural* [*unnatural*], precipitado pela convergência entre clima extremo, desigualdade racial e colapso da infraestrutura.<sup>7</sup>

Abordagem diferente, porém relacionada, é oferecida pelo coletivo de pesquisa com sede em Londres Forensic Architecture, que investiga casos de violência estatal e corporativa contra comunidades colonizadas, desprivilegiadas e militarmente oprimidas ao redor do mundo.<sup>8</sup> Trabalhos recentes incluem *Herbicidal warfare in Gaza* (2019), um relatório online que inclui vídeos e textos documentando o uso de glifosato por Israel em regiões na fronteira dessa área colonizada, onde armas químicas são empregadas para destruir a vegetação e espalham-se pelo território palestino, em atos de colonização atmosférica, de modo a assegurar terras para Israel; e *Triple Chaser*, também de 2019, que inclui um vídeo expondo as atividades do fabricante de gás lacrimogêneo e CEO da Safariland Warren B. Kanders, o que resultou no seu afastamento do Conselho Diretor [*Board of Trustees*] do Whitney Museum of American Art depois de pressão social contra a ‘lavagem artística’ dos lucros bélicos por parte da instituição cultural. Nesse último caso, a generalização do uso de gás lacrimogêneo para sufocar revoltas sociais ao redor do mundo, como mostrado no vídeo, deixa evidente a armamentização da atmosfera pelo Estado antidemocrático e pela securitização militar.

Por fim, considere o trabalho *Infinity minus infinity*, do Otolith Group, um filme experimental de 2019 que aborda a geologia a partir de uma perspectiva político-ecológica diferente, na qual os crimes do capitalismo racial estão íntima e materialmente ligados à violência da catástrofe climática. O filme elenca uma série de figuras alegóricas – uma espécie de coral de futuros contadores da verdade comentando os horrores do nosso presente de desequilíbrio climático – que relacionam a colonização das Américas ao início do desastre ambiental do Antropoceno, relacionado, por sua vez, a cenas atuais de xenofobia antimigrantes que acabam por gerar ambientes cada vez mais hostis. Baseando-se na poética feminista negra da filósofa brasileira Denise Ferreira da Silva, bem como

<sup>7</sup> Eu falo sobre esse trabalho de maneira mais aprofundada em Demos, 2018.

<sup>8</sup> Ver: Forensic Architecture. Disponível em: <https://forensic-architecture.org>. Acesso em jul. 2023.

na geologia política de Kathryn Yusoff, o filme apresenta uma construção audiovisual que situa o extrativismo antinegro e anti-indígena na origem do controle e do colapso ambiental modernos.

O que me interessa nesses projetos é como suas diferentes abordagens da prática estética desarticulam termos como atmosfera, clima e meio ambiente, reconfigurando-os como algo mais que categorias abstratas de naturezas não humanas. Em vez disso, tais termos se tornam insistentemente *socioecológicos*, densos emaranhados que envolvem política, economia e tecnologia, bem como biologia, química e geologia. Essa não é uma simples questão de perspectiva política, nem de uma história da arte social com associações e metáforas que reúnem distintos campos de significados. Ao contrário, essas práticas oferecem várias abordagens para o que Donna Haraway (2016, p. 88) chama de “materialismo sensível”, no qual violências coloniais e extrativistas passadas geram forças inextricáveis, determinantes e contínuas na vida social contemporânea, que têm um papel concreto na definição do presente de maneiras que não podem ser esquecidas, reprimidas ou separadas sem que se perpetuem violências epistêmicas. Como um espaço no qual estética e meio ambiente se cruzam (do mesmo modo que o Antropoceno identifica a irrevogável colisão entre as histórias humanas e naturais), o materialismo sensível abre a análise para o que chamo de “ecologia interseccional” – ou ecologia como uma ciência social tanto quanto de relações naturais (Demos, 2019). Além disso, ela propõe uma política de justiça sem a qual não seremos capazes de lidar com o passado, ao contrário, estaremos condenados a ser assombrados por ele.

Em seu livro *In the wake: on blackness and being*, de 2016, Christina Sharpe considera a “antinegritude clima total”, sugerindo uma mudança de fase parecida na conceitualização da emergência climática. Ela aponta para a infame história do massacre do navio britânico *Zong* em 1781, quando o capitão, após ficar sem água potável no mar aberto por causa de erros de navegação, optou por jogar ao mar 130 pessoas escravizadas para, em seguida, pedir indenização ao seguro pela ‘perda’ da carga. Em sua discussão sobre o caso, Sharpe menciona a ciência da ‘distribuição dos tempos de residência’: o tempo que uma substância leva para entrar e sair do oceano, que para o sangue humano e o sódio é de aproximadamente 260 milhões de anos. Em outras palavras, o passado do *Zong* ainda está presente; para as pessoas pretas “tudo é agora é sempre agora” (p. 41), ela

explica, citando Toni Morrison. A discussão de Sharpe oferece uma lição metodológica para a análise baseada na justiça ambiental. Ela constitui uma abordagem forense materialista do meio ambiente e da atmosfera que contribui para evitar o pensamento imediatista que abandona a história ao formular políticas orientadas para o futuro.

O desafio, e igualmente o imperativo, para uma política ambiental digna do nome (diferente da variedade “apolítica”, como o XR se autodeclara), é aproximar as emergências do passado às do presente, conectando-as por meio de suas complexas disjunções tanto quanto de suas continuidades. Seguindo o caminho de Sharpe, podemos voltar à questão do CO<sub>2</sub> ressaltada pelo Extinction Rebellion, e refletir sobre sua composição material de modo a ir além das estatísticas abstratas. Considerando a distribuição dos tempos de residência do CO<sub>2</sub> na atmosfera, pesquisas demonstram que entre 65% e 80% dele eventualmente se dissolve no oceano em um período de 20 a 200 anos (onde ele então poderá permanecer por outros milhões de anos).<sup>9</sup> Isso significa que quando nos referimos ao carbono atmosférico realmente existente, o mais comum dos gases de efeito estufa, estamos falando da acumulação de dois séculos de emissões – derivadas não apenas das fontes industriais genéricas, mas também de todas as modalidades de casos passados de poluição ambiental, guerras, crimes contra os direitos humanos e violência social, incluindo as conflagrações e linchamentos da escravidão tardia nos EUA, as guerras mundiais do século 20, holocaustos, levantes revolucionários, extração colonial, destruição imperial e desastres industriais tóxicos. Os traços podem não ser exatamente ‘sensíveis’ em suas especificidades, mas é aí que a arte experimental se torna ainda mais urgente – fornecendo metodologias de sensoriamento diferentes. De fato, “tudo é agora é sempre agora”, e nós continuamos a consumir o CO<sub>2</sub>, no mesmo nível, a cada respiração.

É claro que isso não é o mesmo que dizer que todo o ar é o mesmo, ou que todo mundo respira a poluição igualmente. Sabemos que os espaços de respiração são geografias racializadas, como observado há tempos por analistas da justiça ambiental (e evidenciado nos estudos sobre colonização atmosférica do Forensic Architecture). Vulneráveis, as populações marginalizadas estão

---

<sup>9</sup> Carbon Brief. How long do greenhouse gases stay in the air?, *Guardian*, January 16, 2012. Disponível em: [www.theguardian.com/environment/2012/jan/16/greenhouse-gases-remain-air](http://www.theguardian.com/environment/2012/jan/16/greenhouse-gases-remain-air). Acesso em jul. 2023.

situadas desproporcionalmente próximas de instalações que produzem lixo tóxico, o que demonstra que o ato de respirar é inseparável de histórias nas quais racismo estrutural, planejamento urbano e lixos industriais e militares convergem. As desigualdades de raça e classe não são experimentadas apenas de maneiras elementares – em relação ao ar, à água e ao solo – mas, falando de modo geral, “pretos e brancos de fato respiram ares diferentes” devido a disparidades sociogeográficas.<sup>10</sup>

O valor das práticas mencionadas reside em sua demanda por uma mudança no discurso ambiental das ciências humanas, demonstrando como análises, ativismo e práticas artísticas que focam suas energias em “carbono atmosférico” concebido de modo genérico são, no melhor dos casos, inadequadamente limitados, e, no pior, repressivos com histórias de violência. A contação de histórias crítica [*critical storytelling*], assim como a análise forense e uma nova poética geológica, oferece uma oportunidade para nós – acadêmicos, professores, escritores, estudantes – de nos transformar coletivamente por meio de novas maneiras sensíveis,<sup>11</sup> tornando-nos outros diferentes dos dóceis sujeitos de carbono, invasores coloniais, perpetradores de violência discriminatória e indivíduos competitivos por riqueza material – as posições tipicamente reforçadas nas culturas dominantes do petrocapitalismo. Nesse sentido, a ecologia interseccional demanda um ativismo correspondente para a construção de alianças entre identidades de diferença, começando por uma desidentificação com as formações hierárquicas opressivas da supremacia branca, do liberalismo sem distinção de raça [*color-blind liberalism*] e do antropocentrismo especista. Esse argumento não se baseia apenas em uma ética de perspectiva subjetiva ou em um esquerdismo de escolhas privilegiadas. Ao contrário, ele nasce do reconhecimento da necessidade prática, de fato na *emergência*, de se construir movimentos inclusivos e diversos, capazes de desafiar a tática do dividir para conquistar, própria de uma classe política elitista cujos membros, por meio de suas economias baseadas em combustíveis fósseis e suas guerras intermináveis, estão, com o seu lixo, levando à destruição do mundo no mundo.

<sup>10</sup> Dillon e Sze (2016, p. 18) citando o *Washington Post*.

<sup>11</sup> O autor utiliza aqui a expressão ‘sensing’, o que pode significar tanto ‘novas maneiras de sensoriamento’ ou detecção dos dados científicos, quanto ‘novas maneiras de sentir’, duplicidade que se perde na tradução para o português [N.T.].

**T. J. Demos** é professor no Departamento de História da Arte e Cultura Visual e diretor do Center for Creative Ecologies [Centro para Ecologias Criativas] na Universidade da Califórnia, Santa Cruz. Publicou diversos livros, entre os quais: *Against the Anthropocene: visual culture and environment today* (2017); *Decolonizing nature: contemporary art and the politics of ecology* (2016); *Return to the postcolony: specters of colonialism in contemporary art* (2013); e *The migrant image: the art and politics of documentary during global crisis* (2013). Na Primavera de 2020 foi bolsista do Getty Research Institute, trabalhando em um novo livro intitulado *Radical futurisms: ecologies of collapse / chronopolitics / justice to come*.

Texto originalmente publicado na revista *Afterimage*, v. 47, n. 2, em junho de 2020; doi: <https://doi.org/10.1525/aft.2020.472004>

## Referências

- BLASER, Mario; CADENA, Marisol de la. Introduction: pluriverse; proposals for a world of many worlds. In: CADENA, Marisol de la; BLASER, Mario (ed.). *A world of many worlds*. Durham: Duke University Press, 2018.
- DEMOS, T.J. Ecology-as-Intrasectionality. *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Arts*, v. 5, n. 1 (Bully Pulpit), Spring 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.24926/24716839.1699>. Acesso em jul. 2023.
- DEMOS, T.J. To save a world: geoengineering, conflictual futurisms, and the unthinkable. *e-flux Journal*, 94, October 2018. Disponível em: [www.e-flux.com/journal/94/221148/to-save-a-world-geoengineering-conflictual-futurisms-and-the-unthinkable](http://www.e-flux.com/journal/94/221148/to-save-a-world-geoengineering-conflictual-futurisms-and-the-unthinkable). Acesso em jul. 2023.
- DILLON, Lindsey; SZE, Julie. Police power and particulate matters: environmental justice and the spatialities of in/securities in U.S. cities. *English Language Notes*, Fall/Winter 2016.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham, NC: Duke University Press, 2016. [Edição brasileira: HARAWAY, Donna J. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: n-1 edições, 2023.]
- SHARPE, Christina. *In the wake: on blackness and being*. Durham, NC: Duke University Press, 2016. [Edição brasileira: SHARPE, Christina. *No vestígio: sobre negridade e existência*. Ubu Editora, no prelo].

Dossiê recebido em março de 2023 e aprovado em maio de 2023.

Como citar:

DEMOS, T.J. Rebeliões de extinção. Dossiê Os Estratos da Terra. Tradução: André Leal. Revisão técnica: Patricia Mourão de Andrade. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 45, p. 99-110, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.6>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

## Terrorismo de barragens<sup>1</sup>

### *Dam Terrorism*

Júlia Pontés

A paisagem mudou na região do quadrilátero ferrífero de Minas Gerais, Brasil, desde que seus moradores descobriram que viviam cercados pela morte com a incessante sensação de que algo poderia acontecer a qualquer momento.

Em 2015 e 2019, duas barragens de rejeitos ruíram no Brasil, gerando o maior acidente ambiental e o maior acidente de trabalho da história do país, respectivamente. Da noite para o dia, pessoas se deram conta da existência de mais de 800 barragens de mineração no país.

A maioria delas é imperceptível. Camufladas entre montanhas e cobertas por vegetação rasteira, elas surgiram como pesadelo na vida de milhares de pessoas que vivem em áreas denominadas zonas de autossalvamento, ZAS, onde são responsáveis por salvar suas próprias vidas em caso de rompimento de uma barragem.

Mineradoras têm se aproveitado dos riscos potenciais de rompimento para remover um grande número de pessoas de áreas mineráveis. Elas se aproveitam do medo, dos conflitos e da opressão econômica e social já existente para violar direitos de propriedade e expandir suas operações.

A exploração de minérios é uma realidade nessa região há mais de três séculos. As pessoas do quadrilátero vivem ao lado da morte enquanto a prática capitalista sem limites o extrai da terra sem cessar nem compensar o entorno impactado. O minério de ferro está presente nos carros, celulares, plantas industriais, roupas, eletrodomésticos e é elemento fundamental da vida moderna.

*Pesquisa realizada através de bolsa do fundo de emergência da covid-19 da National Geographic Society*



Veias Minerais





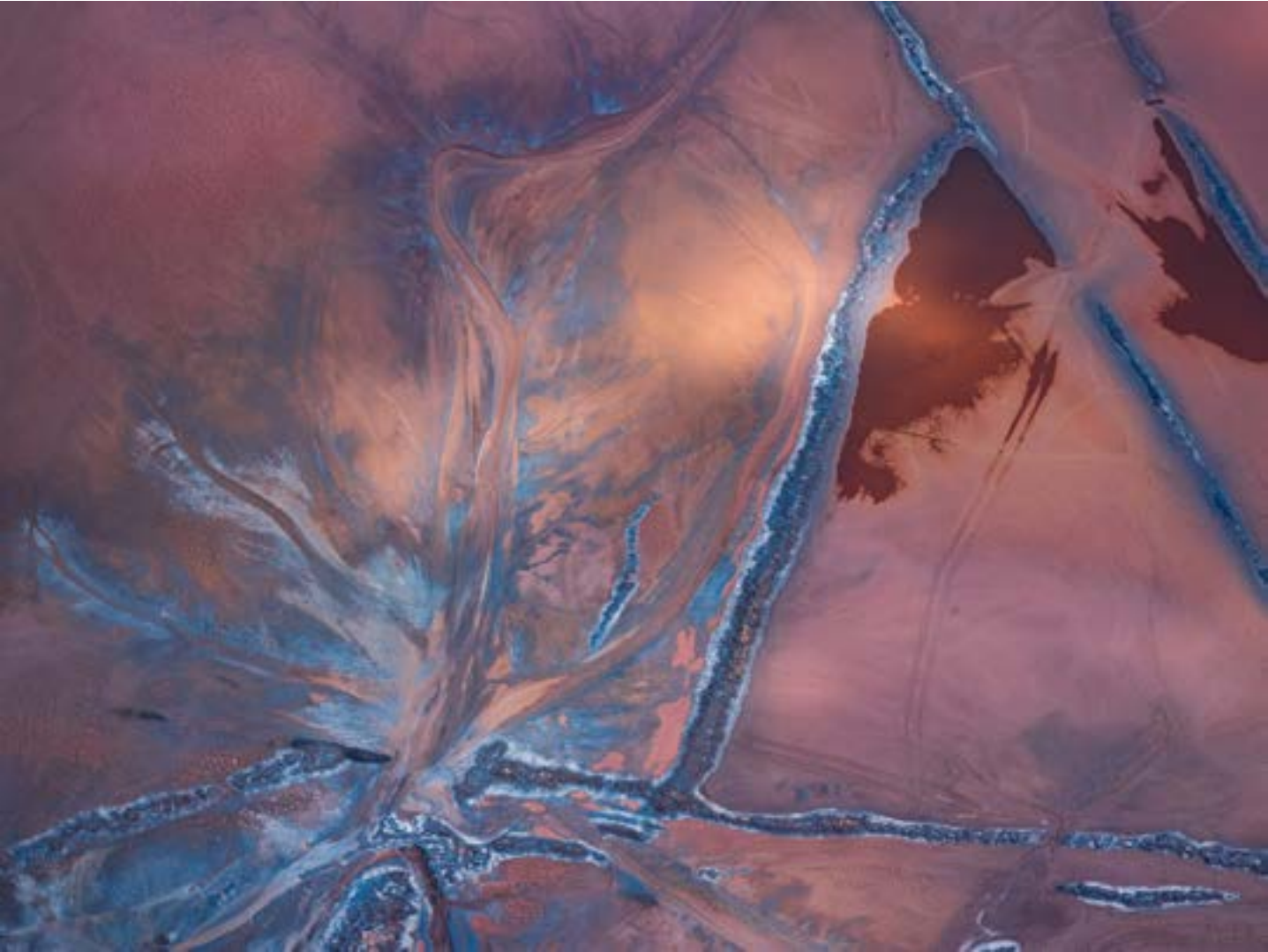


Figura 1  
*Veias Minerais / Paisagens  
Transitórias #16. Fotografia  
aérea digital de formato  
médio com lente analógica  
Meia estação, 2019  
Itabirito, Minas Gerais*

### **Barragem Maravilhas II, Mina do Pico, exploração de minério de ferro, mineradora Vale**

A mineração é a principal atividade econômica desse município em que 70% das ações criminais são de violência contra a mulher.

Segundo a Justiça nos Trilhos, a chegada de um grande contingente de homens, provocada pela instalação de um grande projeto de mineração ou de infraestrutura, ou pela garimpagem, acaba se revelando fator que coloca as mulheres em risco e vulnerabilidade, tanto pela exposição ao tráfico de mulheres e à prostituição quanto pela violência sexual.

Em abril de 2023, a barragem Maravilhas II apresenta alta categoria de risco de rompimento.

20°13'17.65"S 43°52'39.55"W\*

**Figura 2:** Aponte a câmera do seu celular para o QR Code e deixe o Google Maps no modo satélite para visualizar a localização da mina.





Figura 3  
*Veias Minerais / Paisagens  
Transitórias #7. Fotografia  
aérea digital com lente  
analógica*  
Meia Estação, 2019  
Congonhas do Campo,  
Minas Gerais, Brasil

### **Barragem Casa de Pedra, mina Casa de Pedra, exploração de minério de ferro, mineradora CSN**

A mina de Casa de Pedra está localizada nos municípios de Congonhas e Belo Vale, em Minas Gerais. Sua barragem de rejeitos é cinco vezes maior que a barragem do Córrego do Feijão que se rompeu em Brumadinho em 2019. A mina, uma das muitas localizadas no entorno da cidade, está praticamente dentro de sua área urbana. De acordo com medidas por satélite, a distância mais próxima entre o talude da barragem e casas da região é de 125 metros.

Desde 1979 a população local denuncia trincas e riscos de rompimento da estrutura da barragem que apesar de ter tido a estrutura reforçada em 2018 ainda é fonte de grande medo, especialmente em época de chuvas.

Outra barragem da mesma mina, a B4, em abril de 2023 se encontra em risco médio de rompimento.

20°30'9.33"S 43°53'3.93"W

**Figura 4:** Aponte a câmera do seu celular para o QR Code e deixe o Google Maps no modo satélite para visualizar a localização da mina.





Figura 5  
*Veias Minerais / Paisagens  
Transitórias #8*. Fotografia  
aérea digital de formato  
médio com lente analógica  
Meia Estação, 2019  
Distrito de Antônio Pereira  
e Vila Samarco, Ouro Preto,  
Minas Gerais, Brasil

### **Barragem do Doutor, mina Timbopeba, exploração de minério de ferro, mineradora Vale**

Antônio Pereira é um distrito tricentenário de Ouro Preto. Seu nome faz referência ao bandeirante português que chegou na região por volta de 1700, mesmo período do início da exploração do ouro em Minas Gerais.

Por mais de 320 anos, a região tem sido vítima das consequências de uma suposta “vocação mineral” que levou a uma exploração ambiental e humana desde o garimpo escravagista e ainda tem efeitos no modo de exploração de grandes operações minerárias como Timbopeba, uma mina da Vale do Rio Doce.

O distrito de Ant nio Pereira e a Vila Samarco ficam situados a menos de 10km da mineradora Samarco, onde houve o rompimento da barragem de Fundão em 2015. Eles se encontram abaixo de tr s barragens da mina de Timbopeba. Uma delas é a barragem do Doutor, que teve declarada situação de risco de rompimento desde 2019.

20 17’23.38”S 43 29’52.31”W

**Figura 6:** Aponte a câmera do seu celular para o QR Code para saber mais sobre a região.





Figura 7  
*Veias Minerais / Paisagens  
Transitórias #3. Fotografia  
aérea digital com lente  
analógica*  
Estação seca, 2016  
Barão de Cocais, Minas  
Gerais, Brasil



### **Cava da mina Gongo Soco, extração de minério de ferro, mineradora Vale**

Gongo Soco foi uma mina de ouro. Este foi encontrado em 1745, nas terras do barão de Catas Altas, que em 1825 vendeu os direitos de exploração para a Associação Mineradora do Brasil Imperial, baseada em Cornwall, Inglaterra. Em 1839 ela era a maior mina de ouro do Brasil.

Segundo o censo de 2010 do IBGE 36,3% da população vive com até meio salário-mínimo e 15,3% não possui saneamento básico.

No dia 8 de fevereiro de 2019, às 2h30 foi acionada uma das duas sirenes localizadas nas proximidades das quatro comunidades adjacentes à mina. Elas foram imediatamente evacuadas por um suposto risco iminente de rompimento da barragem. Hoje, mais de quatro anos depois, sem qualquer indício de rompimento, as pessoas continuam proibidas de retornar a suas casas por uma decisão judicial que carece de qualquer prova de risco efetivo.

No total, a região tem população aproximada de 650 habitantes, 485 deles evacuados em 2019. As licenças minerárias e o mapeamento de reservas minerais apontam que, no preço atual do minério de ferro, seu subsolo valeria ao menos 60 bilhões de dólares.

19°57'34.54"S 43°36'11.96"W

**Figura 8:** Aponte a câmera do seu celular para o QR Code para saber mais sobre a região.





Figura 9  
*Ó Minas Gerais | My Land Our  
Landscape #9. Fotografia  
aérea digital com lente  
analógica  
Estação chuvosa, 2016  
Mariana, Minas Gerais*

### **Mina Alegria, extração de minério de ferro, mineradora Vale**

Sedimentos e água interagindo em uma barragem de rejeitos. A região brasileira conhecida como Quadrilátero Ferrífero costumava ser um dos maiores reservatórios de minério de ferro do mundo. A maior parte das reservas de minério de ferro de alta qualidade foi extraída. O restante da reserva de baixa qualidade requer novas escavações e causa extensos danos à paisagem, comprometendo o bioma e o microclima local.

O ferro é a base do aço e, portanto, um dos materiais mais importantes em nosso dia a dia, presente em computadores, celulares, carros, trens, construção civil, maquinários industriais e eletrodomésticos.

20°10'42.251" S 43°29'27.222" W

**Figura 10:** Aponte a câmera do seu celular para o QR Code e coloque o Google Maps no modo de satélite para visualizar a localização da mina e sua região.





Figura 11  
*Veias Minerais | Paisagens  
Transitórias #45. Fotografia  
aérea digital com lente  
analógica*  
Estação seca, 2016  
Miguel Burnier, Ouro Preto,  
Minas Gerais, Brasil

### **Complexo Mina Fábrica, Vale, construção da barragem Forquilha IV, 2016**

A natureza e a geologia não estão submetidas às delimitações espaciais estabelecidas pelos homens. Os grandes projetos minerários costumam afetar mais de um município, que por não estar dentro dos limites fronteiros da mina, na maioria das vezes não recebe compensação pelos impactos socioambientais a que estão expostos.

A mina Fábrica afeta Congonhas, Itabirito e Ouro Preto. Habitantes destes dois últimos municípios vêm sendo evacuados desde 2019 pelos riscos de rompimento de suas barragens. Todas as barragens Forquilha I, II, III e IV estão atualmente em algum nível de risco.

A Vale construiu um muro para contenção de rejeitos em caso de rompimento, o muro supostamente protege a lama de chegar às grandes concentrações urbanas. Mas o risco de barragens permite às mineradoras validar retiradas de populações em áreas que ainda possuem grande quantidade de minério a ser explorado, em sua maioria regiões rurais com baixa densidade populacional.

20°23'49.704" S 43°50'23.916" W

**Figura 12:** Aponte a câmera do seu celular para o QR Code para saber mais sobre a região.





Figura 13  
*Ó Minas Gerais | My Land  
Our Landscape #70.*  
Fotografia aérea digital  
com lente analógica  
Estação chuvosa, 2016  
Nova Lima, Minas Gerais,  
Brasil

### **Mina Capitão do Mato, extração de minério de ferro, mineradora Vale**

Segundo o UOL Escola, o capitão do mato era conhecido também como capitão de assalto e entrada, entre outras expressões. Sua principal função era a de caçar gente, principalmente escravos fugidos das fazendas e minas pertencentes a seus senhores.

Essa mina, que é parte do chamado complexo Vargem Grande da Vale, tem sua barragem B, atualmente (abril 2023) em alta categoria de risco.

20°07'41.5"S 43°55'27.3"W

**Figura 14:** Aponte a câmera do seu celular para o QR Code e deixe o Google Maps no modo satélite para visualizar a localização da mina.





Figura 15  
*Ó Minas Gerais | My Land  
Our Landscape #29.*  
Fotografia aérea analógica  
com positivo de formato  
grande  
Estação Seca, 2016  
Itabira, Minas Gerais, Brasil



### **Barragem de rejeitos da Pontal, complexo Vale Itabira, extração de minério de ferro**

A Vale Itabira possui 16 barragens cadastradas que ocupam mais de 24km<sup>2</sup>. Atualmente (abril de 2023) a barragem do Pontal apresenta alto risco de rompimento; a área era uma antiga fazenda pertencente à família de Carlos Drummond de Andrade, um dos principais escritores da literatura brasileira contemporânea.

Segundo mapas publicados em 1963 pelo Departamento de Pesquisa Mineral dos Estados Unidos (USGS) em conjunto com o antigo Departamento Nacional de Pesquisa Mineral (DNMP, atual ANM), várias regiões da cidade de Itabira que não fazem parte do atual complexo minerário da Vale contêm minério de ferro em seu subsolo. Essa informação reforça os indícios de que a evacuação e remoção emergencial de pessoas que vivem nas proximidades das barragens de rejeito é conveniente para as mineradoras por facilitar a expansão territorial das operações de mineração.

A Vale anunciou que vai evacuar a população do entorno da lagoa de rejeitos do Pontal devido ao risco de seu rompimento. Retirar uma família em risco é muito mais barato do que comprar o terreno para mineração.

19°37'0.107" S 43°10'55.367" W

**Figura 16:** Aponte a câmera do seu celular para o QR Code e deixe o Google Maps no modo satélite para visualizar a localização da mina.



**Júlia Pontés** é artista, fotógrafa, pesquisadora e ativista brasileiro-argentina. Seu trabalho, que focaliza principalmente o extrativismo e as operações mineradoras no Brasil, está diretamente relacionado às comunidades impactadas, com as quais ela desenvolve laços profundos para além das práticas da pesquisa acadêmica e da produção documental. Atualmente é membro de um grupo de pesquisadores brasileiros que estuda os impactos da mineração no país. Em sua prática Júlia usa a performance, o vídeo, a fotografia e outros meios, como instalação e escultura. Explora meios digitais e analógicos, em especial desafiando e ampliando seus limites físicos; algumas de suas fotografias aéreas são produzidas com câmeras de grande formato adaptadas. Seu trabalho é frequentemente exibido em colaboração com movimentos sociais e universidades, já tendo sido apresentado nos Estados Unidos, Argentina, Espanha, Portugal e Alemanha, além de no Brasil. Júlia tem especialização em lei e economia pela Universidad Torcuato di Tella, na Argentina, graduação em fotografia no International Center of Photography (ICP) e é mestre pela Columbia University, ambos nos Estados Unidos.

Dossiê recebido em março de 2023 e aprovado em maio de 2023.

Como citar:

PONTÉS, Júlia. Terrorismo de barragens. Dossiê Os Estratos da Terra. Tradução: André Leal. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 45, p. 111-129, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.7>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

## Abordando Cauê<sup>1</sup> *Addressing Cauê*

Mabe Bethônico

Tradução: André Leal

Em Minas Gerais, erguia-se um pico que era conhecido pelo nome de Cauê. Ao longo dos últimos 80 anos Cauê foi exaurido até se tornar um buraco de profundidade comparável ao que um dia foi sua altura. O que resta hoje do Cauê é uma parede frágil ao redor de sua própria forma negativa. Um dia decidiu-se que era o maior depósito de minério de ferro do mundo, e assim ele se tornou testemunho de extrações ferozes. Suas cicatrizes horizontais, como bocas insaciáveis lacerando a paisagem, resultaram de uma longa história de mineração a céu aberto, que alimentou mercados no país e no exterior. Cauê foi removido por mãos, deslocado por máquinas, viajando pelo país e pelos oceanos e retornou fabricado, re-fabricado e manufaturado. Ele é testemunho de uma desfiguração espalhada, um depósito de poeira contido por banhos de água que previnem que tempestades de poeira invadam Itabira, sua cidade natal. Ele teria muito a ‘dizer’<sup>2</sup> e deveria ser referenciado como um ponto de vista emblemático, a partir de onde se articulariam questões ligadas a sistemas biológicos e geológicos, trabalhistas, de injustiça social, de urbanismo e de poder ligados à economia extrativista.

Cauê pode ser visto como um monumento *reflexivo*. Sua superfície brilhante, rica em minério de ferro, antigamente refletia a luz, se fazendo visível desde longe. Com a extração, seu pó prateado cobriu Itabira, suas ruas pavimentadas e suas casas de fato brilhavam. Hoje considerado ‘exaurido’, ele se apresenta como uma figuração, uma voz, para considerar a relação dominante dos humanos com a

<sup>1</sup> Este texto foi publicado originalmente em inglês em: Bethônico, Mabe [ed.]. *Missing words for considering stones, rocks, pebbles and mountains: a vocabulary of proximity*. Genève: StoneStatements editions, 2021. Disponível em: <https://www.mabebethonico.online/>. Acesso em jul. 2023.

<sup>2</sup> Parte deste texto foi escrito como contribuição para o projeto Future Assembly, de Olafur Eliasson e Sebastian Behmann para a 17ª Bienal de Arquitetura de Veneza, 2021. Eu propus um discurso para ser lido por um Cauê ‘profundo’, apresentado em uma obra sonora feita em colaboração com a artista inglesa Hannah Stewart, que também dá voz à montanha.

geologia da Terra. A escavação do Cauê e seus depósitos vizinhos foi justificada com argumentos de desenvolvimento, geração de empregos e ganhos para o município e para o país. Enquanto uma parte da comunidade aceita a chegada dos empreendimentos, aqueles que resistem normalmente não têm poder para derrubar as licenças de exploração e expansão concedidas. Como tornar visíveis as evidências de perda e injustiça de modo a empoderar comunidades e evitar desastres socioambientais? Quais meios podem ser ativados para fazer com que as pessoas tenham consciência de que o extrativismo é uma escolha política, que inviabiliza uma economia independente e sustentável? Pode o reconhecimento da perda de um monumento geológico ser uma ferramenta para resistir à extração, ao se reconhecer seu valor ligado à memória coletiva e aos danos afetivos e psicológicos? Pode o Cauê se tornar um veículo de reivindicação?

O Cauê é essencial para o nascimento de Itabira, que cresceu ao redor de sua extração, e da Vale, ex-estatal e atualmente uma das maiores multinacionais de mineração do mundo. A Vale é responsável pela morte de mais de 300 pessoas em 2019, na tragédia de Brumadinho, onde o excesso de rejeitos causou a ruptura de uma barragem, contaminando todo o vale, atingindo muitas comunidades. As práticas criminosas da Vale incluem outra ruptura de barragem em Bento Rodrigues em 2015, que levou vidas, afetou todo um ecossistema e o rio Doce, fluindo ao longo de seus 550km em direção ao mar, biótopo fundamental para as populações indígenas que habitam suas margens. Grande parte da extração do Cauê e das minas que lhe são vizinhas, que se juntam formando uma única e vasta cicatriz em Itabira, pode ser rastreada até a Suíça. O escritório europeu da Vale é na cidade de Lausanne: uma construção preta e branca com janelas e portas indiscerníveis e protegidas dos olhos públicos. O escritório tem vista direta para os Alpes, onde correm águas limpas e as árvores florescem. Apesar de também estarem sendo afetados pelo aquecimento global, na Suíça, os Alpes são claramente um símbolo e um patrimônio preservado. No final de 2020, a Suíça realizou um plebiscito sobre a iniciativa Multinacionais Responsáveis, que propunha a responsabilização das empresas sediadas no país pelo que ocorre em suas cadeias de suprimentos. Apesar da ampla popularidade da campanha e da estreita margem entre os dois lados, a iniciativa não foi aprovada. Mas o futuro na Terra depende da tomada de consciência de que nós somos todos interconectados, interdependentes, e que o sul não é um lixão com alguns oásis para o lazer dos ricos.



Figuras 1-4  
As fotos que ilustram o texto  
foram feitas pela autora na  
Mina da Vale em Itabira (MG),  
em 2010









**Mabe Bethônico** trabalha em diálogo com arquivos, bibliotecas, museus, usando mídias variadas como impressões, publicações, pôsteres, sites e palestras. Ela lida com limites entre material histórico e invenção, evidenciando como a informação pode ser construída e continuamente retrabalhada. Seus projetos se baseiam em pesquisas e podem se estender ao longo de vários anos. As produções derivam em publicações, exposições e conferências e podem ser incorporadas ou construídas em arquivos flexíveis, por vezes constituindo coleções. Ela expõe regularmente no Brasil e na Europa e é uma figura proeminente na cena artística brasileira, tendo ganho vários prêmios e sido apoiada por agências de pesquisa e museus. Junto com o grupo internacional de artistas e teóricos *World of Matter*, constituído em 2010, suas pesquisas focalizaram temas relativos à mudança climática e economias extrativistas. Uma das principais referências em seus trabalhos é a história da mineração em Minas Gerais. Voltados para a destruição e a vida de trabalhadores ao redor das minas, os projetos narram as transformações culturais, econômicas e políticas causadas pelas atividades extrativistas, usando tanto documentos quanto documentação em campo. Mabe já trabalhou com conteúdos de coleções como *Eisenbibliothek* em Schlatt e o *Museu de Etnografia* de Genebra, o *Imperial College* em Londres e com materiais de arquivos brasileiros como fotografias do Setor de Mineração do Ministério do Trabalho e Emprego. Frequentemente acompanhados de apresentações com projeção de imagens, os trabalhos rearticulam fatos históricos e narram os processos de pesquisa em si.

Texto originalmente publicado na revista *Afterimage*, v. 47, n. 2, em junho de 2020; doi: <https://doi.org/10.1525/aft.2020.472004>

### Referências

- BAKKE, Monica. *Geologizing the present. Making kin with mineral species and inhuman forces*. Disponível em: [https://www.academia.edu/22659384/Geologizing\\_the\\_Present\\_Making\\_Kin\\_with\\_Mineral\\_Species\\_and\\_Inhuman\\_Forces](https://www.academia.edu/22659384/Geologizing_the_Present_Making_Kin_with_Mineral_Species_and_Inhuman_Forces). Acesso em jul. 2023.
- BALLARD, J.G. *The crystal world*. New York: Berkley, 1967.
- GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.
- YUSOFF, KATHRYN. *A billion black Anthropocenes or none*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.
- YUSOFF, KATHRYN. *The Anthropocene and geographies of geopower*. Disponível em: [https://law.unimelb.edu.au/\\_\\_data/assets/pdf\\_file/0009/3118248/8.1-Yusoff,-Kathryn,-The-Anthropocene-and-Geographies-of-Geopower.pdf](https://law.unimelb.edu.au/__data/assets/pdf_file/0009/3118248/8.1-Yusoff,-Kathryn,-The-Anthropocene-and-Geographies-of-Geopower.pdf). Acesso em jul. 2023.

Dossiê recebido em março de 2023 e aprovado em maio de 2023.

Como citar:

BETHÔNICO, Mabe. Abordando Cauê. Dossiê Os Estratos da Terra. Tradução: André Leal. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 45, p. 130-137, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.8>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.



## A natureza é *design*

*Nature is design*

**Emanuele Coccia**

Tradução de

**Paulo Holanda**

 0000-0002-0202-7085

paulo.flu@sapo.pt

### Resumo

No presente artigo, publicado em francês na revista *Critique* 2021/8, o autor aborda a noção de paisagem e os paradoxos de sua construção, tomando como referência a obra *The invention of rivers: Alexander's eye and Ganga's descent*, de Dilip da Cunha, publicada originalmente em inglês pela University of Pennsylvania em 2019. Emanuele Coccia é professor associado de filosofia na École de Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), em Paris. Dentre suas publicações traduzidas em diversas línguas, destacam-se *A vida sensível* (2010), *Le bien dans les choses* (2013) e *La vie des plantes* (2016). Foi coeditor, com Giorgio Agamben, da antologia monumental *Angeli. Ebraismo Cristianesimo Islam* (2009).

### Palavras-chave

Paisagem. *Design*. Natureza.

### Abstract

*In the present article, published in French in the magazine Critique 2021/8, the author addresses the notion of landscape and the paradoxes of its construction, taking as reference the book The invention of rivers: Alexander's eye and Ganga's descent, by Dilip da Cunha, originally published in English by the University of Pennsylvania in 2019. Emanuele Coccia is associate professor of philosophy at the School for Advanced Studies in the Social Sciences (EHESS) in Paris. Among his publications translated into several languages, the most noteworthy are Sensible life (2010), Le bien dans les choses (2013 translation in press) and The life of plants (2016). He was co-editor, with Giorgio Agamben, of the monumental anthology Angeli. Judaism, Christianity and Islam (2009).*

### Keywords

*Landscape. Design. Nature.*

O que chamamos de paisagem é a forma mais paradoxal do *design* e, sobretudo, a mais especulativa. Uma paisagem não requer nossa capacidade de manipular a realidade, de moldar a matéria, de transformar o mundo de que fazemos parte: trata-se menos de manejar o real do que de manejar sua ideia. Construir uma paisagem significa menos arranjar elementos naturais – plantas, pedras, cursos d’água – do que materializar uma certa ideia da natureza. Por outro lado, é uma forma de *design* que, ao longo de sua história, muitas vezes teve que esconder o caráter artificial de seu produto em vez de exaltá-lo.

A razão desse duplo paradoxo está na própria noção de paisagem. Essa noção, segundo a reconstrução proposta por Joachim Ritter (2018) em seu ensaio marcante, surge no lugar de uma falta e de uma ausência. Ela é o *ersatz* de uma contemplação da totalidade da natureza que se tornou impossível no mundo moderno a partir do momento em que a ciência se encarregou de estudar tudo o que não é humano e proibiu categoricamente qualquer olhar especulativo sobre sua totalidade. A ideia de paisagem seria apenas a tentativa de reintegrar essa totalidade por meio de uma mediação sensível. A paisagem, escreve Joachim Ritter, é o “fruto do espírito especulativo” (p. 413); ela resulta de uma vontade de contemplação desinteressada do *kosmos* onde esta já não é mais possível. Num mundo inteiramente definido pela ação e pela transformação utilitarista do real, todo “objeto paisagem” (os jardins em primeiro lugar) é um lugar que deve possibilitar um distanciamento da vida implicada na ação e na transformação: ele deve ressuscitar o ideal da contemplação, que a consciência e a ciência modernas marginalizaram. A paisagem, portanto, só pode ser uma invenção dos Modernos: sua função é resumir e tornar acessível, de maneira sensível, uma totalidade que passou a ser inacessível.

Construir um jardim significou, durante séculos, construir um espaço que não se destinava a dar acesso a um ser vegetal (ou animal) específico, mas à ideia do não humano considerada em sua totalidade. Era o lugar de um *trompe-l’oeil*, um palco onde o próprio mundo devia desempenhar o papel da “natureza”, mas evitando ao mesmo tempo que essa “natureza” outra estivesse realmente presente.

Nesse sentido, toda paisagem é um antídoto para o romantismo: ela deve tornar impossível e inútil qualquer projeto real de retorno à natureza, de abandono das cidades, de rejeição radical da técnica. Parafraseando uma intuição de Schiller, Ritter (2018, p. 432) demonstra que

Lá onde a dissociação entre a sociedade (e sua natureza “objetiva”) e “a natureza circundante” é a condição da liberdade, a recuperação e a representação estética da natureza na forma de paisagem adquirem uma função positiva: a de deixar aberto o vínculo que une o ser humano à natureza circundante, conferindo a esta, ao mesmo tempo, uma linguagem e uma visibilidade. Na ausência de semelhante mediação estética, esse vínculo está destinado a permanecer sem expressão no mundo objetivo da sociedade. Assim, tanto por sua história quanto por sua significação objetiva, a paisagem, compreendida como a natureza visível da vida sobre a terra segundo a concepção ptolomaica, pertence à estrutura fraturada que caracteriza a sociedade moderna. O grande movimento do espírito, por meio do qual o senso estético substitui a teoria assumindo a tarefa de manter presente como paisagem a “totalidade da natureza”, que, de outra forma, necessariamente escaparia, esse movimento nada tem, portanto, de um simples jogo ou de uma fuga ilusória; ele não tem nada a ver com o sonho (mortal) de um retorno à origem como a um mundo ainda intacto. Ele é nosso presente.

Não se tratava de reproduzir uma unidade real e física com a “natureza”, mas tão somente de a encenar: a paisagem é menos a natureza em sua realidade concreta, múltipla, suja, perturbadora, do que seu espetáculo. Do Central Park (Frederick Olmsted) à High Line de Nova York (Piet Oudolf), do Parque Buttes-Chaumont (Adolphe Alphand) ao Parque da Villette (Bernard Tschumi) ou ao jardim dos bambus no mesmo parque (Alexandre Chemetoff), os jardins e os parques modernos não deviam de modo algum permitir que a humanidade europeia ou americana se libertasse da técnica e retornasse à natureza. Eles deviam encenar o espetáculo da supressão dessa divisão. Desse ponto de vista, a história da arquitetura e do paisagismo se caracterizou durante muito tempo por um estranho movimento de retorno fictício do reprimido: tratava-se de tornar presente o que havia sido expulso, ao mesmo tempo que se impedia seu verdadeiro retorno.

### **Uma inversão radical: o *design* como expressão da natureza**

Essa atitude mudou quando o paisagismo americano cruzou com o movimento ecológico: o resultado foi a rejeição do ideal modernista que tinha tentado estender à arte da paisagem o que a arquitetura e a pintura haviam realizado.

Desse cruzamento, a obra de Ian L. McHarg oferece um dos testemunhos mais significativos. Em seu *Design with Nature*, publicado em 1969, McHarg repudia explicitamente a divisão entre espécie humana e natureza, divisão que a paisagem devia “reparar” apenas no nível da representação (a fim de a deixar persistir no plano físico):

Nossos olhos não nos separam do mundo, eles nos unem a ele. Que essa verdade se espalhe! Renunciemos, portanto, à simplicidade da separação e demos à unidade o que lhe é devido. Vamos parar de nos automutilar, como temos feito, e vamos dar expressão à harmonia potencial entre ser humano e natureza. O mundo é rico: tudo o que precisamos é da deferência que nasce da compreensão para que o ser humano cumpra suas promessas e, tendo entendido que é assim, respeite isso. O ser humano é esta criatura consciente, única em seu gênero, que pode perceber e expressar; ele deve se tornar o administrador da biosfera. Para tanto, ele deve fazer *design* com a natureza (McHarg, 1992, p. 5).

Desde então, não se trata mais de tomar a natureza como objeto do *design*, mas de fazer do *design* uma das expressões da natureza. Seria difícil conceber uma inversão mais radical. É certo que as premissas dessa revolução já haviam sido lançadas pela Bauhaus. Em seu *Von Material zu Architektur*, por exemplo, Moholy-Nagy (1929) já tinha falado em “biotécnica”. Ele se inspirou no biólogo alemão Raoul Francé (1920) que, em seu *best-seller Die Pflanze als Erfinder*, tentou mostrar que “não há forma da técnica que não possa ser deduzida da natureza” e que “se pode reconduzir toda a vida, técnica, indústria, arquitetura, das invenções artísticas das pirâmides até as experimentações da arquitetura expressionista de hoje a um único e mesmo princípio”, porque “a técnica do orgânico e a técnica do humano são idênticas”. Da mesma forma Siegfried Ebeling (1926), em seu *Der Raum als Membran*, já falava da arquitetura biológica. Porém, continuava se tratando de imitar ou emular a natureza para produzir um simples artefato. Fazer da paisagem, como faz McHarg, o lugar em que o *design* coincide com a natureza não é simplesmente ampliar a escala do biomimetismo próprio à Bauhaus; pois aqui é a própria ideia de natureza que muda.

McHarg adota uma abordagem holística dos fenômenos naturais, inspirado nos trabalhos do sul-africano John Philipps, figura marcante na história da

ecologia acadêmica, que estava na Universidade da Pensilvânia quando escreveu seu livro.<sup>1</sup> Não pode haver mais distinção entre criação e natureza, pois “o ser humano está envolvido exatamente no mesmo tipo de atividade que o caramujo, a abelha e o coral, e submetido exatamente às mesmas provas de sobrevivência e de evolução. A forma não é uma preocupação de diletantes, mas uma preocupação central e indissolúvel de toda a vida (McHarg, 1992, p. 173). Ciências da natureza e *design*, ecologia e artes, tornam-se inseparáveis: o *design* humano é apenas “uma enzima do universo” (p. 197).

Dilip da Cunha lecionou por vários anos nessa mesma Universidade da Pensilvânia, em que Ian McHarg foi professor por muito tempo, mas recentemente a trocou pela Universidade de Columbia. Sua obra *The invention of rivers. Alexander's eye and Ganga's descent* segue na esteira da revolução realizada por seu antecessor. Esse livro é de longe o mais importante publicado nos últimos anos nas áreas de arquitetura e de *design* paisagístico. Parte de uma coleção dirigida por outra figura mítica da teoria da paisagem, John Dixon Hunt, ele desenvolve uma tese ao mesmo tempo simples e perturbadora: os rios que estamos habituados a considerar objetos naturais, são, pelo contrário, objetos de *design*.

### Gange e Ganga

Para “apresentar um rio como um produto da intenção humana mais do que da natureza”, da Cunha mobiliza uma erudição impressionante. Mas é fato que *The invention of rivers* não é nenhum meteorito: vários trabalhos anteriores, elaborados com sua colega e companheira Anuradha Mathur, lançaram bases para este novo trabalho (Mathur, da Cunha, 2001, 2009, 2014. Da Cunha (2019) estuda aqui os antigos mitos recolhidos no Tanakh e na Bíblia cristã, bem como os das tradições grega e hinduísta; relata o fracasso da conquista da Índia por Alexandre, o Grande, assim como a gênese do método geodésico, que permitiu o desenvolvimento da cartografia moderna. Reagrupa os resultados dessas investigações históricas, antropológicas e arquiteturas em três capítulos centrados sobre três aspectos “essenciais do rio: seu curso, sua nascente e suas

---

<sup>1</sup> Sobre isso, buscar o estudo magistral de Peder Anker (2010).



cheias” (p. 41). Sua análise dos três modos fundamentais de existência confere toda riqueza à sua fenomenologia dos rios e riachos. “Os cursos d’água”, escreveu num ensaio anterior que resumia a intuição desse livro, são “chamados de linhas da vida, espinhas dorsais das civilizações e maravilhas ecológicas”, mas “suscitam questões preocupantes” (da Cunha, 2018, p. 177). Por que, de fato, “se diz que eles violam suas margens e as terras adjacentes quando cruzam uma linha estabelecida por seres humanos que os consideram ‘entidades naturais’ capazes de inundações” (p. 177)? De onde vem essa separação que parece dividir e hierarquizar os modos de existência de um único e mesmo objeto? Ou ainda: “Por que se considera que os rios possuem um ponto de origem, se a chuva cai por toda parte e centenas de quilômetros quadrados de campos de neve derretem?” (p. 177). E sobretudo: por que persistimos em falar dos rios referindo-nos somente a seu curso terrestre, mesmo quando está seco: quando “o que resta [deles] é um espaço entre linhas que continua a ser visto e considerado um rio ou o leito de um rio? Como se a linha, mais do que a água, fosse essencial para os rios. Ela corre mesmo quando as águas não correm” (p. 6).

É a partir dessas inconsequências lógicas que se desenvolve a intuição de da Cunha (2018, p. 18): “Os rios são o produto de uma ‘gramaticalização visual’ – que consiste em traçar uma linha para separar a terra da água – antes de serem as entidades naturais que acreditamos”. Quando falamos em cursos d’água, não nos referimos à vida e ao destino da água que acreditamos constituir seus corpos: reduzimos a fisiologia da água a uma linha, ao signo por meio do qual representamos os rios num mapa. Estes, os mapas, são apenas a naturalização física e material de uma linha gráfica, o resultado de uma operação que faz dessa linha “uma presença natural na superfície da terra” (p. 18); a partir de então o rio se torna “uma coisa corpórea, dotada de um curso, de uma origem e da capacidade de inundar, mas também de se deslocar, de crescer, de trabalhar, de deixar um rastro e até mesmo de deixar de ser” (p. 18).

Alexandre, o Grande, tendo chegado a Punjab, não continuou até a planície do Ganges por causa do motim de suas tropas, assustadas com a ideia de atravessar o rio e ter que enfrentar a umidade da monção. Desse episódio, da Cunha (2018) deduz uma oposição entre duas maneiras de viver e de lidar com a água e com os rios; mais precisamente, ele detecta “um confronto entre povos ancorados em dois momentos diferentes do ciclo da água e, por extensão, em duas naturezas, dois imaginários, dois modelos da prática do *design*” (p. 19).

É quanto aos três momentos do ciclo da água que essas duas culturas se opõem. As três partes do livro também detalham duas maneiras diferentes de compreender o curso de um rio, de explicar seu surgimento a partir da terra e, sobretudo, de lidar com enchentes e inundações. “A chuva de monção que perturbava seus homens e causava estragos por todo canto, Alexandre a atribuía à dissidência dos rios, à sua recusa em manter suas águas atrás das linhas que ele lhes impunha como limites; já o povo, descrito como “rico e pacífico”, a atribuía à queda da chuva, ou melhor, de uma deusa, Ganga, como dizem muitos textos antigos” (da Cunha, 2018, p. 39). Há uma diferença, que passa despercebida, “entre o rio Ganges e Ganga como chuva” (p. 40); esta última é, aliás, “a ambrosia dos seres vivos”.<sup>2</sup> Trata-se de uma oposição que não é simplesmente cultural, religiosa ou material: ela supõe e produz duas formas diferentes de nomeação do rio, porque “a queda da Ganga celeste parece feita para desafiar qualquer forma de articulação” (p. 164).

Por sua vez, um monge budista chinês do século 7, Xuanwang (Hiuen Tsiang), escolheu representar a Ganga celeste sob a forma de um vórtice. A substituição da linha por um vórtice não é mera mudança de convenção gráfica: ela implica uma relação diferente entre a terra e a água. À separação ontológica entre terra e água, seca e umidade, pressuposta e produzida pela linha, da Cunha opõe uma nova imaginação hidrológica, que faz do planeta um espaço de “umidade onipresente” (*ubiquitous wetness*), de que a descida de Ganga é a expressão cultural mais intensa. Nesse cenário, “não se considera que a chuva e outras formas de precipitações caem sobre uma superfície, como as águas formadoras dos rios, que desaguam no mar; ao contrário, elas reforçam uma umidade que já está em toda parte, no ar, na terra, na flora e na fauna. Essa umidade não corre como a água: ela retém, embebe, ressuma, movendo-se de maneira não linear e difusa em direção a reservas cada vez maiores de umidade, que acabam por se tornar um oceano. Existe apenas umidade, em graus variados; mesmo no deserto” (Mathur, da Cunha, 2020, p. 140). Vê-se o quanto essa nova imaginação hidrológica se distingue da representação grega, homérica e pré-socrática de Oceano, isto é, do Titã que é o pai de todas as águas, não somente daquelas dos mares, mas também dos rios e das fontes, e que nunca para de engendrar a si

---

<sup>2</sup> *The Visha Purana. A system of Hindu mythology and tradition*, Calcutta: Punthi Pustak, 1961, p. 190, citado por da Cunha (2018, p. 161).

mesmo. Ela difere também do ciclo hidrológico dos Modernos e do que William Amos (apud Mathur, da Cunha, 2020, p. 71) chamou de rio infinito:

Primeiro, o que circula sem fim não é o elemento aquoso, mas um composto químico, H<sup>2</sup>O, uma substância incolor, inodora e insípida. Segundo, o lugar onde se encontra essa substância não é a abertura ilimitada (*apeiron*) além dos limites de uma terra finita, como em Anaximandro, mas a hidrosfera, comumente entendida como ‘camada descontínua de água na superfície da Terra ou em sua proximidade’, que compreende todas as águas da superfície, líquidas e congeladas, as águas subterrâneas retidas no solo e nas rochas e o vapor de água atmosférico. Terceiro, o rio infinito ancora no mesmo momento que os rios terrestres, ou seja, no momento da formação do fluxo no ciclo hidrológico; e é orquestrado em termos de fluxo, embora os fluxos ocupem menos de meio por cento da hidrosfera.

A temporalidade desse modelo é radicalmente diferente. Se o Ocidente privilegia “um momento no tempo em que a água não se precipita, não se infiltra, não embebe o ar, o solo e a vegetação, não se acumula, não evapora e não transpira de uma forma que desafia qualquer delimitação”, a descida de Ganga, pelo contrário, “ancora o tempo no momento de precipitação do ciclo hidrológico, quando a umidade está em toda parte no ar, na terra, nas plantas e nos animais e antes de ela se transformar, nalgum lugar, em água separada da terra” (Mathur, da Cunha, 2020, p. 293). Não se trata de uma mudança de perspectiva puramente geográfica e biológica: as consequências políticas desse gesto são imensas. De fato, “a superfície urbana encontra sua origem na ideia de sedentarização, ideia que prolonga e reforça o gesto pelo qual Heródoto, entre outros, traçou uma linha de separação entre a água e a terra. [...] A cidade é hoje a guardiã e a promotora desse solo colonizado e estabilizado, promovido à categoria de superfície urbana, cujas linhas, com a ajuda de um mapa geodésico, podem ser localizadas de maneira conclusiva a partir de um escritório londrino como de qualquer outro local (p. 224). Nas *Janapadas* do subcontinente indiano (formas de povoamento que datam da Idade do Bronze e que perduraram até meados do primeiro milênio antes da era comum), da Cunha encontra um convite para “habitar sem ‘se instalar’, sem que essa outra maneira de habitar possa ser qualificada de instável” (p. 224): “Essas terras altas ancoradas num oceano de

chuva eram dotadas de infraestruturas que permitiam o exercício de atividades num terreno em declive; a cada ano, essas atividades subiam em direção ao topo com a chegada da Ganga celeste e desciam novamente em direção à base quando sua influência diminuía” (p. 234).

\*

*The invention of rivers* não é apenas um grande afresco histórico mostrando como os rios foram imaginados, pensados e, portanto, “construídos”. É também um tratado filosófico, que renova a cosmologia e nos convida a pensar a consistência do mundo a partir de seu elemento mais essencial, mas também o mais móvel e proteiforme: a água. Essa “umidade ubíqua” nos leva para além do horizonte delimitado por Gaia, cuja figura imaginária permanece demasiado ligada ao elemento sólido e à litosfera. Na mitologia grega, de fato, sendo Oceano um dos filhos de Gaia, a água nasce da terra. Não se trata de inverter essa perspectiva, mas de conceber uma em que já não seja mais possível distinguir terra e água, dividir seus elementos, nem do ponto de vista químico e nem do ponto de vista de sua circulação: a Terra não é mais uma geografia, mas, sim, um campo de forças, onde tudo se mistura com tudo, e onde o vórtice, mais do que a linha e o ciclo, é a forma originária de toda realidade.

E isso revoluciona também a antropologia. O imaginário tradicional pressuposto pelo projeto político moderno tende a apresentar o ser humano como “um ser da terra”: “ele fica de pé, caminha e se desloca sobre a terra, que está solidamente ancorada. Esse é seu ponto de vista e sua base; é pela terra que ele recebe sua perspectiva; é ela quem determina suas impressões e sua maneira de ver o mundo” (Schmitt, 1981, p. 7). Talvez a humanidade, abandonando o modelo urbano, devesse se imaginar inserida numa umidade universal, num vórtice de elementos e de formas de vida. É essa a direção que indica a obra de Dilip da Cunha, cujo impacto na prática futura da arquitetura paisagista terá de ser medido.

Ela inverte de fato a ideia tradicional de artificialidade. Num ensaio que se tornou clássico, Alain Roger (1997) havia distinguido dois modos de “artialização”<sup>3</sup> do natural: o primeiro é direto e procede pela manipulação do objeto natural; o

---

<sup>3</sup> *Artialisation*, no original.

segundo é indireto e exige a mediação de um olhar. A paisagem, afirmava ele, teria sido (sobretudo no Ocidente) um processo de artialização do segundo gênero: a natureza era transformada pelo olhar dirigido a ela, que modifica o “país”, a realidade geográfica do espaço. Para da Cunha, porém, não existe naturalidade pura: porque nós artializamos o planeta desde o instante em que batizamos suas formas. Falar de montanhas, de rios, de planícies... significa que já organizamos os elementos e a realidade numa paisagem artificial. O *design* da paisagem está inscrito na existência de todo ser vivo, no mais ínfimo gesto que permite a cada um se relacionar com o planeta. Não existe “país” na terra, existe apenas a paisagem

**Paulo Holanda** é arte-educador, doutorando no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre pelo Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas.

### Referências

- ANKER, Peder. *From Bauhaus to Ecohaus. A history of ecological design*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2010.
- CUNHA, Dilip da. *The invention of rivers: Alexander's eye and Ganga's descent*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2019.
- CUNHA, Dilip da. River literacy and the challenge of a rain terrain. In: VENKT, Rao D. (ed.). *Critical humanities from India*. London: Routledge, 2018.
- EBELING, Siegfried. *Der Raum als Membran*. [s.l.:] Dünnhaupt, 1926.
- FRANCÉ, Raoul H. *Die Pflanze als Erfinder*. Stuttgart: Kosmos – Gesellschaft der Naturfreunde, 1920.
- MATHUR, Anuradha; CUNHA, Dilip da. Wetness is everywhere. *Journal of Architectural Education*, v. 74, n. 1, 2020.
- MATHUR, Anuradha; CUNHA, Dilip da. *Design in the terrain of water*. Philadelphia: Applied Research + Design/University of Pennsylvania School of Design, 2014.
- MATHUR, Anuradha; CUNHA, Dilip da. *Mumbai in an Estuary*. New Delhi: Rupa & Co., 2009.
- MATHUR, Anuradha; CUNHA, Dilip da. *Mississippi floods. Designing a shifting landscape*. New Haven: Yale University Press, 2001.

MCHARG, Ian L. *Design with nature*. New York: John Wiley & Sons, 1992.

MOHOLY-NAGY, László. *Von Material zu Architektur*. Munich: A. Langen Verlag, 1929.

RITTER, Joachim. Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft [1963]. In: *Metaphysik und Politik*. (Erweiterte Neuausgabe). Francfort-sur-le-Main: Suhrkamp Verlag, 2018, p. 406-456.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.

SCHMITT, Carl. *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung*. Cologne: Hohenheim Verlag, 1981.

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

Como citar:


COCCIA, Emanuele. A natureza é *design*. Tradução de Paulo Holanda. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 139-149, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.9>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.



## O Antropoceno e os oximoros tecno-sublimes na arte contemporânea

*The Anthropocene and techno-sublime oxymorons in contemporary art*

Manuel Furtado

 0000-0002-7848-2877  
furtadosantos@gmail.com

### Resumo

Partindo da triangulação entre arte, Antropoceno e sublime, articula-se o pensamento de Bourriaud, Latour e Haraway, aprofundando esses conceitos por uma perspectiva histórica da arte contemporânea que potencie a projeção de cenários futuros. Na tentativa de identificar uma base conceptual mais recuada desenvolve-se um exercício arqueológico por meio da obra de artistas como Beuys, Haacke ou Denes, pontos de referência que permitirão definir trajetórias e tendências atuais. Será ponderado o legado de Buckminster Fuller, incluindo o projeto Biosphere 2, para firmar a dinâmica científico-artística, essencial à especulação filosófica desses temas. Pensam-se em seguida obras de Goldsworthy, Turrell e Saraceno à luz da definição de espaços e tempos específicos de cada um dos conceitos deste artigo: Antropoceno (tempo geológico e um espaço sem exterior), sublime (escala histórico-biológica) e arte (espaço ficcional e tempo individual). Para evidenciar a dinâmica mutuamente potenciadora do sublime e do Antropoceno, são ponderadas algumas obras da Documenta 13, nomeadamente de Huyge, Pentecost, Dong, Buch, Kyungwon e Joonho. Pensa-se ainda o tecno-sublime de Jameson em tentativa de aprofundar o pós-humano, ponderando a eventual obsolescência do humano e algumas formas de essa ser evitada.

### Palavras-chave

Antropoceno. Ecoarte. *Aerocene*. Tecno-sublime. Pós-humano.

### Abstract

*Based on the triangulation between art, Anthropocene and the sublime, the thinking of Bourriaud, Latour and Haraway combines to enhance these concepts from a historical perspective of contemporary art that boosts the projection of future scenarios. In an attempt to define a past conceptual framework, an archaeological exercise is developed considering works by Beuys, Haacke or Denes, adopted as points of reference for current trajectories and trends. The legacy of Buckminster Fuller will be considered, including the Biosphere 2 project, to establish the scientific-artistic dynamics, key to the philosophical speculation of such topics. Works by Goldsworthy, Turrell and Saraceno are then considered in light of the definition of spaces and times specific to each of the concepts in this article: Anthropocene (geological time and a space without exterior), sublime (historical-biological scale) and art (fictional space and individual time). Some works of Documenta 13 will be considered in order to highlight the mutually enhancing dynamics of the sublime and the Anthropocene, namely those by Huyge, Pentecost, Dong, Buch, Kyungwon and Joonho. Jameson's techno-sublime will also be considered in order to enhance the post-human, considering the possible obsolescence of the human and some ways of prevent it.*

### Keywords

*Anthropocene. Eco-art. Aerocene. Techno-sublime. Post-human.*



## Introdução

A viragem do século e o próximo milênio vão trazer um ambiente e uma psique perturbados. Hoje em dia, fazer arte é sinônimo de assumir a responsabilidade pelos nossos semelhantes<sup>1</sup>.

Denes, 1990, p. 919

O objetivo deste artigo é problematizar a relevância para a arte contemporânea das temáticas suscitadas pelo Antropoceno, relacionando-o ao tecno-sublime e ponderando suas ligações com a tendência autodestrutiva da humanidade. Também se pretende abrir perspectivas a partir da potenciação mútua da sublimidade na arte que tem por tema as questões centrais do extrato geológico mais recente que ainda se encontra em formação (o Antropoceno). Para isso, é necessário referir que os três conceitos na base deste artigo (arte, Antropoceno e sublime) já foram explorados em 2022, numa exposição em Veneza com curadoria de Nicolas Bourriaud, intitulada Planet B – Climate change and the new sublime. Apesar de ter sido editado um catálogo dessa mostra com múltiplos textos sobre o tema, quase só foram analisados trabalhos de artistas da exposição, na sua maioria produções atuais, o que, embora fazendo sentido para os propósitos de Bourriaud, não permite identificar tendências e progressões ao longo do tempo. Por outro lado, sendo sempre importante esse tipo de exercício curatorial e expositivo, é impossível tratar uma temática tão complexa e profunda como o sublime nesse tipo de formato, tendo as referências filosóficas ficado limitadas a Burke, Kant e Lyotard. Importa por isso lembrar as origens clássicas do sublime, a complexidade dos desenvolvimentos desse conceito ao longo do século 19 (de Schiller a Nietzsche) e sua polissemia contemporânea, ou pós-moderna. Note-se ainda que, apesar de esses três conceitos estarem presentes no título da exposição, não foi tentada uma articulação cabal entre eles e muito menos triangulação que permita pensar suas dinâmicas mútuas.

---

<sup>1</sup> Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros a tradução é do autor. No original: *The turn of the century and the next millennium will usher in a troubled environment and a troubled psyche. Making art today is synonymous with assuming responsibility for our fellow man.*

Considere-se então o diagrama da figura 1 onde se esboça uma possível estrutura conceitual:



Figura 1  
Triangulação dos três  
conceitos centrais do artigo

Dado que a arte contemporânea não carece de uma definição nem de explicação prévia, começar-se-á por definir sumariamente o sublime como associado ao tempo histórico e a um espaço para lá do humano. Esse, como é sabido, corresponde a uma vasta temática filosófica que se inicia na antiga Grécia com um ensaio frequentemente atribuído a Longinus (século 1). Ao longo da história, vai-se redefinindo como categoria estética, tal como propuseram Burke (1990) em 1757 e Kant (2000) em 1790. Foram esses dois pensadores que o associaram à experiência de um fenômeno natural extremo, que coloca em risco de vida quem o vivencia, provocando terror, deslumbramento arrebatador e transformação de sensibilidades e consciências.

No século 19, começam a ser trabalhadas sua dimensão trágica e a possibilidade de a contemplação de obras de arte conduzir à sublimidade, com Schiller (1966) em 1801, Hegel (1975) em 1835, Schopenhauer (1958) em 1818 e Nietzsche (1999) em 1872. Dessas análises, são de destacar os paralelos que Nietzsche e Schiller estabelecem entre o papel do coro na tragédia e o sublime, uma vez que ambos mobilizam a sensibilidade do espectador para um grande evento dramático. Hoje é precisamente esse um dos contributos que a arte poderá dar para as problemáticas em torno do Antropoceno. Por outras palavras, é pela sublimidade, como experiência extrema, tal como definida pelos filósofos referidos, que a arte poderá ter um papel relevante na expansão de consciências

(por exemplo, Kant e Schopenhauer consideram um segundo momento dessa experiência estética que implica uma contemplação da capacidade do sujeito para apreender fenômenos que em muito o ultrapassam).

No contemporâneo, o sublime ganha novos sentidos, sendo frequentemente associado a fenômenos gerados pelo homem, tal como a arte (Danto, 2003) e a tecnologia, como aponta Jameson (1991). É este último que cria o conceito de tecno-sublime ou sublime histórico, que desenvolve pela periodização do capitalismo (de mercado, imperialista e de consumo), transformando-o numa ferramenta teórica que lhe permite associar o tempo ao modernismo e o espaço ao pós-modernismo. Importa ainda referir o desenvolvimento do sublime por meio do “irrepresentável” de Lyotard (1994).

Existe algo de oximorônico no fato de esses fenômenos criados pelo homem gerarem uma experiência sublime, dado que é o que está para lá do humano que perpassa as múltiplas definições desse conceito ao longo da história. Parece ser contraditório o fato de que algo antropogênico nos faça contemplar o que está para lá do homem, mas é esse o paradoxo aparente em que se encontram a humanidade, o Antropoceno e a arte com ele relacionada. Assim, é visando tentar contribuir para abrir novas perspectivas sobre esse problema que se pretende investigar a arte das últimas décadas, procurando identificar os contributos mais significativos na definição de pontos de referência, trajetórias e tendências que permitam pensar o contributo da arte para um futuro intimamente ligado à questão ecológica, tal como perspectivou Fuller (2020).

O Antropoceno carece também de uma definição, dado que é, por si só, uma vasta problemática tanto no plano científico como filosófico. É fundamental, no entanto, defini-lo de forma funcional para conseguir pensar e contextualizar as obras selecionadas. De um ponto de vista científico, trata-se de um novo período geológico que tem na humanidade e no seu desenvolvimento tecnológico o agente mais significativo e transformador. Apesar de o Antropoceno já ser aceite por uma boa parte da comunidade científica, é necessário esclarecer que corresponde a um estrato geológico em formação que se distingue dos precedentes por conter partículas radioativas, microplásticos, alumínio, concreto ou outros elementos produzidos exclusivamente pelo homem e por sua tecnologia. Para esse efeito, é necessário expandir essa definição a fim de abranger a atmosfera e o clima (interrompendo os ciclos das glaciações de que

temos registro no Holoceno<sup>2</sup>), relacionando-a com os gases com efeito de estufa, as alterações climáticas, a sexta extinção massiva e até com o fato de esses materiais gerados pelo homem terem peso que já ultrapassou a massa de toda a vida na Terra.

Mais do que problematizar a relevância do Antropoceno para a ciência ou para o planeta Terra, interessa entender que, de um ponto de vista filosófico, esse conceito vai ganhando cada vez mais importância e sendo convertido em problemáticas próximas, mas não perfeitamente equivalentes, tal como o *Chthuluceno*:

precisamos de um nome para as forças e poderes sincrônicos dinâmicos e contínuos de que as pessoas fazem parte e nos quais a continuidade está em jogo. Talvez, mas só talvez, e só com um empenho intenso e trabalho e jogo colaborativo com outros terráqueos, seja possível o florescimento de conjuntos ricos de múltiplas espécies que incluam pessoas. Chamo tudo isso de Chthuluceno – passado, presente e futuro. [...] O “meu” Chthuluceno [...] envolve uma miríade de temporalidades e espacialidades e uma miríade de entidades intra-ativas em conjuntos – incluindo o mais-do-que-humano, o outro-diferente-do-humano, o inumano e o humano-como-húmus<sup>3</sup> (Haraway, 2016, p. 101).

Por seu lado, Latour<sup>4</sup> aponta Gaia<sup>5</sup> como o conceito com mais potencial para esse tema, rejeitando a carga exotérica que, entretanto, foi ganhando. Define-a como um sistema complexo, com mecanismos de autorregulação, que inclui seres não vivos, organismos vivos, seres humanos e até uma dimensão política que a distingue da natureza.<sup>6</sup> Apesar de toda essa complexidade, os elementos que compõem Gaia parecem não conseguir manter o equilíbrio com o sistema que os sustenta, gerando uma entidade *sui generis*, historicamente instável.

<sup>2</sup> Período geológico que precede o Antropoceno.

<sup>3</sup> No original: *we need a name for the ongoing dynamic synchronic forces and powers of which people are a part, within which ongoing-ness is at stake. Maybe, but only maybe, and only with intense commitment and collaborative work and play with other terran beings, flourishing for rich multispecies assemblages that include people will be possible. I am calling all this the Chthulucene—past, present, and to come. [...] “My” Chthulucene [...] entangles myriad temporalities and spatialities and myriad intra-active entities-in-assemblages—including the more-than-human, other-than-human, inhuman, and human-as humus.*

<sup>4</sup> Na conferência Gaia 2.0 / Down to Earth, de 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Fmonvx9dV\\_E](https://www.youtube.com/watch?v=Fmonvx9dV_E). Acesso em 2 jun. 2023.

<sup>5</sup> Já muito diferente da proposta inicial de Lovelock, tal como definida no seu livro *Down to Earth*.

<sup>6</sup> Ver palestra de Bruno Latour em 2018, Anthropocene, HKW. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=UtaEJo-jo8Q&feature=youtu.be>. Acesso em 2 jun. 2023.

Dessas incursões mais filosóficas, interessa retirar as implicações da ausência do homem<sup>7</sup> (pós-humano) que podem levar a um futuro pós-humanista ou trans-humanista repleto de contradições e incógnitas. É por isso que se pode falar, tal como na física, a respeito de um horizonte de acontecimentos para lá do qual é difícil produzir conhecimento, tanto de uma perspectiva ecológica como do ponto de vista da interação com entidades com capacidades cognitivas superiores às nossas (por nós criadas). Esse limiar pode facilmente ser associado à etimologia da palavra sublime que, depois de elevada à categoria estética, passa, via o pensamento de Schiller, Nietzsche e Danto, a estar profundamente ligada à obra de arte, por um lado, e a uma existência trágica que tem originado uma constante expectativa de catástrofe e de apocalipse, aqui também no sentido de revelação. A exigência implicada nesses processos obriga a uma observação cuidada dos fenômenos a que temos acesso junto dessa fronteira que define uma singularidade (valendo tanto para um buraco negro como para fenômenos determinantes de um futuro imediato como a inteligência artificial). Tal como se fez em ciência, podemos colocar algumas hipóteses que, depois de aferidas, nos podem ajudar a pensar escolhas e a compreender algumas interferências que já transcendem a estética e têm boas hipóteses de se tornar úteis.

Tentando focalizar as ligações entre essas linhas de pensamento, sempre que possível com apoio no trabalho de ensaístas e sobretudo analisando obras de arte, apresenta-se uma proposta que permite vislumbrar as consequências mais significativas e as questões mais complexas relacionadas com o Antropoceno. Partindo da premissa de que os artistas trabalham frequentemente as problemáticas do nosso futuro,<sup>8</sup> antecipando o devir por vezes algumas dezenas de anos, mergulha-se também na ecoarte a fim de procurar alguns princípios subjacentes a toda essa produção que problematiza a ação do homem sobre o ecossistema. Iremos assim analisar alguns exemplos de arte do pós-Segunda Guerra Mundial que definem uma rede de referências fundamentais para pensar o Antropoceno na arte contemporânea.

<sup>7</sup> Palestra de Benjamin Bratton, em 2015, The Post-Anthropocene, EGS. Disponível em: [https://youtu.be/FrNEHCZm\\_Sc](https://youtu.be/FrNEHCZm_Sc). Acesso em 2 jun. 2023.

<sup>8</sup> Sendo a arte área que implica, entre outras coisas, sensibilidade apurada, consegue frequentemente antecipar sentimentos e preocupações futuras... por vezes, até os discursos deles decorrentes. Há consequentemente múltiplas obras que *a posteriori* são identificadas como premonitórias.

## Arqueologia do Antropoceno

A arqueologia é uma atividade que implica a procura da origem. No que diz respeito ao Antropoceno como estrato geológico, essa “escavação” na história da arte faz ainda mais sentido para caracterizar o contexto que o leva a ganhar a importância que tem tido nas últimas décadas para a arte contemporânea.

A *land art* é referência inevitável se pensarmos nas inúmeras obras que integram preocupações ecológicas muito antes de isso ser um lugar-comum. No entanto, é fundamental referir que os artistas integrantes desse movimento continuam a produzir e a ter a maior relevância na atualidade. Neste artigo não é possível os apresentar condignamente, mas é obrigatório referir alguns de seus pioneiros que, muito antes de se começar a discutir o Antropoceno, já o incorporavam em sua obra, como Richard Long, Michael Heizer, Walter De Maria, Robert Smithson, Robert Barry e Nancy Holt. Todos esses são artistas canônicos dessa área e com contributos *avant la lettre*, antecipando a centralidade das preocupações ecológicas e as colocando em evidência como nunca antes tinha sido feito. Nesse sentido é importante lembrar que a palavra Antropoceno começa a ser usada no final dos anos 1970 e no início dos anos 1980. Apenas algumas décadas mais tarde, já no século 21, são publicados os artigos e livros que cunham oficialmente o termo e o definem com rigor.<sup>9</sup>

Entre esses artistas pioneiros, mas com uma influência mais vasta na história da arte do século 20, temos de considerar o alemão Joseph Beuys (1921-1986), que pertenceu ao movimento Fluxus, foi *performer*, escultor, teórico e pedagogo. É fascinante notar que as profundas transformações pessoais que viveu na Segunda Guerra Mundial o fizeram mudar de um extremo, tendo sido piloto voluntário da força aérea alemã,<sup>10</sup> para seu oposto, passando a ser ativista político e artista que, por meio de sua influência durante décadas, redefiniu o contemporâneo. São exemplos disso seu papel fundamental na criação da Documenta, a redefinição de seu trabalho artístico como secundário em relação

<sup>9</sup> Eugene F. Stoermer e Paul J. Crutzen são dois cientistas intimamente ligados às primeiras utilizações da palavra *Anthropocene*, no sentido em que é usada hoje, assim como a várias publicações científicas essenciais para sua aceitação generalizada por parte das instituições científicas nos últimos dez a 15 anos.

<sup>10</sup> A serviço da Luftwaffe sofreu um acidente aeronáutico que colocou sua vida em risco, o que o fez mudar de forma radical.

às aulas na universidade e o fato de ter sido eurodeputado pelo Partido Verde alemão do qual foi fundador. Seu conceito de escultura social, é complexo, profundo e abrangente, mas se esclarece quando pensamos em sua obra *7.000 Oaks* (1982, Documenta VII): para cada uma das 7.000 pedras de basalto removidas da Friedrichsplatz, foi plantado um carvalho em outra localização, e a respectiva pedra colocada na vertical junto a ele. O resultado artístico é fascinante dado que é criada uma tensão entre um elemento geológico que se transforma muito lentamente (a pedra) e um elemento vegetal, que podemos associar à desflorestação e à sexta grande extinção provocada pela destruição de ecossistemas. Temos já aqui a alusão a diversos tempos diferentes: o individual (da vida do artista e de quem contempla a obra), o biológico (correspondente à vida do carvalho e à evolução das espécies) e o geológico (tempo de transformação do basalto). Cada pedra também pode ser vista como um sinal da presença de um “fazedor” e o carvalho como um símbolo do que uma geração pode fazer pelas seguintes, uma vez que nunca é quem o planta que vê a árvore em todo o seu esplendor. Esse trabalho implicou sobretudo uma transformação urbana e social significativa, tendo paralelos com a biografia de Beuys. Efetivamente, trata-se de uma cidade que foi o centro industrial do Terceiro Reich e que hoje integra em suas ruas uma quantidade de árvores muito acima do normal, em comparação com outros centros urbanos europeus de igual dimensão. Ora, é pela noção de escultura social e pela forma como estabelece uma “definição de arte alargada” que Joseph Beuys pretende promover mudanças sociais e políticas por meio da criação participada em suas dimensões ecológica, simbólica e de consciencialização características de toda a sua obra, que se estende a tudo o que fez na vida, a ponto de ser possível olhar para sua própria biografia como obra também.

Ensinar é a minha melhor obra de arte, o resto é um produto secundário, um vestígio. Se quer exprimir-se apresente algo tangível. Passado algum tempo, porém, isso só terá a função de documento histórico. Os objetos já não serão muito importantes. Eu quero chegar à origem da matéria, ao pensamento por trás dela (Beuys).<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Beuys em entrevista no seu estúdio em Düsseldorf em 28 ago. 1969. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/196910/an-interview-with-joseph-beuys-36456>. Acesso em 5 Jun. 2023. No original: *To be a teacher is my greatest work of art. The rest is the waste product, a demonstration. If you want to explain yourself you must present something tangible. But after a while this has only the function of a historic document. Objects aren't very important for Me anymore. I want to get to the origin of matter, to the thought behind it.*

Essa vertente pedagógica encontra-se igualmente em Buckminster Fuller, uma figura de difícil caracterização tal a diversidade de projetos em que se envolveu. Além de ter sido um dos professores mais influentes da famosa Black Mountain School, criou a cúpula geodésica, tem seu nome em um composto químico de carbono (Buckminsterfulereno<sup>12</sup>), fez *design* automóvel, colaborou com a Nasa e teve elevada influência ideológica nas comunidades *hippies* dos anos 1960 mediante conceitos tão importantes como ecossistema<sup>13</sup> ou biosfera, para dar apenas dois exemplos. A partir de todas essas experiências e contributos (note-se que é difícil destacar o que predomina) criou o *Manual de instruções para a nave espacial Terra* (Fuller, 2020) em que evidenciou a interdependência de todos os sistemas e organismos e apontou a necessidade de construir uma economia circular, e não linear, dado que, tal como numa nave espacial, não pode haver desperdício sendo imperativa a reutilização dos recursos.

O geoquímico e mineralogista Vladimir Vernadski propôs ideias semelhantes, desenvolvendo o conceito de noosfera, que viria a originar o conceito de Antropoceno. Ambos tiveram grande impacto em diversas áreas do conhecimento, mas aqui só será focalizado o arquiteto e professor americano, cuja influência foi determinante nas várias obras analisadas adiante. Consideremos a esse propósito a presença da cúpula geodésica em alguns desses trabalhos e o significativo contributo que deu para muitos dos conceitos que estão na origem dessas obras.

Um dos projetos mais relevantes que opera sobre as propostas de Fuller é o Biosphere 2 (1991-1993, Arizona, EUA), um projeto híbrido entre o artístico e o científico, que tem por base uma comunidade liderada por John Allen com intensa atividade na área do teatro e da performance, da agricultura, da arte (criaram e geriram uma galeria em Londres) e até num nomadismo que tem por base um barco, construído sem grandes conhecimentos prévios, usado para viajar e divulgar suas atividades pelo mundo. Esse é apenas o pano de fundo para o surgimento de um projeto de grande escala que tinha por objetivo testar a capacidade de oito seres humanos (“biosferianos”) para, numa estufa completamente fechada ao exterior, conseguir gerar todos os alimentos e manter uma atmosfera interior saudável durante dois anos. Esses objetivos do projeto Biosphere 2<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Também conhecido como *bucky-bola*, contém 60 carbonos ligados em forma próxima à da esfera.

<sup>13</sup> Ver série da BBC *All watched over by machines of loving grace*, realização Adam Curtis, 1996.

<sup>14</sup> Ver documentário *Spaceship Earth*, realização Matt Wolf, 2020.



(assim designado por ser a biosfera 1 o próprio planeta Terra) foram parcialmente conseguidos: evidenciaram a necessidade de profunda alteração do estilo de vida que a humanidade tem praticado, demonstraram a dificuldade de controlar uma série de variáveis para conseguir a sustentabilidade de um sistema fechado que integre seres humanos e, finalmente, implementaram o único protótipo do que nas próximas décadas provavelmente será tentado em Marte ou na Lua por agências espaciais públicas ou privadas. É importante notar que as dificuldades técnicas foram múltiplas para o projeto Biosphere 2 e que isso obrigou, aliás, à violação das premissas da experiência. Muita informação científica que a experiência gerou foi perdida, mas as componentes artística, performática e social não só implicaram impacto global no nível das mídias, como obrigaram a ponderar a componente de saúde mental. Com efeito, apesar de a seleção ter privilegiado pessoas com perfil resiliente, essa dimensão psicológica foi um dos desafios mais exigentes para os envolvidos. Mesmo tendo sido criados diversos ecossistemas, como o recife de coral, o deserto, a floresta tropical e estufas agrícolas para garantir as necessidades psicológicas e fisiológicas dos biosferianos durante dois anos, essas dinâmicas entre participantes revelaram-se ainda assim problemáticas.

### Da ecoarte ao Aeroceno

A arte pública sempre existiu, mas a arte ecológica surgiu naturalmente do meu pensamento e dos meus escritos nessa área durante anos. Não me envolvi nisso; iniciei o que depois se tornou um movimento.<sup>15</sup>

(Denes, 2015)

Não basta caracterizar a ecoarte como um movimento, sendo preferível concebê-la como um conjunto de obras e artistas que trabalharam e trabalham questões relacionadas com o Antropoceno. Como refere Agnes Denes na epígrafe deste segmento, não foi necessário integrar-se num movimento; bastou continuar a trabalhar como já fazia há muito, sem ponderar rótulos e definições.

---

<sup>15</sup> No original: *Public art existed all along, but ecological art just naturally grew out of my thinking and writings in that area for years. I didn't get involved in it; I started what then became a movement.*

Um dos projetos emblemáticos, quer para a artista, quer para a temática de que estamos tratando, é *Weatfield – A Confrontation* (1982) que aconteceu junto ao maior centro financeiro do mundo, quando Denes resolveu plantar um campo de trigo como obra de arte. Seu objetivo foi afrontar e maravilhar a população circundante com um ato relacionado ao início da civilização (agricultura), criando uma tensão do “natural” em face do urbano, obtida ao fazer crescer uma seara num contexto que é a epítome da ocupação urbana excessiva.

Sendo Manhattan uma das ilhas mais congestionadas do mundo, conseguir plantar e colher um hectare de trigo desperdiçando um imóvel extremamente valioso junto ao antigo World Trade Centre é ir contra o sistema econômico e ideológico, criando um oximoro poderoso com o objetivo de fazer pensar e repensar o *status quo*.

Esse projeto teve grande impacto na população, que presenciou um ano do processo que transformou um descampado cheio de entulho num campo dourado de trigo, mas também se tornou referência para muitos outros que a ele acederam por meio da documentação do projeto e da história da arte que o pensou. Apesar de obviamente limitado no tempo, sua reprodutibilidade levou a artista, em 2015, a reencenar a obra em Milão. O fato de ser um processo transitório condenado a esgotar-se no tempo, tem levado a artista a recorrer a outras abordagens ligadas a cápsulas do tempo e a florestas que ficam protegidas durante centenas de anos.

É o caso de *Tree Mountain – a Living Time Capsule* (1992-2013). Além de processo que envolveu 11 mil voluntários plantando outras tantas árvores numa montanha artificial com 28 metros de altura, é acima de tudo um contraponto metodológico em relação a seu campo de trigo. De um processo anual, a artista, alterou a escala temporal para um mínimo de 400 anos de proteção de uma floresta que é uma obra de arte.

Outra montanha muito significativa para a arte contemporânea, que nos pode ajudar a pensar esta relação do homem com o planeta Terra, é *Roden Crater* (1977-2012), de James Turrell. Muitas vezes referida como a maior obra de arte do mundo em massa, resulta da descoberta de um vulcão durante um voo de avião na vasta planície do Arizona, que motivou o artista a comprá-lo e transformá-lo profundamente ao longo de décadas. Nas suas famosas obras com luz, Turrell já há muito trabalha a relação do homem com o espaço, o natural

(principalmente o céu) e a percepção transformada por contextos muito precisos. Nesse caso, mantêm-se essas estratégias e temáticas, expandindo tudo isso para uma escala sem precedentes.

Meu desejo é usar a luz como um material, não o sujeito, para afetar o meio (*medium*) de percepção [...] a nossa habilidade para perceber o céu está diretamente relacionada com a expansão dos territórios do eu (*self*) [...] Os espaços que encontrei durante o voo encorajaram-me a trabalhar com quantidades maiores de espaço e com um sentido mais curvilíneo do espaço, do céu e dos seus limites (Turrel<sup>16</sup>).

O objetivo desse investimento,<sup>17</sup> tanto financeiro como temporal, está relacionado com a necessidade de uma escala supra-humana para conseguir alterar a percepção que temos da forma curvilínea da abóbada celeste. É isso que o artista apelida de *celestial vaulting*. Para aceder a esse observatório extraordinário, em que essa alteração de percepção é sentida, é preciso andar a pé entre fumarolas, percorrer túneis escavados no interior do vulcão, um deles com 315 metros de comprimento e 2,7 metros de diâmetro. Todo o ambiente é altamente trabalhado e aponta para direções, formas e fenômenos astronômica-mente significativos num céu recortado. Só depois desse percurso é possível emergir, tal como a lava de outrora no centro da caldeira, mas dessa feita subindo uma escada que parece flutuar.

Uma vez na cratera trabalhada por *bulldozers* para ser uma seção esférica perfeita, com a forma de uma “taça” 305 metros acima da planície, sente-se finalmente o abobadar do espaço celestial. A forma como é atingido esse efeito está relacionada com a tendência do cérebro para assumir que o chão é plano e, como consequência disso, o céu noturno ou diurno passa a ser visto como uma verdadeira cúpula. É uma distorção perceptiva que pretende também inverter a sensação de movimento do sol, para a sensação de que é a Terra que se move.

<sup>16</sup> James Turrel, documentário sobre Roden Crater, 1993. Disponível em: <https://youtu.be/WJITBvB8SbU>. Acesso em 5 jun. 2023. No original: *My desire is to use light as a substance, not the subject, to change the medium of perception [...] our ability to perceive the sky is directly related to the expansion of the territories of the self [...] the landscapes I found during flight encouraged me to work with larger amounts of space and with a more curved sense of space, the sky and its limits.*

<sup>17</sup> 40 milhões de dólares gastos e 765.000m<sup>3</sup> de terra (re)movidos até 2012.

No extremo oposto, quanto à utilização de recursos, mas com temática perfeitamente centrada na relação do homem transformador da paisagem, temos Andy Goldsworthy e seus múltiplos projetos de grande delicadeza e sensibilidade extraordinária. Entregando-se completamente à natureza em todas as suas materialidades – da terra à vegetação, a pedras e corpos de água – há um extremar da ideia *naïf* de construir com elementos naturais, dando forma a estruturas frágeis e perecíveis, praticamente indiscerníveis do seu contexto, não fosse a reorganização imposta pelo artista.

A percepção da beleza e da fragilidade dos elementos que Goldsworthy<sup>18</sup> usa para seu trabalho escultórico, é muitas vezes acentuada pelo próprio processo de produção que depende de muita paciência, equilíbrio e persistência. Por exemplo, quando se acompanha a forma como produz suas pequenas esculturas de gelo, percebe-se o uso de pequenos galhos para colar estalactites molhadas umas às outras, bem como o fato de ser obrigado a bafejar a zona de contato com esses ramos para os descolar, quando o gelo já lhe parece suficientemente solidificado. Em outros projetos, deparamo-nos com pedras equilibradas de forma quase impossível ou arcos de ramos entrelaçados que conjugam ideias arquitetônicas e escultóricas.

De todo um corpo de trabalho que anda perto de introduzir “magia” no cotidiano, são de destacar as suas famosas *Midsummer Balls* (2000). Tendo aparecido em pleno Verão no Centro de Londres, aparentemente vindas de um portal temporal, com o poder de conectar o público simultaneamente com o Inverno e com um futuro feito de degelos e alterações climáticas. Nesse âmbito tão específico do Antropoceno, temos também a sua *Rain Shadow*<sup>19</sup> (1984, Escócia), apresentada em vídeo na feira de arte Arco Lisboa 2019, em que se deita na terra sob chuva, deixando seca sua silhueta, remetendo à pegada de carbono e às inúmeras transformações que o homem provoca no ambiente que o rodeia.

Ao considerar a relação de um corpo/objeto e seu contexto, temos de referir as obras da década de 1960 que Hans Haacke propõe para explorar as propriedades de auto-organização dos sistemas, como alternativa à criação de

<sup>18</sup> Documentário *Rivers and Tides* sobre Andy Goldsworthy.

<sup>19</sup> Nome atribuído à zona extremamente seca que é criada pelo fato de existir uma cordilheira montanhosa forçando a condensação da chuva (um excelente exemplo é o famoso deserto do Atacama junto aos Andes).

objetos acabados. A obra de arte como sistema dinâmico é muito claramente explorada na série de cubos de vidro acrílico parcialmente cheios de água e selados, que vão reagindo às alterações das condições a que estão sujeitos. Nessa série, o mais relevante para o tema em discussão é seu caráter demonstrativo da subjetividade implicada no processo estocástico de percepção, nesse caso de um trabalho que sumariza o ciclo da água em face de uma “testemunha”:

O processo de condensação não tem fim. A caixa tem constante mas lenta alteração de aparência que nunca se repete. [...] As condições são comparáveis às de um organismo vivo que reage de forma flexível ao meio circundante. A imagem da condensação não pode ser prevista com precisão. Muda livremente, restrita apenas pelos limites estatísticos (Hans Haacke<sup>20</sup>).

Na década seguinte, Haacke explora outros sistemas de processos interdependentes relacionados com o problema da poluição, nomeadamente na instalação *Rhine Water Purification Plant* (1972, Haus Lange, Krefeld). Nessa obra apresenta amostras de água, supostamente tratada pela estação de purificação, visivelmente negra, mas que estava sendo lançada no rio Reno. Pôs assim em evidência um problema ecológico, apresentando simultaneamente uma solução concreta, com duas filtragens: uma de areia e outra de carvão. Parte dessa água filtrada alimentou um pequeno lago com peixes e a remanescente regou o jardim do museu onde expôs o trabalho. Importa ainda referir a sua obra *Skyline* (1967), feita com balões de hélio no Central Park em Nova York e que é uma referência para o trabalho recentemente desenvolvido por Tomás Saraceno no âmbito do conceito do Aeroceno.

O início do corpo de trabalho ligado a esse conceito é a construção de balões de ar, envolvendo a comunidade, feitos com sacos de plástico usados, aquecidos pela luz do sol e levados pelo vento, como em *Museo Aero Solar* (2007). Tal como Buckminster Fuller, Saraceno pretende remodelar o espaço social e o comportamento humano, assim como o espaço físico na série de

---

<sup>20</sup> Conferência no MACBa, Barcelona, 10/1965. Disponível em: <https://www.macba.cat/thekingdom/players/cube.html>. Acesso em 2 jun. 2023. No original: *The process of condensation does not end. The box has a constantly but slowly changing appearance which never repeats itself. The conditions are comparable to a living organism which reacts in a flexible manner to its surroundings. The image of condensation cannot be precisely predicted. It is changing freely, bound only by statistical limits.*

obras em que tem trabalhado esse conceito.<sup>21</sup> Com esse propósito começa a implementar estratégias para aproveitar a energia disponível no meio circundante. É assim que cria estruturas cada vez mais complexas que começam por integrar seres autotróficos<sup>22</sup> e simbióticos, como musgos e líquens, que têm a ambição de um dia sustentar seres humanos não apenas fisicamente, mas também com todos os nutrientes e condições para os emancipar do solo.

Alguns desses ensaios são módulos agrícolas, que Saraceno classifica como “ar-suficientes” (como *Flying Garden*, de 2006, ou *Cloud Cities*, de 2011), tendo já “lançado ao vento” esses ecossistemas flutuantes do topo do Metropolitan Museum e exibido exemplares em múltiplos museus, quer no seu formato mais funcional, quer para acentuar sua componente performática, arquitetônica ou instalativa, mas sempre com ambição utópica muito acentuada.

### **Gaia na Documenta 13 (2012)**

A Documenta 13, com curadoria de Carolyn Christov-Bakargiev, tinha objetivos políticos e filosóficos vastos, profundamente enraizados no conceito de Gaia. Foram convidados cientistas para expor como artistas, filósofos como Haraway para escrever e dar palestras, e coletivos como o movimento Occupy Wall Street para organizar performances e instalações. Nenhum tema foi imposto, mas os artistas acabaram por ser organizados, depois de apresentar suas propostas, em grandes temas, muitos deles ligados ao Antropoceno (cf. Bennet, 2012). Uma artista fundamental para pensar essa temática é Claire Pentecost que investiga a área da alimentação e da comida há vários anos, já tendo problematizado a comida processada industrialmente, os organismos geneticamente modificados e alternativas a esses sistemas. O mais interessante para o tema que estamos explorando foi ter apresentado solo fértil com o formato de barras de ouro (ver *Proposal for A New American Agriculture*, 2009-2010) e ter continuado a analisar as sementes como o sistema de conhecimento *open-source* mais antigo do mundo. Olhando para essa proposta da artista, com base no pensamento de Latour,

<sup>21</sup> Palestra de Tomás Saraceno no MIT. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FoZXt7ilkDo>. Acesso em 2 jun. 2023.

<sup>22</sup> Autotrófico: (auto = próprio; trofo= alimento) ser vivo que produz seu próprio alimento a partir de substâncias inorgânicas e energia (por exemplo, luz se for fotossintético).

temos a problematização do solo, que já acontecia por ausência no Aeroceno, como uma multiplicidade de entidades interconectadas no que este filósofo apelida de *actor network theory* (ANT). Nesse paradigma, é proposto o fim da hierarquização de todas as entidades como “atores” (agentes) que tornam essencialmente indiscerníveis o homem, o animal, o vegetal, o objeto e o mineral em relações horizontais que constituem uma rede sem exterior. Apesar de não ser possível desenvolver esse tema neste artigo, é inevitável referir que a *object oriented ontology* e o realismo especulativo de Graham Harman vão sustentar-se precisamente em Latour para propor um objeto que não é o científico (estudo das suas componentes) nem o objeto definido pela sua função (agenciamento), mas antes um terceiro objeto definido por uma abordagem lateral e enviesada, tal como é trabalhado pela arte e pela filosofia (Harman, 2012).

Voltando à instalação de Pentecost é importante esclarecer que integra uma linhagem de trabalhos que tratam as facetas mais problemáticas da agricultura, nomeadamente por ter enorme pegada de carbono e contribuir fortemente para a destruição de ecossistemas. Citando Warren Buffet, sugere também que a terra arável vai valer mais do que o ouro nos próximos 100 anos o que não augura um futuro nada tranquilo para a humanidade.

Neste grande evento, a Documenta 13, os visitantes comeram de hortas verticais que acompanhavam os quiosques de venda de comida e se deparavam com trabalhos e discursos complementares, como *Butterfly Garden* da artista Kristina Buch, em que esvoaçavam centenas de borboletas, fazendo-nos pensar na problemática dos polinizadores, ou *Doing Nothing Garden*, de Song Dong, um “jardim” que surgia do fato de não haver qualquer ação humana sobre um monte de entulho em que a artista instalou um letreiro com o título em mandarim. Com agenda de assuntos muito próxima, tínhamos também a instalação de Pierre Huyge (*Sem título*, 2012), em que em vez de “alguma coisa ser vista por alguém, alguém era visto por alguma coisa”, como observou Nicolas Bourriaud em palestra sobre o Antropoceno,<sup>23</sup> inspirado na ANT, referindo-se a Huyge em particular.

---

<sup>23</sup> Nicolas Bourriaud, *Art in the Anthropocene*, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=TgBQUE-ZaY4&feature=youtu.be>. Acesso em 2 jun. 2023. No original: *Not to exhibit something to someone but to exhibit someone to something* (42:50).

No meio do parque de Kassel, encontrava-se um cenário que oscilava entre o apocalíptico e o estaleiro de uma construção que ficou por fazer, e éramos recebidos por uma colmeia de abelhas que se encontrava na cabeça de uma escultura. Essa comunidade de polinizadores vitais era altamente reativa ao comportamento dos visitantes, que estavam devidamente avisados dos perigos que corriam se se aproximassem para além de determinado limite. O mesmo acontecia com um cão que o artista resgatou das ruas, ao qual pintou uma pata de rosa e alimentou durante todo o evento. Apesar de ter liberdade para se deslocar livremente, orbitava a instalação de Huyge por encontrar ali condições de vida favoráveis.

Para finalizar este conjunto de exemplos da Documenta, importa ainda referir o trabalho angustiante *News from nowhere* (2012) de Moon Kyungwon e Jeon Joonho, que se insere no pós-humanismo, propondo uma série de próteses de tecnologia de ponta que, pelo menos teoricamente, permitirão viver num mundo do qual a água potável quase desaparecerá, seja por contaminação, subida do nível do mar ou outros eventos relacionados com as alterações climáticas. Esses objetos protéticos eram acompanhados por um vídeo, explicando cada produto num registo quase publicitário. O ser humano sobrevivente, numa realidade que pode não estar assim tão distante, assumia-se como *cyborg*, fisiologicamente dependente de tecnologia para se manter vivo com apenas 125ml de água diários em vez dos atuais 2,5 litros (em média).

### **Tecno-sublimes e a singularidade do pós-humano**

Numa primeira análise, o Antropoceno pode parecer apenas um caso particular do tecno-sublime uma vez que implica transformações radicais, futuros terríveis e enorme imprevisibilidade, tendo sempre a tecnologia como causa subjacente, levando à extinção de múltiplas espécies e podendo, aliás, corresponder ao fim da própria humanidade. Considere-se a esse propósito o livro *Art, theory and practice in the Anthropocene* (Reiss, 2019), mais especificamente o capítulo, escrito por Eva Horn, intitulado *The Anthropocene sublime*, em que é analisada a obra de Justin Guariglia, que colabora com a Nasa para produzir imagens que evidenciam de forma impactante vários problemas antropogênicos, como o derretimento das calotas polares. Numa segunda análise, porém, verifica-se que o Antropoceno acaba por congrega uma multiplicidade de tecno-sublimes



nomeadamente o que tem origem no nuclear e numa eventual guerra com potencial para extinguir a espécie humana. Como é sabido, vários países têm hoje a capacidade de destruir todo o planeta múltiplas vezes, ficando assim evidenciado todo um exagero no valor atribuído à capacidade de destruição mútua. O nuclear, além de marcar o início de uma nova era histórica, é excelente exemplo para uma compreensão mais direta do tecno-sublime presente no Antropoceno, mas não é o único caso a ponderar. Existem também vários tipos de poluição a equacionar nesse âmbito, sobretudo substâncias com consequências imediatas (por exemplo, cancerígenas), mas também outras com efeitos cumulativos, como é o caso do dióxido de carbono, do metano ou metais pesados. A inteligência artificial não aparenta enquadrar-se no Antropoceno enquanto tecno-sublime mas, se começar a ter consequências ecológicas significativas, também terá correspondência geológica e interferência na definição desse extrato. Para ponderar esse tipo de tecno-sublime, é bom lembrar que a inteligência humana se mantém há muito aproximadamente constante, ou seja, num cenário otimista, aumentará de forma linear, enquanto a inteligência artificial apresenta crescimento exponencial. Não está definido quando, mas a capacidade de processamento de um computador deverá ultrapassar a de um cérebro humano. É isso que Kurzweil (2005) chama de singularidade<sup>24</sup> por estar associada a uma enorme imprevisibilidade e ultrapassar a capacidade preditiva humana. Independentemente do que isso irá implicar, tal como propõe Zielinski,<sup>25</sup> essas entidades serão denominadas *exteligências* artificiais e podem tomar forma, depois da singularidade, numa de três possibilidades: podem ser meros simuladores de consciência, passando simplesmente o teste de Turing, mas sem qualquer “vida interior”; podem evidenciar capacidades intelectuais, emocionais e existenciais, apresentando tanta, ou mais, “atividade interior” do que qualquer humano; finalmente, pode também ser impossível apurar até que ponto esses processos estão ou não presentes. Todas essas hipóteses permitem sonhar com utopias, distopias e apocalipses, mas, para ser possível ponderar cenários com mais interesse para a cultura e para a arte, teremos de integrar o contributo da *meme theory* que tem origem no livro de Dawkins (2006) publicado pela primeira vez em 1976.

---

<sup>24</sup> Termo inspirado na astrofísica, bem como por conceitos como horizonte de acontecimentos aplicável a um buraco negro ou ao *big bang*.

<sup>25</sup> Palestra de Siegfried Zielinski, Artificial Extelligence, EGS, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/mVBuvKWqLSE>. Acesso em 2 jun. 2023.

A biomimética de processos culturais tem grande potencial para abrir novas perspectivas culturais e, conseqüentemente, para pensar arte. Tal como o gene é uma unidade de informação biológica (genética), que segundo Dawkins se quer reproduzir egoisticamente,<sup>26</sup> o *meme* é uma unidade de informação cultural que tem objetivos semelhantes: replicar-se. São ambos sistemas de recursos finitos com cópia iterativa de informação de forma suficientemente imprecisa para permitir variabilidade. Dada essa semelhança, vários pensadores extrapolaram para o *meme* o que já tinha sido proposto para o gene.

Toda a vasta estratégia da apropriação, tão central na aprendizagem e criação artística, pode ser vista como parte das dinâmicas dos *memes*. O mesmo acontece com a proliferação da moda, da religião ou do conhecimento. Assim sendo, podemos ver o cérebro humano como meio de cultura para o que, nessa teoria de análise cultural, se designa segundo replicador (*meme*), dado que o primeiro replicador seria o gene. Mas numa era em que pensamento começa a ser substituído por algoritmo, o terceiro replicador foi rapidamente equacionado. Estamos já nos referindo ao *teme* ou *tecno-meme*, uma subunidade de informação, como os replicadores anteriores, sem base biológica e sem usar o cérebro humano como meio de cultura. O *teme* tem como base de proliferação o digital, o algoritmo e a inteligência artificial, que já começa a operar hoje de forma mais visível. Uma possibilidade assustadora relacionada ao que ponderamos é a singularidade implicar a emancipação total do *teme* em relação ao humano e, com isso, dar origem a uma situação em que nos tornamos obsoletos.

A extrapolação dessa estratégia biomimética permite a ponderação de alguns processos autorreferentes,<sup>27</sup> como os comportamentos autodestrutivos da humanidade, e abre várias perspectivas sobre o pós-humano. Consideremos todas as relações biológicas possíveis (além da predação/consumo) entre dois seres vivos: parasitismo, comensalismo e simbiose. Se essas três hipóteses forem aplicadas à relação da humanidade com a biosfera 1, podem ser definidas algumas formas de pós-humanidade. Caso se mantenha o comportamento parasitário do homem, o fim da humanidade é o futuro pós-humano resultante. Se, porém,

<sup>26</sup> Explicando assim o altruísmo do portador desse gene.

<sup>27</sup> Em que se pode incluir o fato de o *meme* ser ele próprio um *meme* e, portanto, passível de ser analisado pela própria *meme theory*.

acontecer uma alteração profunda das tendências atuais, se poderá chegar ao comensalismo, em que o ecossistema deixa de ser prejudicado para benefício humano. Existem várias formas de isso se concretizar, mas todas elas implicam uma sobrevivência precária, dado que continuará a se basear num ecossistema frágil e numa adaptação a ambientes mais extremos, seja por meio da prótese-máquina (*cyborg*) ou de alterações genéticas radicais. Para além dos enormes riscos envolvidos nesse caso, é paradoxal esperar que a origem do problema (a tecnologia) seja a solução. Note-se que o que tem falhado é a generalização de uma ética ecológica (por exemplo, com base no imperativo categórico de Kant, 2007) e a vontade política dela decorrente que, por enquanto, tem sido bloqueada pela dificuldade em alterar o sistema atual (como definido em *Modernidade líquida*, de Bauman, 2001). Finalmente, uma relação simbiótica implicaria o benefício mútuo da humanidade e do ecossistema que a sustenta. Seria o cenário mais otimista, mas, seja ele qual for, vai sempre parecer irrealista. A título de exemplo, pode-se imaginar que a conquista espacial conduzirá a uma civilização multiplanetária em que os processos de terraformação permitam fortalecer novamente a biosfera 1, beneficiando todas as formas de vida, que passariam a ter novos *habitat* disponíveis.

Desses três cenários ligados ao Antropoceno (e respectivas pós-humanidades), apenas o comensalismo parece ser exequível e minimamente aceitável, dado que as outras possibilidades ou levam ao fim da humanidade ou a utopias excessivamente otimistas que não enriquecem a reflexão que se impõe.

Consideremos então o *cyborg* pós-humanista, já referido em *News from Nowhere*, também equacionado em outros exemplos históricos, como o *Manifesto Cyborg* (Haraway, 1991, p. 149) e nas obras de arte de Stelarc ou de Mathew Barney. A título de exemplo, este último artista, em *Lama Lâmina* (2004-2009, Inhotim, Brasil), evidencia nossa dependência tecnológica e integra perfeitamente as grandes questões lançadas por Fuller, utilizando a dupla cúpula geodésica e o tema da destruição de ecossistemas. Essa enorme ferramenta/exoesqueleto destruidor(a) de florestas tem de ser vista à luz de Heidegger, mais especificamente do livro *The question concerning technology* (ed. 1976), em que argumenta ser a tecnologia a nossa forma de compreender o que nos rodeia, não devendo ser definida como uma extensão do humano e não separadamente como “outro”. Desse vasto universo do pós-humanismo não podemos excluir a manipulação gené-

tica, capaz de implicar uma transformação radical da espécie humana, a ponto de sermos obrigados a falar em uma nova espécie. Esses cenários podem sugerir futuros mais extremos do que os apontados pelo pós-humanismo. Podemos deixar totalmente de ser humanos e passar a ver na tecnologia a única resposta para todos os problemas, incluindo os existenciais. A título de exemplo, podem ser referidos os EM (emuladores de consciências humanas em computadores), permitindo a transferência de consciência, ou uma vivência com pensamento mas sem corpo, como sugere Lyotard (1993) em *The inhuman*. É nessa obra que se questiona se um pensamento pode continuar sem corpo e se isso pode ser um veículo para uma nova subjetividade que assumimos como trans-humanista. O que caracteriza essa abordagem é não existir nada de humano, possivelmente nada de vivo, nesse cenário extremo em que a tecnologia resolve problemas aparentemente eternos, podendo vir a substituir de forma radical os sistemas que hoje nos suportam e constituem.

Finalmente, é importante esclarecer que a ideia de pós-humano não se esgota no pós-humanismo: estende-se a outros cenários que implicam um humano sem expressão no nível global ou geológico, iniciando-se assim o pós-Antropoceno.

### Considerações finais

Como diria Malraux (Allan, 2009) em 1946, alguma forma de humanismo será sempre possível enquanto a humanidade sobreviver, mas será sempre um “humanismo trágico”. Inspirados pela arte ligada ao Antropoceno e pelo tecno-sublime, podemos concluir que o trágico assombra essas temáticas. Os humanismos dele decorrentes (incluindo o pós-humanismo e o especulativo trans-humanismo) podem, no entanto, levar à coexistência de muitas entidades que, como sugere Haraway, são capazes de se reequilibrar tornando o estrato geológico do Antropoceno tão fino quanto possível.

As sugestões topológicas (ver Aeroceno) e a consideração de diferentes temporalidades das obras já referidas (por exemplo, *7.000 carvalhos*) abrem a possibilidade de associar a cada conceito da triangulação que este artigo propõe a espaços e tempos específicos (ver figura 2).



Figura 2  
Proposta de topologias,  
temporalidades e áreas de  
influência

O Antropoceno, intimamente ligado à ciência, remete a uma situação topológica sem exterior e a uma escala temporal geológica.

A arte, assente na criação, baseia-se num espaço ficcional/imaginativo e num tempo de vida individual,<sup>28</sup> podendo dar contributos para o plano estético e ético.

O sublime, como categoria estética, pertence ao plano filosófico. Tendo há muito transcendido o retórico, remete a uma temporalidade histórico-biológica e a um espaço de transcendência do humano. Já definido como espanto transformador de consciências e sensibilidades, tem influência no plano político, onde, aliás, teve origem como categoria, não fosse Burke um eminente político.

Apesar da proposta que Jameson desenvolve sobre a crise do tempo em face do domínio do espaço na pós-modernidade, este artigo propõe, em vez disso, uma expansão da triangulação dos conceitos centrais considerados para o âmbito simultaneamente temporal e topológico associados à área de conhecimento de cada um deles. Essa articulação transdisciplinar que se propõe não é uma triangulação estática, porque pretende contribuir para identificar dinâmicas de potenciação mútua. Note-se que as decisões políticas consequentes

<sup>28</sup> Mesmo quando transcende o individual, num projeto coletivo por exemplo, a escala de tempo continua a ter ordem de grandeza com base nessa escala temporal não estando perto de se aproximar de outras ordens de grandeza referidas, como o tempo histórico ou geológico.

só acontecerão com a afetação profunda da “esfera pública” e com a transformação de sensibilidades que a arte pode oferecer. Se essa triangulação não se potenciar no sublime, a arte perderá necessariamente impacto por falta do efeito amplificador desse conceito. Ao articular a arte com o sublime, é possível evitar uma eventual associação ao propagandístico ou ao panfletário, favorecendo sua interpretação como criação por excelência. Com efeito, essa capacidade de vislumbrar forças invisíveis, potências, afetos e perceptos, se aliada à sublimidade enquanto experiência estética pode facilitar a transformação de consciências. Importa referir que todos esses processos de potenciação são igualmente válidos em sentido oposto, enriquecendo muitíssimo a interpretação e contextualização dos trabalhos que se enquadram nessas temáticas.

O essencial a retirar da análise aqui proposta é que o que aparenta ser um mero exercício criativo poderá ter consequências existenciais, permitindo traçar futuros alternativos numa segurança relativa que é característica da criação, da ficção, da imaginação e da sublimidade. Espera-se que a arte e a filosofia contribuam para que a humanidade não tenha de viver as consequências de uma catástrofe de dimensões apocalípticas para criar a necessidade profunda de mudança que conduz a novas topologias. Serão sempre a sobrevivência e a necessidade absoluta de imaginar topologias e temporalidade por alcançar que permitirão à humanidade ultrapassar situações tão dramáticas como a da sua eventual autodestruição.

**Manuel Furtado** é bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia assim como do Instituto de História da Arte e doutorando em História da Arte na FCSH da Universidade Nova de Lisboa. É mestre em Belas-Artes pela University of the Arts London, Central Saint Martins.

### Referências

- ALLAN, Derek. *Art and the human adventure: Andre Malraux's theory of art*. New York: Editions Rodopi B.V., 2009.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2001 [1999].
- BENNET, Jill. Living in the Anthropocene. In: CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (org.) *The book of books. Documenta 13: Catalog 1/3*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012, p. 345-347.

- BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1990 [1757].
- DANTO, Arthur. *The abuse of beauty*. Chicago: Open Court, 2003.
- DAWKINS, Richard. *The selfish gene: 30th anniversary edition*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- DENES, Agnes. *Interview* to Maika Pollack. 18 maio 2015. Disponível em: <https://www.interviewmagazine.com/art/agnes-denes>. Acesso em 2 jun. 2023.
- DENES, Agnes. The dream. *Critical Inquiry*, v.16, n. 4, p. 919-939, 1990. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1343775>. Acesso em 23 jan. 2021.
- FULLER, Buckminster R. *Manual de instruções para a nave espacial Terra*. Porto: Editora Exclamação, 2020.
- HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press Books, 2016.
- HARAWAY, Donna. *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*. New York: Routledge, 1991.
- HARMAN, Graham. The third table. In: CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (org.) *The book of books, Documenta 13: Catalogue 1/3*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2012, p. 540-542.
- HEGEL, Georg. *Aesthetics, lectures on fine art*. Trad. T.M. Knox. V. 1. New York: Oxford University Press, 1975 [1835].
- HEIDEGGER, Martin. *The question concerning technology, and other essays*. Trad. William Lovitt. New York: Harper & Row Publishers, 1976 [1954].
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism*. London/New York: Verso, 1991.
- KANT, Immanuel. *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Trad. Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 2007 [1797].
- KANT, Immanuel. *The critique of the power of judgement*. Trad. P. Guyer and E. Matthews. Cambridge: Cambridge University Press, 2000 [1790].
- KURZWEIL, Ray. *The singularity is near: when humans transcend biology*. New York: Viking USA, 2005.
- LYOTARD, Jean-François. *Lessons on the analytic of the sublime*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

LYOTARD, Jean-François. *The inhuman: reflections on time*. Trad. Bennington G. and Bowlby R. Cambridge: Polity Press, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. *The birth of tragedy and other writings*. Trad. Ronald Speirs. Cambridge: Cambridge University Press, 1999 [1872].

REISS, Julie. *Art, theory and practice in the Anthropocene*. Delaware: Vernon Press, 2019.

SCHILLER, Friedrich. *Naive and sentimental poetry and On the sublime*. Trad. J. A. Elias. New York: Frederick Ungar Publishing Co, 1966 [1801].

SCHOPENHAUER, Arthur. *The world as will and representation*. Trad. E. Payne. Colorado: The Falcon's Wing Press, 1958 [1818].

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

**Como citar:**


FURTADO, Manuel. O Antropoceno e os oximoros tecno-sublimes na arte contemporânea. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 151-175, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.10>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.



## Exercícios de política lexical para paisagens colonial e global

*Exercises toward a lexical policy of colonial and global landscapes*

Raquel de Melo Versieux

 0000-0001-5693-8696  
raquel.raquel@gmail.com

### Resumo

Produzido no contexto da modernidade ocidental, o conceito de paisagem muitas vezes atua como elemento de reconexão entre natureza e cultura, contrariando o próprio paradigma moderno que o fundamenta. Compreendendo a elasticidade do conceito, este ensaio convida pessoas artistas e pesquisadoras interessadas pelo tema a refletir sobre atualizações políticas dos sentidos de paisagem, a partir da perspectiva do sul global. As proposições de Bruno Latour, Nego Bispo, Denise Ferreira da Silva e Luiz Rufino, entre outros, são trazidas ao debate para nos ajudar a compreender ambiências decorrentes da colonização e mundialização do capitalismo, como a necessidade de enfrentamentos diante dos eventos anunciados com a era do Antropoceno e onde se instalam lutas sociais históricas em torno de territórios em disputa.

### Palavras-chave

Paisagem. Modernidade. Antropoceno.  
Decolonialidade. Emaranhamento.

### Abstract

*Produced in the context of Western modernity, the concept of landscape often serves as a re-nexus between nature and culture, challenging the very foundations of the modern paradigm. This essay explores the malleability of the landscape concept, proposing political updates that are relevant in today's context, particularly from the perspective of the Global South. The ideas put forth by Bruno Latour, Nego Bispo, Denise Ferreira da Silva, Luiz Rufino and other intellectuals are introduced to enrich the debate and help us understand the environments shaped by the colonization and globalization of capitalism. These ideas shed light on the need to confront the challenges heralded by the Anthropocene era, as well as the historical social struggles revolving around contested territories.*

### Keywords

*Landscape. Modernity. Anthropocene.  
Decoloniality. Entanglement.*

## Jamais fomos Ocidente

Como artista e pesquisadora, tenho empreendido busca constante pela reflexão do conceito de paisagem em minha prática. Este ensaio é direcionado às pessoas artistas e interessadas em geral, com o objetivo de apresentar reflexões que considero essenciais para a compreensão desse tema, especialmente diante das urgências impostas pelo tempo presente marcado pelo Antropoceno e pela herança da colonização.

Paisagem é um termo ocidental. Para entender de que forma podemos empregar esse conceito, no campo das artes visuais contemporâneas e além, faz-se necessário registrar de antemão que nós, pessoas latino-americanas, somos não ocidentais. Além disso, paisagem é um termo moderno. Talvez a modernidade nunca tenha existido, porém o Ocidente<sup>1</sup> existe. E a prova de que o Ocidente existe é justamente o fato de ele sustentar – pela violência econômica global<sup>2</sup> emanada de suas nações-matrizes colonizadoras – a própria existência da modernidade e a crença de que o Ocidente é moderno.

Note que a tese “jamais fomos modernos” foi enunciada por um homem branco europeu. Para o antropólogo francês Bruno Latour (1947-2022), a modernidade ocidental se define pelo exercício de duas práticas distintas: a da “tradução”, que legitimaria os híbridos de natureza e cultura, frutos da mistura de gêneros de seres completamente novos; e a prática da “purificação”, que separa humanos de não humanos. Para os modernos, uma prática só tem sentido enquanto existe a outra, devendo-se manter a distinção entre elas.

Toda vez que são sustentadas essas separações, continua-se sendo moderno. A hipótese do autor, porém, parte da observação de que tais práticas têm se tornado cada vez menos distintas no mundo ocidental. Sua proposta é

---

<sup>1</sup> O termo ocidente é utilizado aqui em sentido mais cultural do que geográfico, referindo-se a uma construção que delimita países cujas tradições intelectuais, políticas e socioeconômicas emergiram da interação entre a filosofia grega, a herança do Império romano e a tradição judaico-cristã. Esses países estão principalmente situados na Europa Ocidental, na América do Norte e incluem as antigas colônias do Império britânico na Oceania.

<sup>2</sup> Estou usando global/globalização como processo de integração e interconexão das atividades econômicas, políticas, sociais e culturais entre países, em escala mundial. A Segunda Guerra Mundial (1939-1945) é considerada crucial para a aceleração desse fenômeno, sendo a criação do Fundo Monetário Internacional (FMI), em 1944, frequentemente citada como um marco desse período.

lançada a seus pares ocidentais: um olhar simultâneo sobre as práticas de tradução e purificação permitiria aos modernos deixar, instantaneamente, de ser modernos. Para isso, ele nota que, imersa numa rede que tece tramas complexas, a sociedade ocidental tem proliferado híbridos de “ciência, política, economia, direito, religião, técnica, ficção” (Latour, 1994, p. 8) que não dizem respeito exclusivamente à natureza, à política ou ao discurso, ou seja, a saberes que são compreendidos a partir da fusão das práticas de “tradução” e “purificação”, e, por isso, cada vez mais difíceis de ser interpretados por disciplinas puras e isoladas.

Renegociar essa condição do paradigma moderno no Ocidente europeu implica também outro olhar sobre a passagem do tempo histórico. Para Latour, a modernidade inventou uma irreversibilidade do tempo, compreendendo-o como uma flecha direcional indicando o progresso, polarizando a origem, a ser negada, e a constante revolução pela superação.

Já em um estado de não modernidade, “o tempo não é um panorama geral, mas antes o resultado provisório da ligação entre os seres” (Latour, 1994, p. 74). É desse modo que outras projeções temporais podem ser avaliadas. Na esteira disso, o autor compreende a assimetria entre natureza e cultura, e passa a se questionar sobre a necessidade de extensão da democracia para seres outros além de humanos e coisas.

Nas discussões mais atualizadas apresentadas pelo autor no ensaio *Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno* (Latour, 2020), suas avaliações sobre o paradigma moderno retornam a partir do reconhecimento da globalização e de seus efeitos aniquiladores, sobretudo a crescente onda de migrações para a Europa, o aumento generalizado de desigualdades e a urgência de se admitir o “Novo Regime Climático”. Essas seriam consequências de um modelo econômico global que, ao contrário de ter multiplicado diversidades, como esperado, acabou por perpetuar a redução de expressões múltiplas a pontos de vista comuns, representando interesses de um grupo muito restrito (Latour, 2020).

Para Latour, foram valores modernos como a ênfase na razão, na objetividade, no progresso e na dominação da natureza que criaram as condições para a expansão do comércio, da tecnologia e da ciência em nível global. E tem sido a globalização, como continuidade intensiva do projeto colonizador, marco da modernidade, a principal responsável pelas altas taxas de emissão de dióxido de carbono na atmosfera, resultando no aquecimento global.

Esses movimentos são responsáveis pelas alterações no sistema climático da Terra, indicando que estamos vivendo a era do Antropoceno, um dos possíveis nomes dados a esse período marcado pela atuação de um grupo específico de humanos modernos cujas ações passam a modificar o planeta geologicamente – ávidos que são por propagar modelos extrativistas em comunidades cujos modos de vida são “arcaicos, tradicionais, reacionários ou simplesmente ‘locais’” (Latour, 2020, [s.p.]), julgando imediatamente toda resistência à globalização como ilegítima.

Buscando formas de apreender os complexos níveis de aproximação à globalização, a pergunta “onde aterrar?”, colocada por Latour, é dirigida sobretudo aos globalizadores ocidentais agora sem globo, sem solo, “sem uma terra para chamarem de sua” (Latour, 2020, [s.p.]). O conceito de *Terrestre* surge como uma possível proposta nessa direção, um atrator para o qual o Ocidente deve olhar com atenção e urgência. Compreendido como um novo ator-político capaz de manifestar sua agência extrapolando fronteiras temporais e espaciais, o Terrestre

deixou de ser o cenário, ou o plano de fundo, da ação dos humanos. Sempre falamos da geopolítica como se o prefixo “geo” designasse apenas o quadro onde se desenrola a ação política. Contudo, a mudança que estamos testemunhando é que esse “geo” passou a designar um agente que participa plenamente da vida pública (Latour, 2020, [s.p]).

O Novo Regime Climático coloca em risco e suspensão a continuidade da grande diversidade de vida no planeta Terra, afetando até a manutenção do próprio projeto globalizador. É lamentável que povos modernos colonizadores passem a reconhecer os efeitos negativos de seus projetos apenas no momento em que finalmente são também afetados por eles, numa espécie de solidariedade negativa pouco convincente. Por outro lado, essa constatação é a confirmação de que esses povos são mesmo modernos e colonizadores, egoístas e indiferentes à precarização das condições de vida humana e outras além dessas, entre elas a de povos e territórios colonizados continuamente há séculos.

No artigo “O clima da história: quatro teses”, de 2009, o historiador indiano Dipesh Chakrabarty (1948-) apresenta o Antropoceno como a força geológica exercida pela atividade humana capaz de alterar processos físicos

da Terra. Diante do aquecimento global, evidenciado cientificamente, o autor nos convida a rever a “distinção humanista entre história natural e história humana”, buscando, assim, compreender “como a crise da mudança climática fala a nosso senso de universais humanos, ao mesmo tempo pondo em questão nossa capacidade de compreensão histórica” (Chakrabarty, 2013, p. 5).

De forma resumida, as quatro teses apresentadas pelo autor terminam por apontar algo que precisa ser compreendido hoje, ainda mais do que no passado, pela seguinte razão: o fato de que, no presente, há uma sobreposição temporal entre a cronologia do capital e a história das espécies.

A mudança climática, refratada através do capital global, irá, sem dúvida, acentuar a lógica de desigualdade que funciona sob seu domínio; alguns, sem dúvida, ganharão temporariamente à custa de outros. Mas a crise como um todo não pode ser reduzida à história do capitalismo (Chakrabarty, 2013, p. 22).

Acredito que é preciso ter cautela com essa afirmação, pois, apesar de ser óbvia e chamar atenção para uma situação bastante limítrofe do nosso presente, ela pode camuflar camadas de lutas sociais centradas no combate ao capitalismo. Arriscaríamos negligenciar a experiência cotidiana de crises gravíssimas com as quais temos que conviver – enquanto ainda vivermos na Terra, ou enquanto esta nos deixa viver aqui – e que são apontadas por grupos chamados minoritários, vitimados e em condição de enfrentamento de questões como racismos estruturais, xenofobias, lutas de classe e gênero, por exemplo.

De fato, se olharmos com a devida atenção, exemplos concretos para a saída racional, tal como convocada por Chakrabarty, a partir do entendimento de que a história não é uma disciplina neutra e que sua agência política tem implicado a sobreposição da história das ações humanas e da história natural, ou exemplos que apontam para a direção em que a Europa poderá aterrar, visando abandonar hierarquias e assimetrias que têm sido centrais na modernidade, tal como proposto por Latour, têm sido desenhados há séculos na América Latina pela resistência de grupos quilombolas, indígenas e ribeirinhos, movimentos messiânicos populares, organização de pessoas trabalhadoras rurais sem terra, mulheres engajadas no ecofeminismo e bruxas neopagãs, para citar alguns casos.

Do mesmo modo, numa leitura crítica à declaração de Latour (2020, [s.p.]) na qual ele afirma que “a Europa invadiu todos os povos; agora todos os povos vão até ela”, seria simplório supor que há uma justiça reparadora da história colonial e dos efeitos da globalização, bem como um equilíbrio reverso gerado pela invasão da Europa por outros povos outrora por ela invadidos. Não, não são todos os povos que vão até a Europa. Aos povos colonizados que buscam uma saída indo em direção a ela, a experiência tem demonstrado políticas migratórias restritivas e que milhões de pessoas estão arriscando suas vidas precarizadas em travessias igualmente precárias. Embora reconheça os crimes cometidos pelas nações colonizadoras europeias, Latour nos confunde quando defende que esses crimes ou “defeitos são também suas qualidades”, ou até mesmo um “trunfo” da Europa, já que a livrariam de uma certa inocência (Latour, 2020, [s.p.]). O pior dos casos seria confundir seus pares ocidentais.

Na dúvida sobre por onde começar a agir politicamente, Latour (2020) recomenda principiar pela descrição e enumeração dos modos de vida invisibilizados que compõem conjuntamente o espaço terrestre (Latour, 2020). Enquanto a Europa ocidental se prepara para começar a listar caminhos possíveis de reconhecer sua amodernidade, na América Latina, não moderna por excelência, o movimento ainda é pela resistência contra a designação europeia que forja neste território a projeção de uma modernidade igualmente letal.

### **Paisagem moderna?**

Paisagem é termo solicitado por diferentes áreas do conhecimento ocidental. A divisão do conhecimento em áreas distintas é uma invenção do Ocidente moderno ou, pelo menos, da modernidade pretendida no Ocidente. Se este se mostra disponível para – pelo menos no plano teórico – rever suas condições fundadoras, a paisagem, como conceito, conseqüentemente precisa passar também por uma revisão.

Com o objetivo de destacar a maleabilidade de interpretações que o termo paisagem possui no contexto ocidental, apresento uma breve história do conceito, baseada em uma seleção de autores do norte global. Por meio dessas abordagens, é possível notar a ocorrência de uma interconexão entre natureza e cultura presente na concepção de paisagem. Essa elasticidade do emprego do termo pode nos servir como primeiro indicativo da falência do modelo fundado no próprio paradigma moderno.

O sociólogo Georg Simmel (1858-1918), homem branco alemão, em seu ensaio *Filosofia da paisagem*, de 1913, reconhece que na Antiguidade e na Idade Média não há uma percepção construída em torno da paisagem, pois não havia, no modo como aí se operava a separação anímica, a individualização de formas interiores e exteriores. Em sua opinião, essa operação será consumada na época moderna, e talvez seja essa a tragédia fundamental do espírito, a qual ele se empenha em recuperar.

Simmel (2011, p. 42) pretende, então, esclarecer o “peculiar processo espiritual apenas a partir do qual se produz a paisagem”, decorrente do entrelaçamento do todo natural – que ele entende como a “infinita conexão das coisas, a ininterrupta procriação e aniquilação de formas, a unidade fluente do acontecer, que se expressa na continuidade da existência temporal e espacial” (p. 42) – com aquilo que é precisamente essencial para a paisagem: “a delimitação, o ser-apreendido num círculo visual momentâneo ou duradouro; [...] um ser-para-si, porventura óptico, porventura estético, porventura conforme à *stimmung*” (p. 43).

O conceito de *stimmung*, palavra em alemão cuja tradução mais próxima do português seria “ambiência”, passa a ser central para o entendimento da espiritualidade da paisagem proposta por Simmel. Assim, cada paisagem tem sua *stimmung* própria que lhe confere características particulares e unitárias que podem ser observadas e sentidas individualmente pelos indivíduos, ficando, entretanto, reservada aos artistas uma predisposição especial para essa dupla percepção.

Estamos em face da paisagem, a natural e que deveio artística, como seres humanos inteiros, e o ato que a cria para nós é inteiramente um ato que observa e um ato que sente, só a reflexão posterior o dissociando nessas particularidades. O artista é o único que cumpre com tal pureza e força esse ato formativo da visão e do sentir, que assimila plenamente em si o material natural dado e volta a criá-lo como que a partir de si, enquanto nós permanecemos mais presos a esse material e por isso continuamos a perceber este ou aquele elemento particular em que o artista vê e forma realmente apenas “paisagem” (Simmel, 2011, p. 51).

Seria essa reivindicação do autor de resgatar o espiritual pela arte, o que ele denomina a força e pureza do artista, capaz de operar simultaneamente a objetividade e a subjetividade para a construção da paisagem, uma possível reserva antimoderna na modernidade?

A investigação da paisagem como problema da filosofia, apresentada pela pesquisadora Adriana Veríssimo Serrão (2011), mulher branca portuguesa, parte de uma análise histórica do emprego do termo, identificando as primeiras ocorrências no final do século 15, associadas geralmente ao elemento paisagístico inovador na pintura Renascentista. Para a autora, o surgimento de uma palavra nova para nomear algo que até então passava por outras designações não diz só de um vocábulo novo, mas também de uma diferente forma de perceber e descrever o mundo que surge na modernidade. Reconhece, ainda, pelos sentidos encontrados nos dicionários correntes, a manutenção de uma dualidade entre “o ser (fenômeno) e sua representação (ou imagem)” (p. 14), segundo ela explica de forma mais detalhada:

Para além dos conteúdos que acompanham a história da palavra, estes significados assinalam *grosso modo* duas orientações de estudo divergentes, em grande medida reflexo da bifurcação dos saberes entre ciência e arte, típica da Modernidade. Enquanto fenómeno natural, a paisagem será objecto de exame directo: pela cartografia, no desenho de zonas específicas do espaço terrestre, e pela geografia física, na classificação topográfica das regiões do mundo segundo as diferentes morfologias, incluindo a acção dos elementos modeladores, mares e ventos, e dos factores climáticos. Enquanto produção de imagem, acompanha a história da cultura artística através das concepções plásticas e estilísticas que nela se foram exprimindo e configuraram a evolução dos modos expressivos e dos seus subgéneros académicos: marinhas, bucólicas, campestres... (Serrão, 2011, p.15).

Para a autora, a paisagem se completaria pela somatória de conceitos aplicados pelas disciplinas que dela se aproximam. Simmel (2011, p. 42) igualmente havia notado que “árvores e cursos de água, prados e searas, colinas e casas e todos os mil variados cambiantes da luz e das nuvens” recortam o território, mas não dizem ainda o que é uma paisagem. Para ele, o processo espiritual é o que completa a paisagem, extrapolando o sentido unitário dado pela visualidade primeira do recorte de um território.

O artigo do filósofo Rosario Assunto (1915-1994), homem branco italiano, denominado Paisagem-ambiente-território: uma tentativa de clarificação conceptual, de 1976, contém breve revisão desses termos, muitas vezes



sobrepostos ou apresentados em discordância. Por “território” compreende-se o que é relativo ao espaço e tem um “valor mais extensivo-quantitativo do que intensivo-qualitativo”, referindo-se a uma extensão da superfície terrestre que pode ser delimitada segundo critérios político-administrativos e geofísicos ou a outras nuances de sentido adquiridas pela ocorrência do vocábulo em uma dada língua. O conceito de “ambiente” estaria então dividido entre o significado biológico, referente às condições de vida física, tais como exposição solar, temperatura, hidrografia etc., e outro histórico-cultural, relativo a costumes, tradições, manifestações artísticas, fluxos migratórios etc., ou seja, o território acrescido de vida. A “paisagem” seria, então, a “forma” a partir da qual o ambiente confere “matéria” ao território, ao dele se servir. Como se fosse possível que um conceito contivesse o outro, ele conclui que “o ambiente concreto, o ambiente que vivemos e do qual vivemos vivendo nele, é sempre o ambiente como forma de um território: paisagem” (Assunto, 2011, p. 126).

Percorrendo a paisagem pelo viés da visualidade, a historiadora da arte Anne Cauquelin (1926-), mulher branca francesa, reconhece que não há na Antiguidade grega nenhuma palavra que possa significar o que se entende por paisagem.

Fortemente estruturado, o mundo grego se defende da invasão dos brilhos dispersos e contra tudo aquilo que, separado, poderia prejudicar sua unidade: a natureza não tem necessidade alguma da paisagem sensível para revelar seu desígnio (Cauquelin, 2007, p. 60).

Em alguma medida, essa natureza unitária apontada no mundo grego é próxima àquela que Simmel percebe em relação à *stimmung*, quando a paisagem é configurada num entrelaçamento espiritual.

Na complexa trama histórica que envolve a separação espiritual da paisagem, Cauquelin (2007) argumenta que foram os romanos os responsáveis por estabelecer o paradoxo do “dentro fora”, por meio da construção de jardins perfeitos dentro das cidades. Servindo como locais para meditação, esses jardins apontavam para algo que não estava presente ao mesmo tempo em que mantinham o mundo “selvagem” isolado. A escolha meticulosa dos elementos que os compunham, tal como um quadro, resultou na constituição de um léxico próprio de construção contrária à natureza: “a árvore, a gruta, a fonte, o prado, o outeiro, torrão ou talude, os animais” (p. 66). Essas noções atravessam a arte medieval e podem ser ainda encontradas na produção contemporânea, segundo a autora.

Ela chama atenção para algumas explicações corriqueiras que tendem a associar o advento da paisagem, ao menos como gênero pictórico, ao surgimento da perspectiva, no início do século 15, na Europa. Notar a invenção da técnica da *perspectiva artificialis* apenas para solucionar um problema da representação da imagem seria, no entanto, reducionista.

O antropólogo Tim Ingold (1948-), homem branco inglês, aponta a relação entre temporalidade e paisagem. Ao longo de sua obra, composta de trabalhos de campo e etnografias, a noção de paisagem é pensada a partir de inúmeros processos que se verificam na passagem do tempo, na forma de registros de vidas e da atividade de gerações de seres, incluídos aí seres humanos, animais e plantas, assim como ciclos geológicos e atmosféricos. No artigo *Temporality of the landscape*, de 1993, o autor introduz uma nova palavra, *taskscape*, que pode ser traduzida por “tarefagem”, afirmando que “a vida humana é um processo que envolve a passagem do tempo”, e que “esse processo de vida é também o processo de formação das paisagens em que as pessoas viveram<sup>3</sup>” (Ingold, 2000, p. 189), onde desenvolvem suas tarefas cotidianas não só relacionadas ao trabalho, mas a tudo que as mantém vivas.

As paisagens, ou *taskscapes*, podem ser lidas como textos, intimamente relacionados à temporalidade e que nos oferecem modos de contar histórias mais profundas sobre o mundo. Perceber a paisagem corresponderia a um ato de memória, ligado ao engajamento e à circulação em um ambiente impregnado de passado. Ao analisar a pintura intitulada *A colheita* (1565), do artista Pieter Bruegel, homem branco holandês, nos deparamos com um convite de Ingold (2000, p. 202) a testemunhar o interior da cena, imaginando o som do ambiente e prestando atenção nos aspectos que, segundo ele, “ilustram a relação entre paisagem e temporalidade: as montanhas e os vales, os caminhos e trilhas, a árvore, o cereal, a igreja, as pessoas”.<sup>4</sup> Para o autor, a atividade humana modifica a paisagem, ao mesmo tempo que é parte dela, e salienta, no exemplo da

---

<sup>3</sup> Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *First, human life is a process that involves the passage of time. Secondly, this life-process is also the process of formation of the landscapes in which people have lived.*

<sup>4</sup> No original: *I shall focus on six components of what you see around you, and comment on each insofar as they illustrate aspects of what I have had to say about landscape and temporality. They are: the hills and valley, the paths and tracks, the tree, the corn, the church, and the people.*

pintura de Bruegel, o ritmo em que pessoas campesinas se distribuem numa rede que compõe a cena:

A temporalidade das *taskscape*s é então social, não porque a sociedade fornece um quadro externo contra o qual determinadas tarefas encontram medida independente, mas porque as pessoas, no desempenho de suas tarefas, atendem umas às outras<sup>5</sup> (Ingold, 2000, p. 196).

Esse conjunto de exemplos das propostas de autoras e autores europeus nos mostra que, da mesma forma que a própria história da modernidade, a invenção da paisagem ocidental não acontece num único gesto inaugural, mas pela justaposição de estratos subsequentes, adaptações teóricas e técnicas. Nessa construção, nota-se a fundamental contribuição dada por diversas formas de expressões artísticas, pois “parece que só se pode ver aquilo que já foi visto, isto é, contado, desenhado, pintado, realçado” (Cauquelin, 2007, p. 94).

Ao combinar dualidades, a paisagem, essa palavra moderna, carrega em suas próprias definições a condição intrínseca à modernidade que os próprios modernos agora buscam reconfigurar: a de que não é possível isolar categorias e afirmar que elas permanecerão cada vez mais especializadas, num sentido único, como na imagem da flecha em direção ao progresso. Ao reconhecer a falência da crença no futuro, tal como o paradigma moderno teria proposto, vislumbra-se um campo de discussões para uma paisagem capaz de assimilar contextos e características pós-modernas, pós-industriais ou amodernas, híbridas e capazes de dissolver a polarização entre áreas do conhecimento, talvez uma antipaisagem, atratora e agente, participando da vida pública.

### **Léxico político de paisagens coloniais e globalizadas**

Esses exemplos apontam para uma dobra no sentido moderno da paisagem ocidental, a qual buscava a extrapolação dos “elementos modeladores, mares e ventos, e dos factores climáticos” (Serrão, 2011, p. 15); “árvores e cursos de água, prados e searas, colinas e casas e todos os mil variados cambiantes da luz

---

<sup>5</sup> No original: *The temporality of the taskscape is social, then, not because society provides an external 3D frame against which particular tasks find independent measure, but because people, in the 1 performance of their tasks, also attend to one another.*

e das nuvens” (Simmel, 2011, p. 42); “a árvore, a gruta, a fonte, o prado, o outeiro, torrão ou talude, os animais” (Cauquelin, 2007, p. 66); ou “as montanhas e os vales, os caminhos e trilhas, a árvore, o cereal, a igreja, as pessoas” (Ingold, 2000, p. 202). Para avaliar a relação entre paisagem, modernidade, colonialidade, globalização e Antropoceno, faz-se necessária, contudo, uma nova dobra.

Fazendo emergir os sentidos violentos da atividade necroextrativista colonial e globalizada, podemos propor a atualização política do léxico daquilo que outrora figurava no campo das ligações provisórias da paisagem: aniquilação de povos nativos originários mediante invasão e expropriação de terra, escravização de corpos, aldeamentos, privatização da terra e da água, agromineração, garimpo, desmatamento, queimadas, poluição atmosférica, barragens e transposição de rios, *plantations* e monocultura, intoxicação do solo e das águas, queima de combustível fóssil, extinção da vida animal e vegetal, degelo polar, acidificação dos mares, aquecimento global, colonialismo químico e molecular,<sup>6</sup> racismo ambiental,<sup>7</sup> racismo fundiário,<sup>8</sup> conflitos agrários etc.

---

<sup>6</sup> Expressão apresentada pela geógrafa brasileira Larissa Mies Bombardi (1972-), mulher branca, responsável pelo mapeamento do uso de agrotóxicos no Brasil e conexões com a União Europeia (2017), principal exportadora desse insumo para o Brasil, mesmo quando proibido em seus territórios, como no caso de França, Alemanha e Bélgica. Desde 2020, exilada na Europa após sofrer ameaças de morte no Brasil.

<sup>7</sup> Expressão cunhada pelo químico, pesquisador e ativista estadunidense Benjamin Franklin Chavis Jr., homem negro, em 1982, referindo-se à relação de distribuição de resíduos tóxicos da indústria, que afetam principalmente populações racializadas em seu país. Naquela época, no estado da Carolina do Norte, 40.000 jardas cúbicas de resíduos químicos industriais carcinogênicos (PCBs, Bifenilos Policlorados), advindos sobretudo da indústria de caminhões, estavam sendo despejadas no aterro sanitário do condado de Warren, onde eventualmente contaminariam a água de poço que servia comunidades agrícolas afro-americanas próximas. Como parte de um movimento de resistência que ocorria desde o final dos anos 1970 nos estados da Carolina do Norte, do Texas, do Novo México e da Califórnia, isso eclodiu em um motim, levando à prisão de Benjamin Chavis, líder do movimento.

<sup>8</sup> A expressão aparece como proposta da advogada, pesquisadora e professora brasileira Tatiana Emilia Dias Gomes (2019), mulher negra, para ser adicionada aos debates políticos e acadêmicos em torno da questão agrária e socioambiental no país. A pesquisadora chama atenção para a necessidade de observar os “dividendos políticos e econômicos que os(as) brancos(as) obtiveram ao longo da história do Brasil, através da acumulação de terras a partir dos genocídios dos povos originários e africanos, da escravização de africanos(as) e da arquitetura jurídica que atribuiu o direito de propriedade privada sobre a terra apenas aos(às) que pudessem pagar por ela ou dispusessem dos meios para fraudá-la/grilá-la”, resultando no elevado índice de concentração fundiária no Brasil entre a população branca.

Não há como fugir da dimensão política das paisagens colonial e global. A colonização inventa jurisdições reguladoras que ora distribuem, ora impedem o acesso à terra e ao território, enquanto práticas violentas extraem da força de trabalho escravizada humana e da terra riquezas que são acumuladas unilateralmente. Esses recursos são reempregados na atualização da própria fórmula de acumulação de riqueza, através do investimento para a ampliação da produção de bens de consumo, as chamadas revoluções industriais.

Pela dissipação entrópica de toda a energia empregada nesses movimentos, hoje compreendida também pela sua capacidade de interferência na organização geológica do planeta, o Novo Regime Climático, encontramos aí uma conexão entre colonização e Antropoceno, imbricada no mundo globalizado. E uma das saídas para os impactos anunciados por essa era reside, então, em descolonizar.

No artigo Desafios decoloniais hoje, Walter D. Mignolo (1941-), um professor universitário argentino nos Estados Unidos, homem branco, defende a necessidade de se fazer da escrita, ainda que nas línguas coloniais e imperiais, corpos de fronteira, sendo esse o pensamento fronteiro da decolonialidade. Como um tipo de desobediência que confronta projetos globais reafirmando histórias locais, o que ele chama de desobediência epistêmica (Mignolo, 2017, p. 21), a decolonialidade, em sua fundação – assinalada pelo autor como tendo sido colocada em pauta pela primeira vez em 1955, na Conferência de Bandung, na Indonésia –, apresenta-se como uma contranarrativa ou terceira via que se opõe às macronarrativas ocidentais, como o capitalismo e o comunismo.

Da mesma forma, o ativista estadunidense Russel Means (1939-2012), homem indígena, em discurso proferido em 1980, no qual diz que “para a América viver, é preciso que a Europa morra”, reconhece que no progresso materialista, seja ele vivenciado no modelo econômico socialista ou capitalista, da forma como Europa os propaga, ambos são incompatíveis com as práticas de seu povo, pois “a tradição materialista europeia de desespirtualizar o universo é muito semelhante ao processo mental que desumaniza outra pessoa” (Means, 2020, p. 5). Para ele e sua cultura, “ser” é uma proposição espiritual, diferente de “ter”, daí a razão de sua cultura negar o acúmulo material. Desse modo, ele rejeita a escrita, reafirmando a oralidade que pauta sua cultura e reiterando que a leitura do seu discurso só pode ser possível porque alguém registrou sua fala.

Compreendendo que a modernidade é uma ficção que funda o eurocentrismo, para Mignolo (2017), a orientação é: naturalizar-se em oposição a modernizar-se, ainda que o próprio sentido de natureza também seja uma ficção, ou, ainda, uma ficção moderna. Nessa busca, cabe “viver e con-viver com quem acha que a opção decolonial é a sua e com quem tem encontrado opções paralelas e complementares à descolonial” (p. 31), formulando uma sociedade política global.

Ao tratar da “dívida impagável”, a filósofa e artista brasileira Denise Ferreira da Silva (2019), mulher negra, é uma das primeiras autoras a associar a interpretação dos excedentes produzidos pela mão de obra negra escravizada por pelo menos 300 anos atuando sobre território indígena, no exemplo do caso brasileiro, aos efeitos de dissipação de calor e aquecimento global. Ela ainda reforça a relação entre modernidade e colonização:

Privilegiando a violência, numa violação das separações impostas pelos pilares ontoepistemológicos modernos, esta leitura das cenas de valor, a econômica e a ética, sustenta o argumento de que o capital global vive do valor total expropriado do trabalho escravo e das terras indígenas. Mais especificamente, este exercício apresenta o procedimento do pensamento que sustenta a (mais alongada) formulação da figura que me guia: a Dívida impagável relembra a expropriação, o modo de extração econômico característico da colônia moderna, justamente o momento da matriz jurídico-econômica moderna, no qual o uso da violência total permite a apropriação de valor total que entra diretamente na acumulação do capital (Ferreira da Silva, 2019, p. 155-156).

Ainda, no sentido de compreende a sociedade política global, a autora traça um olhar crítico sobre como o modelo europeu de pensamento científico moderno reproduz, violentamente, a “separabilidade” desdobrada em “determinabilidade e sequencialidade” (Ferreira da Silva, 2016, p. 61), assentadas em categorias como *tempo* e *espaço*. É dessa maneira que se produziu e segue se reproduzindo o “outro” e, a partir de uma perspectiva europeia, o racismo e suas violências implicadas.

Vislumbrando pensar o mundo de maneira que extrapole essas categorias, a autora vê a necessidade de uma mudança radical no modo como abordamos matéria e forma, como meio de “liberar a radical capacidade criativa da imaginação” (Ferreira da Silva, 2016, p. 59). Ela chama então outros “descritores poéticos” para tratar de “não localidade” e “virtualidade”, compreendendo e reimaginando a socialização pelo sentido de “emaranhamento” entre grupos humanos e entre entidades humanas e não humanas.

Isto é, quando o social reflete O Mundo Emaranhado, a socialização não é mais nem causa nem efeito das relações envolvendo existentes separados, mas a condição incerta sob a qual tudo aquilo que existe é uma expressão singular de cada um e de todos os outros existentes efetivos ou virtuais do universo (Ferreira da Silva, 2016, p. 65).

Dado que a guerra colonial é uma guerra por território, Antônio Bispo dos Santos (1956-), filósofo brasileiro e militante do Movimento Social Quilombola do Piauí, homem negro, também nomeado Nego Bispo, reconhece a capacidade de resistência dos povos “contracolonizados”, como os quilombolas, entre outros, pela “readaptação dos nossos modos de vida em territórios retalhados, descaracterizados e degradados; a interlocução das nossas linguagens orais com a linguagem escrita dos colonizadores” (Santos, 2019, p. 74) e trata de forma crítica a colonização e a instrumentalização do direito à terra por povos afro-pindorâmicos, como ele refere, a partir da obrigatoriedade da escrita.

Tanto os quilombolas quanto os indígenas do Brasil só passaram a ser sujeitos de direito na Constituição de 1988. Até essa Constituição, ser quilombola era ser criminoso e ser indígena era ser selvagem. A Constituição de 1988 disse que nós temos direito a regularizar as nossas terras pela escrita – o que é uma agressão, porque pela escrita nós passaríamos a ser proprietários da terra. Mas os nossos mais velhos nos ensinaram a lidar com essa agressão (Santos, 2018, p. 7).

Ainda que a Constituição de 1988 determine a regularização de terras indígenas (TIs) e quilombolas, o que se experimenta ainda hoje no Brasil é um território em disputa. Estima-se que em 1500 viviam no território posteriormente

chamado de Brasil pelo menos cinco milhões<sup>9</sup> de habitantes nativos, número que foi “reduzido a 4 milhões um século depois, com a dizimação pelas epidemias das populações do litoral atlântico, que sofreram o primeiro impacto da civilização pela contaminação das tribos do interior com as pestes trazidas pelo europeu e pela guerra” (Ribeiro, 1995, p. 225). Como informação complementar, Darcy Ribeiro (1922-1997), antropólogo e historiador brasileiro, homem branco, indica que até os anos 1700 esse número teria sido reduzido a dois milhões, em razão de epidemias, do desgaste pelo trabalho escravo e de extermínios decorrentes de guerras.

O último Censo<sup>10</sup> (2010) do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) constata a população de 817.963 indígenas. Desse total, 502.783 encontram-se na zona rural, e 315.180 habitam os centros urbanos, representando 305 etnias e falantes de 274 línguas indígenas. De acordo com a Comissão Nacional da Verdade, ao menos 8,3 mil indígenas foram mortas e mortos durante a ditadura militar (1964-1985).

De 22 de agosto a 2 de setembro de 2021, mais de seis mil indígenas de 150 etnias realizaram em Brasília o acampamento Luta pela Vida, a maior mobilização indígena da história, em que cantaram e dançaram enquanto o Supremo Tribunal Federal (STF) retomava a pauta do julgamento do Marco Temporal, explicado a seguir.

---

<sup>9</sup> As pesquisas sobre a estimativa da população indígena no Brasil antes de 1500 estão em curso. O arqueólogo brasileiro Eduardo Góes Neves, homem branco, argumenta que a estimativa de cinco milhões de indígenas como população em 1500 é subestimada. Ele sugere que essa subestimação faz parte de uma tentativa de apagamento da presença indígena na história do país, associada à noção equivocada de que o território amazônico foi pouco ocupado ou ocupado mais recentemente do que outras regiões da América. De acordo com os estudos arqueológicos de Neves (2022, p. 184), há evidências de que a população indígena já ocupava a Amazônia há pelo menos 12 mil anos, em formas complexas de organização política e com grandes grupos sociais. O autor reconhece que as estimativas populacionais podem variar devido a flutuações demográficas ao longo do tempo. No entanto, ele destaca a importância de considerar a ocupação contínua das terras amazônicas por povos indígenas nos últimos 2.500 anos, o que deve ser levado em conta ao estimar a população indígena em 1500.

<sup>10</sup> O resultado do Censo 2022, que deveria ter sido realizado em 2020 respeitando a regra de ser realizado a cada dez anos, teve sua divulgação adiada para o dia 28 de junho de 2023 devido a atrasos na etapa de coleta e apuração de dados. Em fevereiro de 2019, o governo Bolsonaro já demonstrava desinteresse pelo Censo, propondo reduções no questionário. A situação se agravou em 2020, quando, sob o argumento de questões financeiras e de segurança, a pandemia da covid-19 serviu para o adiamento da sua realização, só iniciada em agosto de 2022.



Em 2009, um conflito entre agricultores e indígenas na terra indígena Raposa Terra do Sol, no estado de Roraima, teve uma causa ganha a favor dos indígenas quando ministros do STF acabaram por usar o argumento de que esse povo já estava na terra antes do artigo 231 da Constituição Federal de 5 de outubro de 1988. Ironicamente, foi aberto o precedente para a argumentação de que a demarcação de TIs precisaria da confirmação de ocupação da terra em data anterior a 1988, contrariando o próprio texto da Constituição, configurando o que é chamado de Tese do Marco Temporal.

Em 2017, a Advocacia Geral da União entende que é pertinente o uso da Tese do Marco Temporal. Mais de 30 processos de demarcação de novas terras indígenas em curso ficam emperrados à espera de uma definição do STF, entre eles o caso dos indígenas xokleng, da terra indígena Ibirama La-Klãnõ, em Santa Catarina. Analisando este último caso, ocorrido em setembro de 2021, o STF pediu vistas do processo. Em 30 de maio de 2023, a Câmara dos Deputados aprovou um projeto de lei que estabelece a Tese do Marco Temporal, que deverá ainda passar por votação no Senado e STF. Um exemplo de como essas questões podem servir para atualizar o sentido de paisagem pode ser lido no trecho do documento final redigido após o referido acampamento:

As elites neocoloniais, também promotoras e beneficiárias da ditadura militar, tomaram conta da maior parte do atual Congresso Nacional e permanecem defendendo a continuidade de seu controle hegemônico, de domínio de corpos, terras e territórios e não apenas dos povos indígenas. Pretendem nos fazer crer que vão desenvolver o Brasil, quando, na verdade, estão promovendo um Projeto de Morte da Mãe Natureza – das florestas, dos rios, da biodiversidade – e de povos e culturas detentores de sabedorias milenarmente acumuladas, na contramão de pesquisas científicas. Segundo os dados mais recentes do Painel de Mudanças Climáticas da ONU, há um incontestável aumento da temperatura do planeta, de enchentes, dentre outros desastres ambientais, provocados obviamente por esse modelo de desenvolvimento (Apib, MNI, 27 agosto 2021).

Até janeiro de 2023, estimava-se que 20 mil garimpeiros de cassiterita e ouro estivessem ocupando de forma ilegal o território indígena yanomami, demarcado em 1992, no estado de Roraima, onde residem aproximadamente

35 mil indígenas, incluídos grupos isolados. Os recentes e trágicos eventos relacionados a essa criminoso invasão e ocupação,<sup>11</sup> agravadas pela negligência durante os quatro anos do governo Bolsonaro (2019-2022), apontam para um quadro crítico social e ambiental. A morte por desnutrição de crianças e adultos em decorrência da contaminação de peixes – importante fonte de alimento – por mercúrio configura um genocídio, ao qual se soma ainda o número de mortes em conflitos com garimpeiros invasores, confirmando que indígenas no Brasil não têm assegurados os direitos de propriedade sobre suas terras.

Em *Pedagogia das encruzilhadas*, o pedagogo e umbandista brasileiro Luiz Rufino (2019) convoca a entidade de Exu para um projeto poético-político-ético que opere no despacho do “carrego ou marafunda colonial” (p. 17), ideia que nos parece interessante como atualização do *stimmung* da paisagem. Seja histórica ou global contemporânea, a paisagem é cortada pela constante e assombrosa herança colonial, que toma conta da ambiência e precisa ser expurgada.

A marafunda colonial é o termo que reivindico para dimensionar os efeitos do colonialismo europeu ocidental como uma espécie de maldição. Assim, meus camaradinhos, o trauma corre em aberto, a produção de violências por parte desse feitiço de perda de potência e de desencante da vida nada mais é do que as operações e o lastro da presença da colonialidade (Rufino, 2019, p. 75).

O referencial de Exu – orixá plural que é o próprio movimento (Rufino, 2019, p. 33), mensageiro e dono da encruzilhada e que pode representar o mundo antimoderno, talvez por justamente se opor ao tempo como imagem de

---

<sup>11</sup> A crise humanitária deflagrada no início do ano de 2023 está relacionada a diversas questões que afetam a população indígena yanomami. Dados oficiais mostram que, entre 2019 e 2022, 570 crianças yanomami morreram, muitas delas vítimas da fome. O garimpo é apontado como uma das principais causas dos problemas enfrentados pelas comunidades. Além da contaminação do solo e dos rios, que mata os peixes, há relatos de estupros cometidos contra crianças e mulheres, bem como a escravização de indígenas por garimpeiros ilegais. Desde o dia 20 de janeiro de 2023, foi instalada uma operação conjunta entre Polícia Federal, Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama), Forças Armadas, Força Nacional de Segurança Pública e Funai. Segundo dados do Ministério da Justiça de abril de 2023, 270 acampamentos de garimpeiros ilegais teriam sido destruídos, reduzindo o número total de invasores para uma estimativa de dois mil. Contudo, a fuga de garimpeiros para outras regiões é um indicativo de que o problema não está resolvido. O registro de invasão de garimpeiros em terras indígenas no Brasil é relatado há décadas.

uma flecha única na direção do progresso fundada na modernidade, e que é fortemente demonizado pela religião católica colonizadora – emerge juntamente com o corpo e seus saberes para propor uma atenção às práticas da margem. Essa seria uma forma de incorporar tecnologias e poéticas silenciadas.

Invocar Exu e seus princípios de mobilidade e de criação de possibilidades é assumir que caminharemos na exploração dos percursos historicamente negados, reinventando aqueles que, ao longo do tempo, se privilegiaram da condição de “curso único”. Não é somente buscar um caminho tido como “alternativo”, mas eleger aquele que foi negado porque é necessário à descolonização, já que é anticolonial. Porém, assumi-lo significa contestar não somente a demonização de Exu, mas também a santificação de outros referenciais, e isso justamente em uma terra onde ninguém é santo (Rufino, 2019, p. 53).

Na já citada obra *Colonização, quilombos, modos e significações* (Santos, 2019), Nego Bispo reconhece a distinção entre cristianismo e paganismo, e nota, ao avaliar o conteúdo de bulas papais (1455 e 1567), a forma como essas concediam “amplos poderes aos cristãos para fazerem o que quiserem com os pagãos” (Santos, 2019, p. 21). A partir da distinção entre modos de manifestação da espiritualidade – afirmando-se, então, alinhado a crenças que “cultuam vários deuses e deusas pluripotentes, pluricientes e pluripresentes, materializados através dos elementos da natureza que formam o universo” (p. 30) –, Nego Bispo propõe a “biointeração”, cujo princípio trata de estar em relação com o meio, buscando “extrair, utilizar e reeditar” (p. 76).

A circularidade da “biointeração” se dá através da participação comunitária nas atividades do dia a dia e nas práticas cotidianas do quilombo descritas pelo autor, como a pescaria, a produção de alimentos, as festas etc. A ideia de acúmulo não se apresenta no sentido materialista capitalista e, segundo ele, a melhor maneira de garantir a continuidade da “biointeração” é redistribuindo os produtos de todas as suas expressões entre a vizinhança, “ou seja, como tudo que fazemos é produto da energia orgânica, esse produto deve ser reintegrado a essa mesma energia” (Santos, 2019, p. 66).

Nos cabe, por fim, buscar entender como essas reflexões – tais como a “biointeração”, apresentada por Nego Bispo, o “emaranhamento” proposto por Denise Ferreira da Silva, “liberando a radical capacidade de imaginação”, a proposta

de “viver e con-viver”, como Mignolo nos apresenta ou a busca de uma educação pela encruzilhada através dos saberes da fresta, “apoiada em referenciais éticos/estéticos historicamente subalternizados, cuspidos uma crítica aos efeitos do colonialismo”, como propõe Luiz Rufino, e ainda, o agravamento da pauta contemporânea das reivindicações por demarcação das terras indígenas – podem ser alguns exemplos que nos ajudam a compreender a paisagem no território colonizado e que segue sob os impactos negativos do mundo globalizado.

A partir dessas atualizações, o que podemos esperar das práticas artísticas que se propõem a refletir a paisagem na atualidade? Reconhecendo a multiplicidade de textos, discursos e formas imagéticas advindos de culturas distintas, estaríamos caminhando para uma integração justa e igualitária na promoção e na difusão de manifestações culturais que possam servir de marco propositivo na direção de uma reparação histórica da brutal violência colonial? É possível propor processos anticoloniais e decoloniais dialógicos que possam promover decisões compartilhadas entre as partes envolvidas, partindo do pressuposto de que todas as partes participam? Como equalizar as alianças considerando as diferenças interseccionais (Akotirene, 2018)? Como o circuito, a história e o mercado da arte reagem diante da atualização de práticas contemporâneas que justamente apontam para outras relações econômicas, de consumo, espiritualidade, registro e comunicação? Quais são os passos a dar no caminho que nos permitirá entender que encantar, desencantar e reencantar são estados contínuos de trocas para os quais nossos corpos devem estar abertamente disponíveis? Como cultivar afetos e evitar a monotóxica cultura de afetos pré-fabricados?

Enquanto o fim deste mundo não chega, seguimos, correndo risco e refletindo sobre quem tem direito à terra e que direitos a terra tem; quem tem direito à magia e à imaginação. E, considerando a duração indeterminada até a falência geral da Terra, buscamos evitar o por vezes paralisante discurso científico que paira sobre as perspectivas do Antropoceno, ao afirmar que a Terra, ao falir, irá falir para todos, como uma condição democrática vingativa.

Caminhar na direção da luta política pela democracia global, reinventando outros modos de se fazer alianças e confluências, a fim de amenizar conflitos entre humanas – de grupos, gêneros, raças, crenças e classes distintos – e outros mais que humanas de toda sorte, nos parece a contribuição que nós, artistas e pesquisadoras que tratamos do tema da paisagem podemos trazer para esse debate prioritário. A atualização do léxico político para descolonização de

paisagens coloniais e globais é um exercício em aberto, que deve ser continuamente revisitado, e, sobretudo, experimentado e praticado. Aqui apresentamos um pequeno indicativo teórico inicial.

**Raquel de Melo Versieux** é doutora em linguagens visuais pelo PPGAV EBA UFRJ; artista, professora, pesquisadora; desde 2019 realiza o projeto de arte de base comunitária *Manejo Movente*, no Crato-CE.

### Referências

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade?* São Paulo: Letramento, 2018 (Coleção Feminismos Plurais).

ASSUNTO, Rosario. Paisagem-Ambiente-Território: uma tentativa de clarificação conceptual. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Editora do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011. p. 125-130.

APIB – Associação dos Povos Indígenas do Brasil; MNI – Mobilização Nacional Indígena. Acampamento Luta pela Vida: documento final de 28 de agosto de 2021. Brasília: Apib/MNI, 2021.

BOMBARDI, Larissa Mies. Geografia do uso de agrotóxicos no Brasil e conexões com a União Europeia / Larissa Mies Bombardi. - São Paulo: FFLCH - USP, 2017. 296 p. disponível em: [https://ecotoxbrasil.org.br/upload/587ed92192e9dbe77bddffd31cbe25a7-e-book\\_atlas\\_agrot\\_axico\\_2017\\_larissa\\_bombardi.pdf](https://ecotoxbrasil.org.br/upload/587ed92192e9dbe77bddffd31cbe25a7-e-book_atlas_agrot_axico_2017_larissa_bombardi.pdf). Acesso em jun. 2023.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHAKRABARTY, Dipesh. O clima da história: quatro teses. *Sopro*, n. 91, p. 2-22, jul. 2013.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: Casa do Povo, 2019.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Sobre diferença sem separabilidade. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Catálogo da 32ª Bienal de Arte de São Paulo – Incerteza viva*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p. 57-65.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Corpus Infinitum. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=A24IOvkqr\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=A24IOvkqr_M). Acesso em 27 nov. 2020.

GOMES, Tatiana Emilia Dias. Racismo fundiário: a elevadíssima concentração de terras no Brasil tem cor. [s.l.]: Comissão Pastoral da Terra Bahia, 22 mar. 2019. Disponível em: <https://cptba.org.br/racismo-fundiario-a-elevadissima-concentracao-de-terras-no-brasil-tem-cor/>. Acesso em maio 2023.

- INGOLD, Tim. Temporality of the landscape [1993]. In: INGOLD, Tim. *The perception of the environment: essays in livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge, 2000. p. 189-208.
- LATOUR, Bruno. *Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. *Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu, v. 1, n. 1, p. 12-32, 2017.
- MEANS, Russell. Para a América viver é preciso que a Europa morra. *Caderno de leituras*, São Paulo, n. 99, 2020 (Série Intempestiva).
- NEVES, Eduardo Góes. *Sob os tempos do equinócio: oito mil anos de história na Amazônia Central*. São Paulo: Ubu Editora/Editora da Universidade de São Paulo, 2022.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SANTOS, Antônio Bispo. *Colonização, quilombos, modos e significações*. Brasília: Editora UnB, 2019.
- SANTOS, Antônio Bispo. Somos da terra. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 12, p. 44-51, 2018.
- SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Editora do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.
- SIMMEL, George. Filosofia da paisagem. In: SERRÃO, Adriana Veríssimo. *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Lisboa: Editora do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011. p. 42-51.

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

**Como citar:**

VERSIEUX, Raquel de Melo. Exercícios de política lexical para paisagens colonial e global. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 176-197, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.11>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

## Modernidade negra: trilhas para pensar o modernismo brasileiro

*Black Modernity: trails to think through Brazilian modernism*

Francione Oliveira Carvalho

 0000-0001-7511-5708

francioneoliveiracarvalho@gmail.com

### Resumo

Em 2022, 100 anos da realização da Semana de Arte Moderna, muitos eventos, colóquios e textos das mais importantes pesquisadoras e pesquisadores da arte nacional, e alguns internacionais, ora “celebram”, ora “problematizam”, “contextualizam”, “criticam”, “questionam”, “reafirmam” a importância da Semana de 1922 para a cultura brasileira. A contribuição deste texto, de caráter ensaístico, é apontar ideias e fatos – e sobre eles refletir – que possam nos ajudar a compreender de que maneira as questões de raça e das identidades atravessam o movimento modernista e a modernidade. Se, em sua origem, a modernidade foi uma noção ocidental feita para pensar o Ocidente, o sociólogo Antonio Sérgio Guimarães denominará modernidade negra o processo de inclusão cultural e simbólica dos negros a essa sociedade. Para compreender esse fenômeno, acionamos a ideia de diáspora como rede de relações imaginadas ou reais entre povos ou comunidades espalhadas pelo Atlântico Negro, segundo Paul Gilroy, e a categoria de branquitude na tentativa de pensar juntos como a valorização do que é branco e europeu funda não somente um projeto de país, mas a maneira como acionaremos as ideias, as produções e os eventos protagonizados por não brancos.

### Palavras-chave

Modernidade negra. Raça. Semana de Arte Moderna.

### Abstract

*In 2022, the centenary of the São Paulo Week of Modern Art, many events, conferences and texts from top international and Brazilian art researchers, sometimes “celebrate”, and at other times “argue”, “contextualize”, “criticize”, “question” or “reaffirm” the importance of the Week of 1922 for Brazilian culture. The contribution of this essay-text is to suggest some ideas and facts that can help us understand how issues of race and identity cut across the modernist movement and modernity. If, in its origin, modernity was a Western notion created to think about the West, sociologist Antonio Sérgio Guimarães calls ‘Black modernity’ the process of cultural and symbolic inclusion of Black people in this society. To understand this phenomenon, we mobilise the idea of diaspora as a network of imagined or real relations between peoples or communities spread across the Black Atlantic, according to Paul Gilroy, and the category of whiteness in an attempt to think together about how the valorisation of what is white and European is the foundation not only of a country’s project, but also of the way in which we will activate the ideas, productions, and events organised by non-whites.*

### Keywords

*Black modernity. Race. Modern Art Week.*

De origem latina e usada em Roma no início do cristianismo, a palavra *modernus*, também encontrada como *mos hodiernus*, torna-se ao longo dos tempos um adjetivo e um substantivo para se referir a algo novo, atual, e, que diz respeito à época em que se vive em contraponto ao passado. Novos costumes e práticas que se contrapõem às antigas. Ideia que irá prevalecer até hoje. Já a modernidade se consagra no século 19 a partir das transformações do ambiente da cidade; “a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (Baudelaire, 2010, p. 35). A ascensão do capitalismo e o desenvolvimento industrial geraram profundas transformações na economia, no mundo do trabalho e nas relações sociais de grande parte dos países ocidentais. As cidades crescem, se modernizam e recebem cada vez mais pessoas que deixam os campos em busca de novas oportunidades. A vida urbana se consolida e consagra a figura do burguês, o sujeito que enriquece graças ao progresso trazido pela iluminação, industrialização e os novos meios de produção.

O cenário encantador e idílico da modernidade descrito pelos poetas e representado em grande parte na pintura europeia do século 19 não correspondia, entretanto, à realidade da maior parte da população da época, que vivia à margem dos benefícios trazidos pela industrialização.

O individualismo, a preocupação em construir uma imagem pública de destaque, a defesa do espírito empreendedor e a fugacidade das relações são marcas do mundo moderno que persistem na contemporaneidade. Na arte um traço será marcante para a definição da modernidade: a ruptura com a tradição. Baudelaire afirmará que toda época antiga possuiu “uma modernidade”, artistas que rompem com as regras impostas e definidoras do que seria arte.

No Brasil o questionamento dos cânones artísticos e a defesa de uma arte voltada para o tempo presente estará presente em 1922 com a Semana de Arte Moderna. Diferente do que ocorreu até então quando artistas como Lasar Segall e Anita Malfatti já dialogavam isoladamente com ideias surgidas nas vanguardas artísticas da Europa, a Semana de Arte Moderna agregará artistas de diversas áreas que compartilhavam o desejo de fundar um novo cenário para a produção cultural brasileira.

A importância incontestável que a Semana de Arte Moderna possui hoje, como tudo que acontece na história e na cultura, foi construída e fortalecida. Se



nas primeiras décadas o eco das manifestações ocorridas no Theatro Municipal de São Paulo ficou circunscrito principalmente aos artistas e ao grupo envolvido, é na década de 1940 que a narrativa do movimento como o criador de um espírito nacional e autêntico que olhou para os diversos “brasis”, se consagra. Obras como *Retrato da Arte Moderna do Brasil*, do crítico e historiador de arte Lourival Gomes Machado (1947), *Portinari of Brazil*, escrito pelo historiador estadunidense Robert Chester Smith (1940) e o ensaio O movimento modernista, escrito em 1942 por Mário de Andrade (1974) pavimentam a narrativa, que se tornará hegemônica, sobre a Semana de Arte Moderna.

Num dos trechos do ensaio, Mário afirma:

O movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente, era uma aristocracia de espírito (Andrade, 1974, p. 236).

O espírito aristocrático apontado por Mário fica explícito quando olharmos a famosa fotografia dos modernistas que durante décadas foi creditada como na escadaria do Theatro Municipal de São Paulo – fato questionado em 2019 por Carlos Augusto Calil no artigo intitulado Paulo Prado no centro (da fotografia que não é) da Semana de Arte Moderna. Segundo Calil (2019) a fotografia foi feita em 1924 na escadaria de um hotel em São Paulo. Independentemente do local onde foi capturada, porém, a imagem não deixa dúvidas sobre o que mostra: 16 homens engravatados, 15 brancos, muitos com sobrenomes importantes e quase todos da região Sudeste do Brasil.

O caráter aristocrático, regionalista e racialmente homogêneo dos personagens do registro fotográfico, à primeira vista, pode nos enganar ao não dar visibilidade à categoria raça. Afinal, o branco foi durante muito tempo visto como “universal”, sendo os “outros” os sujeitos racializados. A questão racial, entretanto, está posta. A imagem silencia a negritude e reverbera a pertença étnico-racial atribuída ao branco, ou seja, a branquitude, “entendida como resultado da relação colonial que legou determinada configuração às subjetividades de indivíduos e orientou lugares sociais para brancos e não brancos” (Silva, 2017, p. 23).

A temática da branquitude como categoria de análise do racismo ganha contornos teóricos mais nítidos a partir da segunda metade do século 20, ou seja, posterior à Semana de 1922; entretanto, seus mecanismos discursivos e sociais, mesmo não nomeados, já se faziam presentes há muito tempo. Afinal, a ideia de raça coincide com a colonização europeia, em que fronteiras simbólicas e raciais são construídas para organizar e hierarquizar a sociedade.

A conquista da América e de outros continentes pelos europeus a partir do século 16, assim como a colonização e a escravização de povos conquistados, deram novo alento à noção de raça. Os povos passaram a ser marcados e diferenciados principalmente por suas características somáticas e fenotípicas, estabelecendo-se, portanto, política e socialmente fronteiras entre incluídos e excluídos. Aqui entra um mecanismo de poder muito importante da branquitude, a capacidade de nomear, sem ser nomeado. No colonialismo e nas sociedades marcadas pelo processo colonizador, é sempre o outro que poderá ser rotulado.

Em *Pele negra, máscaras brancas*, Frantz Fanon (2008, p. 105) descreve duas cenas contundentes sobre esse tema:

Cena 1:

“Olhe, um preto!” Era um *stimulus* externo, me futucando quando eu passava. Eu esboçava um sorriso.

“Olhe, um preto!” É verdade, eu me divertia.

“Olhe, um preto!” O círculo fechava-se pouco a pouco. Eu me divertia abertamente.

“Mamãe, olhe o preto, estou com medo!” Medo! Medo! E começava a me temer. Quis gargalhar, até sufocar, mas isso tornou-se impossível.

Cena 2:

“Olhe o preto!... Mamãe, um preto!...” Cala a boca, menino, ele vai se aborrecer! Não ligue, monsieur, ele não sabe que o senhor é tão civilizado quanto nós.

Discorrendo sobre a invisibilidade da raça branca e das vantagens em não ser reconhecido como sujeito racial, Lourenço Cardoso (2017, p. 184) afirma que o branco é um Drácula:

O retrato do colonizador, aparentemente, reflete a si mesmo. Digo “aparentemente” porque, na realidade, o branco, diante do espelho, não enxerga nada, pois sua imagem não é refletida no espelho; o branco é um Drácula, um personagem sedutor que possui o corpo desejado por todos os “não-Dráculas”; corpo que o próprio não consegue observar diante do espelho, corpo que o próprio não consegue perceber da mesma maneira que os “não-Dráculas”, os não brancos.

A estratégia de trazer para o debate a categoria branquitude é tentativa de refletir sobre como a valorização do que é branco e europeu funda não somente um projeto de país, mas a maneira que acionaremos as ideias, as produções e os eventos protagonizados por não brancos. Salloma Salomão (2021) nos provoca a pensar na hipótese de outros eventos como fundadores de uma modernidade nacional. Invés da Semana de Arte Moderna de 1922, a morte do escritor negro Lima Barreto ou a excursão vitoriosa na Europa de Pixinguinha junto ao grupo Os Oito Batutas. Alargando essa provocação, poderíamos pensar na originalidade do barroco no Brasil, que será celebrado também por Mário de Andrade; os pintores e escultores de origem negra ativos no Brasil nos tempos coloniais que consolidaram o que de melhor se produziu na arte brasileira do período; a renovação temática dos artistas afrodescendentes oriundos da Academia de Belas Artes ou o diálogo dos irmãos Timótheo com o impressionismo francês.

João Timótheo da Costa (1879-1932) e Arthur Timótheo da Costa (1882-1922) são dois pintores negros nascidos no Rio de Janeiro no final do século 19. No início da década de 1890, os irmãos foram aprendizes na Casa da Moeda, onde trabalhavam desenhando e gravando moedas e selos. Em 1894, o mecenas Ennes de Sousa, então diretor da Casa da Moeda, os ajuda a ingressar na Escola Nacional de Belas Artes, na cidade do Rio de Janeiro. Ali entrariam em contato com os mais importantes artistas e professores que atuavam no país, tais como Henrique Bernardelli, Zeferino da Costa e Rodolfo Amoedo.

A partir de 1905 participam anualmente da Exposição Geral de Belas Artes, na Enba. Na edição de 1906 ambos ganham menção honrosa, mas é na 14ª Exposição, ocorrida em 1907, que Arthur é premiado com uma bolsa de estudos na Europa, prêmio dado anualmente aos melhores alunos da Escola Nacional de Belas Artes. Arthur fica dois anos em Paris, onde chegou a expor, e em seguida, retorna ao Brasil. Em 1911, os irmãos Timótheo são contratados

pelo governo para decorar o pavilhão brasileiro da Exposição de Turim, na Itália. Nesse período, visitam a França, a Suíça e a Espanha. Autores como Duque (1929), Valle (2004), Santos (2016), Amancio (2016) afirmam que durante a viagem os irmãos entraram em contato com as vanguardas artísticas e receberam influências de pintores europeus de destaque, como Puvis de Chavannes e Bonnard, e de técnicas de pintura, como o pontilhismo.

Ao retornar ao Brasil, João continua a se dedicar à decoração, recebendo convites de instituições cariocas de prestígio. Ainda em 1911, Arthur Timótheo da Costa participa da 1ª Exposição Brasileira de Belas Artes, no Liceu de Artes e Ofícios, em São Paulo, e promove uma exposição individual na Associação dos Empregados do Comércio, no Rio de Janeiro. Até 1922, ano de sua morte, Arthur participa das Exposições Gerais de Belas Artes da Escola Nacional de Belas Artes. Já João participou até a 36ª edição, em 1929. Ambos os irmãos morreram internados no Hospício dos Alienados do Rio de Janeiro, fim melancólico que também foi destinado ao escritor Lima Barreto em 1922.

Em texto de 2004 incluído em livro de Emanuel Araujo sobre os irmãos Timótheo da Costa, Arthur Valle (2013, p. 87) reconhece o talento de ambos, mas destaca a obra de Arthur:

Ainda que sua influência direta sobre outros artistas brasileiros tenha sido presumivelmente restrita, podemos reconhecer em sua obra objetivos expressivos afinados com aquilo que muitos estudiosos reconheceram como o que de mais “moderno” produziu a arte brasileira do século passado. Especialmente suas paisagens do final da vida, onde o tratamento livre e sintético das manchas de cor é sobreposto por um grafismo vigoroso e dotado de uma autonomia quase absoluta, mantém proximidades com a obra que décadas depois realizariam pintores como Pancetti e Iberê Camargo, e mesmo os abstracionistas informais da década de 1950. Por tais razões, tanto quanto pela inventividade intrínseca de sua obra, Arthur Timótheo merece ser sempre lembrado como um dos mais fecundos e originais pintores brasileiros.

O caráter modernizador da obra de Arthur Timótheo destacado por Arthur Valle também é reconhecido por Roberto Conduru (2022, p. 418-419), que defende o artista como importante agente do processo de modernização artística no Brasil:

Cruzando novamente o Atlântico, eu desembarco no Rio de Janeiro para encontrar outro agente do processo de modernização artística no Brasil: Arthur Timótheo da Costa [...]. Embora ele estivesse limitado às demandas e aos preconceitos de uma clientela preocupada sobretudo em mimetizar o gosto europeu e constituir uma imagem de nação segundo o modelo civilizatório ocidental, ele não deixou de refletir sobre o processo de modernização com sua obra. Incorporando elementos de tendências artísticas de renovação provenientes da Europa, particularmente o Impressionismo e as tendências pós-impressionistas, Timótheo da Costa deu maior evidência à pasta de pigmento e à ação do pintor, enfatizando, portanto, a materialidade da arte e o trabalho do artista. Assim, renovava a linguagem pictórica para representar a modernização urbanística, arquitetônica e cultural em curso na cidade.



**Figura 1**  
*Bosque*, Arthur Timótheo da  
Costa, Turim, 1911, óleo sobre  
tela, 40 x 40cm, Coleção  
Fernando Soares, São Paulo

Santos (2016, p. 218) afirma que a produção de Arthur Timótheo da Costa se destaca dos demais artistas da época pela sua extrema originalidade; esse reconhecimento, entretanto, foi sufocado pelo racismo:

Os motivos pelos quais essas obras não são estudadas com o primor que críticos e historiadores da arte lhes devem é evidente: a invisibilidade dos talentos negros permeia o registro da arte brasileira. Após a sua viagem ao exterior é possível identificar em suas obras pinceladas e, mesmo, uma forma de manusear as cores sobre as superfícies das telas que nos informam sobre o conhecimento de Arthur acerca da cena de arte europeia, dos movimentos artísticos em desenvolvimento tais quais o Impressionismo, o Fauvismo ou o Pontilhismo e, ainda, a liberdade com a qual esses artistas se permitiam criar, e que o artista afro-brasileiro incorporou em sua produção (Santos, 2016, p. 218).

Não é objetivo desta reflexão a troca de uma efeméride por outra, mas a possibilidade de pensar a cultura brasileira no plural, não em modernidade, mas em modernidades.

Se a modernidade, em sua origem, foi uma noção ocidental feita para pensar o Ocidente, o sociólogo Antonio Sérgio Guimarães (2021, p. 69) denominará modernidade negra o processo de inclusão cultural e simbólica dos negros a essa sociedade. E alerta:

Todavia, sob a palavra “negra” escondem-se personas muito diversas: o escravo e o liberto das plantações; o africano, o crioulo, o mestiço e o mulato das sociedades coloniais americanas; o norte-americano, o latino-americano, o africano e o europeu do mundo ocidental pós-guerra. Ademais, a inclusão só tem sentido se pensada como processo que se desenrola no tempo. Quando precisamente começa a modernidade negra? Finalmente, de que inclusão se fala? Da política, ou seja, da luta por igualdade de tratamento e de oportunidades? Da cultural, isto é, da produção de formas autônomas de representação de si, no plano das artes e da mídia? Da ideológica, isto é, da veiculação de discursos teóricos por negros que se organizam a experiência da vida social negra?

Respondendo à questão proposta por Guimarães, a inclusão que a modernidade negra aponta é tanto política quanto cultural e ideológica. Afinal,

a inclusão que se dava até os anos 1920 era unilateral, tanto no Brasil quanto na Europa; a representação dos negros sendo construída e reproduzida pela mente, pelas palavras e pelas imagens dos brancos. Aquilo que Guerreiro Ramos (1995) chamava de negro-tema.

O conceito de representação diz respeito a uma construção mental da realidade feita por meio de ideias, imagens e práticas dotadas de significados que os homens elaboram para si no decorrer da história. As representações são também portadoras do simbólico, dizem mais do que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, muitas vezes dispensando reflexão, caso exemplificado pelo estereótipo. Elas trazem consigo o imaginário, representações coletivas construídas sobre a realidade, que por ser histórico, mostra como cada época constrói representações que dão sentido ao real.

Para Priore e Venâncio (2004) a África Atlântica, a exemplo do que Said (2004) disse a respeito do Oriente, é uma “invenção europeia”. Para os autores, a Europa elaborou no decorrer da história visões distorcidas sobre o continente africano e, conseqüentemente, sobre os negros escravizados pelo tráfico negreiro para a América. A cor negra, associada à escuridão e ao mal, remetia, no inconsciente europeu, ao inferno e às criaturas das sombras. Os europeus supunham que a África fosse habitada por monstros e seres estranhos, apresentasse clima ameaçador, com flora e fauna exóticas e envoltas em lendas fabulosas.

Questionar esses estereótipos e trazer as ideias e as obras de criadoras e criadores negros ao debate público serão ações centrais para a modernidade negra. Se o interesse da vanguarda artística europeia e norte-americana pela estatutária africana que se consolida no início do século 20 diz mais a respeito da branquitude do que da negritude, é porque, afinal, esse interesse se dava, de acordo com Antonio Sérgio Guimarães (2021, p. 70), pelo “mal-estar europeu com os limites de sua civilização”. A modernidade negra funda uma compreensão do negro não como tema ou inspiração para bloqueios e recalques brancos, mas uma compreensão de negros e negras como sujeitos de subjetividades complexas dotados de potente espírito criativo e intelectual próprio.

Ainda segundo Guimarães, podemos, *grosso modo*, seguir três trilhas diferentes para pensar a modernidade negra: a norte-americana, tendo como

centro o renascimento do Harlem; a franco-africana, que se iniciou nos anos 1920, mas só se consolidou nos anos 1940; e a latino-americana, também iniciada na década de 1920 e cristalizada no pós-guerra.

O renascimento do Harlem, ocorrido nos anos 1920 e 1930, é resultado de transformações culturais que trouxeram para o primeiro plano as contribuições artísticas e intelectuais de negros e negras. Muryatan Barbosa (2020, p. 43) afirma que é “um momento de intensa incorporação simbólica do negro à cultura artística ocidental”. Destaca ainda que uma visão mais culturalista do negro, alicerçada na literatura, nas artes cênicas, na música e nas artes visuais, se consagra no período. Auge do *jazz* e do *blues*, do *ragtime*, de escritores como Alan Locke, Langston Hughes, de escritoras como Zora Neale Hurston e Nella Larsen. É, aliás, da autoria desta última *Identidade*, publicado em 1929, um dos mais populares romances do período. Nele, Nella Larsen (2020) faz crítica contundente à sociedade americana dos anos 1920. Ambientado no sul de Chicago e no Harlem, a trama acompanha as vidas de duas mulheres negras de pele clara que se conhecem desde a infância. Enquanto Irene Redfield casa-se com um médico negro, tem filhos negros e vive na comunidade negra, Clare Kendry opta por se assumir branca, casar-se com um homem branco e inventar mentiras que justificam sua origem branca. *Passing*, o título original da obra, antecipa questões caras ao debate de hoje: O que determina a negritude ou a branquitude de uma pessoa? É possível definir identidades fixas?

Proposta por Paul Gilroy (2001), a ideia de diáspora como rede de relações imaginadas ou reais entre povos ou comunidades espalhadas pelo Atlântico Negro, cuja história é marcada por diversos contatos e fluxos, pode ser acionada aqui. O impacto da cultura efervescente do renascimento do Harlem não ficou circunscrito a seu território. Seus artistas e suas ideias saem de Nova York e invadem Paris, capital multicultural que naquele momento era morada de muitos escritores caribenhos e africanos. É essa cidade que recebe em 1919 o primeiro Congresso Pan-africano, que reuniu mais de 50 representantes das Antilhas, da África e dos Estados Unidos. É ela também que recebe Os Oito Batutas, conjunto musical carioca, que em 1922 fez uma turnê de seis meses em diversos clubes e cafés parisienses. Os Oito Batutas tinham entre seus integrantes Pixinguinha, exímio instrumentista e representante maior do choro, e Donga, autor de “Pelo telefone”, considerado o primeiro samba gravado no Brasil. Rafael José de Menezes Bastos (2005), afirma que na época, a viagem provocou um acalorado



debate no Brasil sobre a legitimidade de Os Oito Batutas se tornarem representantes brasileiros em Paris. Para os envolvidos no debate, não se tratava de uma cidade qualquer, mas da capital cultural do mundo, desde o século 19 referência central para a cultura brasileira, especialmente para as elites.

O renascimento do Harlem também será decisivo para o fortalecimento da segunda trilha da modernidade negra apontada por Antonio Sérgio Guimarães, a franco-africana caracterizada pelo Movimento da Négritude. O encontro dos intelectuais negros em Paris, fora de seus espaços geográficos, na década de 1930, gerou uma importante reunião de pensadores dedicados a refletir sobre as culturas e as experiências negras – Léopold Senghor, do Senegal, Aimé Césaire, da Martinica, e Léon-Gontran Damas, da Guiana Francesa. Senghor, o mais velho do grupo, os desperta para suas raízes africanas, partilhando conhecimentos sobre o passado dos povos africanos, que segundo ele, “era um passado especificamente negro”. Sendo poetas, privilegiaram inicialmente a dimensão poética e literária da experiência negra. Juntos, fundam o jornal *L'Étudiant noir*, em 1934, fundamental para a formação do movimento, que só seria denominado Négritude após a publicação de *Caderno de um retorno ao país natal*, publicado em 1939 por Aimé Césaire. Segundo Gustavo de Andrade Durão (2020) é nessa obra que surge pela primeira vez a palavra negritude.

O que une os três poetas?

A luta anticolonialista e antirracista; e a compreensão de que a Revolução do Haiti, ocorrida entre 1791 e 1804 foi a primeira revolução radical de essência antirracista, anticolonialista e anti-imperialista. Afinal, para Aimé Césaire foi no Haiti que, pela primeira vez, o Négritude se pôs de pé. Os poetas também compartilhavam críticas às ideias de raça, civilização e modernidade, além de preocupação com a tomada do poder pelo nazismo em 1933 e com a invasão da Etiópia por Mussolini em 1935.

O Négritude torna-se a tentativa de compreensão teórica do fenômeno poderoso que é o racismo, e da articulação de respostas para o conter em suas ramificações socioeconômicas, como também o combater no imaginário social e o destruir nas estruturas por meio de medidas políticas, culturais e econômicas concretas.

Mesmo tendo muita coisa em comum, havia também muitas diferenças entre os intelectuais do movimento, tais como a questão da universalização da

experiência humana, a compreensão distinta de descolonização, principalmente no que dizia respeito à ideia de assimilação. São, entretanto, questões para tratar em outra oportunidade. Neste momento nosso objetivo é apontar, seguindo a trilha de Guimarães, as diversas modernidades negras e seus impactos no Brasil.

O alcance das ideias de um movimento, evento ou autor/autora não ocorre, na maioria dos casos, de maneira reta e reativa. Os impactos, as influências e os desdobramentos vão sendo tecidos e costurados a partir de muitos fatores. No Brasil, a negritude francesa começaria a ter eco principalmente a partir de Abdias Nascimento – com relação a seu interesse pela origem dos povos negros e o resgate cultural da contribuição de negros e negras –, ainda na década de 1940, embora só se tenha consagrado definitivamente, como conceito e práxis social, nas décadas de 1960 e 1970.

Finalizando a abordagem das três trilhas apontadas por Antonio Sérgio Guimarães para pensar a modernidade negra discutiremos agora a latino-americana, que também se inicia nos anos 1920 e se fortalece no pós-guerra. Antes disso, porém, é importante registrar que essas trilhas não são estanques, muito pelo contrário; possuem fronteiras porosas em contínuo deslocamento e influência mútua. Nas Américas, as identidades negras, nas ex-colônias espanholas e portuguesa, surgirão entrelaçadas às ideias de mestiçagem – sociedades pós-coloniais em que o racismo continuava a ser um princípio organizador. Como aponta Munanga (2004, p. 112), a política e a ideologia do branqueamento exerceram pressão psicológica e social muito forte sobre os africanos e seus descendentes – “Foram, pela coação, forçados a alienar sua identidade, transformando-se, cultural e fisicamente em brancos”.

Segundo Guimarães (2021) foi o povo negro-mestiço, assim como os intelectuais nacionalistas, que produziu o que ficou conhecido como “cultura afro-brasileira”, para salientar justamente sua originalidade nacional. De modo geral, no entanto prevaleciam aqueles que enfatizavam a origem mestiça e mulata do povo brasileiro, repudiavam os costumes africanos sobreviventes e pregavam a necessidade de educar as massas negras para as livrar do preconceito e da ignorância, ainda que houvesse quem, na imprensa negra da época, reafirmasse a raça negra e a importância da herança cultural africana.

É nesse contexto que surgem os periódicos negros, importantes veículos de divulgação dessa modernidade negra. No Brasil, esses jornais aparecem ainda

no século 19, durante a escravidão, mas apenas no começo do século 20 consolida-se o que é chamado de imprensa negra, principalmente em São Paulo. Até o final do século 19, leis imperiais impediam os escravizados de frequentar aulas do ensino formal. No entanto, a proibição não impediu que escravizados e libertos recebessem instrução por meio de mecanismos informais, como aulas oferecidas por irmandades, clubes e associações negras. Mesmo após o fim da proibição de acesso ao ensino formal e a extinção da escravidão no Brasil, a população negra encontrava grandes obstáculos para ocupar os bancos escolares, como a negação da matrícula ou as constantes humilhações motivadas por preconceito racial promovidas por professores e colegas. Essa parcela da população negra alfabetizada foi responsável pela criação de clubes, grêmios e associações que, por sua vez, deram origem aos jornais da imprensa negra. Essas entidades e esses periódicos tinham como destaque entre suas reivindicações a luta pelo fim do analfabetismo em meio à população negra.

A imprensa negra surgiu da necessidade sentida pela população afrodescendente de ter um espaço em que fossem divulgados eventos e notícias de seu interesse específico, já que tais assuntos não eram tratados na imprensa regular. Fundamentado em igual raciocínio, esses jornais se dedicavam exclusivamente às questões de interesse da “classe de cor”. Buscavam reunir a população negra em torno dos interesses comuns, valorizar a beleza e o talento de seus homens e suas mulheres, de modo a lhes melhorar a autoestima. Eram grandes incentivadores da educação escolar, divulgavam e promoviam atividades culturais e educativas.

Nas primeiras décadas do século 20, a população negra acreditava que quanto mais próxima estivesse do ideal de beleza e dos valores culturais da sociedade branca, menos frequentes seriam as situações de discriminação sofridas por ela. Afinal, como aponta Lia Vainer Schucman (2012) a “superioridade estética” é um dos traços fundamentais da construção da branquitude no Brasil. Para Petrônio Domingues (2008) essa forma de pensar fez muitos jornais incentivarem o alisamento dos cabelos e o afastamento de práticas e atividades da cultura afro-brasileira, como o candomblé e a capoeira (na época, perseguidos também pela polícia).

A cidade de São Paulo reuniu alguns dos mais importantes jornais da imprensa negra no início do século 20, como *O Clarim da Alvorada* fundado em

1924 por Jayme de Aguiar e José Correia Leite, e *A Voz da Raça*, publicado em 1933 pela Frente Negra Brasileira. O eco dessas publicações ainda pode ser visto nos dias de hoje a partir da revista *O Menelick 2ª Ato*, iniciativa editorial independente de reflexão e valorização da produção cultural e artística da diáspora negra com especial destaque para o Brasil. Seu nome é uma homenagem a seu antecessor *O Menelick* (1915), primeiro jornal negro da cidade de São Paulo, que por sua vez, homenageou o rei Menelik II da Etiópia, monarca que, em 1896, derrotou a Itália em uma tentativa de invasão ao seu país.

### Considerações finais

Para finalizar, gostaria de continuar refletindo sobre modernidades negras para além das três trilhas delineadas por Guimarães. Se olharmos com atenção para as últimas décadas da cultura brasileira, veremos marcantes contribuições de artistas afrodescendentes que poderiam ser problematizadas a partir da ideia de modernidades negras. O *rap* e a cultura *hip-hop* paulista surgida na década de 1970 são exemplos. Como aponta Ricardo do Ó Plácido (2019), em meio a um processo histórico e geográfico, denota-se como atores sociais oriundos das regiões periféricas por meio de estratégias de negociação e enfrentamento, principalmente com o poder público, conseguem produzir no final do milênio uma autêntica cultura de rua. O trabalho de Ó Plácido evidencia cronologicamente movimentos culturais presentes na cidade de São Paulo no período pós-abolição que, do mesmo modo, criaram formas de resistência e etnicidade mediante políticas públicas eugênicas e racistas.

Outra possível trilha de investigação poderia ser a produção artística de autoria negra dos últimos 20 anos que a partir do surgimento de uma nova produção teórica e visual problematiza, amplia e muitas vezes nega a discussão que até então vinha se estabelecendo sobre o tema. Nesse cenário destaca-se o trabalho de pesquisadorxs negrxs oriundos das várias partes do país impulsionados pelas políticas públicas educacionais adotadas no Brasil desde 2001. Em pesquisa anterior (Carvalho, Assunção, Silva, 2020), investigamos a presença de artistas afrodescendentes no Instagram e verificamos o grande número de criadores com menos de 30 anos que com suas poéticas questionam padrões de gênero e sexualidade propondo discussões interseccionais. Suas produções

artísticas alinhadas a uma vivência periférica ganham potência via plataformas digitais, sendo a internet o principal veículo de divulgação de suas obras. Elas perpassam principalmente o suporte da *performance*, ficando explícita a relação entre o corpo/sexualidade/gênero dissidente. O corpo como instrumento artístico, um corpo que não se ajusta a uma cis-heteronormatividade gerando um discurso de força por meio do desvio.

Ponto também interessante que surge da análise no Instagram é a presença de coletivos artísticos. Eles se popularizaram no cenário das artes visuais a partir da década de 1990. Ao longo da história da arte, entretanto, é possível perceber iniciativas que vão ao encontro de muitas ideias defendidas pelos coletivos atuais, como a criação colaborativa e o diálogo entre áreas diferentes do conhecimento. O trabalho colaborativo é procedimento muito presente na arte contemporânea porque promove o encontro de pessoas, ideias e talentos. Reunidos para trabalhos contínuos ou pontuais os coletivos possibilitam novas maneiras de criar arte e cultura e propor fricções no espaço público.

**Francione Oliveira Carvalho** é docente do PPGE em Educação da UFJF e professor colaborador do Programa de Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da USP.

### Referências

- AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. *Reflexões sobre a pintura de Arthur Timotheo da Costa*. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-05082016-143537/pt-br.php>. Acesso em 29 out. 2022.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- BARBOSA, Muryatan S. *A razão africana: breve história do pensamento africano contemporâneo*. São Paulo: Todavia, 2020.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- CALIL, Carlos Augusto. Foto tida como ícone da Semana de 1922 foi feita em 1924. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 13 out. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/10/foto-tida-como-icone-da-semana-de-1922-foi-feita-em-1924.shtml>. Acesso em 22 fev. 2022.

CARDOSO, Lourenço. O branco não branco e o branco-branco. In: MÜLLER, Tânia M. P.; CARDOSO, Lourenço (orgs.). *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Appris, 2017.

CARVALHO, Francione O.; ASSUNÇÃO, Matheus; SILVA, Karina Pereira da. A produção visual de novos artistas afrodescendentes no Brasil e reverberações na formação docente em artes visuais. *Aurora: revista de arte, mídia e política*, São Paulo, v. 12, n. 36, p. 95-113, out. 2019-jan. 2020.

CONDURU, Roberto. O agente preto como fator da modernização brasileira. *Modos: Revista de História da Arte*, Campinas, v. 6, n. 1, p. 412-431, jan. 2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667440. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667440>. Acesso em 29 out. 2022.

DOMINGUES, Petrônio. Um “templo de luz”: Frente Negra Brasileira (1931-1937) e a questão da educação. *Revista Brasileira de Educação*, v. 13, n. 39, set.-dez. 2008. Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/historiadobrasil>. Acesso em 23 fev. 2022.

DURÃO, Gustavo de Andrade. *Léopold Sédar Senghor: uma narrativa sobre o Movimento da Negritude*. Curitiba: Appris, 2020.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Edufba, 2008.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio A. *Modernidades negras: a formação racial brasileira (1930-1970)*. São Paulo: Editora 34, 2021.

LARSEN, Nella. *Identidade*. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2020.

MACHADO, Lourival Gomes. *Retrato da arte moderna do Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1947.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 58, p. 177-196, jun. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/5yZkQ5DPjBGvjgzSCj77mWH/?format=pdf&lang=pt>. Acesso 23 fev. 2022.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PLÁCIDO, Ricardo do Ó. *Territórios negros: cartografias e etnicidades na experiência do Rap paulistano (1970-1990)*. Dissertação (Mestrado em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8161/tde-02122019-152750/pt-br.php>. Acesso em 22 fev. 2022.

PRIORE, Mary Del; VENÂNCIO, Renato Pinto. *Ancestrais: uma introdução à história da África Atlântida*. São Paulo: Editora Campus, 2004.

RAMOS, Alberto Guerreiro. O problema do negro na sociologia brasileira. In: *Introdução crítica à sociologia brasileira*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SALOMÃO, Salloma. A modernidade negra e o modernismo reacionário brasileiro para além de 1922. In: 1922: modernismos em debate | Mesa 6, Culturas Urbanas. Youtube: Instituto Moreira Salles, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=isTc-dZUQhhg>. Acesso em 23 fev. 2022. 1:24:13

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. *A construção da identidade afrodescendente por meio das artes visuais contemporâneas: estudos de produções e de poéticas*. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/150902>. Acesso em 29 out. 2022.

SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia Social). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. DOI:10.11606/T.47.2012.tde-21052012-154521. Acesso em 22 fev. 2022.

SILVA, Priscila Elisabete da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. In: MÜLLER, Tânia M. P; CARDOSO, Lourenço (orgs.). *Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Appris, 2017.

SMITH, Robert Chester. *Portinari of Brasil*. New York: The Museum of Modern Art, 1940. Disponível em: [https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2987\\_300190164.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2987_300190164.pdf). Acesso em 22 fev. 2022.

VALLE, Arthur. Arthur Timótheo da Costa. Rio Informa, Rio de Janeiro, 1 fev. 2004. In: ARAUJO, Emannel. *João e Arthur Timótheo da Costa os dois irmãos pré-modernistas brasileiros*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

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


**Como citar:**

CARVALHO, Francione Oliveira. Modernidade negra: trilhas para pensar o modernismo brasileiro. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 198-214, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.12>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

## Da destruição à reativação do vivo: a arte como estratégia de resistência ao extrativismo da nossa pulsão vital

*From destruction to revival of the living: art as a strategy to withstand the extractivism of our life force*

Paula Huven

 0000-0002-6637-8458  
paulahuwen@yahoo.com

### Resumo

A explícita relação de exploração com a Terra desdobra-se no assalto das nossas subjetividades. Este artigo visa descrever essa relação principalmente a partir de um diálogo entre a cosmologia yanomami, por meio da obra literária *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, e do trabalho fotográfico de Claudia Andujar, buscando compreender a arte como estratégia de resistência ao extrativismo da nossa pulsão vital e forte aliada para criação de outros mundos possíveis. O percurso teórico é traçado na esteira das concepções de *descolonização do pensamento*, proposta por Eduardo Viveiros de Castro e da *descolonização do inconsciente*, elaborada por Suely Rolnik, aliadas ao chamado para *reativar* os vínculos com a Terra e com os espíritos, pronunciado por Isabelle Stengers.

### Palavras-chave

Cosmopolítica. Antropoceno. Subjetivação. Imagem. Descolonização.

### Abstract

*The explicit relationship of exploitation with the Earth unfolds in the assault of our subjectivities. The purpose of this article is to describe this relationship mainly based on a dialogue between Yanomami cosmology, in the literary work The Falling Sky (A queda do céu) by Davi Kopenawa and Bruce Albert, and the photographic work of Claudia Andujar, seeking to understand art as a strategy for resisting the extractivism of our life force and a strong ally for creating other possible worlds. The theoretical path is followed in the wake of the conceptions of decolonisation of thought, proposed by Eduardo Viveiros de Castro and the decolonisation of the unconscious, devised by Suely Rolnik, together with the call by Isabelle Stengers to reactivate the ties with Earth and the spirits.*

### Keywords

*Cosmopolitics. Anthropocene. Subjectivation. Image. Decolonisation.*



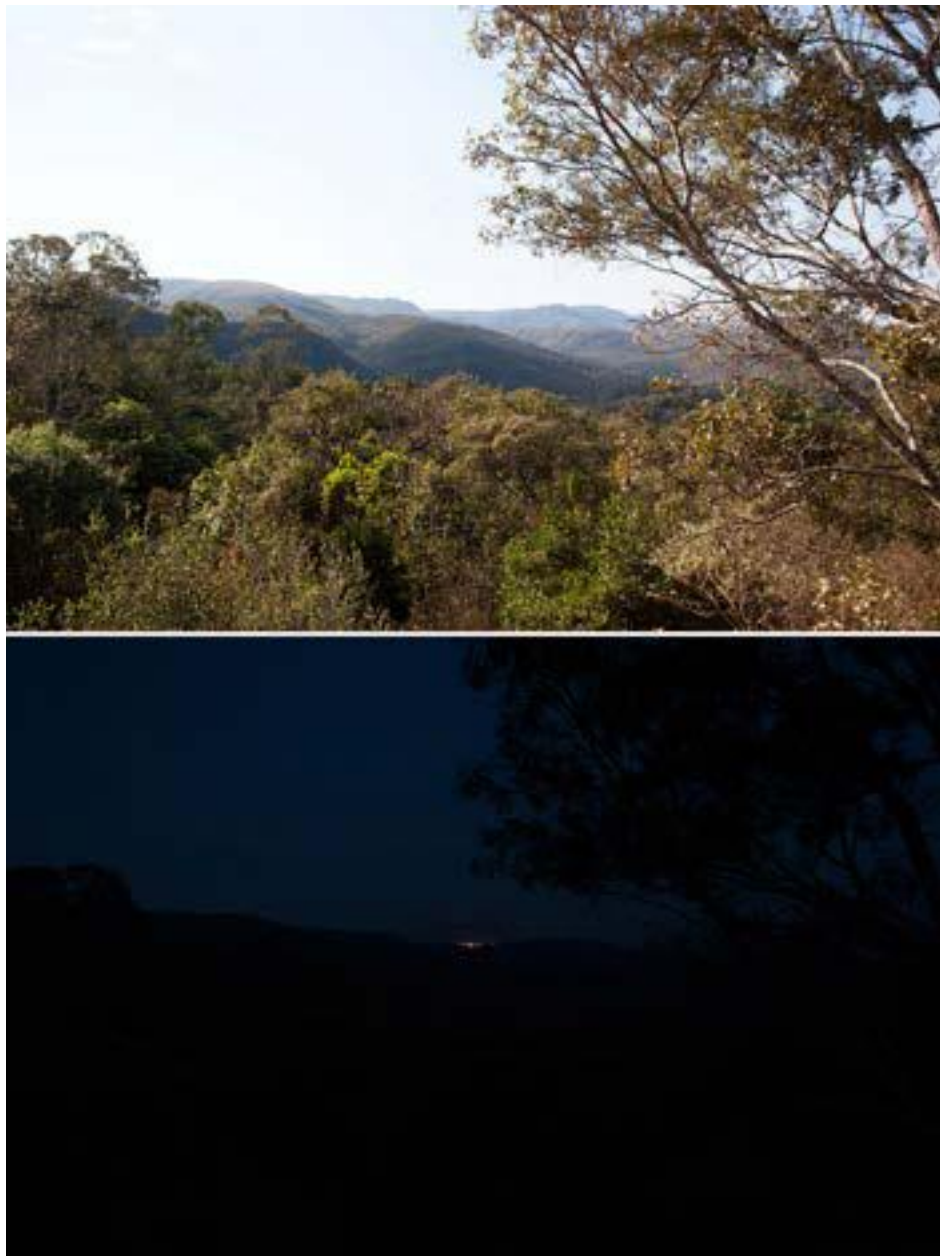


Figura 1  
Paula Huven, *Napë Worëri  
Pë / Espíritos Forasteiros*,  
fotografia (díptico), 2019,  
acervo pessoal

Da varanda de uma casa em Brumadinho, contemplei ao longo do dia a paisagem ao redor. A vista do mar de morros variava seus tons conforme o sol atravessava o arco do céu. Com o pôr do sol e a chegada do azul mais denso e escuro no céu, surgia no horizonte um cintilar invisível ao longo do dia. Conforme a noite caía, as luzes ganhavam presença e intensidade, até ofuscar a vista na profunda madrugada. A mineração pode ser invisível sob a imensa luz do sol que lambe a paisagem, mas na escuridão da noite cintilam as luzes dos dentes afiados que devoram as montanhas.

Fotografei o mesmo recorte da paisagem sob os primeiros raios do dia, quando se vê com nitidez o horizonte das montanhas, sem traço algum da mineração, e à noite, quando vemos com nitidez apenas as luminâncias no topo da montanha. Pelo jogo das imagens, que esconde (a mineração) quando tudo se mostra e (a) mostra quando tudo se esconde, vemos como uma presença se manifesta na imagem como visível e invisível.

A esse díptico fotográfico dei o título de *Napë worëri pë*, expressão yanomami que aprendi com Davi Kopenawa em *A queda do céu*:

Antigamente, nossos maiores não ficavam morrendo à toa. Desde a chegada dos garimpeiros é diferente. A maior parte dos nossos avós foi devorada por suas doenças. Nas terras altas, muitos dos nossos estão agora morando em casas desabadas, cobertas de lonas de plástico vermelho. Os jovens, órfãos, não abrem mais roças e não vão mais caçar. Ficam na rede o dia todo, ardendo em febre. É por tudo isso que não queremos garimpeiros na floresta que Omama criou nossos ancestrais. O pensamento desses brancos está obscurecido pelo desejo de ouro. São seres maléficos. Em nossa língua, os chamamos de *napë woreri pë*, os “espíritos queixada forasteiros”, porque não param de remexer os lamaçais, como porcos-do-mato em busca de minhocas. Por isso também os chamamos de *urihi wapo pë*, os “comedores de terra” (Kopenawa, Albert, 2015, p. 336).

O garimpo e a mineração em terras yanomami ganharam proporções cada vez maiores, assim como seus desdobramentos trágicos. Só em 2021 foram mais de 2.400 hectares comprometidos e 26 mil garimpeiros invasores apenas na Terra Indígena Yanomami, com o apoio do ex-presidente, defensor da mineração ilegal em terras indígenas. Essa situação deflagra a fome sem fim dos comedores de terra e se desdobra nos efeitos devastadores em escala planetária.

O díptico *Napë Woreri Pë* foi fotografado em Minas Gerais, onde aconteceram os dois grandes crimes ambientais decorrentes da mineração gananciosa e inescrupulosa no Brasil. O primeiro, ocorrido em 2015, foi o rompimento da barragem Fundão da empresa Samarco, em Bento Rodrigues, subdistrito de Mariana, causando o maior estrago ambiental da história brasileira. Com o volume de 80 milhões de toneladas de rejeito, a lama chegou ao rio Doce, cuja bacia hidrográfica abastece 230 municípios, e os efeitos do rejeito no mar permanecerão por cerca de cem anos, afetando toda a vida ao redor. Estima-se a morte de nove milhões de toneladas de peixes, além das 19 pessoas que perderam a vida e dos mais de três milhões de pessoas afetadas diretamente pela tragédia, incluindo as sete aldeias do povo Krenak impactadas pela morte do Watu, como chamam o rio Doce. Watu transcende o sentido físico e material de um rio, sendo uma entidade integrada à comunidade, como um parente: “Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista” (Krenak, 2019, p. 49).

Em 2019, foi a mina do córrego do Feijão, da mineradora Vale, que rompeu em Brumadinho, deixando 272 mortos e desaparecidos nas ondas gigantes formadas pelos 14 milhões de toneladas de rejeitos. A lama atingiu o rio Paraopeba, que abastece um terço de Belo Horizonte, além da comunidade pataxó Hã Hãe que vivia em suas margens e teve que deixar a aldeia. Os rejeitos se espalharam por uma área de quase 300 hectares, dos quais 150 eram de vegetação nativa.

A transformação da paisagem tem efeitos que vão além do impacto geológico e atinge a subjetividade, produzindo profundas fissuras também nessa esfera. Carlos Drummond de Andrade (1988, p. 609), que viveu vendo as montanhas ao redor de Itabira desaparecerem e cuja obra poética retrata bastante esses impactos ao mesmo tempo ambientais e subjetivos, escreveu:

#### **A MONTANHA PULVERIZADA**

Chego à sacada e vejo a minha serra,  
a serra de meu pai e meu avô,  
de todos os Andrades que passaram  
e passarão, a serra que não passa.

Era coisa dos índios e a tomamos  
para enfeitar e presidir a vida

neste vale soturno onde a riqueza  
maior é sua vista e contemplá-la.

De longe nos revela o perfil grave.  
A cada volta de caminho aponta  
uma forma de ser, em ferro, eterna,  
e sopra eternidade na fluência.

Esta manhã acordo e  
não a encontro.  
Britada em bilhões de lascas  
deslizando em correia transportadora  
entupindo 150 vagões  
no trem-monstro de 5 locomotivas  
— o trem maior do mundo, tomem nota —  
foge minha serra, vai  
deixando no meu corpo e na paisagem  
mísero pó de ferro, e este não passa.

Em Belo Horizonte a Serra do Curral funciona como espécie de moldura para a cidade, imprimindo em seu nome a presença da serra que se põe ao redor. Em 2016, subi a serra e pude ver de sua espinha dorsal outro ponto de vista, constatando sem surpresa que aquela montanha se transformou numa casca que esconde um mar de cavas do seu outro lado. A serra oca se põe agora no horizonte como em um cenário que esconde a coxia mórbida da destruição. Ser contemporânea e conterrânea desses desastres causados pela mineração é ser íntima dessa vulnerabilidade, mas, diferentemente de Drummond, não apenas sofremos as marcas dessa transformação, como somos agora, literalmente, soterrados pela lama, como um imenso vômito provocado pela ganância desses comedores de terra.

A extração infinita de minério alimenta o mecanismo do regime capitalista, de produção de mercadorias e seu consumo infinito, que tanto nos aliena. Kopenawa diz que o desejo desmedido dos brancos de possuir todas as mercadorias corresponde a um pensamento esfumaçado, que se fecha para as outras coisas, e que se os brancos pudessem escutar outras palavras que não as da mercadoria não teriam tanta gana de comer a floresta, maltratar e terra e sujar os rios (Kopenawa, Albert, 2015).

Em 11 de abril de 2019, a líder e ativista indígena Sônia Guajajara disse no Senado Federal: “Vocês têm que acabar com essa alienação de olhar a terra apenas como um preço, como um valor mensurável por dinheiro, e olhar que a terra hoje, o meio ambiente, é o que garante a vida de todo mundo”.<sup>1</sup> Para os indígenas, a terra não é um depósito de recursos cada vez mais escassos a ser extraídos do subsolo, mas um ser vivo que tem coração e respira (Kopenawa, Albert, 2015).

Na cosmologia yanomami, as profundezas do subsolo se conectam ao céu, que seres invisíveis também habitam; são os espíritos da floresta chamados de *xapiri pë*, protetores da terra-floresta desde que ela existe, visíveis apenas para os xamãs. Nas palavras de Kopenawa (Kopenawa, Albert, 2015, p. 112) “os *xapiri* cintilam como estrelas que se deslocam pela floresta” e “emana deles uma luminosidade deslumbrante que os precede por onde forem. É um ornamento que só eles possuem”. Enquanto para os xamãs as luminâncias que se acendem na floresta são a manifestação de seus resplandecentes espíritos protetores, as luzes que vemos na montanha são justamente a concretização de sua consumação.

As diferenças entre essas luminâncias visíveis na floresta não se restringem às distintas inferências causais interpretadas de formas culturalmente específicas, como sendo os *xapiri* aos olhos yanomami e a mineração aos nossos olhos de brancos, mas revelam uma radicalidade ainda mais ampla, evidenciando que diferentes modos de vida envolvem diferentes modos de ver. A capacidade dos xamãs yanomami de ver os espíritos protetores da floresta vem de sua relação espiritualizada com a natureza, sendo os espíritos uma mediação dessa relação entre tudo que vive e viveu na floresta. Nós, brancos, também vemos a partir do nosso modo de vida. Os Yanomami, violentamente afetados pela destruição, também podem ver com nitidez os desdobramentos dessa relação de exploração. As luminâncias que nós vemos eles também veem; mas as luminâncias que eles veem nós não podemos ver. O que nós, brancos, chamamos de minério, na cosmologia yanomami diz respeito às lascas do céu, da lua, do sol e das estrelas que caíram do antigo céu Hutukara, que desabou sobre seus ancestrais no tempo das origens, formando a atual terra-floresta *urihi-a* (Kopenawa, Albert, 2015, p. 359 e p. 609 nota 7).

---

<sup>1</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qc0ze7cv7dE>. Acesso em 26 ago. 2019.

De acordo com a cosmologia yanomami, antigamente os brancos não existiam, o demiurgo Omama vivia na floresta com seu irmão Yoasi e sua esposa e só ele possuía o metal. Sobre a origem do metal, Kopenawa conta que o demiurgo Omama encontrou o metal no solo e com ele escorou a nova terra que havia criado, deixando aos ancestrais apenas alguns fragmentos inofensivos e menos resistentes para que pudessem usar em suas poucas ferramentas; a parte dura e maléfica do metal foi escondida no frescor da terra, debaixo dos rios. Porém seu irmão Yoasi, “sempre desastrado”, “criador da morte”, revelou a existência desse metal aos ancestrais dos brancos, “Por isso eles acabaram por atravessar as águas para vir à sua procura na terra do Brasil” (Kopenawa, Albert, 2015, p. 358). Essa travessia caracteriza a corrida do ouro, que se iniciou com a chegada dos portugueses no Brasil e teve seu auge nos finais do século 17 e primeira metade do seguinte. “Se os brancos de hoje conseguirem arrancá-lo com suas bombas e grandes máquinas, do mesmo modo que abriram a estrada em nossa floresta, a terra se rasgará e todos os seus habitantes cairão no mundo de baixo” (p. 359). Kopenawa refere-se aqui ao metal ancestral, pai do ouro, fincado do centro da Terra, que tem a dupla função de sustentá-la, como o esqueleto de um corpo, e de manter esse corpo aquecido, em seu sopro vital.

Na cosmologia yanomami tudo é vivo, todos os elementos da natureza; a pedra de ouro é um ser vivo e “só morre quando é derretido no fogo, quando seu sangue evapora nas grandes panelas das fábricas dos brancos. Aí, ao morrer, deixa escapar o perigoso calor de seu sopro” (Kopenawa, Albert, 2015, p. 362). Isso acontece com todos os metais e minérios quando são queimados; é a *fumaça dos metais*, um veneno que se espalha pela cidade e flui para longe até a floresta, “rasga nossas gargantas e devora nossos pulmões. Queima-nos com sua febre e nos faz tossir sem trégua, e vai nos enfraquecendo até nos matar” (p. 363). *Xawara* é o nome dado às epidemias que invadem a floresta através de todos os eflúvios ruins produzidos pela extração dos metais que se misturam no ar, sendo levadas pelo vento. Assim também Kopenawa denomina a espessa camada de poluição atmosférica que cobre São Paulo (p. 663, nota 17).

Lembro-me do dia que virou noite em São Paulo. A cidade amanheceu escura em 19 de agosto de 2019. O fenômeno aconteceu devido à chegada de uma frente fria na cidade ao mesmo tempo em que também se moviam no céu as fumaças provenientes das extensas queimadas que aconteciam na região

amazônica. A paisagem impactante da megacidade dentro de uma nuvem negra, que pude ver por imagens divulgadas pela imprensa e fotografias compartilhadas nas redes sociais, mostra-nos que a fumaça levou à cidade a visibilidade da destruição da floresta. Em partículas sólidas suspensas pelo ar, resquícios da floresta queimada atravessaram o país. São Paulo respirou o ar das queimadas amazônicas em escala ínfima em comparação à proporção das epidemias *xawara* que dizimaram milhares dos Yanomami. Tanto a fumaça das queimadas da Amazônia que chegam a São Paulo quanto a fumaça dos metais que chega à floresta são indícios de um mesmo processo em que a fumaça nos diz exatamente sobre esse deslimate de fronteiras quando se trata de destruição: seus efeitos se alastram.



Figura 2  
Fotografia do Twitter de  
@leilagermano: São Paulo  
15h, 19 ago. 2019

Se onde há fumaça, há fogo, é melhor nos apressarmos antes que haja apenas as cinzas. O recado de Kopenawa é claro: “Escavando tanto, os brancos vão acabar até arrancando as raízes do céu, que também são sustentadas pelo metal de Omama. Então ele vai se romper novamente e seremos aniquilados até o último” (Kopenawa, Albert, 2015, p. 361).

### **Pensar com outras mentes**

O antropólogo Bruno Latour inicia sua conferência “Como (não) terminar com o fim dos tempos?” com um importante dado informado no dossiê *The Human Epoch* (A Época do Humano) da revista *Nature* (edição de março de 2015): 1610 pode ser considerado um ano possível como marco para o início do Antropoceno. Ele marca o tempo de reflorestamento do continente americano, levando o volume de CO<sub>2</sub> na atmosfera a um nível usado como referência para medir seu aumento regular. Esse reflorestamento maciço aconteceu devido às grandes descobertas da América por Colombo, à colonização, à luta pela ocupação do solo, ao extermínio pela espada, ao contágio que dizimou cerca de 54 milhões de indígenas (Latour, 2020). Certamente não menos feroz foi a chegada dos portugueses ao Brasil, quando atravessaram as águas em busca do ouro, engrossando o caldo do extermínio dos povos originários do continente americano na exploração de suas terras.

Antropoceno define uma época geológica que rompe com o Holoceno – período de 11 mil anos de relativa estabilidade da Terra enquanto as civilizações se desenvolviam. No Antropoceno, “pela primeira vez na geo-história, declararíamos solenemente que a força mais importante que molda a Terra é a humanidade *tomada em bloco e como um único conjunto*”, diz Latour sobre as conclusões do 34º Congresso Geológico Internacional, realizado em 2012. Ele sabe, porém, como aliás Donna Haraway (2017, p. 139), que nem todos os povos que vivem sobre a Terra contribuíram para a situação em que estamos, que chegamos até aqui pela lógica extrativista que surgiu no mercantilismo e se aprofunda e alarga no compasso dos séculos, até chegar ao que também se denomina Capitaloceno (p. 139), especificando o sistema humano responsável pela destruição. Os efeitos da atividade humana sobre a Terra adquiriram dimensão e força comparável ao vulcanismo e ao movimento das placas tectônicas. Latour (2020) diz que nos



encontramos num momento histórico sem precedentes, não apenas porque a humanidade é responsável por essa transformação verdadeiramente revolucionária na Terra, mas porque provavelmente já superamos o momento em que poderíamos fazer alguma coisa. “Como não se sentir um pouco envergonhado por ter tornado irreversível uma situação porque avançamos como sonâmbulos durante o alerta?” (p. 26), e segue: “os alarmes tocaram, as pessoas os desconectaram, um após o outro. Elas abriram os olhos, viram, souberam e voltaram a fechar os olhos, bem apertados” (p. 27). *A queda do céu* é mais um desses alarmes. Um alarme que soa diferente, pois não é a história que costumamos ouvir do mundo, a narrativa eurocêntrica sobre nós, brancos – é outra.

Viveiros de Castro (2015b, p. 24) considera *A queda do céu* a primeira tentativa sistemática de contra-anthropologia do Antropoceno: não são os brancos falando sobre os indígenas, mas, ao contrário, é a perspectiva indígena sobre nós, “uma explicação do mundo segundo outra cosmologia e uma caracterização dos Brancos segundo outra antropologia”. Trata-se de um acontecimento científico incontestável, mas também político e espiritual, segundo o antropólogo. Talvez, ao nos ver através do olhar do outro lançado a nós, possamos vir a ter coragem de abrir nossos olhos e os manter abertos para, quem sabe?, enxergar. Mas enxergar quem, o quê? O fogo, as cinzas, nós? Em *Metafísicas canibais*, Viveiros de Castro (2015a) diz que, embora o colonialismo constitua um dos pilares históricos da antropologia, chegou a hora de radicalizar o processo de reconstituição da disciplina para que ela assuma sua verdadeira missão: “a de ser a teoria-prática da *descolonização permanente do pensamento*” (p. 20). Ele cita Patrice Maniglier para com ele dizer que a verdadeira antropologia nos devolve uma imagem de nós mesmos na qual não nos reconhecemos. Muito mais do que a introdução de novas variáveis ou conteúdos em nossa imaginação, é a própria estrutura da nossa imaginação que deve assumir-se como versão, variante e transformação, por meio da oportunidade e da relevância de “pensar com outras mentes” (p. 25).

*A queda do céu* é uma narrativa xamânica que traduz para nós, brancos, a comunicação com uma dimensão invisível da natureza, os espíritos *xapiri*. A primeira vez que ouvi sobre esses espíritos foi quando Claudia Andujar dizia que os Yanomami os veriam através de sua fotografia. Em uma cena do episódio da série documental *Inhotim Arte Presente* dedicado a Claudia Andujar, Rodrigo Moura, curador do pavilhão destinado a sua obra no instituto, lhe pergunta se os

Yanomami iriam curtir a exposição. Diante da prova de impressão da fotografia da Figura 3, ela responde: “eu acho que eles vão curtir, vão dizer que aqui se vê os espíritos dançando, descendo”.



Figura 3  
Claudia Andujar, *Sem título*,  
fotografia, Catrimani, RR,  
1974

Andujar não é xamã e, possivelmente, nunca viu esses espíritos, mas parece ter aprendido com os Yanomami, ao longo de uma vida ao lado deles, a olhar para a Terra e também ver mais do que os olhos alcançam. E, assim, ela busca representar algo que, diante ou não da câmera, em sua invisibilidade, se manifesta através dos outros corpos hábeis a vê-lo. Ela joga com a potencialidade de representar esse invisível e, embora o faça dentro dos limites da própria representação, sabe dar a ver, aos olhos de quem pode ver, algo além do que a imagem mostra. Se ela diz que os Yanomami irão ver os espíritos dançando e descendo é porque, primeiramente, eles os podem ver *além* da fotografia, para, assim, os ver *a partir* da fotografia – não *na* fotografia.

Há muitas formas de representação e a representação da forma visual é apenas uma delas, diz Alfred Gell (2008). Andujar busca representar esse invisível (os *xapiri*) por meio de rastros que se referem aos caminhos delicados e luminosos por onde esses espíritos descem na visão do xamã durante o transe. Ela não reproduz a aparência dos *xapiri*, mas constrói caminhos de luz, semelhantes às descrições xamânicas, para que, por esses caminhos, os espíritos possam descer e dançar também por suas fotografias, aos olhos que os puderem ver. Ela constrói visualmente o caminho para que o invisível se manifeste, mantendo sua invisibilidade.

Envolvida pela potência de suas imagens, fui buscar me aproximar do que seriam esses espíritos na cosmologia yanomami pela leitura do livro de Kopenawa e Bruce Albert e, a partir de então, foi impossível seguir imune: um novo modo de imagem se abriu a partir dos *xapiri*, mostrando-me que, muito além do jogo entre visível e invisível que a fotografia de Andujar instaura, há outras formas de olhar que intensificam radicalmente o ato de ver como constituição dessas instâncias – visível e invisível –, mas principalmente que esse olhar se inscreve em outro modo de vida em que a relação com mundo acontece diferentemente da nossa e que, exatamente essa outra relação, produz outras imagens. O trabalho de Andujar nos aproxima desse outro modo de vida, de ver e de imaginar. Esta é uma potência da arte: criar vínculos antes inexistentes, ampliando a percepção por meio da partilha de mundos imaginados, nos permitindo *pensar com outras mentes*.

Se “a força motriz da antropologia é o estilo de pensamento praticado pelos povos que estuda” (Viveiros de Castro, 2015b, p. 24), valho-me dessa força para pensar com os Yanomami, mas o pensamento a que tenho acesso e do qual parto em busca dessa aproximação é acessado pelo livro *A queda do céu*. Se, por um lado, parto da lacuna de uma experiência de campo junto aos Yanomami, por outro lado desfruto da experiência poética das linguagens literária e fotográfica, para experimentar uma nova maneira de pensar. Tatiana Salem Levy (2011, p. 25), escrevendo sobre *O espaço literário*, de Blanchot, diz que a literatura

ao mesmo tempo em que nos retira do mundo, nele nos coloca novamente. E nós o vemos então com outro olhar, pois a realidade criada na obra abre no mundo um horizonte mais vasto, ampliado. Nesse sentido a arte é real e eficaz. Experimentar o outro de todos os mundos e agir no mundo, eis o que arte nos proporciona.

Esse desdobramento, da arte para o mundo no qual agimos, se afina com o que Viveiros de Castro, evocando Foucault, chama de pensar com outra mente, pois são modos de perceber versões do mundo além da nossa própria, possibilitados pelas obras.

Em diálogo com a descolonização do pensamento proposta por Viveiros de Castro, a filósofa belga Isabelle Stengers elabora uma proposta cosmopolítica, que consiste em incluir o cosmo – o que não é reconhecidamente político, o mundo dos não humanos e das indeterminações – na pauta de luta política. Ela problematiza como fazer com que as ciências modernas se conectem com práticas marginalizadas (pela própria ciência) e reativem aspectos experimentais, criativos e combativos que foram tolhidos. O verbo reativar é ponto-chave de sua proposta. A história do termo passa pela ligação entre magia, espiritualidade, transformação social e política. O verbo foi mobilizado pela comunidade de bruxas ativistas *The Reclaiming Witches of San Francisco*, fundada em 1979, em busca de reativar aquilo que a história das perseguições religiosas e misóginas tentou suprimir: “uma espiritualidade enraizada na Natureza, no erotismo e na terra” segundo Starhawk (2018, p. 349), norte-americana cofundadora do movimento no qual atua até hoje. Não se trata de resgatar uma ancestralidade, nem de uma apropriação cultural, trata-se de criatividade, de tomar a espiritualidade como política. Reativar é afirmar uma existência, criar novos possíveis, resistir à captura pelo Estado e pelo regime de subjetividade capitalista. Para resistir, “seria preciso, enfim, reativar vínculos julgados perdidos ou inexistentes – com deuses e espíritos, mas também com a Terra” (Sztutman, 2018, p. 343). Suas receitas de resistência passam por agenciamentos entre modos de existência heterogêneos: “contra a insistente paixão envenenada por desmembrar e desmistificar, o animismo afirma o que todos os agenciamentos exigem para não nos escravizar: que não estamos sozinhos no mundo” (Stengers, 2017, p. 15).

Que não estamos sozinhos no mundo, sabem bem os Yanomami. “Os espíritos se deslocam por toda a floresta” (Kopenawa, Albert, 2015, p. 111), diz Davi Kopenawa referindo-se aos *xapiri pë*. Na cosmologia yanomami, assim como para outros povos indígenas, os seres humanos não são algo separado do mundo, dos animais, das plantas, de tudo que é vivo e de toda a espiritualidade que envolve todas as vidas, incluídos as pedras, os ventos, as águas. Há um fluxo contínuo de consciência, que atravessa todos os seres, os elementos da natureza, os seres humanos e a Terra.

Ao observar culturas indígenas e o modo como escutam as vozes da natureza, Starhawk (2018, p. 55) define magia como “a arte de se abrir e ouvir profundamente essa comunicação”. Assim, me aproximar do pensamento yanomami é um caminho em busca de reativar os vínculos com o espírito e com a terra; reativar o fluxo entre os corpos e o mundo, entre o material e o imaterial, entre o visível e invisível. Para Stengers (2017, p. 13), “reativar é um passo que sempre implica se colocar em risco. Eu diria que nós, que não somos bruxas, não precisamos imitá-las, mas descobrir como podemos nos deixar correr riscos diante da magia”.

As práticas artísticas são fortes aliadas para manifestar esses vínculos; ampliar as percepções e sensibilidades e criar novas formas de contato e de subjetivação entre os viventes. A arte pode criar narrativas que contem outras histórias, sobre outros mundos, outros seres, outros modos possíveis de vida e, desse modo, inspirar a reativar outros vínculos com a Terra. Nesse sentido, o trabalho de Andujar é magistral. Em suas fotografias, os rastros de luz, movimentos e desfoques tornam imprecisos os limites entre os Yanomami e o ambiente em que vivem, entre a figura e o fundo, produzindo subjetivamente uma indistinção entre humano e não humano, corpo e espírito. Em um texto sobre a exposição *Vulnerabilidade do Ser*, realizada na Pinacoteca de São Paulo, em 2005, o sociólogo Laymert Garcia dos Santos afirma que as fotografias de Andujar não mostram os índios e o mato, nem mesmo os índios no mato, mas uma integração índios-mato que ressalta as trocas intensas entre os humanos, os espíritos e a terra. Ao buscar representar os *xapiri pë* em suas fotografias, ela nos oferece de maneira sensível uma forma de acesso à cosmologia yanomami. Mais do que dar a ver, a potência da arte é fazer sentir. Não vemos os *xapiri pë* em suas fotografias, da forma como ela diz que os Yanomami veriam, mas diante de suas imagens estamos um pouco mais próximos de perceber o modo de vida yanomami e seus vínculos espirituais com a terra do que antes estávamos. O contato com outras formas de vida através da arte é inspirador e potencialmente transformador.

### **Reativar o saber do vivo**

Enquanto o Antropoceno define o contexto geológico em que vivemos e nos dá essa dimensão física e material do mundo hoje, onde o extrativismo de recursos naturais é o cerne da crítica decolonial macropolítica, a psicanalista

Suely Rolnik alerta-nos para outro extrativismo de escalas igualmente perturbadoras: a extração da pulsão vital, de recursos do inconsciente e da subjetividade que o capitalismo colonial opera. Se no atual regime colonial-capitalístico (Rolnik, 2019) as dinâmicas de poder são complexificadas, é preciso expandir e complexificar a própria noção de resistência e de política. Enquanto Viveiros de Castro fala da descolonização do pensamento, Rolnik vai na direção da descolonização do inconsciente para evocar a necessária transformação dos dispositivos micropolíticos de produção de subjetividade. Rolnik (2019, p. 33) diz que é da própria vida que o capital se apropria:

Em sua nova versão é a própria pulsão de criação individual e coletiva de novas formas de existência, suas funções e seus códigos e suas representações que o capital explora, fazendo dela seu motor. Disso decorre que a fonte da qual o regime extrai sua força não é mais apenas econômica, mas também é intrínseca e indissociavelmente cultural e subjetiva – para não dizer ontológica –, o que lhe confere um poder perverso mais amplo, mais sutil e mais difícil de combater.

Não basta, então, resistir macropoliticamente, é preciso atuar micropoliticamente e reapropriar-se da força de criação e cooperação. No regime colonial-capitalístico, o abuso da pulsão vital nos impede de a reconhecer como nossa, de forma que sua reapropriação não seja óbvia. Rolnik, pensando sobre a própria experiência subjetiva, busca os meios de driblar esse regime de inconsciente para que possamos acessar a potência de criação em nós mesmos.

Nossa experiência imediata do mundo se dá pela percepção (a experiência sensível) e pelo sentimento (a experiência das emoções), articulados a partir de códigos socioculturais que orientam nosso modo de apreensão. Rolnik classifica essa capacidade de pessoal-sensorial-sentimental-cognitiva, através da qual se produz a experiência da subjetividade como sujeito. Esse modo de apreensão do mundo nos é familiar, pois está inserido em hábitos culturais cotidianos das sociedades ocidentais e ocidentalizadas.

é que na política de subjetivação dominante nestes contextos tendemos a nos restringir à experiência enquanto sujeitos e a desconhecer que se esta é sem dúvida indispensável – por viabilizar a gestão do cotidiano, a sociabilidade e a comunicação – ela não é a única a conduzir nossa

existência; várias outras vias de apreensão de um mundo operam simultaneamente. Tal redução é precisamente um dos aspectos medulares do modo de subjetivação sob o domínio do inconsciente colonial-capitalístico (Rolnik, 2019, p. 52).

Há, no entanto, outras formas de apreensão do mundo em que se introduzem outras maneiras de ver e de sentir. Gilles Deleuze e Félix Guattari, citados por Rolnik (2019), deram a essas outras maneiras os nomes de *percepto* e *afeto*: a primeira consiste numa atmosfera que excede as situações vividas e suas representações, a segunda trata de uma “emoção vital”. Perceptos e afetos compõem uma experiência mais sutil, extracognitiva, que Rolnik chama de intuição, mas, para evitar equívocos que a reduzam à experiência subjetiva, ela prefere chamar de saber-do-corpo ou saber-do-vivo, um saber que difere da experiência sensível e racional do sujeito. Essa capacidade produz a experiência do mundo “fora do sujeito” que também compõe a subjetividade. Nessa esfera, “somos constituídos pelos efeitos das forças e suas relações que agitam o fluxo vital de um mundo e que atravessam singularmente todos os corpos que o compõem, fazendo deles um só corpo, em variação contínua” (p. 53). O saber-do-vivo não comunica, ele ressoa, reverbera.

Aqui não há distinção entre sujeito cognoscente e objeto exterior: o outro, humano ou não humano, não se reduz a uma mera representação de algo que lhe é exterior, como o é na experiência do sujeito; o mundo vive efetivamente em nosso corpo (Rolnik, 2019, p. 54).

Na política de subjetivação colonial-capitalística prevalece a experiência do sujeito, de forma que somos dissociados da condição de viventes e assim destituídos do saber-do-vivo. A subjetividade reduzida à sua experiência como sujeito, bloqueada em sua experiência fora-do-sujeito, ignora o que o saber-do-vivo lhe indica e se torna surda aos efeitos das forças que agitam o mundo em sua condição de vivente. A imagem de si, nesse caso, é a do indivíduo, “uma suposta unidade cristalizada, separada das demais supostas unidades que constituíram um mundo” (Rolnik, 2019, p. 67), e essa miragem alucinatória revela o medo de que a dissolução do mundo carregue a dissolução de si. Assim, limitada ao sujeito, a subjetividade desconhece o processo de constante transformação de si e do mundo e se protege acreditando que esse seu mundo pode durar para

sempre – um exemplo disso são os “climatonegacionistas” descritos por Latour (2020, p. 29): alguns adeptos da teoria da conspiração, que acreditam que a questão ecológica é uma tentativa de impor o socialismo; outros, fiéis que confiam a Deus sua salvação; e há ainda aqueles que simplesmente acham que o clima sempre variou e a humanidade sempre encontrou uma saída.

A subjetividade dissociada da sua condição de vivente é presa fácil de qualquer discurso proferido como ordem. O mundo torna-se um vasto e variado mercado, e o desejo se conecta aos produtos veiculados de forma sedutora pelos meios de comunicação de massa. Cenários idílicos e personagens idealizados são as imagens transmitidas de mundos que a subjetividade vai buscar mimetizar pelo consumo de mercadorias.

Na contramão dessas imagens que insistem em vender um modo de vida em que nossa pulsão vital é capturada pelo desejo desmedido das mercadorias, a arte pode ser uma estratégia para reativar o saber do vivo, à medida que ela nos convoca a sentir, a associar nossa subjetividade à condição de vivente e a nos abrir a essa reverberação vital do mundo que atravessa todos os corpos – tal como as imagens de Andujar.

Na esteira da descolonização do pensamento, proposta por Viveiros de Castro, a aproximação com a cosmologia yanomami aqui traçada, por meio da obra literária *A queda do céu* e do trabalho de Andujar, permitiu experimentar pensar com outra mente, nos inspirando a buscar outras vias de relação e apreensão do mundo, menos antropocentradas e mais conscientes do fluxo contínuo – energético, espiritual e material – que envolve tudo o que é vivo sobre a terra. Além de *pensar* com outra mente, porém, Rolnik nos convoca a *sentir*: havemos de associar nossa subjetividade à condição de vivente e nos abrir a essa reverberação vital do mundo que atravessa todos os corpos. Ou seja, trata-se de um movimento duplo, de ampliar nossa experiência como sujeitos, fortalecendo os vínculos entre nossas comunidades humanas mas também os expandindo para além do humano.

Para não sermos alienados da nossa própria produção de subjetividade pela ditadura-visual-neoliberal-capitalística, a arte é forte aliada. Ela possibilita abertura para as energias invisíveis, espirituais e a percepção de outros modos de vida e de relação com a Terra, essenciais para a construção de outros mundos possíveis. Ailton Krenak (2019, p. 32) pronuncia este chamado:



Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades – as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que fomos capazes de inventar, não botar ela no mercado. Já que a natureza está sendo assaltada de uma maneira tão indefensável, vamos, pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência.

Reativar o saber do vivo é afirmar que ainda podemos suspender o céu em vez de seguir agindo para que ele caia sobre nós; nos reconhecer como parte do fluxo de vida maior na Terra, onde inscrevemos não só nossos corpos, mas nossas energias, nossa subjetividade, imagens e imaginações.

**Paula Huven** é fotógrafa, artista, pesquisadora. Doutora em Artes pela UFMG e mestre em Processos Artísticos Contemporâneos pela Uerj, bolsista Capes em ambas as pós-graduações.

### Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2008.
- HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *ClimaCom Cultura Científica*, ano 3, n. 5, p. 139-146, 2017.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LATOUR, Bruno. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. Trad. Maryalua Meyer. São Paulo: Ubu, 2020.
- LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para um vida não cafetinada*. São Paulo: N-1Edições, 2019.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Territórios interiores – a fotografia de Claudia Andujar. In: ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify/Pinacoteca do Estado, 2005.

STARHAWK. Magia, visão e ação. Trad. Adriana Rinaldi e Jamille Pinheiro Dias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, p. 52-65, 2018.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. Trad. Jamille Pinheiro Dias. *Cadernos de Leituras*, n. 62. Edições Chão da Feira. 2017. Disponível em <https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf>. Acesso em 30 maio 2022.

SZTUTMAN, Renato. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 69, p. 338-360, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015a.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.

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


**Como citar:**

HUVEN, Paula. Da destruição à reativação do vivo: a arte como estratégia de resistência ao extrativismo da nossa pulsão vital. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 215-233, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.13>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

## Fanzines e (eco)feminismo: além da Fortaleza do Antropoceno e do Faloceno

*Fanzines and (eco)feminism: beyond the Fortaleza of the Anthropocene and the Phallocene*

**Paula Guerra**

 0000-0003-2377-8045  
mariadeguerra@gmail.com  
pguerra@letras.up.pt

### Resumo

Na modernidade tardia, os movimentos artísticos/sociais – notadamente o ecofeminismo – têm desempenhado papéis fundamentais no desvendamento e/ou desconstrução do mundo. Por outro lado, a reelaboração de paradigmas e a necessidade de reestruturação dos processos sociais que abarquem o novo têm delegado às ciências sociais e sobretudo à arte a responsabilidade de formular chaves de compreensão para os desafios que se têm apresentado. Na cidade de Fortaleza, no Brasil, a fanzineira (eco)feminista Fernanda Meireles, tem articulado perspectivas teóricas, mas também pragmáticas em prol da ressignificação de espaços em novas territorialidades, fazendo surgir novos modos de se relacionar com a cidade, enquadrando, na sua prática, conceitos como ecofeminismo, Antropoceno e resistência, possibilitando, assim, a afirmação dos fanzines como um elemento de expressão identitário, individual e coletivo.

### Palavras-chave

Fanzines. Territórios. Ecofeminismo.  
Antropoceno. Fortaleza, Ceará.

### Abstract

*In late modernity, art/social movements – namely ecofeminism – have played key roles in unravelling the world. On the other hand, the shift of paradigms and the need to remodel societal processes to embrace the new have delegated to the social sciences, especially to art, the responsibility of formulating keys to understanding the challenges that modernity has presented. In the Brazilian city of Fortaleza, the (eco)feminist fanzinemaker Fernanda Meireles has addressed theoretical but also pragmatic views in order to redefine spaces in new territorialities, giving rise to new ways of relating to the city, framing, in her work concepts such as ecofeminism, Anthropocene and resistance, thus enabling the affirmation of fanzines as an element of individual and collective identity expression.*

### Keywords

*Fanzines. Territories. Ecofeminism.  
Anthropocene. Fortaleza, Ceará.*

## Fazer para existir. A arte como um (não) objeto de estudo

Neste artigo, temos como propósito a construção de um racional que se baseia na problematização teórico-empírica sensível do conceito de ecofeminismo tendo como base o trabalho artístico de Fernanda Meireles.<sup>1</sup> Desejamos cotejar os modos pelos quais a prática artística de Fernanda, consubstanciada na produção de fanzines, pode ser vista como um meio de fomento de uma comunidade sustentável de atuação humana. A questão basilar que se prefigurou foi: O que é o ecofeminismo? É reiterado definir-se esse conceito como uma ramificação dos movimentos feministas contemporâneos – aderindo à ideia muito sedutora de o descrever como uma simples conexão entre os conceitos de ecologia e de gênero. Enquanto átomos, ambos os conceitos são correntemente reconhecidos, identificados e caracterizados; quando juntos, no entanto, ingressam num campo ideológico minado, onde cada pesquisador/a/x e/ou ecofeminista ativo/a/x possui sua própria definição, dependente da experiência e/ou práticas vivenciais pessoais. Apesar de perfilar os inúmeros contributos feitos no âmbito da visibilidade científica, política, social e mediática do conceito, partimos do princípio de que ecofeminismo se define por sua própria *praxis*. O fulcro deste artigo situa-se na compreensão sensível do ecofeminismo urbano-artístico de Fernanda Meireles corporificado na criação de fanzines.

Dois pontos requisitam esclarecimento. O primeiro, refere-se à nossa abordagem teórica, uma vez que buscamos apresentar inspirações teórico-conceituais multifacetadas e abrangentes com o intuito de dar conta das várias especificidades do ecofeminismo aliando-o ao Antropoceno. Por outro lado, pretendemos introduzir contributos relacionados com os fanzines (Guerra, Lopes, 2021; Guerra, Quintela, 2020) quer como prática artística, quer como objeto fomentador de atos de resistência. Com o intuito de unir esses dois polos, usaremos o espaço urbano como agregador. O segundo ponto diz respeito ao nosso (quase) objeto

---

<sup>1</sup> “é uma referência na área dos fanzines em Fortaleza. Editou inúmeras publicações de diferentes formatos e temáticas. No início dos 2000, produziu mensalmente o encontro *Zine-se*.” *Ceará marginal*. Disponível em: <https://cearamarginal.com.br/fernanda-meireles.php>.

de estudo.<sup>2</sup> Falamos de Fernanda Meireles, que tem a cidade de Fortaleza como um dos temas recorrentes em sua obra, investigando as relações corpo/casa/cidade e trabalhando a linguagem manuscrita em diversos suportes (Gomes, 2017). Seu projeto de maior relevo intitula-se *Loja sem Paredes*, um ateliê-loja itinerante na cidade de Fortaleza. A ideia do (quase) objeto de estudo advém de Jota Mombaça (2016), que refere não se ter deixado capturar pelos esquemas de pesquisas marcados por uma taxionomia científica tradicional.

Também Fernanda se assume, para nós, como um (quase) objeto de estudo, uma vez que nosso contato com a artista permitiu abrir os horizontes a outras problemáticas, conceitos e possibilidades de investigação. Ao procurar demarcar uma perspectiva no que respeita à inter-relação que existe entre a arte – entendida no seu campo vasto e amplo, no qual se enquadram, se não todas, variadíssimas manifestações desde o cinema, a literatura, a plástica/visual, a *street art*, até a música – e as ciências sociais, nomeadamente a sociologia, pretendemos recolocar os posicionamentos daqueles dois domínios numa perspectiva *dialógica*, em que a arte, mais do um espelho ou reflexo da realidade social, é, ela própria, criadora de ação, produtora de conhecimento ao suscitar a emergência de problemáticas que se fazem refletir na própria realidade social (Guerra, 2017, 2021a, 2022).

As próximas páginas configuram três seções: a primeira direcionada para uma reflexão em torno dos novos movimentos sociais e do papel do ecofeminismo nas sociedades contemporâneas em relação ao Antropoceno especialmente em países do sul global; a segunda focaliza os fanzines, e nela também pretendemos estabelecer um paralelismo com o ecofeminismo e com o Antropoceno presente nos trabalhos artísticos de Fernanda Meireles; a última se apoia na apresentação da palavra da artista dando configuração às duas seções anteriores.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Em relação a essa ideia importa mencionar que nos apoiamos em metodologias tradicionais, nomeadamente a realização de uma entrevista semiestruturada, técnica inserida numa metodologia de caráter qualitativo (Crow, 2013).

<sup>3</sup> Uma entrevista em profundidade com Fernanda Meireles em agosto de 2018 em Fortaleza conforma a base deste artigo, cujo desenvolvimento se insere no projeto Sons Pe(r)tidos. Lost and Found Sounds. Cultural, Artistic and Creative Scenes in Pandemic Times, vinculado ao Instituto de Sociologia da Universidade do Porto e ao Griffith Center for Social and Cultural Research. Para mais detalhes, consultar <https://www.kismifcommunity.com/pt/>. Agradeço a Ana Oliveira o apoio na transcrição e análise da entrevista. Dedico este texto a Fernanda Meireles, sua protagonista e razão de ser.

## **Mulheres. Feminino. Seres de existência e seres de resistência**

bell hooks (2013, p. 59) referia “cheguei à teoria porque queria fazer a dor ir embora. Eu vi, na teoria, um local para a cura”. Também nós, para localizar o ecofeminismo como uma ramificação dos movimentos feministas contemporâneos, temos de penetrar a teoria e regredir um pouco em nossa linha cronológica de referência; devemos, enfim, repensar noções como as de sexo e gênero. As noções de sexo masculino e feminino, conforme as conhecemos atualmente, só emergiram no século 18 (Laquer, 2001); até então imperava a ideia de que existia apenas um sexo, o masculino. Havia um monismo sexual, uma vez que o sexo feminino era tido como masculino, mas subdesenvolvido ou incompleto, ou seja, as mulheres eram consideradas homens imperfeitos. A partir de meados do século 20, surge o conceito de gênero, que passou a ser utilizado para remeter às diferenças sociais entre homens e mulheres, dependendo do espaço e do tempo em que eles se inseriam. Para Scott (1995), ao contrário do sexo, o gênero não possui base biológica; possui, contudo, uma componente relacional e política que, por sua vez, determina os papéis que homens e mulheres desempenham na sociedade.

O conceito de gênero foi primeiramente utilizado pelos movimentos feministas na década de 1970 com o intuito de demonstrar as distinções sociais entre homens e mulheres e a secundarização destas. Foi então que principiaram a emergir discursos articulando processos biológicos e culturais, assomando estudos demonstrativos de que certos arranjos culturais, tais como o trabalho ou a família, produziam ou suprimiam determinadas capacidades, a maternidade ou a paternidade, por exemplo. Existe nas sociedades ocidentais aceitação cultural com base na perspectiva de que a noção de gênero mira homens e mulheres como sendo naturalmente diferentes e inequivocamente definidos como categorias e formas de “ser” (Garfinkel, 1967). Esse argumento também deu suporte às lógicas da divisão do trabalho e à diferenciação de comportamentos. O enfoque na construção social de gênero – e nas desigualdades que lhe estão inerentes – permitiu um revigoramento do movimento feminista. A partir do conceito de gênero podemos estabelecer a articulação com outro conceito: o de patriarcado. Estamos perante um conjunto de ferramentas utilizadas para perpetuar a dominação masculina sobre as mulheres. Um sistema hegemônico de dominação masculina, que se estende a todas as esferas sociais: família, escola, mundo de

trabalho, sistema político etc. Sintetizado na asserção de Scott (1989, p. 23), “a política constrói o gênero, e o gênero constrói a política”.

A desigualdade de gênero obriga a um sistema de práticas sociais que constitui homens e mulheres como diferentes (Guerra, 2021b, 2021c). Ora, essas desigualdades não se limitam apenas a homens e mulheres; na verdade encontram-se ainda mais plasmadas quando nos remetemos a outros gêneros, não binários. No campo artístico, tais desigualdades são ainda mais evidentes (Guerra, 2020, 2022), como acontece na indústria musical (Strong, Cannizzo, 2017). Adicionalmente, Jaqueline Gomes Jesus e Hailey Alves (2010) ao abordar o caso brasileiro – contexto em que se situa Fernanda Meireles – referem que o sexo ainda detém um estatuto legal, visível nas certidões de nascimento. Acontece que o gênero é uma variável não utilizada ou confundida com o sexo, o que origina uma negação dos direitos aos corpos transexuais e travestis, não obstante, o movimento transgênero se tenha tornado cada vez mais presente na realidade brasileira, propondo mudanças significativas na realidade social, especialmente na questão da identidade de gênero, com ruptura da visão binária, bem como na luta por uma despatologização da transexualidade. Jaqueline Gomes Jesus (2012) admite que se trata de luta embasada, sobretudo, em lógicas ativistas patentes nas redes sociais ou em outras formas de ação que, por sua vez, tendem a estar fora dos olhares dos meios acadêmicos convencionais.

Essa discussão faz sentido neste artigo na justa medida em que a visão hegemônica de que os produtos artísticos têm de ser produzidos com o intuito de agradar aos homens heterossexuais tem sofrido alterações. Assim, verificamos emergir alguns códigos de ação *queer* que identificam as diferenças e questionam as formas de controle por parte da visão normativa, criando uma série de tensões entre aparências, obrigações e sentidos do *self*. E esse questionamento decorre do trabalho artístico de Fernanda (Guerra, 2022). Se a visão hegemônica masculina busca o prazer do homem, uma visão *queer* questiona qualquer expressão tida como “normal” e enfatiza a transformabilidade das identidades. Megan Sharp e Pam Nilan (2015) percorrem o *queer* como um termo *guarda-chuva* utilizado para as minorias LGBTQI+ produzirem contraespaços de existência e de resistência. Assim, as intervenções artísticas são realizadas nas geografias e no âmago das experiências daqueles que foram desfavorecidos e desapossados, como um meio de subverter narrativas estigmatizantes homogêneas e de alcançar novos patamares de justiça social e espacial decolonializada (Kilomba, 2020).

Esse introito acerca da importância do movimento transgênero serviu para demonstrar a renovação do feminismo e, em nosso entendimento, também como impulsionamento do ecofeminismo. Focalizando os movimentos feministas contemporâneos, podemos afirmar que – especialmente a partir da década de 1970 – têm recebido novas perspectivas e cosmologias vindas de atores até então subalternizados: corpos negros, pobres, não binários etc. São essas cosmologias, aliás, que dão origem à base de ação do ecofeminismo com a perspectiva de Dána-Ain Davis e Christa Craven (2016) em mente: desenvolver uma *praxis* feminista particularmente vigilante no que toca às franjas, às margens, aos intertícios.

### **Deusas da Terra (e da Lua). Do ecofeminismo ao Antropoceno**

Equacionamos aqui o ecofeminismo – bem como o Antropoceno – no sentido de nova tipologia dos movimentos feministas contemporâneos, posto que o podemos enquadrar em dois movimentos mais amplos e abrangentes, nomeadamente os movimentos revolucionários pós-capitalistas e os movimentos ecofeministas (Turner, Brownhill, 2010). Autores como Stefania Barca (2020a) oferecem-nos visões importantes que equacionam os elos existentes entre movimentos sociais como o ecofeminismo e outros conceitos emergentes na contemporaneidade, tais como o de Antropoceno: a autora refere que o ecofeminismo pode ser associado ao Antropoceno, uma vez que ambas as perspectivas pretendem abordar as múltiplas crises relacionadas a arranjos sociais nocivos que cruzam a sociedade civil e a biosfera, gerados por uma modernidade capitalista e industrial destrutiva que tem apontado os corpos femininos como o principal ponto de conflito. Barca também aponta o Antropoceno como estrutura desigualitária indelével: o Antropoceno congrega o modelo normativo da humanidade, nomeadamente porque reitera e expande as desigualdades estruturantes entre sexo/gênero, racial/colonial, classes dominantes/dominadas e homem/espécies:

desconstruir a narrativa hegemônica do Antropoceno requer uma análise crítica dos seus quatros níveis de invisibilização: 1) as relações coloniais: a única civilização que interessa é a ocidental; 2) as relações de gênero: a única agência histórica é a das “forças de produção” (ciência e tecnologia industrial); 3) as relações de classe: as desigualdades sociais e a exploração não interessam; 4) as relações entre espécies: o mundo vivo não humano não interessa (Barca, 2020a, p.42).



O ecofeminismo pode ser definido como um movimento ativista que tem como foco perspectivar ligações críticas entre a dominação da natureza e a exploração dos corpos femininos (Lorentzen, Eaton, 2002). Usado pela primeira vez em 1974, o conceito é associado à terceira onda dos movimentos feministas pois, como refere Warren (1996), trata-se de termo generalista que abarca uma enorme diversidade de abordagens, como o ecofeminismo social, cultural, radical ou *ecowomanista* (Turner, Brownhill, 2010). O conceito de Antropoceno surge mais recentemente, no século 21, com o intuito de retratar as alterações climáticas antropogênicas (Crutzen, Stoermer, 2000). Tal como o ecofeminismo, o Antropoceno tem gerado metanarrativas de oposição à crise ecológica, propondo, ao inverso, soluções tecnoeconômicas que, por seu turno, podem ser transpostas aos movimentos ecofeministas e, naturalmente, a práticas ativistas como a que é levada a cabo por Fernanda, em especial no âmbito das lutas de gênero, sexuais e espaciais, encetando, assim, uma lógica interventiva de luta pela justiça espacial.

Nesta problematização três ligações parecem centrais, como destacam Lorentzen e Eaton (2002): a empírica; a conceitual e/ou cultural/simbólica e a epistemológica. A ligação empírica, no contexto deste artigo, assume-se basililar, pressupondo o retrato de vários problemas sociais que afetam, de forma desproporcional, as mulheres, algo tanto mais evidente nos trabalhos de Fernanda em referência às desigualdades de gênero, sociais e sexuais patentes no espaço urbano.

No caso da ligação conceitual e/ou cultural/simbólica, enfatizamos o fato de que o ecofeminismo se assume como uma ferramenta para representar ideias visando desconstruir ideais que retratam o mundo de forma hierárquica e dualista, ou seja, visa-se a uma contestação da ideia de que as estruturas conceituais associam à mulher a feminilidade, o corpo e a sexualidade, enquanto os homens são associados à masculinidade e ao poder. Como Fernanda Meireles comentou na entrevista, “os homens têm um poder inato tanto sobre as mulheres como sobre a natureza”.<sup>4</sup> Nessa ligação, é de assinalar as imbricações intensas entre o ecofeminismo e o feminismo radical (Puleo, 2005).

---

<sup>4</sup> A entrevista foi transcrita e analisada com base em procedimentos de análise de conteúdo categorial. Foram seguidos todos os requisitos éticos da American Sociological Association. Procedemos ainda à obtenção de consentimento informado para a utilização de excertos em análise sociológica.

No escopo da ligação epistemológica, relevamos autores que, como Ariel Salleh (2016), têm enunciado ter a relação humana com a natureza se tornado o foco do pensamento na contemporaneidade, dando origem à emergência de novas formas de ecológicas e ecoações. Salleh (2017) argumenta que o ecofeminismo se assume como uma corrente teórica e como uma linha de ação que visa contestar a marginalização de formas de conhecimento tácito. Aproximando-se das perspectivas do sagrado feminino, o ecofeminismo atenta para a inevitável aproximação entre natureza, conhecimento e mulheres. Carolina Teles Lemos (2005), no entanto, aponta para as naturalizações de gênero que as religiões cristãs têm reforçado e reproduzido ao longo de sua história, encarando, nessa abordagem, o sagrado feminino associado à maternidade, à virgindade e à figura da mulher relacionada a atributos como pureza, docilidade, cuidado e compaixão. Portanto, não nos iludamos: o ecofeminismo demarca-se do sagrado feminino.

Se aplicarmos essa heurística aos trabalhos de Fernanda Meireles, aferimos que os fanzines por ela produzidos, bem como suas intervenções no espaço urbano, visam a lógicas de contestação da perda do sentido orgânico da vivência, isto é, contrariam a existência de diferentes formas de alienação nesse capitalismo avançado (Guerra, 2021c, 2021d). Ariel Salleh (2017) refere que o ecofeminismo pode ser perspectivado como uma espécie de materialismo encarnado. É materialista porque endossa os instrumentos básicos de uma sociologia marxista; e é encarnado porque se propõe a remodelar esse discurso, conferindo igual peso a entidades orgânicas, como homem, mulher e natureza, que têm sido historicamente valorizadas de forma desigual.

Adentrando nossa abordagem no sul global, podemos mencionar os contributos de Anupam Pandey (2013). Centrando o ecofeminismo no sul global, é possível mencionar que ele passa a estar imbricado em ideologias androcêntricas, tidas, por seu turno, como as principais responsáveis pela degradação ambiental, bem como pela opressão das mulheres. Um dos mais relevantes postulados do ecofeminismo é o de que a dominação masculina e as civilizações modernas são construídas com base na colonização das mulheres, da natureza e das nações (Mies, 1986), e, dessa forma, no ecofeminismo reside a necessidade de promoção da inclusão da natureza – ou do meio – no entendimento da ação dos explorados.

No contexto deste artigo, e para melhor enquadramento das seções seguintes, adotamos a perspectiva de Anupam Pandey (2013), entendendo

por natureza tudo aquilo que o homem – geralmente branco e ocidental – considera inferior a si mesmo e não merecedor de ser concebido e enaltecido, ou seja, não nos apoiamos numa visão restrita do vocábulo natureza. Inspirados por Pandey (2013) e Barca (2020b), usamos argumento igual ao da ecofeminista Val Plumwood (1993), que observa ser a natureza uma categoria ampla e mutável, englobando diversos tipos de colonialismos. O ecofeminismo, como (novo) movimento social feminista, advém de uma capacidade de examinar múltiplos processos de alteridade [*othering*] desigualitária que se foram instalando nos imaginários dos homens, nos seus tempos de vida e nos seus espaços de vivência.

### **FortX.LezX. Fanzines, cidade e resistência contra o Faloceno**

Na cidade de Fortaleza, no estado do Ceará, no Nordeste do Brasil, situa-se Fernanda Meireles. Desde cedo, o despertar para as artes e sobretudo para a literatura, motivado pela mãe, levou Fernanda a desejar uma “carreira ligada às histórias, a contar histórias” – como nos revelou em agosto de 2018. O estudo do cinema parecia atrativo, porém o curso não existia em sua cidade. Além de considerar ser demorado fazer um filme, Fernanda entendia que escrever era mais fácil. Entrou na faculdade de história em 1996 e começou a fazer fanzines a partir do contato com uma amiga que também os produzia.<sup>5</sup> No início, no espectro de interação de Fernanda, os zines só circulavam entre amigas e amigos mais próximos, difundindo depois a produção e enviando-os por carta para pessoas, na própria cidade, que desejava conhecer melhor. Nascia, assim, o zine-catálogo *Esputinique*<sup>6</sup> (Figura 1), uma produção construída coletivamente entre um grupo de correspondentes-zineiros e que Fernanda considera um diário de campo coletivo, compartilhado e fragmentado. Foi, então, que constituiu amizades e afinidades artístico-ideológicas, fortalecendo uma rede afetiva, literária e artística que fomenta estéticas na direção de uma imaginação não normativa e afeita à diversidade.

<sup>5</sup> Com essa amiga formou uma banda só de meninas – Devotchkas, em referência ao filme *Laranja mecânica* – que se mantém, apesar de com o nome trocado para Alcalina, até 2003.

<sup>6</sup> O zine-catálogo *Esputinique* tornou-se, em 2013, o objeto de pesquisa de sua dissertação no mestrado em comunicação da Universidade Federal do Ceará (Meireles, 2013). Nela, Fernanda se debruça sobre o universo das cartas e das zines no contexto dos modos de subjetivação construídos entre um grupo de correspondentes-zineiros que se organizavam em torno de encontros permeando a escrita das cartas com elementos de construção literária, afetiva e artística, como menciona no resumo.



Figura 1  
Página 1 do *Esputinique* 1,  
dez. 2001  
Fonte: <https://esputinique.wordpress.com/category/esputinique/>

Pensando no percurso de Fernanda, torna-se pertinente referir que, desde a década de 1970, inúmeros fanzines com pegada ambientalista e ecológica têm sido produzidos (Gimeno-Sánchez, 2022). Aliada à criação de fanzines e à problemática do ambientalismo, do urbanismo e da ecologia, existe, aliás, uma ideia de resistência e de revolta: algo bem patente nas criações de Fernanda, como podemos ver na Figura 2, em que ela congrega a ideia da imagem visual da mulher lésbica e retrata os estereótipos referentes à sexualidade feminina, brincando com a expressão “sair do armário”, que significa assumir a sexualidade

perante a sociedade. Inerente ao fanzine exhibe-se o *do-it-yourself* (DIY). Esse *éthos* pode ser considerado uma resposta pragmática às necessidades de fazer arte: sem qualquer apoio comercial, sem qualquer tipo de constrangimento econômico. O DIY é arte literalmente interiorizada e exteriorizada. Uma de suas principais características, a independência, pode ser encontrada em vários momentos do trabalho de Fernanda, não só no nível econômico, mas também no pessoal, isto é, a capacidade de afirmar sua independência artística e defendê-la sozinha; a capacidade de se afirmar pelos próprios meios artísticos. Por isso é usual considerar-se o DIY uma opção anticapitalista, oposição à arte pelos lucros e afirmação da arte pela arte (Eversley, 2014).



Figura 2  
Fanzine em homenagem ao  
Dia da Visibilidade Lésbica,  
em 2003  
Fonte: <https://esputinique.wordpress.com/category/meus-zines/>

O fanzine apresentado na Figura 2 é, na verdade, um pequeno exemplo de manifestações de revolta e da contestação que pautam a atividade de mulheres como Fernanda. Além das problemáticas relacionadas com a sexualidade, nota-se na produção de fanzines de Fernanda forte componente ativista, espacial, ambiental e social. Então, retomando o tópico do Antropoceno, aproveitamos esta seção para, com o suporte de LaDanta LasCanta,<sup>7</sup> nos centrar no conceito de Faloceno, uma derivação do Antropoceno e que, no nosso entendimento, pode ser vista como mais uma ramificação teórico-prática do ecofeminismo. O Antropoceno, como vimos, representa um avanço na tentativa de perspectivar as especificidades da atual época geológica, marcada pela destruição da biosfera, causada pelo homem. LasCanta<sup>8</sup> refere que o conceito de Antropoceno, isolado, não é suficiente para tornar visível uma característica que tem sido persistente: a existência de ecossistemas registrados nos homens. Autoras como Laura Pulido (2018), Maristella Svampa (2016) e Stefania Barca (2020a, 2020b) destacam que uma das principais questões que têm assolado os estudiosos desta nova época geológica é a dominação das mulheres, ou seja, considera-se que não existe ênfase suficiente entre a “naturalização” das mulheres e o controle da natureza. Os trabalhos de Fernanda (Figura 3) demonstram uma subversão deste paradigma, uma vez que enfatizam o papel de controle, de apropriação e de envolvimento da mulher com a natureza, isto é, com o meio envolvente, nesse caso específico, com os espaços citadinos, tendencialmente designados e dominados pelos corpos masculinos.

A Figura 3 retrata a resistência de Fernanda em face da subordinação da mulher e, concomitantemente, a destruição dos lugares e/ou seu esquecimento. Ambos os níveis se interligam e cruzam de forma simbiótica. O cruzamento da sexualidade com o espaço físico é latente nos fanzines e postais de Fernanda, como se vê na série Cidade Solar, conferindo-lhe um peso simbólico e social que, em países do sul global, tende a ser descartado ou diminuído. LasCanta enuncia que a sexualidade da mulher se tornou mercadoria, já num período prévio ao

<sup>7</sup> Grupo venezuelano ecofeminista de pesquisa e ação. ladantalascanta@gmail.com. Manifiesto “El Faloceno: redefinir el Antropoceno desde una mirada ecofeminista”. Disponível em [https://www.ecologia-politica.info/wp-content/uploads/2017/07/053\\_LaDanta\\_2017.pdf](https://www.ecologia-politica.info/wp-content/uploads/2017/07/053_LaDanta_2017.pdf)

<sup>8</sup> Disponível em [https://www.ecologiapolitica.info/wp-content/uploads/2017/07/053\\_LaDanta\\_2017.pdf](https://www.ecologiapolitica.info/wp-content/uploads/2017/07/053_LaDanta_2017.pdf)

surgimento de uma civilização ocidental, pois as mulheres eram utilizadas como moeda de troca, além de desprovidas de direitos. Vistas como um recurso, podiam ser adquiridas, tal como um pedaço de terra, dando origem, assim, à época do Faloceno, período que se prolongou quer no tempo, quer nos espaços; se antes, no período neolítico, era associado à agricultura, na contemporaneidade é associado a todos os espaços físicos, citadinos, urbanos e rurais. Como o Antropoceno, o Faloceno se converteu no modelo patriarcal de opressão que conhecemos e que é contestado por Fernanda, principalmente pela ressignificação dos modos de apropriação dos espaços por parte das mulheres.



Figura 3  
Edifício San Pedro, Praia de  
Iracema, Cidade Solar, Siará  
Fonte: <https://www.instagram.com/p/CZuIQfKFZJr/>

As concepções de heterotopias (Foucault, 1986) como lugares de resistência podem ser utilizadas para abordar os trabalhos de Fernanda. Vejamos que na Figura 3 está presente um modo de resistência vivencial, nomeadamente as fracas condições habitacionais, mas também o fomento do sentimento acolhedor de casa. Os postais e os fanzines de Fernanda são heterotopias: são espaços em que vários epistemas colidem e se sobrepõem, criando modos de intensificação de conhecimento prática e ativista, ou seja, originando outros modos de conhecimento sobre a opressão da mulher e a repressão da natureza, como postulado pelos estudos ecofeministas.

A artista chama Fortaleza de Cidade Solar. Nela, faz incursões e pulveriza seu trabalho artístico com ideias políticas, ainda que de forma poética. Fernanda difunde seus objetos artísticos em forma de “polinização” – como refere –, pois considera que esse movimento potencia o regresso dessas histórias a ela, após passar pelas pessoas, completando o ciclo da atividade daquilo que ela chama de o trabalho do artista mensageiro. Fernanda considera que produz, artisticamente, objetos relacionais, capazes de promover o encantamento não apenas entre pessoas, mas entre as pessoas e o mundo a seu redor. Essa percepção do entorno motivou-a a defender, em sua dissertação de mestrado em comunicação (Meireles, 2013), os modos de subjetivação construídos entre grupos de correspondentes-zineiros, considerando o zine suporte de construção literária, afetiva e artística, capaz de promover uma rede e fazer o cruzamento de universos híbridos. É assim que podemos considerar sua atuação numa perspectiva de (des)territorialidade. Na entrevista que nos concedeu, Fernanda esclarece:

A minha relação com zines se dividiu em dois caminhos que vivem se cruzando e dividindo de novo: trabalhar com arte e educação, a oficina de zines ligadas a diversos temas e eventos sociais, lugares, contextos e públicos, fazer zines coletivos, nas oficinas que eu dou os zines são sempre feitos coletivamente a partir de decisões que a gente toma junto e, as minhas zines que continuo fazendo e entre uma coisa e a outra, aconteceu o *Zine.se*<sup>9</sup> que é esse encontro, que começou em 2002.

---

<sup>9</sup> Tendo se tornado mensal até 2006, o *Zine-se* não pertencia a um local específico da cidade. A cada mês acontecia num local diferente, em geral espaços públicos, sendo propulsor para a descoberta de partes da cidade geralmente não conhecidas/frequentadas.



Sua relação com a cidade tem uma peculiaridade: a artista confere lugar de destaque aos modos de vida em espaços periféricos, quer sejam cidades do interior, quer sejam bairros e locais da cidade menos privilegiados e, por isso, segregados social, econômica e culturalmente. Interessante a interseção de Fernanda com o conceito de não lugar de Marc Augé (2006) (Figura 4). Nos postais aqui apresentados (Figuras 3 e 4), contemplamos um tempo e um espaço, mas similarmente temos patente a transformação de Fernanda num *outro*. Assim, esse conceito de não lugar, mais do que retratar o esquecimento, aborda as transformações que esses espaços-tempo físico-sociais podem sofrer por conta da atuação do *eu* e do *outro*. Nesse ínterim, Fernanda cria *A Loja sem Paredes*, uma intervenção itinerante na qual preforma com uma mala e os artefatos necessários para produzir seu trabalho artístico em tempo real e em qualquer lugar que queira, desconstruindo a ideia da necessidade de aliança com o circuito artístico oficial e com as instituições legitimadoras para ser artista, para ter lugar de fala ou mesmo para vender seus produtos. *Outro não-lugar*. Fernanda Meireles edifica um lugar a partir das bordas, dos territórios periféricos, dos espaços dos marginalizados e dos discriminados. Sendo feminista, não binária e artista, reúne-se em Fernanda condições ímpares para construir esse outro espaço que seja alternativo à normatividade, fazendo surgir, dessa forma, a possibilidade da (r)existência de um olhar/discurso levantado pelo subalterno em lugares subalternos. Novamente, damos voz a Fernanda:

Quando eu comecei a trabalhar no Bom Jardim, que é um bairro afastado do Centro da cidade [de Fortaleza], e isso é uma forma diferente de dizer: um bairro marginal... lá não era uma margem, pra mim. Lá fazia parte do meu centro, enquanto centro... um lugar onde a partir dali as coisas funcionam.

Essa fala de Fernanda, junto com registros de outros artistas marginais da cidade, gerou o documentário *Ceará marginal*.<sup>10</sup> Quando falamos em territorialidade como processo de construção de um território, a atividade de deambulação

<sup>10</sup> Trata-se de uma realização do artista, quadrinista e produtor cultural cearense Weaver Lima, que destaca a cena cultural das publicações independentes produzidas no estado do Ceará, principalmente a produção editorial alternativa, iluminando as obras e as “mentes perigosas” que buscavam liberdade de ação por meio de suas autopublicações.

de Fernanda e sua *Loja sem Paredes* torna-se exemplar para se apreender o conceito, mas também as implicações do Antropoceno que, por oposição, implicam uma noção distópica de destruição por parte do ser humano. Enquanto construção, ganha caráter processual, conferindo ao território uma natureza plástica em constante mutação e redireccionamento de eixos – diferente da ideia de espaço como instância categórica. A construção dessas *outras* territorialidades mostra a possibilidade de construção de uma alternativa para além do Estado e das classes possidentes. A construção de territorialidades específicas passa inevitavelmente por questões de dimensões políticas e de relações de poder – sobretudo quando focalizamos o papel da mulher como agente de modificação de territorialidades. Como no caso de Fernanda quando refere:

Uma vez me perguntaram: lugares em Fortaleza bom para namorar... olha só...foi uma listinha legal, né? Rolou isso aí [...] e esse lugar está na coleção dos postais. [...] eu acho que uma das palavras que eu mais gosto, para pensar nas coisas que eu faço, é espalhar as coisas, espalhar, espalhar as coisas, né?...fazer coisas fragmentadas, vários pedacinhos que estão soltos, estão espalhados, e que são efêmeros, fora do grande circuito. Então é muito comum alguém dizer: ah, tem uma coisa tua lá em casa, ou eu fui na casa de um amigo e eu vi alguma coisa [sua], ou eu ganhei um postal seu, ou uma zine, ou uma caneca...o que eu escrevo tá muito espalhado, pulverizado pela cidade.

A definição mais corrente de fanzines considera que se trata de artefatos que são publicações não profissionais, não comerciais, de pequena circulação, que o criador/a/x produz, publica e distribui ele próprio (Guerra, 2021b). Os fanzines têm sofrido grande explosão no sul global nos últimos anos, com uma proliferação de feiras, presença em livrarias e mesmo em museus. Partindo da ideia de que a autopublicação sempre foi fundamental em todos os movimentos sociais, uma análise dos fanzines (eco)feministas – como os de Fernanda – podem dar-nos pistas sobre a evolução do (eco)feminismo no sul global, bem como sobre os espaços urbanos e processos concomitantes de guetização espacial, de segregação étnico-rácica, de gentrificação social ou mesmo de turistificação cultural. A partir do discurso de Fernanda, vemos patenteadada a ideia de que existe uma crescente preocupação (teórica) em incluir as vozes de grupos minoritários nas narrativas que se vão postulando, mas a verdade é que, além de ser em número

muito reduzido, em vários casos são uma espécie de regresso a uma visão que primava pela exposição do exótico. A subversão dessa narrativa é a que pauta os fanzines de Fernanda, que – no *Esputinique* ou no *Cidade Solar* – coloca a tônica nas populações locais. Aproximação clara aos pressupostos ecofeministas no nível da preservação de conhecimentos tácitos apoiando-se nas experiências vivenciais do quotidiano. Se antes referíamos esse princípio à destruição dos ecossistemas e à natureza, no caso de Fernanda podemos falar em desvalorização dos espaços urbanos e de suas populações.

A práxis de Fernanda Meireles enquadra-se numa linhagem da etnografia feminista, uma vez que seus postais e retratos da cidade fornecem uma janela sobre como o feminismo contribui para a produção do conhecimento, especialmente dentro do tópico da relegação histórica das mulheres das cidades e das sociedades. Nas leituras de Cheryl Rodriguez (2016) e Kathy Davis (2020), a etnografia feminista assume-se como uma teoria da política feminista ligada às questões de gênero e todas as suas interseções. Tais leituras nos aproximam mais uma vez de Fernanda, cuja obra revela contextos específicos com atenção aos diferenciais de poder e desigualdades que emergem das várias vertentes do feminismo, particularmente no âmbito dos ambientes urbanos assentes numa cultura que privilegia grupos dominantes, masculinos, brancos e cisgêneros.

Fernanda sempre deu destaque às relações que se podem travar com a cidade: e essa ligação, sobretudo poética, da artista com os espaços da cidade em que mora foram se traduzindo em fotografias coletadas ao longo dos anos. Numa coleção que lançou em 2016 com 36 imagens – fazendo referência aos antigos filmes fotográficos analógicos de 36 poses – cria uma narrativa visual e textual na tentativa de condensar sua experiência e também de reafirmar sua marca: conectar-se com o outro de forma fragmentada, pulverizada. Podemos notar que existe um profundo desconhecimento das realidades e desafios sociais por grande parte da população mundial. Conhecimentos e cosmologias que, se devidamente aproveitados, serão importantes para a constituição de novas direções para a ciência, com impactos notáveis na realidade. Para tal é necessária dedicação em ultrapassar o paradigma epistêmico hegemônico que valoriza o conhecimento eurocêntrico e desvaloriza/omite todo o restante. É preciso dar voz aos periféricos, aos “menos importantes” na concepção do pensamento “norteador”. Urge um movimento articulado de desterritorialização.

São os mesmos papéis que os meninos desempenham, mas são muitas meninas mesmo fazendo zines, talvez mais do que meninos até. Meninos eu falo dos que fazem, a grande maioria dos meninos não é exatamente de meninos heterossexuais, existe uma proximidade muito grande com a comunidade LGBT e na verdade, os meninos que fazem zines e que não se identificam com a comunidade LGBT eles se aproximam do universo dos quadrinhos, um fenômeno muito curioso.

De onde eu estou vendo, do lugar que eu estou vendo, eu percebo que existem muitas discussões levantadas sobre isso e sobre o espaço da mulher e o espaço que a mulher pode ir atrás de ter e meter o pé na porta... e trazendo à tona as questões que mais ninguém falava como é o caso do machismo por exemplo, dentro da fotografia por exemplo, dos quadrinhos e das bandas de rock, eu vejo isso sim.

Essas referências de Fernanda materializam-se, sobretudo, nos territórios, numa lógica de sua preservação e de sua imagem, mas também emergem como uma forma de escrever novas narrativas, conferindo-lhes *outros* significados. Então, pela análise das obras da artista, podemos aferir que tanto o ativismo ambiental quanto o ecofeminismo se destacam por ser movimentos diversificados, tornando-se difícil, portanto, traçar limites a sua volta. Nesse emaranhado da produção artística com o espaço e com a natureza – reiteramos que natureza se refere a uma definição mais abrangente –, Fernanda se empenha para preservar e proteger o ambiente natural em que vive, assumindo essa proteção a forma de uma fotografia, de um postal ou de um fanzine, eternizando, assim, sua experiência com os locais e enaltecendo o potencial transformador daqueles que os habitam. Além disso, os trabalhos dessa artista podem ser vistos como lutas ambientalistas subliminares, bem como ações diretas sobre os espaços, desenvolvendo uma consciência sobre o envolvimento criativo e coletivo dos mais diversos corpos na formação dos locais onde vivem (Gimeno-Sánchez, 2022). O ativismo ambiental e o ecofeminismo patenteados em fanzines como o *Cidade Solar* (Figura 4) defendem a necessidade de envolver o público na tomada de decisões locais, especialmente mulheres e corpos não binários, como refere a entrevistada:

Infelizmente Fortaleza é uma das cidades que mais mata travestis, o índice de violência contra pessoas LGBT é muito alto, a prostituição

infantil aqui é muito alta, já foi mais alta em alguns índices, mas não é um problema que sumiu ou que encolheu tanto assim, embora a gente seja a capital do estado e embora seja uma das cinco cidades maiores do Brasil, os problemas que a gente tem que se relacionam com violência de gênero, seja contra a mulher, violência contra a comunidade LGBT é muito sério, muito mesmo e aí vocês adiciona isso tudo aquilo que a gente falou sobre a juventude que a gente tem hoje, a postura dessas pessoas jovens em relação a isso é muito mais reivindicativa e de afronta mesmo, de se colocar claramente e explicitamente dessa forma.



Figura 4  
Praia de Iracema/dos Crush,  
Cidade Solar, Siará  
Fonte: <https://www.instagram.com/p/CZE73iRIPC/>

Nesses postais e fanzines criados por Fernanda, vemos patentes ideias do ecofeminismo e do ativismo ambiental. Os fanzines – como meio de divulgação de ideias – não têm sido considerados fontes (Guerra, 2021b, 2021c, 2021d) sobre as quais podemos construir uma narrativa biográfica ou mesmo fontes de contestação aos problemas androcêntricos e antropogênicos, perpetuados desde a época do colonialismo, aspecto que, na atualidade, ainda se reflete na carreira artística de corpos não binários e binários em Fortaleza. Fernanda reitera:

Eu acho que uma das dificuldades é lidar com um tipo de imaginário sobre o qual a gente foi criado, de que a nossa arte junto com a nossa cultura onde a gente está é menor. Primeiro por ser Nordeste, dentro do Brasil, e por ser o Ceará dentro do Nordeste. Tem outros centros mais culturalmente respeitados nacionalmente e internacionalmente. Durante um tempo, quem era artista aqui em Fortaleza tinha que sair e que ir embora, e isso faz parte do nosso imaginário e da nossa cultura de 40 anos para cá. Quem queria fazer arte tinha que ir embora, e isso você vê em vários artistas, desde pessoal do Ceará que é o pessoal da música, que foram para o Sul e esse movimento influencia diretamente nas obras criadas como tema, existe esse preceito de que em qualquer parte você vai encontrar um cearense.

Se examinarmos os territórios a partir das interações que os constituem, perceberemos que os espaços não deveriam ser vistos como totalidades homogêneas e atemporais, pois normalmente as pessoas que os constituem estão em fluxo perene entre lugares, entre partes da mesma cidade, entre o campo e a cidade, entre cidades, entre países, assumindo vidas multilocais em territórios descontínuos de vida, de trabalho e de outras atividades. Essa noção levanta um sentido relacional do território que deixa de considerar o espaço a partir de um aspecto de enraizamento e estabilidade. Dessa forma, o trabalho de Fernanda Meireles, a artista da *Cidade Solar*, traduz-se na demarcação de possibilidades de (des)territorialização, que tem como instrumento de trabalho os fanzines – os postais, as cartas, as fotografias – (quase)objetos mutantes, pulsantes e desenraizados.

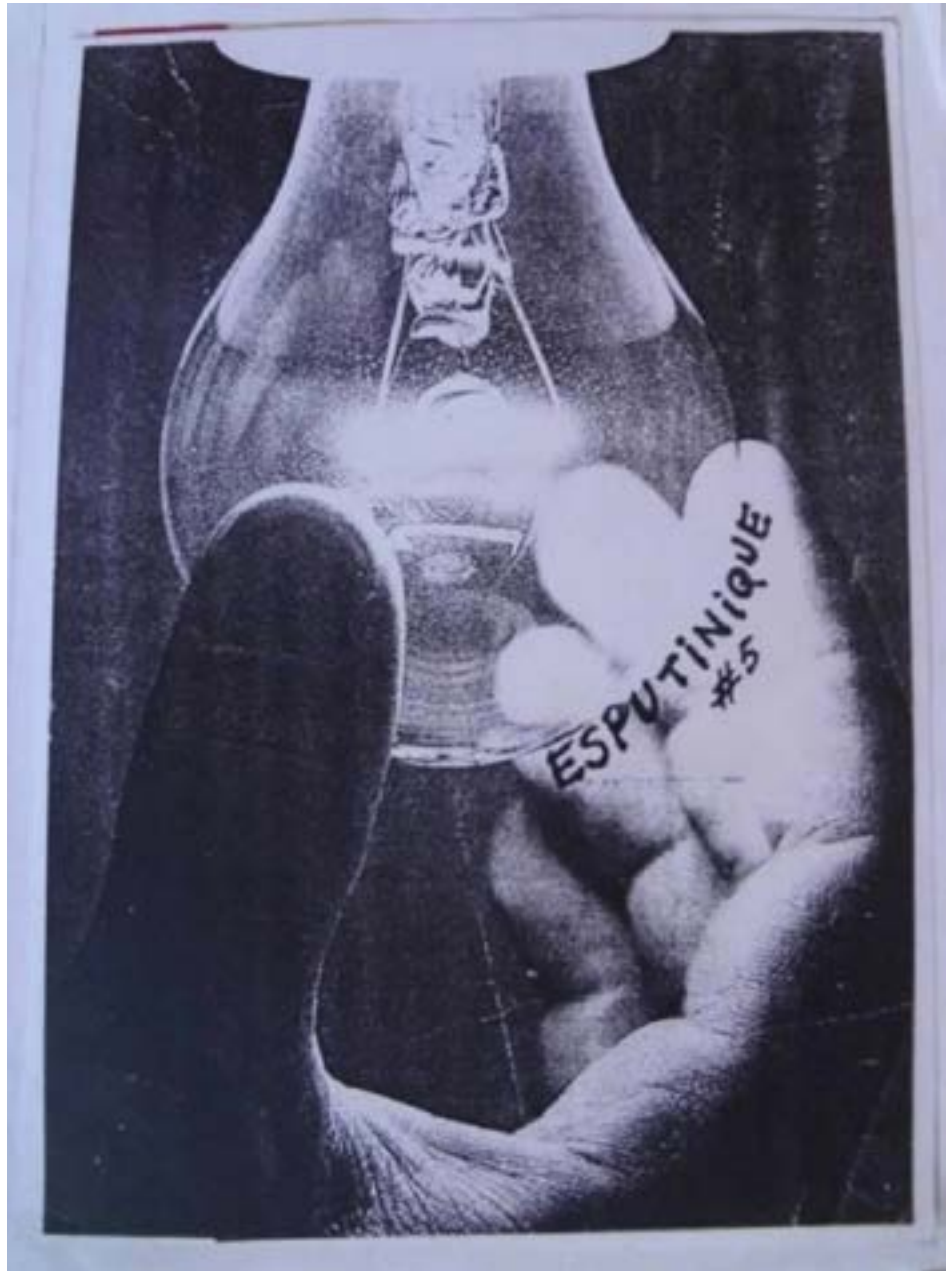


Figura 5

*Esputinique* #5, junho de 2003, 32 páginas, formato cordel, 41 locais e 13 de fora  
Fonte: Meireles, 2013



Figura 6  
*Esputinique* #7, mar. 2004,  
20 páginas, formato revista,  
94 locais e 21 de fora  
Fonte: Meireles, 2013



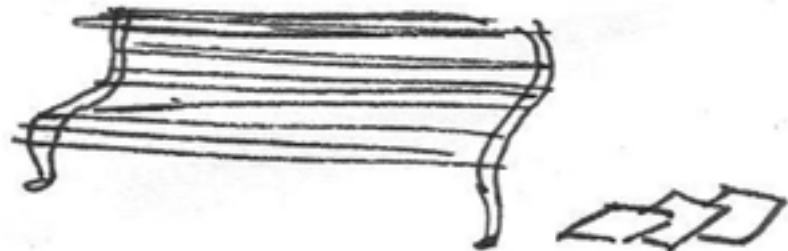
### **O *menor* transformado: traços reflexivos para o futuro**

Em março de 2002, após a realização de três das sete oficinas da série Yoyô, eis que surge o *Zine-se* como consequência direta dos encontros. Existia uma série de pessoas “flutuantes” entre o público das oficinas, pessoas que iam um dia ou dois. Amigos dos amigos (também curiosos), participantes que retornavam, zineiros ou não. Hoje, seis anos depois, já não sei precisar como essa ideia surgiu exatamente, mas era recorrente conversarmos sobre a criação de um encontro periódico que envolvesse zines. Mais uma vez os conteúdos da oficina transbordavam suas durações em tempo e espaço, e, de forma autogerida, o *Zine-se* foi criado para ser uma situação de troca de zines fora de contextos pedagógicos. Não por acaso, no Benfica, um lugar em que trabalho, vida, oração, diversão e embriaguez estão concentrados em um só bairro cortado por centenas de linhas de ônibus que atravessam a cidade de Fortaleza de norte a sul e de leste a oeste (Meireles, 2013, p. 37).

Chegados aqui, faremos uma breve incursão num conceito que, no nosso entendimento, poderá ser replicável no futuro. Partimos dos contributos de Andrea Gimeno-Sánchez (2022) e referimos que o conceito de *minor* [menor], utilizado em tópicos como a *minor theory* [teorias menores], pode oferecer frutíferas pistas reflexivas sobre práticas artísticas como a de Fernanda Meireles. Trata-se de uma (não)conclusão propositada. Segundo Gimeno-Sánchez, a teoria do menor – ou o menor – como conceito, diz respeito a fontes, arquivos e amostras, isto é, o menor pode ser visto e utilizado como lente analítica e reflexiva através da qual podem ser analisados fanzines, por exemplo. Esse conceito nasce dos trabalhos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1986) sobre *minor theory*, e os autores argumentam que o fato de ser considerado “menor” não pressupõe uma relação de subalternidade ao “maior”, pelo contrário; o conceito de “menor”, nesse sentido, refere-se antes a uma linguagem/forma de expressão que uma minoria construiu a partir de uma noção vivencial maior; logo, maior e menor são tidos como interdependentes e não como uma relação dual de dominado *versus* dominante.

Mais ainda, o fato de o conceito de menor ser utilizado para descrever abordagens, linguagens, práticas e atos que surgem como alternativas aos maiores – aos que são socialmente aceites – denota fragmentados atos de resistência que, por conseguinte, também são, eles próprios, fragmentados em si mesmos

podendo dar origem a outros conceitos menores. O menor torna-se a semente para a subversão e transformação, aspecto esse que nos parece descrever o trabalho de Fernanda: os seus fanzines representam espaços menores, linguagens menores, visuais menores, sexualidade menor, modos de ação menores etc.



NOVAS SITUAÇÕES  
COMUNITÁRIAS.

SEM MÚSICA. SEM LUZES  
PISCANDO. AQUI, A VELOCIDADE  
É DISPENSÁVEL.

Figura 7  
Ilustração sobre o Zine-se,  
apostila Amadores e Mensa-  
geiros de Papel, 2004  
Fonte: Meireles, 2013

Tal como na arquitetura – forte componente do trabalho visual de Fernanda – o conceito de menor pode igualmente ser perspectivado em função da sua componente operativa, pois ele pode funcionar de forma crítica, desafiando as normas e os cânones, nesse caso, artísticos. Isso também ocorre em relação à literatura, pois autores como Scott Brown (1968) realçaram o poder latente de fontes menores, como os fanzines, os jornais ou as revistas, no sentido de que possuem a capacidade de desafiar a produção em massa. Stoner (2012), por sua vez, fornece uma perspectiva que pode ser adaptável aos contributos artísticos de Fernanda, principalmente quando enuncia que o menor é, na verdade, um acontecimento oportunista que se materializa como resposta a desejos latentes de contestação das estruturas de poder que – acrescentamos nós – tendem a ser ocupadas por homens brancos, cisgêneros e ocidentais.

Deixamos aqui um adendo acerca da importância de explorar prospectivamente – no âmbito das ciências sociais, das humanidades e das artes – o conceito de “transmogrificação” (Pandey, 2013, p. 1125), que é utilizado para descrever o processo pelo qual o ambiente construído é consumido pelas forças naturais. E voltamos com esse conceito ao início desta seção, quando apresentamos um excerto da dissertação de mestrado de Fernanda Meireles. Esse conceito representa uma metamorfose total nas cidades e em seus ambientes; trata-se de uma renaturalização dos espaços e dos imaginários visuais, algo que vem sendo colocado em prática nos postais, fanzines e cartas de Fernanda e que nos inspirou para discutir seu (im)provável ecofeminismo.

**Paula Guerra** é doutora em sociologia, professora de sociologia na Universidade do Porto – Faculdade de Letras, Portugal, professora adjunta do Griffith Center for Social and Cultural Research, na Austrália, pesquisadora sênior do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, do Cegot, do Citcem e do Dinâmia’CET.

### Referências

- AUGÉ, Marc. *Não-lugares – introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: Editora 90º, 2006.
- BARCA, Stefania. Forças de reprodução. O ecofeminismo socialista e a luta para desfazer o Antropoceno. *e-cadernos CES*, 34, p. 24-45, 2020a.
- BARCA, Stefania. *Forces of reproduction. Notes for a counter-hegemonic Anthropocene*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2020b.

- CROW, Graham (ed.). *What is qualitative interviewing?* London: Bloomsbury, 2013.
- CRUTZEN, Paul J.; STOERMER, Eugene F. The Anthropocene. *Global Change Newsletter*, n. 41, p. 17-18, 2000.
- DAVIS, D Dána-Ain; CRAVEN, Christa. *Feminist ethnography. Thinking through methodologies, challenges, and possibilities*. Lanham/Boulder/New York/London: Rowman & Littlefield, 2016.
- DAVIS, Kathy. Who owns intersectionality? Some reflections on feminist debates on how theories travel. *European Journal of Women's Studies*, v. 27, n. 2, p.113-127, 2020.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: toward a minor literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- EVERSLEY, Mariama. *Space and governance in the Baltimore DIY punk scene. An exploration of the postindustrial imagination and the persistence of whiteness as property*. Middletown, CT: Wesleyan University, 2014.
- FOUCAULT, Michel. Of other spaces. *Diacritics*, v. 16, n. 1, p. 22-27, 1986.
- GARFINKEL, Harold. *Studies in ethnomethodology*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1967.
- GIMENO-SÁNCHEZ, Andrea. Urbanism of zines: the potential of environmentalist zines as sources for planning history. *Planning Perspectives*, v. 37, n. 6, p.1115-1146, 2022.
- GOMES, Naiana Evangelista. *Transforme isto em outra coisa – Um percurso pelas histórias de Fernanda Meireles*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2017.
- GUERRA, Paula. Barulho! Vamos deixar cantar o Fado Bicha. Cidadania, resistência e política na música popular contemporânea. *Revista de Antropologia*, [S. l.], v. 65, n. 2, p.122-138, 2022.
- GUERRA, Paula. So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, v. 30, n. 2, p.122-138, 2021a.
- GUERRA, Paula. Fanzines, resistance and feminism: an alternative story told by Portuguese fanzines meets alternative history. *Historia Periodical*, n. 1, p. 160-175, 2021b.
- GUERRA, Paula. Leitmotiv: forgotten women in Portuguese contemporary history I. *Zines*, n. 2, p. 70-83, 2021c.
- GUERRA, Paula. Leitmotiv: forgotten women in Portuguese contemporary history II. *Zines*, n. 3, p. 59-67, 2021d.
- GUERRA, Paula. Iberian punk, cultural metamorphoses, and artistic differences in the post-Salazar and post-Franco eras. In: MCKAY, George; ARNOLD, Gina (orgs.). *The Oxford handbook of punk rock*. Oxford: Oxford University Press, DOI <https://www.doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190859565.013.14>, 2020.

- GUERRA, Paula. António e as *variações* identitárias da cultura portuguesa contemporânea. *Ciências Sociais Unisinos*, v. 53, n. 3, p. 508-520, 2017.
- GUERRA, Paula; LÓPEZ, Laura. We @re the P!nk Revolutixn: the breakthrough of queer and feminist fanzines, as places of resistance. *Zines*, 3, p. 2-6, 2021.
- GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro (eds.). *Punk, fanzines and DIY cultures in a global world*. London: Palgrave Macmillan, 2020.
- hooks, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- JESUS, Jaqueline Gomes de. Identidade de gênero e políticas de afirmação identitária. Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero, *Atas...* Salvador, Associação Brasileira de Estudos da Homocultura, 2012.
- JESUS, Jaqueline Gomes de; ALVES, Hailey. Feminismo transgênero e movimentos de mulheres transexuais. *Cronos Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais Universidade Federal do Rio Grande do Norte*, v. 11, n. 2, p. 8-19, 2010.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação*, Lisboa: Orfeu Negro, 2020.
- LAQUER, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- LEMOS, Carolina Teles. *Religião, gênero e sexualidade: o lugar da mulher na família camponesa*. Goiânia: Editora da UCG, 2005.
- LORENTZEN, Lois Ann; EATON, Heather. *Ecofeminism: an overview*, 2002.
- MEIRELES, Fernanda. *Cartas ao Zine Espotinique: escritas de si e invenções de nós na rede*. Dissertação (Mestrado em comunicação). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.
- MIES, Maria. *Patriarchy and accumulation on a world scale: women in the international division of labour*. London: Zed Books, 1986.
- MOMBAÇA, Jota. Rastros de um submetodologia indisciplinada. *Concinnitas*, v. 28, n. 1, p. 341-354, 2016.
- PANDEY, Anupam. Globalization and ecofeminism in the South: keeping the 'Third World' alive. *Journal of Global Ethics*, v. 9, n. 3, p. 334-358, 2013.
- PLUMWOOD, Val. *Feminism and the mastery of nature*. London: Routledge, 1993.
- PULEO, Alicia H. Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical. In: AMORÓS, Celia; DE MIGUEL, Ana (orgs.). *Historia de la teoría feminista. De la ilustración a la globalización*. Madrid: Minerva, 2005, p. 31-36.

PULIDO, Laura. Racism and the Anthropocene. In: MITMAN, Gregg; ARMIERO, Marco; EMMETT, Robert S. (orgs.). *Future remains: a cabinet of curiosities for the Anthropocene*. Chicago: The University of Chicago Press, 2018, p. 116-128.

RODRIGUEZ, Cheryl. Mothering while black: feminist thought on maternal loss, mourning and agency in the African Diaspora. *Transforming Anthropology*, v. 24, n. 1, p. 61-69, 2016.

SALLEH, Ariel. *Ecofeminism as politics: nature, Marx and the postmodern*. London: Zed Books, 2017.

SALLEH, Ariel. The Anthropocene: thinking in 'deep geological time' or deep libidinal time? *International Critical Thought*, v. 6, n. 3, p. 422-433, 2016.

SCOTT BROWN, Denise. Little Magazines in Architecture and Urbanism. *Journal of the American Institute of Planners*, v. 34, n. 4, p. 223-233, 1968. DOI:10.1080/01944366808977811.

SCOTT, Joan Wallach. *Gender and the politics of history*. New York: Columbia University Press, 1989.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero, uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, v. 20, n. 2, p. 71-99, 1995.

SHARP, Megan; NILAN, Pam. Queer punch: young women in the Newcastle hardcore space. *Journal of Youth Studies*, v. 18, n. 4, p.451-467, 2015.

STONER, Jill. *Towards a minor architecture*. New York: The MIT Press, 2012.

STRONG, Catherine; CANNIZZO, Fabian. *Australian women screen composers: career barriers and pathways*. Melbourne: RMIT, 2017.

SVAMPA, Maristella. *Debates latino-americanos. Indianismo, desarrollo, dependencia y populismo*. Buenos Aires: Edhasa, 2016.

TURNER, Terisa E.; BROWNHILL, Leigh. Ecofeminism and the global movement of social movements. *Ecofeminist Perspectives*, v. 21, n. 2, p. 102-106, 2010.

WARREN, Karen (ed.). *Ecological feminist philosophies*. Bloomington: University of Indiana Press, 1996.

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

**Como citar:**

GUERRA, Paula. Fanzines e (eco)feminismo: além da Fortaleza do Antropoceno e do Faloceno. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 234-261, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

## Traquejo com a terra no distrito de Jatiwangi: o caso JaF na 15ª Documenta de Kassel

*Land experience in the Jatiwangi district:  
the JaF case at the 15th Kassel Documenta*

Lola Fabres

 0000-0003-1533-8728  
paola.fabres@gmail.com

### Resumo

Na Indonésia, em um pequeno vilarejo que já foi um dos principais polos de fabricação de telhas de barro do país, formou-se em 2005 o Jatiwangi art Factory (JaF), coletivo artístico fundado por moradores interessados em testar formas de entrecruzar procedimentos da arte contemporânea com as práticas e os imaginários circunscritos do distrito de Jatiwangi. Tendo como base o envolvimento comunitário, o coletivo vem experimentando ações de resgate do valor da argila como elemento representativo da herança cultural da região. Ao mesmo tempo, com mais de 17 anos de atuação, iniciativas como o JaF – enraizadas em um contexto social específico – encaram também o desafio de como formalizar e materializar suas experiências (haja vista sua distensão no espaço e no tempo), no momento em que migram para o espaço expositivo. Assim, tomando como ponto de partida sua participação na 15ª Documenta de Kassel (cuja edição se voltou para o mapeamento de práticas locais marcadas por premissas da colaboração, da interdisciplinaridade e da articulação social), este estudo propõe um contato com a trajetória e os processos de trabalho adotados pelo JaF e avalia, por fim, o sentido de levar à instituição práticas que parecem concentrar sua essência nos territórios em que insurgem.

### Palavras-chave

Arte contemporânea. Prática local. Comunidade. Terra. Jatiwangi.

### Abstract

*The Jatiwangi art Factory (JaF) was formed in 2005 in Indonesia, in a small village that was once one of the country's main clay-tile manufacturing centre. JaF is an artistic collective founded by residents interested in testing ways of combining contemporary art procedures with the local practices and imaginaries of the Jatiwangi district. In a community-based format, the collective has been experimenting with work to redeem the value of clay – as a representative element of the region's cultural heritage. At the same time, after more than 17 years of activity, initiatives such as JaF – deep-rooted in a specific social context – are also challenged with how to formalize and materialize their experiences (given their distension in space and time), at the moment when they migrate to the exhibition space. Thus, taking as a starting point its participation in the 15th Documenta in Kassel (focusing on mapping local practices based on collaboration, interdisciplinarity and social networking), this study proposes contact with the trajectory and processes adopted by the JaF and, finally, evaluates the meaning of providing the institution with practices that seem to concentrate their essence in the territories where they originate.*

### Keywords

*Contemporary art. Local practice. Community. Soil. Jatiwangi.*

Dois maestros bem jovens, agitando uma batuta em cada mão, guiavam a orquestra que se formara em frente ao Fridericianum – museu que é uma das principais sedes históricas da Documenta de Kassel. O corpo de músicos que se reuniu naquele dia, esparramado pela Friedrichsplatz naquela tarde quente sob o sol, agrupou algumas fileiras de instrumentistas sobre apetrechos de percussão. O som que se escutava vinha do impacto da batida de baquetas sobre telhas de cerâmica, o que dava um ar de batucada de timbre agudo ao conjunto como um todo. Levantando a melodia, via-se gente na corda e no sopro, além de um grupo de quatro mulheres juntas no canto. Mas nem todos eram músicos. Somavam-se artistas de vários lugares. Havia ali também educadores, funcionários do museu em frente e muita gente que era público espontâneo – de modo que em meio a alguns *experts* e já familiarizados com a instrumentalidade e com a música entoada, havia aqueles que recém haviam aprendido o ritmo, enquanto outros até tocavam pela primeira vez.

A 15ª edição da Documenta de Kassel mal havia sido inaugurada e já atraía interessados em visitar a proposta do Ruangrupa, coletivo indonésio responsável pela direção artística e curatorial da edição de 2022. Parte dos membros da orquestra reunida na praça central, naquele dia de junho de 2022, também vinha da Indonésia ou, mais especificamente, do vilarejo de Jatisura (aldeia do distrito de Jatiwangi, situada na região de Majalengka, na província de Java Ocidental, a quatro horas de Jacarta), local onde aquela orquestra originalmente fora criada e fora modulando seu conceito, ganhando popularidade e formando história desde então.

A ação musical e performática era parte da programação da 15ª Documenta e reproduzia o chamado Festival de Música de Cerâmica (ou Rampak Genteng, no idioma indonésio), evento que dá nome a essa orquestra de percussão, montada toda ela com instrumentos feitos em barro. Criado em 2012 na região de Jatiwangi, o Rampak Genteng recém cumprira dez anos de vida, mas já vinha firmando tradição e atraindo o envolvimento de habitantes e do poder público da localidade, além de visitantes estrangeiros que foram aos poucos descobrindo a comunidade de Jatiwangi e sua localização no mapa.

Reconhecido desde o início do século 20 por sua *expertise* na fabricação de telhas de barro, o distrito de Jatiwangi (com cerca de 90.000 habitantes dispersos pelos 16 vilarejos que o constituem) era tido como um dos maiores polos produtores de telha artesanal do Sudeste Asiático. Esse cenário de protagonismo da indústria da argila, cuja distribuição sempre alcançou todo o país, encarou, contudo, muita mudança nos últimos tempos. Com o plano desenvolvimentista do



governo de Suharto – no qual se acirrou o fluxo da urbanização, se acelerou o êxodo de moradores do campo para as cidades e se iniciou um processo de estímulo e de formação de polos industriais em áreas voltadas para a produção agrícola –, afetaram-se em boa medida os modos de vida nos vilarejos, bem como as condições ambientais do território como um todo. Já com a intensificação da política neoliberal que se deu a partir do final da década de 1990, em consonância com a crise econômica que assolava o país, o governo indonésio começou a atrair investidores para acelerar a consolidação de áreas industriais na região de Majalengka, o que apressou ainda mais o abalo da paisagem da área rural. Junto a isso, a práxis da fabricação artesanal de telha foi sendo substituída por indústrias estrangeiras de maior porte, já que o modelo corporativo se apropriou de produtores menores e assumiu a demanda de mercado. Além da indústria de telhado, chegavam também multinacionais ligadas à confecção de roupas e calçados que foram se instalando sobre os arrozais. Como resultado, o motor econômico, que sempre havia ficado a cargo de moradores locais e empresas familiares, foi sendo transferido aos sistemas ligados ao mercado externo e ao grande capital. Nesse ritmo de profissionalização, técnicas tradicionais como a do forno de azulejo, de fabricação de tijolo e outras foram trocadas pela produção de novos materiais, bem como pela lógica da mecanização – de modo que, nos dias de hoje, o distrito ainda conta com cerca de 150 fábricas manufatureiras ativas e sobreviventes, embora, ao redor delas, mais de 600 galpões esparramados pelo entorno se encontram vazios e desativados.

Foi no intuito de debater os sintomas desses processos de transição – e de observar alguns dos impactos gerados na paisagem e no imaginário social da região de Jatiwangi – que se formou o chamado Jatiwangi art Factory (JaF), um coletivo artístico composto por alguns moradores a fim de habilitar um espaço de encontros para avaliar as transformações em curso e aproximar a arte contemporânea da cultura local. Concebida por Arief Yudi Rahman e seu irmão Ginggi S. Hasyim em 2005, a iniciativa se moldou a partir da estruturação de um espaço público, aberto ao convívio, adaptado no galpão de seus pais – donos de uma antiga e desocupada fábrica de telha. Foi nesse mesmo local que a dupla começou a organizar pequenos projetos de mostras, exposições de filmes e apresentações musicais. Com o tempo – e com o vínculo que se criou com as famílias do entorno da sede –, Arief estimulou amigos, músicos e artistas de outras localidades a conhecer a vizinhança a passar algumas semanas envolvidos com o cotidiano do bairro. Nesse modelo de trabalho, quem visitasse a localidade de Jatisura (pequeno vilarejo de Jatiwangi onde moravam) seria acolhido em casas

da própria comunidade e se envolveria com a elaboração de uma proposta artística, cuja premissa era ser vinculada, material ou simbolicamente, à cultura de lá. Assim, dessas breves imersões de troca, estruturou-se o JaF Air, programa de residência do Jatiwangi art Factory, ativo até os dias de hoje, do qual também se desmembrou um festival de residência (Jatiwangi Residency Festival), realizado a cada dois anos.

Desde que o Jatiwangi art Factory se formou, havia por parte de seus membros fundadores um claro posicionamento a favor de uma prática criativa – nas suas palavras, interventiva (Rahman, 2022) –, na qual a arte estaria alocada justo na convergência entre a ativação da participação pública e o aproveitamento de recursos locais. Tanto é que foi precisamente nessa intersecção que o coletivo defendeu a presença da práxis da terracota, por reconhecê-la como tradição cultural e como um possível elo entre ambas as dimensões. O barro sempre foi substância essencial à vida produtiva de Jatiwangi, assim como materialidade protagonista dos costumes locais, ainda que essa realidade perdesse espaço a cada dia. Buscando esse resgate pela interlocução com a produção artística contemporânea, o JaF centrou seu interesse no entorno da pesquisa da argila (prática essa cuja técnica, passada de geração a geração, era familiar à comunidade) a fim de resgatar e ressignificar seu caráter simbólico e de fazer uso de seu potencial de articulação social.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> O entrecruzamento entre procedimentos da arte contemporânea e a práxis da argila encontra paralelo com a produção criativa de iniciativas artísticas brasileiras situadas em comunidades onde a lida com o barro é também força local. Um exemplo é o trabalho *Dagmar, filha do barro*, realizado por Leonardo Remor e Denis Rodriguez, fruto do projeto Mirante Xique-xique, alocado em Igatu, na Chapada dos Diamantes, na Bahia. A partir da convivência com Dagmar, Remor e Rodriguez destacaram a produção cerâmica de uma artesã, habitante do vale do Jequitinhonha, representada como figura de força do matriarcado e de luta pela sobrevivência de tradições ancestrais. Comissionado pelo 37º Panorama da Arte Brasileira (Sob as cinzas, brasa) e apresentado no formato de vídeo e instalação sonora no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2022, o trabalho demarcava, segundo os artistas, seu objetivo de lançar um olhar crítico sobre as práticas culturais ligadas ao território e sensibilizar o público sobre os modos de vida – e suas culturas – em desaparecimento. Outro exemplo é *Corpos de phonosophia*, trabalho conduzido entre setembro e novembro de 2021, por Camila Sposati em parceria com Cristiana Tejo, na residência Belo Jardim, situada no Agreste de Pernambuco. Desde 2015, Sposati vinha desenvolvendo a série intitulada *Phonosophia*, composta por objetos confeccionados em argila cujas formas remetiam simultaneamente a instrumentos musicais milenares (percussão, trompete, corneta) e aos órgãos internos do corpo humano ligados ao tato e à audição. Em *Corpos de phonosophia* os instrumentos foram idealizados e realizados por um grupo de 14 moradores da cidade de Belo Jardim que participaram de encontros semanais com Sposati e com Amália Lima, bailarina cuja atuação profissional inclui oficinas de preparação do corpo. Com base no *Teatro Legislativo*, publicado em 1996 pelo dramaturgo e ensaísta brasileiro Augusto Boal, o projeto buscou conectar o corpo pessoal ao social, por explorar a relação das peças com a anatomia dos seus próprios sujeitos criadores. Nesse sentido, o projeto de Camila Sposati dialogava com dois dos principais eixos culturais da cidade: a presença da musicalidade (resultado da influência negra, indígena e católica presente na região) e o artesanato de barro (significativa expressão cultural local).

O Festival de Música de Cerâmica, o Rampak Genteng já comentado, nasceu desse intuito. A ideia surgiu do desdobramento das apresentações musicais que já vinham sendo coordenadas pelo JaF desde o início da formação do coletivo. Tedi Nurmanto, Andzar Agung Fauzan, Ahmad Thian Vultan, Muhammad Pipin Kaspin, Kiki Permana, Ika Yuliana e Tamyiz Ramadhan, habitantes da região, vinham se debruçando há algum tempo sobre a lida com o barro e se envolvendo com pesquisas voltadas para o testar como material para a confecção de instrumentos, bem como para provar diferentes sonoridades disparadas pelo impacto com a argila. Dessas experimentações, o projeto do Festival de Música de Cerâmica começou ganhar corpo e a ser modulado como uma atividade de congregação social e celebração que buscava resgatar a simbologia de práticas habitualmente exercidas no cotidiano da população que encaravam um processo de apagamento como práxis laboral.

Realizado pela primeira vez em 2012, o Rampak Genteng se deu na praça da antiga Fábrica de Açúcar de Jatiwangi, própria da era da indústria açucareira firmada durante o período colonial holandês. Não à toa, o festival disparou bastante agitação. Montar uma orquestra com os habitantes de Jatiwangi – formando flautistas, percussionistas e cantores independentemente de conhecimentos prévios – exigia, contudo, um processo de instrução e envolvimento com a comunidade. Nos meses que antecederam a realização do festival, escolas abriram espaço em sala para que alunos modelassem o barro em instrumentos musicais; fábricas ainda ativas doaram fundos para a produção; outras delas assumiram a fabricação das telhas e a queima dos instrumentos recém-criados; simultaneamente aqueles moradores mais envolvidos com a preparação do evento (que atuavam como produtores, professores e até como maestros que guiariam a orquestra) responsabilizaram-se pela coordenação de oficinas musicais em diferentes bairros do povoado e arredores. Nesse fluxo de produção coletiva, viu-se toda uma comunidade envolvida em atividades de treino, de negociação, de preparo do barro, de produção de alimentos e organização de infraestrutura. Havia, ainda, aqueles que percorreram vila por vila do distrito, chamando a população à participação no festival, ou quem se reuniu para escrever as melodias que seriam tocadas no dia do evento.

A primeira edição realizada em 2012 foi ainda marcada por um pronunciamento público. Em acordo com lideranças religiosas e administrativas, a abertura

do festival se deu justamente com a leitura de uma promessa solene, no formato de juramento cujo texto fora escrito pela própria comunidade e proferido logo antes de a orquestra começar, na voz dos 1.500 moradores de Jatisura e dos povoados vizinhos que se reuniam para participar do evento. Em conversa com um dos moradores da região e também membro do JaF, Ismal Muntaha comentou que lhe chamou atenção o grau de envolvimento participativo alcançado naquele dia. Para o artista, foi interessante ver aqueles moradores, entre os quais havia professores escolares, alunos, mães de família, funcionários do poder público, líderes muçulmanos, polícia local, soldados da força armada e até contrabandistas já conhecidos da região, todos juntos, fazendo um mesmo voto em comum. “Com a graça do Deus Todo-poderoso...”, habitantes de cada um dos 16 vilarejos do entorno entoavam aquele juramento, prometendo “respeitar as obras de seus antepassados e sempre criar, inovar e transmitir esses saberes às futuras gerações; se preparar, o melhor possível, para desenvolver o progresso de Jatiwangi no futuro; manter a cultura do barro, cultivando-a com dignidade, criatividade e respeito às normas ambientais”; bem como “manter o conforto, a paz e a segurança, baseados no amor e no respeito mútuo” (JaF, s.d.).

Foi então que a práxis da terracota começou a emergir não só como um repertório técnico ou como forma de ativação econômica por meio de recursos locais, mas como uma narrativa-guia para a reorganização do imaginário social. Foi então que o barro passou a ser alocado como um elemento simbólico capaz de representar aquela consciência coletiva identitária, assumindo posto de recurso, de materialidade de fácil acesso, bem como um signo para se pensar prática e conceitualmente sobre as noções de trabalho, território e até de sua dimensão ambiental. Frente ao rito impulsionado no dia de abertura, o barro e, em consequência, a cerâmica, afirmavam-se também como saberes sagrados cujo conhecimento culturalmente acumulado passava a agir como um ferramental de rearticulação comunitária. Esse vetor ritualístico e de celebração facilitava abertura e adesão à integração social. Ele sempre teve ingerência nas práticas sociais de Jatiwangi. Ele sempre esteve presente nos encontros de oração coletiva mobilizados no vilarejo; nos cantos que acompanhavam o plantio do arroz; nos rituais sonoros de prevenção de pragas; nas preces sobre o conto do rosário feito em barro na hora da colheita; nos teatros de sombra que recuperavam o *mahabharata* (livro sagrado do hinduísmo); bem como junto à tradição islâmica javanesa cuja reza despertava o povoado, a cada nascer do sol, nas manhãs do

mês do Ramadã. Imbricada no cotidiano, a gestualidade simbólica e espiritual era parte integrante daquele corpo social, ainda que se visse no embate entre sua perda de espaço junto aos hábitos contemporâneos e seus próprios esforços de resistência.<sup>2</sup>

A primeira edição do festival reuniu cerca de 1.500 pessoas entre habitantes locais e moradores de áreas vizinhas. De caráter ainda essencialmente local, a prática foi crescendo em escala e impacto dali em diante. Desde então, o Rampak Genteng foi incluído na agenda da programação oficial do vilarejo, tornando-se um evento trienal. Ao atrair cada vez mais a participação de habitantes das aldeias vizinhas na composição da orquestra, o festival garantiu maior alcance, vendo seu corpo de músicos aumentar. A segunda edição que se deu em 2015 chegou a reunir 5.000 participantes. Na edição de 2018, somaram-se mais de 11.000 pessoas. E assim, em poucos anos, as músicas que haviam sido escritas e compostas para a orquestra começaram a ser “consideradas folclore” pelos habitantes da região<sup>3</sup> (Samboh, 2016).

Certa tarde, em Jatiwangi, centenas de pessoas chegaram em um campo vazio. Alguns vinham de moto, outros de ônibus, outros de caminhão. Em menos de uma hora, aquele campo recebeu cerca de 5.000 pessoas. Como se já soubessem o que fazer, aquelas 5.000 pessoas formaram algumas filas e se posicionaram aguardando instruções. Três jovens subiram em uma espécie de palco erguido junto às filas recém-formadas. Cada um pegou seu instrumento e cumprimentou a multidão a sua frente, enquanto acertava a afinação. Em seguida, os três jovens começaram a mencionar o nome dos povoados de cada grupo de pessoas que chegava; citavam o nome das aldeias; o nome das escolas ou o nome

<sup>2</sup> Para Richard Sennett (2012), a prática de uma determinada habilidade técnica (que envolve nela mesma um trabalho físico exercido em grupo) tende a reforçar o estímulo à vinculação social. E quando o rito se envolve nesses processos, facilita-se ainda mais a possibilidade da presença da conduta dialógica em meio a esses encontros. Na sua habilidade de servir como motor de instâncias de sociabilidade, para o autor, tanto o exercício manual como o ritualístico, exercidos coletivamente ao longo do tempo, tornam-se meios potenciais para que a colaboração se materialize, se mantenha ativa e se faça presente.

<sup>3</sup> A realização do festival impulsionou a formação da banda local, a Hanyaterra. De acordo com seus membros, a formação da banda, toda ela com instrumentos em cerâmica, se deu pelo interesse de seus membros de olhar para o passado de Jatiwangi e perceber sua relação entre o barro e a comunidade. Além do mais, o grupo tem feito a defesa da “recuperação da confiança no futuro da indústria de cerâmica” (Hanyaterra, s.d.), recentemente apagada, frente ao estabelecimento do novo polo industrial.

da própria comunidade [...]. Era como se esses três jovens conhecessem cada uma das 5.000 pessoas que estavam ali naquele momento. Pensei, como é possível conhecer tanta gente uma a uma? Os três jovens no palco nem se apresentaram; possivelmente porque todos já deviam saber quem eram. Cada um deles começou a conduzir as pessoas a sua frente, tornando-se o maestro que guiaria aquele grupo. A música começou. Metade da multidão tocava percussão. Tocaram canções que eram estranhas àqueles que não estavam tocando. A música que escutávamos tinha sido composta por eles mesmos (Samboh, 2016).

Nesse contexto, vale mencionar o peso que a música já ganhava em meio às atividades do JaF, ainda que seus membros tivessem vínculo mais próximo com o campo das artes visuais. Para Ginggi e Arief, alocar a linguagem musical como expressão centralizadora, haja vista sua permeabilidade cultural, era uma forma de buscar um meio de integração coletiva de fácil acesso que pudesse disparar engajamento com menor exigência de mediação. Illa Syukrillah (2022), habitante do vilarejo e atualmente membro do JaF, comentou a influência que a iniciativa do festival teve na formação de uma cultura musical no contexto de Jatisura, antes inexistente como tradição.



**Figura 1**  
Rampak Genteng (Festival de Música de Cerâmica), Jatiwangi, Indonésia Acervo Jatiwangi Art Factory, 2021  
Fonte: JAF, s.d.



**Figura 2**  
Rampak Genteng (Festival  
de Música de Cerâmica),  
Jatiwangi, Indonésia Acervo  
Jatiwangi Art Factory, 2021  
Fonte: JaF, s.d.

O Rampak Genteng, que havia surgido a partir de um pequeno grupo de moradores interessados na investigação sonora e material sobre instrumentos feitos em barro, também se desmembrou em outros projetos de experimentação e de estudo musical, o que fez com que, aos poucos a região se conformasse como um polo de pesquisa voltado para pensar possibilidades de desenvolvimento musical e criativo com base no uso da argila como recurso. Essa ativação deu margem à formação de um consórcio de música de cerâmica, o chamado Konsorsiumusikeramik, responsável por destinar apoio a músicos e artistas locais, nacionais e estrangeiros, com o objetivo de promover, distribuir e criar cultura musical baseada na prática da cerâmica (JaF, s.d.).

Paralelamente à consolidação do Festival de Música de Cerâmica em nível regional, o programa de residência artística do JaF seguiu recebendo artistas nacionais e estrangeiros que foram somando outros olhares sobre Jatiwangi, ampliando o escopo de pesquisa sobre a cultura local e propondo outros exercícios de cruzamento do pensamento de arte contemporânea com a prática da terracota. Chih-Hua Huang, artista de Taiwan ligada ao coletivo Suaveart, buscou repensar a produção da telha para além da construção de telhados, testando suas possibilidades como elemento arquitetônico estrutural. Paulo Nazaré propôs um intercâmbio entre culinárias, léxicos e trânsitos antepassados ainda presentes

na organização identitária de Jatisura. Grace Samboh e Togar (Julian Abraham), curadora e artista indonésios, respectivamente, criaram a chamada Copa de Jatiwangi, uma competição de fisiculturismo, definida por voto popular, cujos concorrentes eram trabalhadores das fábricas locais fazendo o levantamento das pilhas de telha que carregavam diariamente.

Durante esse período, começamos a discutir a ideia de uma competição de fisiculturismo com o pessoal do JaF e com os proprietários das fábricas, que logo se mostraram interessados em apoiar o projeto [...]. A participação no concurso estava aberta apenas aos trabalhadores das fábricas de telhas, cuja força e músculos eram resultantes de um trabalho físico extenuante exercido dia a dia. O prêmio da Copa era de 10.000.000 IDR, o que seria o equivalente a seis vezes o salário médio mensal dos trabalhadores. [...] Vários proprietários de fábricas com quem estávamos em diálogo ajudaram a convencer outros proprietários a apoiar e a enviar seus funcionários como participantes, oferecendo a cada um deles a taxa de registro de 100.000 IDR (Abraham, Samboh, s.d.).

A ação, resultante da imersão de um ano em que Grace Samboh e Togar permaneceram em Jatisura, teve suas repercussões após o término da residência. Isso porque, desde a primeira edição do concurso, realizada em 2015, a competição ganhou mais popularidade que o previsto. O evento envolveu boa parte das fábricas locais, ativou um movimento de interação entre funcionários e engajou um público de moradores que começou a torcer pelo seu funcionário, pelo seu familiar, pelo seu conhecido, ou por aquele que o cativasse por carisma ou força muscular. A primeira edição da Copa Jatiwangi se deu em 11 de agosto, data que marcava o início das celebrações anuais do Dia da Independência da Indonésia. Samboh e Togar comentaram intencionalidade na definição da data. Para a dupla, relacionar o concurso com esse dia histórico ajudaria a estabelecer um marco na memória, de modo que a Copa de Jatiwangi pudesse, eventualmente, ser abraçada pela comunidade. Por fim, a Copa tornou-se um marco. “Quando o projeto começou, não imaginávamos que ele continuaria ativo por tanto tempo” (Abraham, Samboh, s.d.). Mesmo após a saída dos artistas do vilarejo, a Copa seguiu ocorrendo anualmente, sendo autogerida pelos funcionários das fábricas e financiada pelos proprietários. Até 2019, ela já tinha



contado com cinco edições. “Depois de anunciar os vencedores da Copa de 2015, Edi Malik Azis, proprietário da pequena indústria de telhas em que trabalhava o primeiro vencedor, anunciou que sua fábrica PG Edy Jaya sediaria a Copa no ano seguinte” (Abraham, Samboh, s.d.). A partir de então, a Copa manteve essa tradição e segue sendo realizada na fábrica em que trabalha ou trabalhava o vencedor do ano anterior. No relato dos artistas, comenta-se que não se imaginava que o evento começaria a ser televisionado nacionalmente e que sua popularidade tornaria boa parte dos seus competidores “heróis e ídolos locais” (Abraham, Samboh, s.d.).

Materialmente, a propositiva resultou (para além dos registros de fotografia e vídeos que documentaram o concurso) em uma série de calendários com a imagem dos competidores ilustrando cada mês do ano.

**Figura 3**

Grace Samboh, Togar (Julian Abraham) et al., Jatiwangi Cup (Copa de Jatiwangi), Jatiwangi, Indonésia  
Acervo Nero Editions

Fonte: Disponível em: <https://www.neroeditions.com/jatiwangi-bodybuilding-cup/>  
Acesso em nov. 2022





Figura 4

Grace Samboh, Togar (Julian Abraham) et al., Jatiwangi Cup (Copa de Jatiwangi), Jatiwangi, Indonésia  
Acervo Nero Editions  
Fonte: Disponível em: <https://www.neroeditions.com/jatiwangi-bodybuilding-cup/>  
Acesso em nov. 2022



Figura 5

Grace Samboh, Togar (Julian Abraham) et al., Jatiwangi Cup (Copa de Jatiwangi), Jatiwangi, Indonésia  
Acervo Nero Editions.  
Fonte: Disponível em: <https://www.neroeditions.com/jatiwangi-bodybuilding-cup/>  
Acesso em nov. 2022

De modo geral, em decorrência das atividades que passaram a ser detonadas pela atuação do Jatiwangi art Factory ao longo do tempo, foi se estruturando pelos vilarejos de Jatiwangi uma programação cultural própria e diversa, representativa de aspectos muito particulares que identificavam a localidade, sua memória e o dia a dia local. Foi então que passou a formar uma rede abrangente e capilar de articulação social que, além de alcançar os vilarejos do entorno, começou a atrair atenção de gestores e moradores do resto do estado. Além do mais, o envolvimento que o JaF passou a ter no cotidiano da comunidade o colocou como braço de apoio da administração pública do vilarejo, em

especial para a organização de eventos e cerimônias públicas. Ao configurar-se como uma espécie de órgão institucional artístico em uma região desabastecida de qualquer infraestrutura formal ligada à cultura, à medida que os irmãos Ginggi Hasyim e Arief Rahman foram firmando laços e garantindo reconhecimento local, o JaF foi expandindo sua atuação e embarcando também na implementação de uma rádio comunitária (JaF Radio), de um programa televisivo (Jaf TV), começou a produzir festivais anuais de vídeo (Village Video Festival), ao mesmo tempo que consolidou um programa de fórum público (Forum 27an), em que membros da sociedade, professores, agricultores, operários de fábricas, administradores municipais e artistas passaram a se encontrar mensalmente para discutir tópicos de interesse comum. Frente à ampliação dessa agenda, outros moradores foram se incorporando à formação do coletivo, de modo que, se em 2005 a iniciativa era conduzida pela dupla de Ginggi e Arief, pode-se dizer que, nos dias de hoje, ela tem pelo menos 15 membros fixos (entre artistas, musicistas, *videomakers*, *designers* e locutores de rádio), ainda que, atualmente, o grupo de colaboradores informais conte com uma equipe de mais de 40 pessoas.

\* \* \*

Com o setor da construção civil crescendo em grande escala na região de Jatiwangi; com um tanto de corporações estrangeiras instalando-se sem muita dificuldade sobre áreas de matas nativas; e com centenas de hectares de arrozais virando, aos poucos, fábricas têxteis – fator esse que estimulou até a construção do Aeroporto Internacional de Kertajati (o segundo maior da província de Java Ocidental, recentemente concluído, cujo efeito foi uma nova dimensão de tráfego aéreo e rodoviário no entorno das vilas rurais), aquela localidade tornava-se, há tempos, um ponto estratégico para a industrialização. Jatiwangi situava-se junto a dois grandes portos comerciais, apresentava preços de terra muito inferiores em comparação às áreas suburbanas de Jacarta e ainda atraía empresas interessadas em sua flexibilidade regulatória cuja exigência de salários e direitos permitia contratações isentas de custos de seguros trabalhistas exigidos em outras partes da Indonésia (Sambon, 2016).

Frente a um cenário que vinha sendo pressionado pela industrialização e estruturado pela precarização do trabalho, os representantes do Jatiwangi Art Factory, mesmo na sua vinculação próxima com órgãos executivos e administrativos do setor público, evitaram um posicionamento de oposição explícita a esse vetor

desenvolvimentista que era o carro-chefe do plano gestor. O peso da ingerência e proximidade que o coletivo adquiriu sobre as instâncias de articulação comunitária havia, desde sua formação, lhe garantido uma relação bastante próxima com representantes do poder público. Não só com a gestão administrativa do subdistrito de Jatisura ou do distrito de Jatiwangi (Ginggí, fundador do JaF, já havia sido subprefeito do vilarejo de Jatisura), como também com executivos da região do estado de Majalengka. Ainda assim, não houve por parte do JaF pronunciamentos diretos contra as políticas públicas de incentivo à ampliação do parque industrial ou que tentassem desacelerar o estímulo à atração dos empreendimentos. Para Ismal Muntaha, atual membro do JaF, esse posicionamento diplomático era uma conduta consciente.

Para muitos vizinhos, moradores e companheiros nossos, esse processo intenso de urbanização que nosso vilarejo atravessa, é muitas vezes compreendido como um impulso de oportunidades e como principal alternativa de reparação econômica. E para nós, ainda que estivéssemos assistindo a uma conduta de impactos constantes e até irremediáveis no ecossistema local, sempre foi importante manter aberto o diálogo com os representantes públicos, empresariais e com os habitantes diretamente envolvidos com esses setores. O que fez com que nós, ainda que pessoalmente estivéssemos contra essas políticas do Estado, passássemos a avaliar outras maneiras de rebater essa lógica que já estava em curso (Muntaha, 2021).

Foi em 2019 que o JaF intensificou seu diálogo com o governo do estado de Majalengka. A aproximação tinha como objetivo a apresentação de uma proposta, por eles idealizada, em defesa do reconhecimento da práxis cultural da terracota no contexto distrital de Jatiwangi. Em contato com representantes do setor de planejamento, o coletivo propôs a implementação de um programa intitulado Terracota City – projeto que tinha como finalidade a obtenção do apoio estatal para que a localidade de Jatiwangi pudesse estabelecer-se como um polo referencial de estudo e de inovação da produção de argila.

A ideia posta em mesa previa um cronograma de planejamento para os próximos 20 anos, a partir do qual seria estruturada uma demanda de mercado para a produção da terracota – o que colocava a instituição governamental como apoiadora direta de um ecossistema de economia criativa, a partir de regulamentos de proteção às ditas fábricas tradicionais de argila. Na prática, isso significava uma

delimitação conceitual das políticas de financiamento público, na qual estariam previstos o apoio à atividade fabril artesanal, a atração de novos públicos consumidores e até a determinação do uso de elementos de terracota em edifícios públicos e em mobiliários urbanos (Yusmanto, s.d., p. 4). Para reforçar a visibilidade do projeto, JaF também atrelou a proposta à Ceramic Biennale, evento nacional do qual passaram a participar artistas, *designers*, funcionários das fábricas, arquitetos e ceramistas interessados em colaborar com a experimentação dessa nova prática artesanal e a formar uma rede de reativação da cultura manufatureira não só ligada à produção de telhas, como também de diferentes peças cerâmicas, louças, mobiliários e estruturas arquitetônicas feitas em barro.

Por fim, assinado como política pública regional, o governo incluiu o projeto Terracota City junto ao documento do plano diretor do governo de Majalengka e emitiu um mandado para que as instituições estatais se comprometessem a usar produtos de terracota oriundos da região. Na verdade, o poder público não só começou a apoiar a proposta, como passou a vê-la como lucrativa para o desenvolvimento econômico dos setores do comércio e do turismo. Quer dizer, na compreensão de Ridwan Kamil, governador de Java Ocidental, “o projeto ampliaria o escopo produtivo da argila” e ainda colocaria a localidade de Jatiwangi como um possível “símbolo identitário de Majalengka” (Siangian, Muntaha, s.d.).

Na concepção de Yulia Lukito e Rifandi Nugroho (2021), pesquisadores do Departamento de Arquitetura da Faculdade de Engenharia da Universitas Indonesia, o que os representantes do JaF estavam fazendo era resgatar o valor da memória ligada às fábricas de telhas pela ação da orquestra (como performance mobilizada sustentada coletivamente) e reforçar a potência da articulação desse repertório prático e simbólico, diretamente impactado pelo plano do governo de Majalengka, cujo apoio ao setor corporativo e industrial vinha suprimindo o amparo e a proteção à produção e à cultura local (p. 20). De acordo com os pesquisadores, o festival Rampak Genteng, que anteriormente era tido como uma celebração musical e como um primeiro impulso de reconexão com a matéria do barro, começou a se efetivar como uma estratégia mais ampla de preservação histórica e cultural (p. 30). A revitalização da lida com recursos locais passava aos poucos a ser reconsiderada alternativa de trabalho e renda – e até marco identitário coletivo. Independente disso ou não, na visão do poder público a inovação da cultura da fábrica de telhas tornava-se uma nova possibilidade de atração turística, de *marketing* político e capital econômico.

É interessante observar que a implementação da proposta do Terracota City não só angariou apoio para o reconhecimento patrimonial imaterial dos saberes da cultura cerâmica na região, como viabilizou diálogos com o Departamento Nacional de Assuntos Fundiários, ligado ao setor do meio ambiente. De acordo com o levantamento feito pelo BKP: A Land Study Agency (laboratório de estudos artísticos criado em Jatiwangi, com ênfase em práticas especulativas sobre paisagens culturais e questões fundiárias, formado em colaboração com as atividades do JaF), a institucionalização do programa acabou negociando a implementação de novas regras de mineração que prestassem atenção ao discurso ecológico (Yusmanto, s.d., p. 4), bem como o levantamento de pautas ligadas ao cuidado com a terra, tais como resíduos, poluição e equilíbrio ecológico do solo (Siagian, Muntaha, s.d.). Dessa maneira, o Terracota City firmou-se como um programa de caráter interdisciplinar idealizado por um coletivo artístico que sobrepunha inter-relações entre os setores públicos de modo transversal.

Além do mais, dessa mesma articulação política trazida à tona pela aprovação do Terracota City, desmembraram-se, pelo próprio JaF, outros projetos de cruzamento entre a prática artística e movimentos de proteção ao ecossistema local. Um exemplo foi o trabalho intitulado Perhutana que consistiu na obtenção de uma área de terra, na extensão de oito hectares, destinada à venda por metragem (venda essa, em grande medida, destinada a colecionadores da arte) cujo intuito era impulsionar o crescimento de uma floresta secundária, como área de reserva natural. Em matéria publicada no jornal regional *Sinarpagi News*, Pandu Rahadian, membro do JaF, explicou que a floresta que começava a ser cultivada era uma tentativa de dar garantias, a longo prazo, de áreas verdes em Jatiwangi, protegidas da expansão industrial (Nugraha, 2022), em grande medida, financiada por atores do meio artístico. A venda de parcelas do terreno, que segue em curso até os dias de hoje, prevê a entrega de um comprovante de compra feito no formato de um tijolo de terra, fabricado na localidade, além de um certificado nft e uma placa personalizada cravada *in loco*, atestando o nome do comprador.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> O projeto Perhutana foi acoplado no Plano de Detalhe Espacial do Distrito de Jatiwangi (RDTR) e apoiado pelo governo de Majalengka. O projeto é um passo coletivo e experimental no cultivo de novas florestas por meio de um método de parcela semelhante ao modelo de investimento imobiliário. A ideia é que futuramente, Perhutana seja projetada como uma floresta consuetudinária e seja registrada no Ministério do Meio Ambiente e Florestas (KLHK), após a conclusão do processo de venda dos lotes.

\* \* \*

Em 2022 – ano em que o Jatiwangi Art Factory ganhou destaque na 15ª Documenta – aquele coletivo de artistas, que surgira a partir de dois irmãos fazendo dos fundos do galpão desativado de seus pais um espaço de experimentação estética vinculada à cultura local, já havia atingido outra proporção e alcançado escala e estrutura quase institucionais. Assim, um dos desafios que ele (e outros coletivos da 15ª edição) passava a enfrentar era o de como resumir, comunicar e condensar seus processos de trabalho (ações um tanto imprecisas (sem início, meio e fim muito definidos) em obra no espaço expositivo.. Ao carregar consigo um fator de inseparabilidade do cotidiano com o qual se via envolvido, o impasse que se encarava era o de como materializar, descrever e narrar experiências que garantissem a tradução dos processos que as originaram, bem como seus propósitos centrais e sistemas operativos de atuação.

No caso da 15ª Documenta, foi em diferentes mídias e dispositivos que essas ativações se materializaram no contexto de Kassel. Tanto é que quem visitasse o Hübner Areal (galpão que acolhia parte da produção artística da 15ª Documenta e que era também o espaço expositivo em que se encontrava a maior parte das ações trazidas de Jatiwangi) se depararia com um conjunto de instalações nas quais a terra e o tijolo apareciam com força na estrutura material. E, em meio a tudo isso, encontraria depoimentos daqueles que viviam em Jatisura e que, portanto, comentavam a ação do JaF e de seu impacto no povoado; toparia com vídeos que abordavam a condição socioeconômica da região de Majalengka e que traziam dados sobre o processo de industrialização e de ampliação do parque industrial; conheceria ainda maquetes e documentários que resumiam parte do projeto Perhutana, cujo intuito era a revenda de metragem da terra destinada a áreas de reserva florestal; bem como veria alguns daqueles certificados feitos em peças de tijolos, disponíveis aos que quisessem adquirir parte do terreno. Nesse galpão havia ainda produções resultantes das experiências de alguns dos artistas que estiveram presentes no programa de residência do JaF Air, em Jatisura, ao lado da organização de salas de trabalho, adaptadas como espaços de oficinas de fabricação de instrumentos musicais, que traziam parte dos estudos sonoros ligados a apetrechos de percussão e sopro feitos em barro. Por fim, não havia como deixar de estar presentes registros de vídeos que

recuperavam parte do cotidiano e das cerimônias de cantos, preces e juramentos que marcavam a vida na aldeia de Jatiwangi e que documentavam aqueles dias em que milhares de habitantes se reuniam montando sua própria orquestra em dias de festival.<sup>5</sup>



Figura 6  
Jatiwangi Art Factory, Hübner  
Areal, 15ª Documenta,  
Kassel, Alemanha, 2022  
Fonte: Arquivo pessoal

<sup>5</sup> O exercício expositivo tornava-se um meio para se contar um pouco da história de Jatiwangi àqueles de além de sua fronteira, bem como uma forma de colocar frente a frente os processos adotados pelo JaF com outras iniciativas vindas de seus contextos específicos. Afinal, chancelava-se, via Documenta, a presença do coletivo no circuito artístico *mainstream*, ainda que sua presença no meio específico já viesse sendo articulada há mais tempo, tanto no contexto institucional asiático (em exposições na Asian Art Biennial, em Taichung, na Gwangju Biennale, na Jakarta Contemporary Ceramic Biennale ou no Museum of Modern and Contemporary Art de Seoul) como em cidades como Amsterdam (Stedelijk Museum), Copenhagen (Alternative Art Fair) ou mesmo Toronto (Bienal de Arte de 2022), por exemplo.





Figura 7  
Jatiwangi Art Factory, Hübner  
Areal, 15ª Documenta,  
Kassel, Alemanha, 2022  
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 8  
Jatiwangi Art Factory, Hübner  
Areal, 15ª Documenta,  
Kassel, Alemanha, 2022  
Fonte: Arquivo pessoal

Ainda que cada peça exibida guardasse em si uma dimensão temporal e processual incapaz de ser resumida em uma síntese única e objetual, quem caminhasse pela instalação montada no Hübner Areal perceberia a presença do barro como matéria central de trabalho – e como um elo entre as ações promovidas no povoado indonésio, junto do envolvimento continuado da comunidade local. Nas palavras de Syukrillah (2022), morador da região e membro recente do JaF, “de lá para cá, desde seu surgimento, o objetivo da iniciativa sempre foi e segue o mesmo até os dias hoje: que é basicamente o de garantir a permanência do empoderamento dos habitantes de Jatiwangi, bem como o da própria terra onde moram”. Mais que uma referência em comum entre os projetos lançados pela iniciativa, o elemento da terra (da terra de Jatiwangi) aparecia como base material, como base simbólica e como ponto de convergência entre ações de participação pública e a experimentação de novas formas de gerenciamento de recursos locais. Mais que nada, o barro (signo da herança de um passado recente e base criativa para o desenvolvimento de ideias frente aos desafios e às transformações econômicas que vinham marcando a vida produtiva no vilarejo) fora mobilizado pelo JaF no contexto da Documenta como um meio para se repensar a noção da “terra como propriedade cultural” e também “comunitária” (Darmawan et al., 2022, p. 124).

Além do mais – a par do trabalho performático que reproduziu o Rampak Genteng em plena Friedrichsplatz, a praça central de Kassel (onde se reuniram mais de 40 moradores de Jatiwangi, formando orquestra ao lado de visitantes, profissionais da arte e de qualquer um que se aproximasse e quisesse se somar ao conjunto) –, o JaF apresentou ainda um trabalho inédito, pensado especificamente para o contexto da 15ª Documenta. O trabalho era a realização de um programa de conferências intitulado A Nova Agenda Rural (The New Rural Agenda) que atuou como “uma cúpula transnacional entre redes de comunidades rurais” (Darmawan et al., 2022, p. 124). A proposta se apropriava do modelo das conferências internacionais (em que se reúnem representantes de distintas procedências, a fim de fabular alternativas frente a problemáticas comuns) e lançava uma agenda de debates sobre o futuro social e econômico, ao redor do globo, a partir da perspectiva rural. O propósito da reunião de cúpula era debater formas de reforçar, via o exercício artístico, a organização de identidades coletivas de comunidades alocadas fora dos centros urbanos que têm encarado o curso de

seu próprio apagamento. Ao longo dos encontros, discutiram-se com o público e com as demais iniciativas maneiras de como o raciocínio da arte contemporânea poderia contribuir (na sua capacidade crítica e de identificação dos saberes criativos já existentes nos territórios em que estivesse atuando) com a elaboração de processos de integração capazes de problematizar coletivamente alguns dos desafios enfrentados por aquela comunidade, suas dinâmicas sociais internas, suas relações de poder e modos de convivência. Nesse sentido, indagou-se, no contexto da Documenta, como organizações colaborativas, situadas fora das grandes cidades e dos aparelhos convencionais de cultura, poderiam incorporar procedimentos do campo artístico como mecanismos de proposição prática e conceitual, cujos processos estimulados fossem conectados com os imaginários específicos daquele grupo social e dotados de um sentido simbólico comum.

Nessa perspectiva, A Nova Agenda Rural, desdenhada pelo JaF para a edição de 2022, ajudava a sugerir que, mais do que facilitar o conhecimento sobre o que vinha sendo disparado na vila de Jatisura e seus arredores ao longo dos últimos 17 anos, talvez o principal sentido da sua presença e participação na mostra em Kassel (ao lado de outras iniciativas também ali presentes) era o de servir como um possível referente de procedimentos interessados em testar intersecções entre o campo da experimentação artística e práticas sociais já estabelecidas de caráter local. Quer dizer, mais do que viabilizar um contato e um mergulho em suas ações, em seus intuítos, nas especificidades de suas linguagens ou de suas idiossincrasias culturais e territoriais, a apresentação de sua trajetória no contexto da Documenta (como uma plataforma de visibilidade internacional especializada) servia como exemplo de um formato de trabalho cujas metodologias criativas baseavam-se em esforços de integração social. Porque, além de um laboratório de experimentação interessado em testar formas de descentralização da prática artística para além dos seus espaços convencionais de mediação e de circulação, além de sua capacidade de formar outros públicos distintos daqueles que são encontrados em visitação no museu, o JaF apresentou-se como um polo de experimentação estética baseado em procedimentos de produção coletiva em contextos comunitários, assim como um laboratório capaz de ser estudado, remodelado, readaptado e replicado em outras circunstâncias e localidades distintas mundo afora.

**Lola Fabres** é doutora em história, crítica e teoria da arte (ECA-USP) e atualmente pesquisa as intersecções entre arte e território.

### Referências

- ABRAHAM, Julian; SAMBOH, Grace. *Jatiwangi bodybuilding cup*, s.d. Disponível em <https://www.neroeditions.com/jatiwangi-bodybuilding-cup/>. Acesso em 17 dez. 2022.
- DARMAWAN, Ade et al. Catálogo da 15ª Documenta. Berlin: Hatje Gantz, 2022.
- HANYATERRA. *Hanyaterra*. Página virtual oficial do Hanyaterra, s.d. Disponível em: <https://hanyaterra.bandcamp.com/>. Acesso em 28 ago. 2022.
- JAF, JATIWANGI ART FACTORY. *Jatiwangi Art Factory*. Página virtual oficial do Jatiwangi Art Factory, s.d. Disponível em: <https://jatiwangiartfactory.tumblr.com/are>. Acesso em 13 maio 2022.
- LUKITO, Yulia; NUGROHO, Rifandi. Fabricating culture through spatial practices: Rampak Genteng Festival in the Former Jatiwangi Sugar Factory, West Java, Indonesia. Department of Architecture, Faculty of Engineering, Universitas Indonesia, Indonesia. *ISVS e-journal*, v. 8, n. 3, p. 17-33, July 2021.
- MUNTAHA, Ismal. [Depoimento a Paola Fabres]. Nov. 2021.
- NUGRAHA, Yudhistira Ari. Jatiwangi art Factory Luncurkan Perhutana, Hutan Kolektif Pertama di Dunia [Jatiwangi art Factory lança Forestry, a primeira floresta coletiva do mundo]. *Sinapargi News*. 26 jun 2022. Disponível em: <https://sinarpaginews.com/ekonomi/53569/jatiwangi-artfactory-luncurkan-perhutana-hutan-kolektif-pertama-di-dunia.html>. Acesso em nov. 2022.
- RAHMAN, Arief. [Depoimento a Paola Fabres]. Maio 2022.
- SAMBOH, Grace. *Tanah Air 'Hanyaterra'*, s.d. Disponível em: <https://sambohgrace.wordpress.com/2016/04/15/tanah-air-hanyaterra/>. Acesso em 28 ago. 2022.
- SENNETT, Richard. *Juntos: os rituais, prazeres e políticas da cooperação*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- SIAGIAN, Bunga; MUNTAHA, Ismal. *BKP: a land study agency.*, s.d. Disponível em: <https://badankajianpertanahan.org/en/seminar-terracotta-city/>. Acesso em 15 nov. 2022.
- SYUKTILLAH, Illa. [Depoimento a Paola Fabres]. Maio 2022.
- YUSMANTO, S.Pd. *Terracotta City*, s.d. Disponível em: <https://obs.agenda21culture.net/en/good-practices/terracotta-city>. Acesso em 28 ago. 2022.

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


#### Como citar:

FABRES, Lola. Traquejo com a terra no distrito de Jatiwangi: o caso JaF na 15ª Documenta de Kassel. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 262-284, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.15>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

## O que sobrevive da Terra: o material na obra de Mitch Iburg e Nina Salsotto Cassina

*What survives from Earth: the material in the work of Mitch Iburg and Nina Salsotto Cassina*

Beatriz Reis

 0000-0002-9120-1857  
beatriz@gmail.com

### Resumo

Os artistas visuais Mitch Iburg e Nina Salsotto Cassina construíram seu corpo de trabalho a partir de uma relação de profunda intimidade com os materiais do meio físico: utilizam argilas selvagens e outros materiais encontrados para a produção de peças de cerâmica que contam um pouco da história geológica do planeta Terra. A partir da análise de suas obras, proponho um diálogo com o pensamento do antropólogo britânico Tim Ingold, em especial o que diz respeito a sua concepção de material, e do filósofo da arte francês Georges Didi-Huberman, no que toca o conceito de “sobrevivência”. Se o material não tem propriedades imutáveis – mas processuais e relacionais – e, por isso, está dentro de um fluxo temporal – possuindo trajetórias de devir –, então o trabalho do artista é semelhante ao trabalho da natureza. Qualquer separação entre cultura e natureza deve, portanto, ser posta à prova. Olhar com atenção para os materiais – as coisas de que as coisas são feitas – se apresenta como uma estratégia de se enraizar no mundo, inaugurando novos modelos temporais na história da arte.

### Palavras-chave

Cerâmica. Geociências. Geodiversidade. Argila selvagem. Materialidade.

### Abstract

Visual artists Mitch Iburg and Nina Salsotto Cassina created their body of work from a very close relationship with the materials of the physical environment: they use wild clay and other materials encountered to produce ceramic pieces that tell us a bit about the geological history of planet Earth. Based on the analysis of their work, I suggest a dialogue with the writings of the British anthropologist Tim Ingold, on his notion of “material”, and the French philosopher of art Georges Didi-Huberman, on the concept of “survivance”. If the material lacks immutable properties – but has procedural and relational ones – and, therefore, is within a temporal flow – possessing trajectories of becoming – then the artist’s work is similar to the work of nature. Any separation between culture and nature must therefore be put to the test. Close examination of the materials – the things that things are made of – is addressed as a strategy for us to take root in the world, ushering in new ways of approaching temporality in the history of art.

### Keywords

Ceramics. Geosciences. Geodiversity. Wild clay. Materiality.

## Introdução

A cerâmica é um fazer ancestral que nutre relações profundas com a história do planeta Terra. A argila, principal matéria-prima das massas cerâmicas,<sup>1</sup> é o “produto final e estável do processo de intemperismo das rochas” (Branco, 2014). É possível afirmar, portanto, que a existência das argilas depende de processos físicos e químicos, além de chuva, vento e neve, que transformam as montanhas formadas pelos processos tectônicos e vulcânicos em sedimento fino, ao longo de milhões de anos (Press et al., 2006). Durante toda a história, diversas culturas desenvolveram um fazer cerâmico a partir da manipulação de argilas locais, ou seja, de massas cerâmicas naturais encontradas nas regiões que habitavam. Essas massas eram utilizadas em sua forma quase natural e possuíam características específicas dependendo da região de origem. Essas especificidades fazem com que as peças de cerâmica produzidas sejam um “retrato” da história geológica do local de onde a argila foi coletada, uma vez que a composição mineral de solos e rochas pode variar de um lugar para outro.

Hoje em dia, muitos ceramistas utilizam materiais industrializados para a produção de suas peças, apagando essas características únicas e homogeneizando a produção de cerâmica global. Ou seja, ceramistas de diversos lugares do mundo podem utilizar o mesmo tipo de massa industrializada e produzir peças muito semelhantes. Há, porém, aqueles que, por diversas razões, nutrem grande interesse pelas “argilas selvagens” ou “*wild clays*” – que são massas cerâmicas não comercializadas, coletadas na natureza e que não passam por nenhum processo industrial (Levy, Shibata, Shibata, 2022).

No presente artigo, investigo a obra de dois artistas visuais que desenvolvem suas poéticas no diálogo entre argilas selvagens e geociências. Cada um a seu modo, eles se relacionam com os materiais que encontram, produzindo peças que guardam a própria memória da terra (e da Terra).

O primeiro deles, Mitch Iburg (2023), artista norte-americano, concebe sua prática de estúdio como sendo influenciada pela história geológica da Terra e

---

<sup>1</sup> Massa cerâmica é o nome dado à massa plástica utilizada para a modelagem de peças. É a expressão mais adequada para o que é comumente chamado de “argila” ou “barro”. As massas cerâmicas são compostas de diversos ingredientes minerais, sendo os principais os argilominerais. Elas podem ser naturais ou preparadas de forma artesanal ou industrial.

se interessa, especificamente, pela habilidade de “lembrar, reescrever e inevitavelmente esquecer a história ao longo da qual foi formada”.<sup>2</sup> Em seu trabalho, utiliza, além de argila selvagem, pedras, fósseis e detritos como forma de se aproximar dos eventos geológicos que moldaram as paisagens ao seu redor. Dessa forma, busca explorar as tensões entre artes visuais, tradição cerâmica e as características intrínsecas e específicas de materiais naturais coletados.



**Figura 1**  
Mitch Iburg, *Fond du Lac Formation*, 2018 – presente,  
dimensões não especificadas  
Fonte: <http://www.mitchiburg.com/fond-du-lac-formation>

<sup>2</sup> No original: *to remembre, rewrite, and inevitably forget the history through which it was formed.*



A segunda é a artista visual italiana Nina Salsotto Cassina, cuja prática tem por foco conhecer e mapear o ambiente por meio da materialidade. Cassina produz vasos esféricos utilizando argilas selvagens da região em que mora, próximo à cidade de Milão. Segundo a artista, seus vasos são memórias autobiográficas, assinaturas do lugar de coleta daquela argila, suporte para a narração espacial e geológica. Em entrevista à *Triennale*, feira de arte e *design* de Milão, disse que repete a forma de seus vasos para melhor ver, pela repetição, a singularidade de cada lugar e material. Ela faz vasos “de” e “para” cada lugar onde coleta suas argilas (Pederbelli, 2022).



Figura 2  
Nina Salsotto Cassina,  
*Pantelleria clay and rock  
moonjar*, sem data, dimensões  
não especificadas  
Fonte: <https://www.unurgentargilla.com/>

Ao longo do presente artigo, investigo a obra de Mitch Iburg e Nina Salsotto Cassina a partir da sua relação com os materiais. Primeiramente, proponho um diálogo entre o fazer cerâmico e a história geológica da Terra, com o objetivo de mostrar que a cerâmica é uma prática profundamente influenciada pelos processos geológicos e pela diversidade de elementos do meio físico (geodiversidade). Em seguida, a partir da compreensão de “material” proposta por Tim Ingold (2015, 2022), olho para as especificidades e propriedades dos materiais, entendendo que as fronteiras entre natureza e cultura se apagam quando compreendemos o trabalho do artista como semelhante ao trabalho dos fenômenos naturais. A partir daí, penso os materiais como matéria-duração, conceito de Gaston Bachelard (2013), e observo como pertencem a fluxos temporais e trajetória de devir, segundo Ingold (2022). Nesse ponto, proponho uma aproximação entre o material e os conceitos de “anacronismo” e “sobrevivência” como compreendidos por Georges Didi-Huberman (2015) a partir de Aby Warburg. Essa percepção parece inaugurar novos modelos temporais na história da arte – modelos que visam dar a ver as coisas de que as coisas são feitas.

### **Origens da cerâmica, origens da Terra**

Em 1925, foi encontrada uma estatueta de barro queimado chamada, por conta do local onde foi achada, de Vênus de Dolní Věstonice (Rice, 1999). Sua idade comprova que os seres humanos conhecem o material que surge do encontro do barro com o fogo há pelo menos 25 mil anos. Ela está inserida em um conjunto de outras estatuetas representando corpos femininos, esculpidas em pedra ou modeladas em argila, encontradas em diversos locais da Europa e da Ásia, datando todas da mesma época, o Paleolítico (300.000 a.C.-11.000 a.C.). Junto da Vênus de Dolní Věstonice, arqueólogos encontraram outros milhares de fragmentos de argila queimada, bem como outras estatuetas zoo e antropomórficas e “fornos”, que atestam que essas pessoas possuíam conhecimento bastante sofisticado sobre os usos do material e sua interação com o fogo. Apesar disso, a produção dessas peças não marca propriamente o nascimento do fazer cerâmico, uma vez que pesquisadores acreditam não ter existido então a intenção de produção de objetos duráveis, mas a manufatura de estatuetas de argila para fins rituais, que eram, por isso, queimadas (Rice, 1999). Enquanto algumas explodiram ou racharam, outras sobreviveram.

O início de um fazer cerâmico está possivelmente relacionado, como qualquer fenômeno cultural, por um lado, com “uma resposta às novas necessidades das pessoas e, por outro lado, com a continuidade de uma bagagem de conquistas culturais preexistentes”<sup>3</sup> (Tsetlin, 2018, p. 195). Ele só se deu, propriamente, no período Neolítico (10.000 a.C.-3.000 a.C.), quando a humanidade começou a desenvolver objetos de barro queimado com a intenção de conter e armazenar líquidos, grãos, pastas etc. (Tsetlin, 2018; Rice, 1999). Como tecnologia, a cerâmica representa uma sofisticada mescla de conhecimentos e experiências adquiridas durante muito tempo (Rice, 1999). Seu desenvolvimento só foi possível, portanto, devido à vasta experiência com argila e outros materiais plásticos acumulada ao longo de milhares de anos. Esses materiais eram utilizados na construção de habitações e fornos e na criação de pequenas figuras para fins rituais (e.g. Tsetlin, 2018; Prado, 2016; Rice, 1999; Prous, 1992).

A produção cerâmica sempre teve forte relação com o local em que cada peça era feita, uma vez que a diversidade de cores, texturas e outras características se deve à variedade de matérias-primas disponíveis na natureza, ou seja, a multiplicidade de minerais e argilominerais presentes naquele solo (e.g. Rice, 1999; De Wall, 2017; Tsetlin, 2018). Segundo Tsetlin (2018, p. 196),

Podemos considerar provado que as tradições de usar diferentes tipos de argila e materiais argilosos, bem como as tradições de intencionalmente adicionar diferentes temperos artificiais à massa cerâmica, remontam aos diferentes coletivos humanos que existiam em diferentes condições climáticas e econômicas.<sup>4</sup>

A formação de diferentes tipos de argila depende da composição do material de origem (rochas), das formas de relevo e do clima (Press et al., 2006). É possível dizer, portanto, que a diversidade de argilas existe porque a Terra é

---

<sup>3</sup> No original: *It is evidente that any cultural phenomenon comes into being, on the one hand, as a response to the new requirements that people might have and, on the other hand, as a continuation of already existing cultural achievements.*

<sup>4</sup> No original: *At presente we may consider it proven that the traditions of using different kinds of clay and clay-like materials, as well as the traditions of purposefully adding different artificial tempers to the pottery paste, go back to different human collectives which used to exist in different natural, climatic and economic conditions.*

diversificada, ou apresenta geodiversidade, que significa a diversidade de elementos geológicos (rochas, minerais, fósseis), geomorfológicos (formas de relevo, topografia, processos físicos), pedológicos (tipos de solo) e hidrológicos (Gray, 2013). A cerâmica se relaciona com a história da Terra porque as argilas são produtos de um longo ciclo de transformações que tem início na formação do próprio planeta.

O fato de a argila ser um material abundante na superfície terrestre fez com que a descoberta da cerâmica fosse “um processo policêntrico que começou em diversas regiões da Terra até eventualmente tornar-se um fenômeno mundial com origens que não se pode localizar com precisão”<sup>5</sup> (Tsetlin, 2018, p. 197). Cada povo utilizou o material que tinha disponível, garantindo à produção cerâmica ancestral forte relação com a geodiversidade local.

Um conhecido exemplo dessa relação é a “descoberta” da porcelana, na China, que aconteceu entre 2.000 e 1.200 anos atrás. A porcelana é um tipo de massa cerâmica, muito mais lisa que outros tipos e que demanda queima a temperaturas bem mais altas, de até 1.300°C. Edmund De Wall (2017, p. 41) observa em seu livro *O caminho da porcelana* que “ninguém sai por aí enfiando uma pá no chão e tirando argila de porcelana branca, mole, limpa e pronta, por mais maravilhosa que essa ideia seja”. Apesar disso, a produção de porcelana depende de depósitos naturais de dois materiais bastante específicos, porém facilmente encontrado na China: o *petuntsé*, conhecido como pedra de porcelana,<sup>6</sup> e o caulim,<sup>7</sup> ou argila de porcelana. Para que esses materiais se transformem em massa plástica com todas as características da porcelana, continua o autor, é preciso que os ingredientes sejam “purificados” e misturados na proporção correta – etapas que indicam alto grau de familiaridade com os minerais e muita sofisticação técnica. Para o desenvolvimento da porcelana, portanto, foi preciso a conjunção de dois fatores: em primeiro lugar, o empirismo por parte dos ceramistas da época e, em segundo, a geodiversidade do local onde se encontravam.

<sup>5</sup> No original: *Secondly, the discovery of pottery-making was a polycentric process which began in many regions of the Earth to eventually become a worldwide phenomenon the origins of which we cannot locate precisely.*

<sup>6</sup> O *petuntsé* é um nome histórico e tradicional para uma série de rochas feldspáticas encontradas em diversas regiões da China.

<sup>7</sup> O caulim é um argilomineral que apresenta característica cor branca devido ao baixo teor de óxido de ferro. Seu nome vem de *Kao-ling*, ou “colina elevada”, uma colina em Jingdezhen, China.

Atualmente, as massas cerâmicas são, na maioria das vezes, produtos da indústria da mineração. Elas são produzidas a partir da combinação de diversos minerais moídos, e é a diversidade desses minerais e suas proporções que produzem a enorme variedade de massas encontrada no mercado. Ao seguir uma receita, a indústria garante que, queimadas na temperatura correta, as peças tenham as mesmas cores, retração linear e absorção de água, garantindo ao ceramista mais previsibilidade e controle na produção. Com isso, as peças de cerâmica não possuem mais a conexão com o local em que foram produzidas; afinal, as massas podem ter vindo de qualquer lugar do mundo.

Alguns ceramistas, porém, se mantêm fiel ao empirismo e à geodiversidade. Essas são características compartilhadas por Mitch Iburg e Nina Salsotto Cassina, que assim como os ceramistas de Jingdezhen, estão em busca dos materiais que estão bem ali, sob seus pés.

### **As coisas de que as coisas são feitas**

A cerâmica é o primeiro material artificial, ou seja, o primeiro material criado pela humanidade a partir da manipulação de um material natural e a “mais antiga utilização consciente de transformação química em materiais inorgânicos”<sup>8</sup> (Rice, 1999, p. 3). Essa “pedra artificial” possui uma habilidade muito especial: a cerâmica permanece – sobrevive – mesmo que enterrada ou em pedaços. De acordo com Rice (1999), é porque as peças de cerâmica chegam ao presente bem preservadas que conhecemos muito da história de diversos povos e culturas do passado.

Segundo Tim Ingold (2015, 2022), a antropologia e a arqueologia se ocupam, cada vez mais, com os temas da materialidade e da cultura material, mas pouco falam a respeito dos materiais. Se materialidade e material são coisas distintas, é preciso que se entenda o que as diferencia. Para os antropólogos da cultura material, a materialidade é o componente físico do ambiente ou a fisicalidade do mundo quando esse caráter material está envolvido em projetos humanos (Ingold, 2022), ou seja, a definição de materialidade pressupõe uma distinção – um distanciamento – entre a “materialidade bruta” do mundo físico e a atividade

---

<sup>8</sup> No original: ... *the earliest conscious utilization of a chemical change in inorganic materials...*

dos seres humanos “social e historicamente situados”, que se apropriam desse aspecto material e o convertem em artefatos cujo *design* é preconcebido (Ingold, 2022). A partir dessa perspectiva, isso significa que a história de vida de um pote de cerâmica não tem muito a ver com o material de que o pote foi feito, mas com o fato de ter sido feito por mãos humanas, uma vez que a “materialidade do pote é apenas dada pelas maneiras como, durante toda a história, foi envolvido de várias formas em projetos de vida humana” (p. 49) Enfim, quando os antropólogos propõem reflexões abstratas acerca das coisas produzidas, os materiais desaparecem. “Que perversão acadêmica”, pergunta Ingold (2015,p. 51), “nos leva a falar não de materiais e suas propriedades, mas da materialidade dos objetos?”

E os materiais, o que são? Por materiais, Ingold (2015) se refere às coisas de que as coisas são feitas, como o ferro, a pedra, a madeira, a cerâmica. Essa definição, porém, não nos aproxima das especificidades da matéria. Para James Elkins (apud Ingold, 2022), antes da introdução das tintas sintéticas, o conhecimento dos materiais por parte dos pintores era fundamentalmente alquímico. Para um alquimista, o material não se define pelo que é, mas pelo que faz – sua composição química é menos importante do que o que faz quando misturado com outros materiais ou quando é exposto a determinadas situações (como mudança de temperatura ou pressão). A definição de material a partir da alquimia nos leva, portanto, a pensar os materiais em termos de seus atributos fixos (Ingold, 2022).

Os materiais, no entanto, não possuem essas propriedades imutáveis. Uma pedra, por exemplo, pode ser mais dura ou menos dura, mais escura ou mais clara, mais lisa ou mais áspera. Mesmo características como “solidez e durabilidade” podem se aplicar a certos tipos de pedra e não a outros. Se classificássemos os materiais de acordo com suas propriedades, teríamos tantas categorias de pedras quantas pedras no mundo. O material é, portanto, infinito e inefável – segundo Ingold (2022), não pode ser fixado em termos de categorias ou conceitos estabelecidos. “Descrever um material é criar um enigma, cuja solução pode ser descoberta somente através da observação e do engajamento no que está ali” (p. 52). É nesse lugar de observação e experimentação, de encantamento e engajamento, que localizo as práticas artísticas de Mitch Iburg e Nina Salsotto Cassina.

Na série *Fond du Lac Formation*, que Iburg define como uma pesquisa material do arenito de *Fond du Lac*, o artista leva ao forno de cerâmica – com pouca ou nenhuma interferência sobre o material – pedaços da formação rochosa localizada em Wisconsin, EUA.



**Figura 3**  
Mitch Iburg, *Fond du Lac Formation*, 2018 – presente,  
dimensões não especificadas  
Fonte: <http://www.mitchiburg.com/fond-du-lac-formation>

Outra estratégia utilizada pelo artista para se aproximar dos materiais locais é sua utilização como engobe<sup>9</sup> ou esmalte cerâmico:<sup>10</sup> Iburg mói a pedra, transformando-a em sedimento fino, e aplica uma camada desse pó misturado à água em pequenas placas de massa cerâmica. Durante a queima, esse material derrete e se transforma, produzindo novas cores e texturas.

<sup>9</sup> Engobes são pastas compostas principalmente de argilominerais, utilizadas, entre outras coisas, para pintar e decorar a superfície de peças de cerâmica. Como os argilominerais possuem diferentes cores, os engobes podem ser utilizados para a produção de desenhos coloridos.

<sup>10</sup> Esmaltes cerâmicos são misturas pastosas de diversos minerais em pó que, depois da queima, formam uma película vítrea sobre a superfície das peças de cerâmica. Os esmaltes têm como principais funções a decoração e a impermeabilização das peças (que também pode ser feita de outras maneiras).



**Figura 4**  
Mitch Iburg, *Fond du Lac Formation*, 2018 – presente, dimensões não especificadas  
Fonte: <http://www.mitchiburg.com/fond-du-lac-formation>

Ao submeter os materiais encontrados às temperaturas de um forno cerâmico, que podem alcançar 1.280°C, o artista está se aproximando tanto das tradições cerâmicas quanto da história geológica do planeta – do fazer cerâmico porque, em suas origens, foram esse contato empírico com os materiais e essa curiosidade de saber o que o fogo lhes causava que deram origem à cerâmica; e da história da Terra porque repete, de forma poética, processos geológicos, como as transformações químicas advindas do aumento de temperatura, que acontece, por exemplo, quando uma rocha entra em contato com a lava de um vulcão.

Mitch Iburg diz trabalhar com materiais encontrados, mas acredito que seu trabalho seja marcado menos pela coleta e mais pelo envolvimento com o material. Em *Fond du Lac Formation*, o artista manipula os materiais que coleta de forma curiosa e engajada. Mais do que olhar para suas propriedades, que ele parece adivinhar não serem realmente imutáveis, Mitch olha para suas histórias.



## O fazer como processo de crescimento

Quando os materiais desaparecem para dar espaço aos objetos, o fazer se torna a “unificação de coisas supridas pela natureza com as representações conceituais de uma tradição cultural recebida” (Ingold, 2022, p. 40). A cultura material representaria, portanto, ideias que se materializaram ou substâncias naturais que se transformaram em substâncias culturais. A estratégia de produzir um objeto a partir de um projeto ou conceito, de uma ideia mais ou menos clara do que se gostaria de alcançar, é uma representação do hilomorfismo. A palavra “hilomorfismo” vem do grego “*hyle*”, que quer dizer “matéria”, e “*morphe*”, que significa “forma”. “Sempre que lemos que na fabricação de artefatos os fabricantes impõem formas internas da mente sobre o mundo material ‘exterior’, o hilomorfismo age” (p. 40).

Os vasos esféricos de Nina Salsotto Cassina poderiam ser compreendidos dentro desse modelo. A escolha consciente por uma forma que será repetida de novo e de novo em seus vasos foi, no entanto, a maneira encontrada pela artista de dar a ver as características específicas de cada material, entendendo o vaso esférico como um fundo neutro.

Cassina não submete o mundo material às formas internas de sua mente. Ao contrário, ela está em relação com esse mundo: acolhe a massa cerâmica como material plástico, capaz de ser moldado, mas não luta contra os materiais antiplásticos<sup>11</sup> presentes no solo. Ela compreende que é possível transformar o barro, massa maleável, em vaso. Vê nisso sua potência, sua qualidade. O vaso é uma expressão das características do material mais do que uma representação de um modelo mental imposto pela artista. E tudo o que não é barro, mas que estava no solo, também faz parte, garantindo a cada peça um “gesto criativo” e um “gesto geológico”, como observa Nina (Pederbelli, 2022).

---

<sup>11</sup> Materiais antiplásticos são aqueles que, incorporados à massa cerâmica, lhe tiram em alguma medida a capacidade de ser moldada. Esses elementos estão naturalmente presentes no solo e são, em geral, retirados das massas cerâmicas em processos de purificação. Certos materiais antiplásticos são chamados de chamotes e são intencionalmente incorporados às massas com a finalidade de lhes garantir mais estrutura, menos retração durante a queima, mais resistência, entre outras coisas.

A obra de Salsotto Cassina não é, portanto, uma representação do hilomorfismo, uma vez que a artista está, desde o início, dentro de um mundo de materiais ativos. Materiais com os quais trabalha, e “no processo da fabricação [ela] ‘junta suas forças’ com eles, unindo-os ou separando-os, sintetizando e destilando, em antecipação do que pode emergir” (Ingold, 2022, p. 40).



**Figura 5**  
Nina Salsotto Cassina, *Bisalta*,  
sem data, dimensões não  
especificadas Fonte: [https://  
www.unurgentargilla.com/](https://www.unurgentargilla.com/)

Nesse sentido, o fazer pode ser pensado como um processo de crescimento: ele não obedece a um plano, mas acontece conforme o material toma forma nas mãos do fabricante. Desde o início, o fabricante é um participante em meio aos materiais ativos no mundo – em vez daquele distanciamento entre “materialidade bruta” e atividade humana “social e historicamente situada” que aponta para o hilomorfismo, o que o fabricante pode fazer é intervir nos processos já existentes no

mundo vivo ao seu redor (Ingold, 2022). Se o artista é integrante desse mundo de materiais, então seu fazer não difere muito dos fazeres naturais, dos processos geológicos, por exemplo, que modelam as paisagens e moldam a superfície terrestre. A diferença entre uma escultura em mármore esculpida por um ser humano e uma estalagmite é – apenas – que em algum ponto da história, esse pedaço de mármore passou por determinados processos que envolvem a ação humana, mas,

assim como cada lasca tirada pelo cinzel contribui para a forma emergente da estátua, cada gota de solução supersaturada que cai do teto da caverna contribui para a formação da estalagmite. Quando, depois disso, a estátua vai se desgastando com a chuva, o processo gerador da forma prossegue, mas sem mais nenhuma intervenção humana (Ingold, 2022, p. 40).

Na obra de Iburg e Cassina, é possível enxergar essa profunda relação com os materiais e com o mundo material, do qual os artistas são participantes. Para eles, os materiais não estão esperando sua intervenção para ser, enfim, submetidos a formas mentais e transformar-se em “cultura material”. Eles são coisas que estão todo o tempo se transformando, *becoming*, como menciona Ingold (2022) – e os artistas (os fabricantes, as pessoas) agem dentro dessa historicidade, dessa temporalidade. E transformam-se também.

### **Matéria-duração**

Em 2022, Nina Salsotto Cassina realizou, em parceria com a Triennale di Milano, os prêmios a distribuir na mostra de *design*. A artista criou uma série de vasos esféricos com amplas bocas circulares, que se abriam como largos discos horizontais sobre os corpos redondos das peças. Para a modelagem dos vasos, Cassina utilizou uma mistura de massa cerâmica branca com terra “grossa” encontrada no local em que aconteceu o evento. Nos discos, que se apresentavam como verdadeiras “telas em branco”, Nina utilizou esmaltes cerâmicos preparados com uma mistura de vidro triturado, terra “fina” e cinzas. Todos os materiais que compunham os esmaltes foram coletados no local de realização da trienal.



Figura 6

Nina Salsotto Cassina, *Bee*  
Awards 2022. *Triennale di*  
*Milano*, 2022, dimensões não  
especificadas Foto: Gianluca  
Di Ioia Fonte: <https://triennale.org/magazine/vocabolario-terra-salsotto-cassina>

A utilização de materiais encontrados demonstra grande familiaridade com suas propriedades, uma vez que é preciso compreender a que tipo de usos eles se propõem e quais serão os resultados de sua utilização – especialmente quando o assunto é cerâmica, uma vez que as peças passam pelo processo transformador de queima. Em geral, as propriedades dos materiais são vistas como dados objetivos, a eles inerentes. O problema de compreender as propriedades dessa forma, no entanto, é que, ao fazê-lo, os processos que dão origem aos materiais desaparecem (Ingold, 2015). Os dados objetivos indicam, nesse caso, que “o mundo físico existe em si e por si”, em vez de um “um mundo que continuamente se desdobra em relação aos seres que sobrevivem aí” (p. 65) Se o mundo continuamente se desdobra e se transforma, então os materiais que compõem o mundo não existem “como objetos do mundo material – mas ocorrem” (p. 65).

Mitch Iburg, em sua série *Conglomerate*, realiza pesquisa material e exploração dos resíduos industriais da última (e agora fechada) fábrica de tijolos de Minnessota, EUA, Acme-Ochs Brick & Tile Company. Iburg produz, com diversos materiais coletados – argilas, areias, rochas, restos de tijolos e mais – uma série de peças escultóricas que são então queimadas em forno cerâmico. Em seu trabalho, o artista parece desafiar as propriedades dos materiais e as próprias definições de cerâmica: modela com massas ricas em antiplásticos e coloca no forno coisas que, supostamente, não se transformarão em peças de cerâmica. Mitch, no entanto, parece não compreender as propriedades dos materiais como dados objetivos, mas, ao contrário como atributos processuais e relacionais das coisas (Ingold, 2015). Para ele, os materiais se transformam, e sua propriedade parece ser exatamente esta: a constante transformação.



Figura 7  
Mitch Iburg, *Conglomerate*,  
2018 – presente, dimensões  
não especificadas Fonte:  
[http://www.mitchiburg.com/  
conglomerate](http://www.mitchiburg.com/conglomerate)

Nesse sentido, as propriedades dos materiais “não são atributos, mas histórias” (Ingold, 2015, p. 69). E, sendo histórias, podem ser compreendidas dentro de um registro temporal: em vez de propriedades objetivas e imutáveis, elas são processuais e se desenrolam, se modificam, se transformam. Os materiais, portanto, inserem-se em um fluxo de tempo; são eles mesmos matéria-duração – e esse tempo é um tempo ativo, do encontro entre o fazer do artista e a própria resistência da matéria (Bachelard, 2013). Materiais, argumenta Ingold (2022, p. 52), não existem como entidades estáticas. Eles não são

“pedacinhos de natureza” à espera de marca de uma força externa, como a cultura ou a história, para serem dados como terminados. Como substâncias-em-devir, eles perduram, assumindo para sempre as destinações formais que, em uma época ou outra foram assinaladas a eles, e sofrendo uma contínua modulação ao assim fazer. Sejam quais forem as formas objetivas em que são efetivamente inseridos, os materiais são sempre e a partir seus modos de devir, algo mais – sempre, como diz Barad, “já uma historicidade em movimento”.

Se tudo o que existe, dentro desse fluxo temporal, tem uma trajetória de devir, então nós também somos materiais-duração. E se nossos corpos são matéria-duração e estão “primordialmente e irrevogavelmente costurados no tecido do mundo” (Ingold, 2022, p. 38), nossa percepção do mundo é a percepção do mundo sobre si mesmo. O entrelaçamento das trajetórias de devir de nossos corpos, das montanhas, das pedras, das argilas, compreende a textura do mundo (Ingold, 2022). Cassina parece compreender essa relação, afirmando interessar-se por “identificar terra e artesanato como partes de um ecossistema complexo que inclui pessoas, territórios, recursos naturais, processos transformativos e objetos, colocando, assim, tudo em relação”<sup>12</sup> (Pederbelli, 2022). De forma semelhante, Iburg, em *Fond du Lac Formation* e *Conglomerate*, coloca em relação as trajetórias de devir de diversos materiais, incluída a sua própria. Ao fazê-lo, produz algo que é, simultaneamente, sua percepção e a percepção do mundo sobre si mesmo. Novamente, seus gestos poéticos são equivalentes aos processos geológicos que deram origem aos materiais que manipula.

<sup>12</sup> No original: ... *identificare terra e artigianato come parti di un ecosistema complesso che include persone, territori, risorse naturali, processi trasformativi e oggetti, ponendoli tutti in relazione fra loro.*

### Fazer surgir a longa duração de um outrora latente

Para falar sobre matéria-duração e fluxo temporal, é preciso que se investiguem os modelos temporais utilizados nas disciplinas históricas em que a obra desses artistas se insere. Segundo Didi-Huberman (2015, interrogar um objeto é também parar diante do tempo. Mais do que isso, é “estabelecer uma arqueologia crítica dos modelos de tempo, dos valores de tempo na disciplina que elegeu as imagens como seus objetos de estudo” (p. 19).

Olhar para as obras de Mitch Iburg e Nina Salsotto Cassina é se colocar diante do tempo ativo dos materiais. Seus trabalhos possuem temporalidades complexas, uma vez que são produzidos no presente a partir de matérias muito antigas, que chegam a ter milhões – e, por vezes, bilhões – de anos de idade. O fato de os materiais serem antigos, aliás, os instiga a produzir – é o epicentro de suas poéticas. Essa atualização do passado no presente, ou seja, a utilização consciente e intencional de materiais que carregam histórias e cujas histórias ganham “novos capítulos”, os aproxima do anacronismo que é, dentro da história da arte – segundo Didi-Huberman (2015, p. 22) –, uma necessidade, pois se coloca como uma “primeira aproximação, um modelo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens”.

Para Didi-Huberman (2015), o anacronismo se revela quando nos deparamos com uma imagem produzida no passado, mas a olhamos, inevitavelmente, a partir do presente. Ao assim fazer (porque não haveria de ser diferente), nos damos conta de que o passado continua a trabalhar. Esse é o paradoxo no anacronismo, que “começa a se desenvolver a partir do momento em que o objeto histórico é analisado no modo sintomal”, ou seja, “a partir do momento em que seu aparecimento – o presente de seu acontecimento – faz surgir a longa duração de um Outrora latente” (p. 107). Essa duração do passado no momento presente de seu aparecimento é o que, segundo o autor, Warburg nomeava sobrevivência.

Nas obras do Renascimento analisadas por Warburg (apud Didi-Huberman, 2015, p. 25), o anacronismo era necessário e fecundo, visto que o passado se revelava insuficiente e até mesmo um obstáculo à sua compreensão”. Era preciso compreender que as obras realizadas no passado guardavam chaves de leitura que só viriam a ser reveladas no futuro, ou melhor, no presente de seu acontecimento. O presente era imprescindível para que se compreendesse a obra, uma vez que era nele que se identificavam as “sobrevivências”, era nele que se enxergava o “Outrora latente” (Didi-Huberman, 2015).

Ao contrário, na obra de Iburg e Cassina, me parece que é o presente que se revela insuficiente. Para compreender seus trabalhos, é preciso compreender o próprio passado por meio dos materiais, que contam a respeito de um tempo muito estendido, o tempo geológico. O modelo temporal proposto por Didi-Huberman se inverte: as obras são realizadas no presente, mas guardam chaves de leitura que só se apresentam a partir de um conhecimento profundo do passado. O passado se torna, assim, imprescindível, uma vez que é a partir dele que identificamos as “sobrevivências”, não exatamente nas coisas, mas nas coisas de que as coisas são feitas, nos materiais. Em ambos os modelos temporais, fica claro que não é possível

nos contentarmos em fazer história de uma arte sob o ângulo da “eucronia”, isto é, sob o ângulo conveniente do “artista e seu tempo”. O que tal visualidade exige é que seja vista sob o ângulo de sua memória, de suas manipulações do tempo, quando descobrimos, antes, um artista anacrônico, um “artista contra seu tempo” (Didi-Huberman, 2015, p. 26).

Além de manipular o material, Mitch Iburg e Nina Salsotto Cassina manipulam o tempo – aliás, uma vez que manipulam matérias-duração, manipulam, inevitavelmente, o tempo. Mais ainda: como são eles mesmos matéria-duração, como estão, eles mesmos, costurados no tecido do mundo (Ingold, 2022), então manipular o tempo é o próprio estar vivo. E se os materiais são matéria-duração, então o tempo também se apresenta como material, pedaço de barro que sob a pressão dos dedos toma forma, acolhe gestos.

## Conclusão

Compreender os materiais e a nós mesmos como matéria-duração nos coloca dentro da história do mundo. Nossa aparição é apenas mais um acontecimento no fluxo de tempo dos materiais e, portanto, não é qualitativamente diferente dos processos naturais. Além disso, ao transformar os materiais, também somos por eles transformados – todas as coisas estão em processo de devir, e tudo está em relação. Nesse sentido, o que ocorre é um apagamento das fronteiras entre natureza e cultura. Esse apagamento, sem dúvidas, tem consequências, uma vez que altera nosso próprio estar no mundo.



Ao considerar os materiais dentro da história da arte, olhando mais para eles do que para as coisas que se fazem com eles, inauguramos uma nova forma de nos relacionar com as obras de arte. Nesse caminho, nos aproximamos de outros saberes, uma vez que nos percebemos em relação. Olhar para os materiais é, portanto, um convite a práticas artísticas mais interdisciplinares. E, mais, uma vez que os materiais possuem trajetórias de devir, olhar para eles é também questionar o tempo dentro das disciplinas da história, compreendendo que modelos temporais os materiais inauguram.

**Beatriz Reis** é ceramista, artista visual e pesquisadora. Mestre e doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

### Referências

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

BRANCO, Pércio de Moraes. *Minerais argilosos. Serviço Geológico do Brasil*, 2014. Disponível em: <http://www.cprm.gov.br/publique/SGB-Divulga/Canal-Escola/Minerais-Argilosos-1255.html> Acesso em 12 mar. 2022.

DE WALL, Edmund. *O caminho da porcelana: a jornada de uma obsessão*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GRAY, Murray. *Geodiversity: valuing and conserving abiotic nature*. West Sussex: John Wiley & Sons, 2013.

IBURG, Mitch. *Mitch Iburg*, 2023. Disponível em: <http://www.mitchiburg.com>. Acesso em 12 mar. 2023.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

- INGOLD, Tim. *Fazer: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura*. Petrópolis: Vozes, 2022.
- LEVY, Matt; SHIBATA, Takuro; SHIBATA, Hitomi. *Wild clays: creating ceramics and glazes from natural and found resources*. London: Herbert Press, 2022.
- PEDERBELLI, Marília. Vocabolário terra. La ricerca di Nina Salsotto Cassina. *Triennale*, 2022. Disponível em: <https://triennale.org/magazine/vocabolario-terra-salsotto-cassina>. Acesso em 9 mar. 2023.
- PRADO, Jacqueline. *A arte cerâmica de Minas Gerais*. Belo Horizonte: C/Artes, 2016.
- PRESS, Frank et al. *Para entender a Terra*. Porto Alegre: Bookman, 2006.
- PROUS, André. *Arqueologia brasileira*. Brasília: UNB, 1992.
- RICE, Prudence M. On the origins of pottery. *Journal of Archaeological Method and Theory*, v. 6, n. 1, p. 1-54, 1999.
- TSETLIN, Yuri B. The origin of ancient pottery. *Journal of Historical Archaeology & Anthropological Sciences*, v. 3, n. 2, p. 193-198, 2018.

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


**Como citar:**

REIS, Beatriz. O que sobrevive da Terra: o material na obra de Mitch Iburg e Nina Salsotto Cassina. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 285-305, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.16>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

## 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 incontável. 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 incontável 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),<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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.

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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?<sup>3</sup>

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,

---

<sup>3</sup> 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).<sup>4</sup>

### 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.<sup>5</sup> 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

<sup>4</sup> 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.*

<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

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

---

<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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”.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

### 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

---

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> 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.*

<sup>9</sup> 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,<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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*,<sup>12</sup> 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

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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 escalas” 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)

<sup>12</sup> 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).<sup>13</sup>

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

---

<sup>13</sup> 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”<sup>14</sup> (Roulet, 2004, p. 231).

---

<sup>14</sup> 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 Holt<sup>15</sup> (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.<sup>16</sup> “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.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> 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.*

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>



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

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup> 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).<sup>21</sup> 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*.

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

<sup>21</sup> 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 planificadas 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>.

## A mina

*The mine*

Tiago de Menezes Malagodi

 0009-0009-2050-1623  
tiagomalagodi@gmail.com

### Resumo

O artigo narra o confronto do pesquisador com a mina de ferro do Cauê (Itabira, MG) no seu atual estado de exploração. Atravessado por sua pesquisa, o autor mistura referências do campo da poesia, das artes visuais, física e economia com sua experiência empírica ao tentar esboçar uma compreensão da paisagem dilacerada pela ação mineradora.

### Palavras-chave

Paisagem. Mineração. Entropia.  
Robert Smithson. Drummond. Itabira.

### Abstract

*The article describes the researcher's encounter with the Cauê iron mine (Itabira, Minas Gerais) in its current state of exploration. Impacted by his research, the author combines references from the field of poetry, visual arts, physics and economics with his empirical experience, whilst trying to sketch an understanding of the landscape disfigured by mining.*

### Keywords

*Landscape. Mining. Entropy.  
Robert Smithson. Drummond. Itabira.*

A verdadeira dilaceração da crosta da Terra algumas vezes é muito arrebatadora e parece confirmar o fragmento 24 de Heráclito: “O mundo mais belo é como um monte de pedras lançado em confusão”.

Smithson, 2006, p. 189

Deixo a mala no quarto e parto para a primeira missão do dia: tentar entrar em alguma das minas em atividade, de preferência a do Cauê. Preparo a mochila com apenas o necessário e desço as escadas de mármore do hotel e caminho até a rua, onde o sol continua a queimar. O chão brilha com minúsculas partículas do pó de ferro proveniente da atividade mineradora; atravesso a rua em direção a um ponto de mototáxi na próxima esquina. Três motos com capacetes pendurados nos guidões aguardam passageiros em frente a uma pequena casa, pintada de rosa-claro com o desenho do personagem Papa-léguas, que serve de apoio e descanso para os mototaxistas; entro pela porta baixa, enquanto rapidamente um deles se levanta e pergunta:

- Para onde patrão?
- Opa, tudo bem? Tou visitando a cidade e queria ir a algum lugar que desse para ver as minas. Vocês conhecem algum lugar que dê para vê-las de cima, de perto?
- Minas? Você diz a Vale?
- Sim as minas da Vale, mas não estou interessado na Vale em si, queria ver a mina mesmo, vocês sabem de algum lugar onde seria possível?

Coçando a cabeça o mototaxista parece não entender muito bem o que eu quero e pergunta para seus colegas; um deles comenta que há, próximo à usina para beneficiamento do minério, um lugar cuja cerca está caída e que dá acesso direto à mina do Cauê. Tento explicar melhor o que procuro, conversamos um pouco e estabelecemos um preço fixo para a visita a três lugares durante a manhã; subo na garupa e amarro o capacete com a alça que está com o gancho quebrado. No caminho passamos pela rodoviária e vejo novamente o paredão da mina cobrindo o horizonte, como a ruína de um imenso anfiteatro grego.

À medida que começamos a subir pelas ruas estreitas, penso na diferença entre tudo aquilo que eu já pesquisara sobre Itabira (MG) – as minas, os registros históricos – e em como a sensação de estar na cidade era diferente de tudo isto.

Lembro-me de Cézanne e sua querida montanha de Sainte-Victoire,<sup>1</sup> da importância herdada dos impressionistas em confrontar a paisagem *in loco* e de como o embate daquela época entre a fotografia e a pintura parece um tanto superado pela evolução do modernismo, mas retorna como problemática contemporânea, como se pode perceber nos escritos do artista norte-americano Robert Smithson:

Cézanne e seus contemporâneos foram forçados a sair do ateliê pela fotografia. Eles estavam em uma real competição com a fotografia, então foram para os *sites*, porque a fotografia torna a Natureza um conceito impossível. De certa forma, ela enfraquece todo o conceito de Natureza na qual a Terra, depois da fotografia, se torna mais propriamente um museu<sup>2</sup> (Smithson, 1996, p. 188).

De fato, é possível concordar com a ideia de que a fotografia parte essencialmente da transformação de um tempo que está em curso para uma imagem estática por meio de um dispositivo de espelhos e substâncias químicas, hoje substituídos pela tecnologia digital. Neste processo de cristalização, a passagem da imagem ‘viva’ em movimento para a imagem estática, congelada, pressupõem-se inúmeras vantagens, mas também perdas significativas no que diz respeito à experiência da natureza como fenômeno de constante transformação. A ilusão que a imagem produzida pela câmera fotográfica cria pode ser confundida com a própria natureza, que muda a todo momento. O caráter transitório essencial da natureza foi tema de constante preocupação de Smithson, em especial a ideia de entropia, presente na segunda lei da termodinâmica, que implica a inexorável perda presente em todos os processos energéticos. A segunda lei e a entropia também explicam a irreversibilidade de um sistema fechado, provendo uma das únicas respostas da física para a questão do sentido do tempo, ou por que o tempo passa necessariamente para frente e não para trás.

<sup>1</sup> Localizada na região de Aix-en-Provence, no sul da França, a montanha serviria para inúmeros estudos e pinturas de Paul Cézanne. Destaca-se sobre o tema o artigo de Jorge Coli (2016, p. 75).

<sup>2</sup> Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é minha. No original: *Cézanne and his contemporaries were forced out of their studio by the photograph. They were in actual competition with photography, so they went to sites, because photography does make Nature an impossible concept. It somehow mitigates the whole concept of Nature in that earth after photography becomes more of a museum.*

A questão, comumente denominada na física a seta do tempo, têm sido objeto de longo debate entre os cientistas, como observa Sean M. Carroll (2013):

Se você voltar às equações de Newton a distinção entre passado e futuro não existe. Nas leis fundamentais da física, passado e futuro não estão em nenhum lugar; [...] estão exatamente em campos equivalentes. Não há diferença entre o passado e o futuro em relação ao que concerne às leis fundamentais da física.<sup>3</sup>

Isso implica dizer que, nas leis clássicas da física newtoniana, a inversão do sentido do tempo não altera o resultado ou produto da equação; em termos práticos, aquilo que acontece em um sentido de tempo crescente deve acontecer da mesma maneira no sentido decrescente. O tempo absoluto de Newton, que de certa forma perdurou por séculos, só foi contrariado pela teoria da relatividade de Einstein (1999), que introduz a velocidade da luz como valor absoluto e, dada a circunferência da Terra, espaço e tempo são necessariamente relativos.

Embora as leis fundamentais de Newton sejam suficientes para criar um sistema de anotação da passagem do tempo, compartilhado nos relógios de todo o mundo, elas não são suficientes para responder por que nas equações não há distinção entre o tempo andar para trás ou para frente. De maneira intuitiva sabe-se que um evento que já ocorreu não se repetirá no mesmo espaço-tempo; quando se faz uma fotografia sabe-se que aquele momento não se repetirá. Assim como Duchamp sabia que seria impossível ‘consertar’ seu grande vidro estilhaçado,<sup>4</sup> entende-se que, quando um ovo cai no chão, se quebra em vários pedaços e é impossível recompor suas partes para que volte a ter o aspecto anterior. De forma análoga, Smithson consegue “provar a irreversibilidade da eternidade”, a partir do modelo simples de uma caixa de areia em um canteiro de obras:

<sup>3</sup> No original: *If you go back to Newton's equations, the distinction between past and future are nowhere to be found. In the fundamental laws of physics future and past are exactly on equivalent grounds, there is no difference between past and future as far as the fundamental laws of physics are concerned.*

<sup>4</sup> Após oito anos trabalhando na obra, cujo nome original é *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*), em 1923 Duchamp decide parar não porque acredita ter chegado a um fim, mas por decisão de deixar a obra “permanentemente inacabada”. Em 1927, a obra é danificada no trajeto até a casa da colecionadora Katherine Dreier, e como resultado o vidro se estilhaça em várias partes, mas se mantém inteiro. Duchamp fica maravilhado com o resultado e resolve não consertar o trabalho, incorporando assim o efeito imprevisível à obra.

Imagine com o olho de sua mente a caixa de areia dividida em duas com areia preta de um lado e areia branca do outro. Pegamos uma criança e a fazemos correr no sentido horário dentro da caixa completando 100 voltas, até que a areia se misture e comece a ficar cinza; depois disso a fazemos correr no sentido anti-horário, mas o resultado não será a restauração da divisão original e sim grau ainda maior de cinza e aumento da entropia (Smithson, 2009, p. 167).

Ainda pensando na imagem fotográfica, seria possível argumentar que o cinema rompe com a imagem estática, como observa o próprio Smithson; pode-se fazer o vídeo “andar para trás”; no entanto, assim como na fotografia, sabe-se que se trata de mera ilusão. De fato, a analogia com o cinema parece ser aquilo que mais se assemelha à percepção do tempo empírico, a partir de uma sucessão de eventos, ou *frames* de imagens, como defende Julian Barbour (2019), que não se repetem. A associação entre o cinema e a percepção do tempo não passou despercebida por Smithson, que concebia o espaço da “caixa escura” de uma sala de cinema como fator de condicionamento da mente, onde o tempo é “comprimido” colocando o observador numa “condição entrópica”. Para Smithson (1996, p. 17), “passar o tempo em um cinema é fazer um ‘buraco’ na vida”.

Um buraco simbólico, que pouco tem a ver com os buracos bastante reais que minha lombar sentia enquanto a moto percorria as ruas maltratadas de Itabira. Após atravessar a cidade paramos em um cruzamento da linha do trem, que apitava enquanto a cancela baixava, indicando a proximidade da composição. Aguardamos calmamente enquanto a locomotiva passava devagar com seus vagões, diminuindo a velocidade à medida que se aproximavam da usina ao nosso lado. Da cerca alta que separava a calçada estreita do terreno da usina, via-se uma linha de grandes montes cinza-chumbo, montanhas de minério de ferro cintilavam, como num sonho distópico, aguardando ser carregadas para seu destino no mundo. Ali, se olhássemos bem, conseguiríamos enxergar Xangai brilhando à noite com as luzes de seus prédios futuristas refletidos no rio Huangpu.

Esperamos o último vagão passar; em meio ao soar de um apito a cancela se ergue, atravessamos a linha para entrar na MG-129, que nesse trecho margeia os trilhos. Logo na entrada da pista, do lado oposto à linha do trem, vê-se um pequeno barranco com árvores cobertas de uma poeira laranja; no horizonte um imenso paredão recortado por linhas horizontais evidencia que já estamos

na mina do Cauê. O mototaxista estaciona no acostamento e sem tirar o capacete diz apenas para eu não demorar muito. Completamente caída no chão, há uma cerca de arame farpado, que evito com cuidado para não me cortar; com um só movimento rápido subo o barranco e passo para o outro lado, longe da vista de quem passa na estrada. Me apoiando nas árvores e na vegetação para não deslizar no abismo, viro para dentro da mina e vejo pela primeira vez o enorme buraco de sulcos abertos pela máquina mineradora.

De ambos os lados a cratera se expande até onde alcança a vista sumindo nas curvas do barranco. O céu, onde antes brilhava o sol, agora é invadido por nuvens que dão à cena um aspecto sombrio; a impressão que se têm é do momento após um grande desastre. Toda a vegetação ao redor se resume a galhos e arbustos mortos, entre as camadas de níveis abertos para a passagem de enormes veículos, uma profusão de pedras cinza-azulado de diferentes tamanhos, restos de explosões, subdivisões daquilo que um dia foi o imenso bloco de ferro bruto do Cauê. A ‘pedra que brilha’ que, antes de dar nome à cidade,<sup>5</sup> antes da Vale, dos ingleses e norte-americanos, antes dos colonizadores, bandeirantes e garimpeiros, atraiu os botocudos,<sup>6</sup> que não por acaso se instalaram a seus pés. Nesse lugar sem tempo, passado e futuro parecem se misturar no presente, antecipando o devir daquela paisagem. Como observa Wisnik (2018, p. 71): “*in loco*, a paisagem nos envolve, a topografia nos engole e a circunstância nos atinge diretamente, sem moldura”. Todos os registros que eu havia visto, as imagens de satélite que por si só já são impressionantes, não se comparam à sensação de insignificância da razão diante da imensa jazida recortada por quase 70 anos de exploração desenfreada e que agora, como indica recente formulário disponibilizado pela própria Vale, se encontra perto do fim de suas reservas estimado para 2029.<sup>7</sup> Os desenhos esculpidos na paisagem formam um monumento vivo da

<sup>5</sup> O nome “Itabira” se origina da antiga língua tupi, significando “pedra que brilha”, pela junção dos termos itá (pedra) e byra (que brilha). Fonte: <https://www.ufmg.br/vieiraservas/municipio/itabira/>. Acesso em 28 jul. 2020.

<sup>6</sup> Botocudo ou aimoré era uma denominação pejorativa usada pelos colonizadores portugueses para se referir ao conjunto de índios que usavam botoques nos lábios e nas orelhas. Hoje sabe-se que eles se dividiam em diferentes povos como os Aranã e os Krenak, dos quais restam apenas alguns remanescentes espalhados em pequenas reservas no estado. Fonte: <https://www.cedefes.org.br/povos-indigenas-destaque/>. Acesso em 28 jul. 2020.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://defatoonline.com.br/relatorio-da-vale-da-mais-um-ano-de-prazo-para-exaustao-das-minas-de-itabira-2029/>. Acesso em 28 jul. 2020.



destruição movida pela guerra, pela especulação do capital mundial e pela ganância dos indivíduos. Como se fossem o resultado de um grande projeto de *land art*, onde as linhas e formas, em vez de seguir proposições estéticas, obedecem à ordem do capital mundial e de interesses corporativos, envolvidos naquilo que David Harvey (apud Wisnik, 2018, p. 228) denominou “destruição criativa da terra” e que têm como produto uma “segunda natureza” que só encontra paralelo nos filmes de ficção científica como *Mad Max*. Sendo assim, o monumento presta sua homenagem àqueles que dele tiram seus lucros e dividendos, assim como os pedaços estilizados de seu pico que restam no fundo da montanha invertida, dando outro sentido ao verso drummondiano: “Cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê” (Andrade, 2013, p. 25).

O que fazer então com a paisagem desolada que nos resta? Dentro das medidas compensatórias, que se aliam à linha do pensamento da ‘gestão de risco’, poderíamos considerar cobrir com água o imenso fosso, transformando-o em um grande lago. Há alguns exemplos no Brasil e no mundo de minas menores que se tornaram lagos após seu esgotamento – por projetos planejados ou apenas esquecidas e naturalmente inundadas pela chuva. Recentemente uma lagoa localizada na região metropolitana do Rio de Janeiro foi muito divulgada devido à coloração azul-turquesa, atraindo aventureiros e turistas que postavam fotos de sua beleza em redes sociais.<sup>8</sup> A coloração era fruto da alta concentração de flúor presente na água da lagoa, formada na cratera aberta pela Mineradora Sartor que por mais de 20 anos atuou no local extraíndo minerais como fuorita e sienito. Em caso semelhante, uma pedreira de mármore localizada no município de Harpor Hill na Grã-Bretanha foi inundada dando origem a uma lagoa com águas de um azul cristalino, assemelhado à coloração das águas do Caribe. O que lhe garantia beleza, no entanto, também provocou a diminuição do pH da água para níveis inferiores ao da água sanitária, tornando-se um risco para os banhistas que, alheios aos avisos, continuaram se aventurando na lagoa azul.<sup>9</sup> Como medida protetiva, as autoridades locais resolveram tingir a lagoa de preto para deixar de atrair banhistas.

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://go.hurb.com/lago-paradisiaco-no-rio-de-janeiro-esconde-um-segredo/>. Acesso em 28 jul. 2020.

<sup>9</sup> Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2013/06/lagoa-azul-toxica-e-tingida-de-preto-para-a-fastar-banhistas.htm>. Acesso em 28 jul. 2020.

Smithson (1996, p. 379) tinha outros projetos em mente para essas áreas de mineração a céu aberto, *strip mining* em inglês,<sup>10</sup> como apresentou no texto Proposal, um ano antes de sua morte e nunca publicado. Para ele, esses *sites* deveriam se tornar esculturas de terra (*Earth sculpture*), como exemplo concreto de inserção da arte numa esfera social e educacional. Sua proposição, era mais especificamente voltada para a área devastada pela mina de exploração de cobre em Bingham (Utah, EUA),<sup>11</sup> parte de uma série de projetos anteriores em que também se debruçou sobre lugares alterados pela exploração, como *Spiral Jetty* (1970) e *Broken Circle* (1971), construídos no Great Salt Lake (Utah, EUA), próximo a uma antiga área de exploração de petróleo, e em uma mina de areia na Holanda, respectivamente. O projeto para Bingham, que nunca foi realizado, supostamente ignorado pela Corporação Kennecott, administradora da mina, visava a um de seus trabalhos mais ambiciosos, visto que se trata da maior mina a céu aberto do mundo. A ideia do projeto era criar um padrão em espiral no fundo da cova com estruturas de pedra que, quando a chuva caísse e inundasse a área, criaria um desenho a partir da água tóxica amarela por conta do fenômeno conhecido como *yellow boy*, causado pela drenagem de ácidos provenientes das rochas.<sup>12</sup> Percebe-se que nessas proposições, chamadas por Smithson de projetos de recuperação (*reclamation projects*), há uma clara tomada de posição com relação à paisagem deixada pela ação mineradora, estabelecendo um certo diálogo entre a indústria e a ecologia, o progresso e a preservação. Para Smithson (1996, p. 376), no entanto, “ecologia e indústria não são ruas de mão única; elas deveriam ser entrecruzadas”.

---

<sup>10</sup> Em uma passagem da entrevista concedida a Alison Sky em 1973, dois meses antes de sua morte, Smithson (1996, p. 307) atenta para as conotações sexuais do termo *strip*, que em inglês se refere à prática fetichista de se despir: “[Strip mining] na verdade meio que sugere atos sexuais lascivos, então me parece imoral desse ponto de vista. É como um ataque sexual à mãe natureza, que traz consigo projeções do incesto assim como comportamento ilícito, e eu diria que psicologicamente há um problema aí”. No original: *Strip mining actually does sort of suggest lewd sex acts and everything, so it seems immoral from that standpoint. It's like a kind of sexual assault on mother earth which brings in the aspect of incest projections as well as illicit behavior and I would say that psychologically there's a problem there.*

<sup>11</sup> A maior escavação feita pelo homem e a mais funda mina a céu aberto do mundo. Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Bingham\\_Canyon\\_Mine](https://en.wikipedia.org/wiki/Bingham_Canyon_Mine). Acesso em 28 jul. 2020.

<sup>12</sup> Disponível em: [http://scripts.cac.psu.edu/users/d/e/dec109/yell\\_boy.htm](http://scripts.cac.psu.edu/users/d/e/dec109/yell_boy.htm). Acesso em 28 jul. 2020.

A consciência a respeito desses lugares de alta entropia e degeneração não exclui a noção da dimensão das necessidades produtivas do mundo contemporâneo. Sem traçar distinções entre minerador e artista, Smithson (1996, p. 376) atenta para o estar consciente diante “de si mesmo como agente natural” propondo que a “arte pode se tornar um recurso, que possibilita a mediação entre o ecologista e o industrialista”. Pode-se perceber aqui um certo paradoxo; como unir o ecologista e o industrialista em uma perspectiva como a da exploração mineral? O que vem à mente é a imagem de uma mesa de negociação em que os dois lados têm que ceder para se encontrar no meio, mediados pelo artista, como Smithson argumenta. Fica a pergunta: até que ponto o ecologista teria que ceder, sem afetar seus fundamentos mais essenciais? A visão, um tanto otimista, do papel da arte em relação a essa equação me parece esbarrar em uma questão crucial de ordem econômica. Como o próprio Smithson afirma, “o mundo precisa de carvão e autoestradas, mas não precisamos dos resultados da mineração ou dos consórcios de estradas” (p. 376). O que por sua vez gera outra pergunta: qual seria o outro caminho? A visão do artista segue na direção de uma dialética, que na prática pode ser utilizada como discurso compensatório subvertendo o caráter transgressor e servindo como apaziguamento das questões envolvidas. Um risco que não está previsto em seus projetos, mas que quando se pensa na lógica empregada hoje pelo grande capital representado aqui pela Vale, há que considerar qual o real papel do artista atuando como mediador dessas relações de ordem antagônica. Imagino que exercer esse papel não estava nos planos de Smithson.

Diante da paisagem desolada da mina do Cauê, sinto que o próprio resultado da devastação já é impactante o suficiente para dizer como a máquina mineradora atua em sua escala monumental. Fica difícil imaginar de que forma um projeto de arte aqui possa dizer algo a mais, que acrescente potência além da crueza do que já está posto. Neste momento me recordo dos versos drummondianos da “Máquina do Mundo” (Andrade, 2012a, p. 105), que parecem ecoar silenciosamente nas curvas da imensa cratera:

a máquina do mundo se entreabriu  
para quem de a romper já se esquivava  
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circunspecta,  
sem emitir um som que fosse impuro  
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção  
contínua e dolorosa do deserto,  
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende  
a própria imagem sua debuxada  
no rosto do mistério, nos abismos.

**Figura 1**

Tiago M. Malagodi, Mina  
do Cauê, 2019





Figura 2  
Tiago M. Malagodi, Mina  
do Cauê, 2019

Retorno ao barranco onde o mototaxista me aguarda a fim de seguir para outro sítio. Ao subir na garupa da moto e colocar o capacete vejo os grãos de minério reluzindo no ar e lembro-me novamente de Drummond, “triste, orgulhoso: de ferro” (Andrade, 2012b, p. 10), assim como Maria Cecília Minayo definiu os ‘Homens de Ferro’ em sua tese de mestrado sobre os trabalhadores da Vale e a relação da companhia com a cidade. Aquilo que pode parecer uma metáfora, debaixo do sol de Itabira, torna-se palpável na medida que aspiro aquelas partículas dispersas no ar, *noventa por cento de ferro nas calçadas, oitenta por cento de ferro nas almas* (Andrade, 2012b, p. 10).

**Tiago de Menezes Malagodi** é mestre em artes visuais com ênfase em processos e procedimentos artísticos pela Universidade Estadual Paulista (Unesp).

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.
- BARBOUR, Julien. Entrevista concedida ao Institute of Art and Ideas, agosto 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GoTeGW2csPk>. Acesso em 9 jan. 2020.
- CARROLL, Sean M. Purpose and the Universe (Palestra realizada durante a conferência da American Humanist Association, gravada em 6/2/2013, 43'30"-43'50"). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=bcqd3Q7X\\_1A](https://www.youtube.com/watch?v=bcqd3Q7X_1A). Acesso em 20 jul. 2020.
- COLI, Jorge. A luz do rochedo (Um percurso até Cézanne). *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 30, dez. 2016, p. 74-81.
- EINSTEIN, Albert. *A teoria da relatividade especial e geral*. Trad. Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.
- HARVEY, David. *O enigma do capital e as crises do capitalismo*. Trad. João Alexandre Peschanski. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Os homens de ferro: estudo sobre os trabalhadores da indústria extrativa de minério de ferro da Companhia Vale do Rio Doce em Itabira, Minas Gerais*. [s.l.]: Dois Pontos Editora, 1986.
- SMITHSON, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. Trad. Pedro Sussekind. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 162-167, 2009.
- SMITHSON, Robert. *The collected writings*. Ed. Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996.
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo – Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

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


### Como citar:

MALAGODI, Tiago de Menezes. A mina. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 330-341, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.18>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

## Fotografia e experiência: o I Ching e as dinâmicas de ápice e declínio na ilha jamaicana

*Photography and experience: I Ching and the dynamics of rise and fall on the island of Jamaica*

Daniela Tavares Paoliello

 0000-0003-2346-8397  
danielapaoliello@gmail.com

### Resumo

Neste artigo é desenvolvida uma reflexão em torno das relações entre as forças que conduzem os movimentos da natureza segundo o oráculo chinês *I Ching*, a formação geológica das ilhas, e o processo de criação da série fotográfica *Que horas são no paraíso?*, realizada na ilha jamaicana entre 2017 e 2019.

### Palavras-chave

Fotografia. Geografia. Ilhas. Jamaica. *I Ching*.

### Abstract

*This article is a reflection on the relationships between the forces that drive Nature's movements according to the Chinese oracle I Ching, the geological formation of the islands and the creative process for the photographic series 'What time is it in paradise?', taken on the island of Jamaica between 2017 and 2019.*

Sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se está só ou perdido; ou, então, é sonhar que se parte de zero, que se recria, que se recomeça.

Deleuze, 2004

O artigo inicia-se com a interpretação de um hexagrama resultante do jogo do oráculo em minha chegada à Jamaica em 2017, associada às primeiras experiências do território, e desdobra-se em reflexões conceituais sobre os movimentos que fundam as dinâmicas que constituem a ilha. Em um segundo momento, é traçado um paralelo entre o processo de surgimento de um hexagrama a partir de um jogo de *I Ching*, com o desvelamento de uma fotografia e o aspecto relacional travado entre as imagens em uma narrativa fotográfica.

O *I Ching*, vale dizer, é uma linguagem milenar que parte de um *saber* fundado na materialidade do mundo e na interpretação da imagem. O oráculo é utilizado aqui como chave poética, dispositivo de lançamento do trabalho de campo, imagem inicial que provoca a discussão desenvolvida. É no percurso pela ilha que meu corpo, produtor das imagens, é arrebatado pelas forças do fora – processos naturais e sociais – de acumulação e dissipação, ápice e declínio, movimento e estaticidade, desterritorialização e reterritorialização que acarretam a produção da série fotográfica *Que horas são no paraíso?*.



## A ilha: âncora-redemunho



Figura 1  
Daniela Paoliello, *Que horas  
são no paraíso?*, 2017

Figura 2  
Hexagrama Shi do *I Ching* que  
representa terra sobre água  
Fonte: Cherng, 2015



## Água sobre água. É favorável atravessar o grande rio

“É favorável atravessar o grande rio.” Três moedas lançadas seis vezes ao acaso. Na combinação dos acasos: atravessar. Atravessar. Atravessar. “É favorável ter aonde ir.” O *I Ching* aconselha.

Na véspera do percurso: queda. Um abismo dentro de outro abismo. *Água sobre água*. Suely Rolnik (2014) nos fala da potência fatal que o fascínio da desterritorialização carrega. Não resistir a ela é mergulhar em seu movimento e tornar-se pura intensidade. O risco é o de desmanchar, alerta a autora.

O corpo então atravessa e chega – não a um outro lado – mas à ilha, onde tudo é margem e abismo. Onde as raízes se fincam bem abaixo do solo, na água que as sustenta. Água salgada, densa, equilibra um corpo de terra. Lançam-se mais três moedas, seis vezes. *Terra sobre água*.

O ideograma que se forma ao acaso afirma que água é contensão externa sobre um perigo interno. Terra/água, estático/movente. É nessa dicotomia que se funda o perigo. A ilha: imagem *âncora-redemunho*.<sup>1</sup> O risco de ceder à potente dinâmica de desterritorialização e reterritorialização constante, queda e ascensão. A ilha: território que resulta de um movimento duplo de corrosão e acumulação.

Experiência e perigo vêm da mesma raiz latina: *per*, que tem como significado: tentar, aventurar-se, correr riscos. E também passar por, como propõe Victor Turner (Dawsey, 2005), remetendo aos ritos de passagem da vida social. Experiência seria, então, aquilo que produz uma passagem para algo novo, que marca o corpo com uma diferença e oferece uma recompensa para aquele que atravessa.

*Bless it. Bless it. Bless it.* Paraíso caribenho. Jamaica: terra da madeira e da água. Quarenta dias de ilha. Traçando percursos entre mar-cidade-floresta. O paraíso estilhaçado. Os cães latem, um carro passa na rua de pedra, as aparelhagens de *dancehall* ressoam ainda nas montanhas de Ocho Rios. Desperto. A realidade retorna aos poucos, busco um relógio. Que horas são no paraíso?

Seria o paraíso o lugar primeiro da utopia, definida por Foucault (2013) como um lugar fora dos lugares onde eu teria um corpo sem corpo... um corpo que seria límpido, veloz, colossal, belo, e sobretudo incorporeal. Lugar límpido,

<sup>1</sup> Redemunho é neologismo utilizado por Guimarães Rosa na epígrafe de sua obra seminal *Grande sertão: veredas*.

plácido, de um mar azul-turquesa, a ilha banhada em plena cordialidade e segurança (Fischer, 2014, p. 6). Não há, no entanto, experiência plácida ou incorpórea possível nessa ilha, a não ser nos falsificados cenários dos *resorts*. Ela é ruidosa e potente. Meu corpo é o que sinto o tempo todo. Na água gelada do banho sem aquecimento, nas picadas dos mosquitos, na umidade que parece adentrar os pulmões, o som forte da chuva persistente, os fungos que se multiplicam na pele, a pimenta das refeições, o gosto de cravo, o som das caixas potentes de *dancehall*, o entorpecimento da *ganja*, o aprendizado de um corpo que desconhece as regras, que não entende a palavra, que é abençoado a cada cumprimento.

Corpo *âncora-redemunho*. Capaz de descolar-se dos “pontos de subjetivação que nos fixam, que nos pregam numa realidade dominante” (Deleuze, Guatari, 1996, p. 22). Cercado de movimento e tentado pela corrosão, cercado por essa água sobre água, que se tece de abismo, o abissal, o insondável. Que é tudo o que infiltra, que inunda, que transborda, que avança, que corrói, que isola, que invade, que sedimenta, que desfaz, que acumula, que corre ininterruptamente e preenche. *Xaymaca*, terra dos mananciais. Oito rios atravessam a cidade em que me instalo.

A abundância das águas é uma das principais presenças que configuram a geografia jamaicana. Água salgada e doce se encontram em configurações inesperadas, como na imagem de uma cachoeira que deságua no mar. Nem tudo, porém, é só fluidez; pedras sobrepostas, cravadas umas sobre as outras, compõem a paisagem e ancoram o continente. A densidade da matéria alcança o litoral. É preciso solidez para ancorar a ilha. Sobre essa acumulação de sedimento milenar vingam plantas vigorosas que espalham suas raízes sobre aquilo que parece ser terreno seco e infértil. É nessa dualidade que a ilha se constitui, e é na inevitável oposição entre terra e água que o perigo, anunciado no hexagrama, se confirma.

Deleuze (2004) afirma que o combate entre terra e mar nada teria de tranquilizador: os elementos, em geral, se detestam, eles têm horror uns dos outros. A formação terrena é rochosa, e a ilha vinga sobre oposições. Estradas conectam os extremos do território, rasgando florestas permeadas de um lado por encostas de pedra e do outro por praias com curtas faixas de areia coladas em paredões de pedra vertical. Ilhotas fluviais, formações coralígenas e baixios em meio ao mar.



Figuras 3 e 4  
Daniela Paoliello, *Que horas  
são no paraíso?*, 2017



Figura 5  
Daniela Paoliello, *Políptico*,  
2017

Pedras brancas cobrem o fundo dos rios, ligeiramente esculpidas pelo movimento das águas e dos ventos, produto das dinâmicas de mutação do mundo, acumulação e corrosão. Pedras-corpo, corpo-âncora; rastro e testemunho da ilha, quase ilhas elas mesmas. É junto a elas que aprendo o princípio da corrosão, do desgaste; como microcosmos, carregam em si o resultado das dinâmicas de forças que atuam no mundo, e parecem conter, em parte, o enigma que constitui a ilha.

Esse enigma talvez esteja na própria dualidade que as ilhas carregam. Originárias e efêmeras, elas podem aparecer e desaparecer rapidamente – de acordo com o tempo geológico – e são, entre as outras formações terrenas, as mais temporárias. Na Era Glacial, a efemeridade das ilhas era ainda maior, uma vez que as atuais regiões costeiras encontravam-se, em sua maioria, 100 metros abaixo do nível do mar atual, ficando visíveis de acordo com a oscilação das águas. As ilhas estão fortemente sujeitas aos processos do tempo, compartilhando de uma certa perenidade própria aos seres vivos. Não é por menos que Fischer (2014, p. 6) afirma: “percorrendo ilhas, sentimos o tempo nos ombros” – mas há também algo de atemporal nas ilhas, uma estrutura que remonta à origem: “toda vida teve início em uma ilha” (p. 6), observa Steven Fischer.

Imagine a Terra quatro bilhões de anos atrás. Um mundo de oceanos, bombardeado por massas de terra vulcânica, como as do Havaí e da Islândia. Os vulcões cospem gases venenosos, e a atmosfera é violentamente abalada por asteroides e cometas. As temperaturas variam de calor incandescente de lava fluida a campos congelados dos extremos polares. Lagos rasos de ilhas vulcânicas secam e depois são preenchidos com água de chuva, incubando a frágil química que enfim resulta no surgimento da vida (FISCHER, 2014, p. 6).

Deleuze (2014, p.8) também chama atenção para o caráter originário da ilha: “a partir dela tudo recomeça. A ilha é o mínimo necessário para esse recomeço, o material sobrevivente da primeira origem, o núcleo ou o ovo irradiante que deve bastar para re-produzir tudo”.

A formação das ilhas pode se dar de duas formas: por acidente, derivadas de uma desarticulação com o continente; ou por processo originário, formadas por uma erupção vulcânica, uma falha tectônica ou pela acumulação de corais. No primeiro caso – ilha continental –, a formação ocorre a partir de uma inundação de terras secas que decorre da alteração do nível do mar; é terra alagada, água que transborda e invade as planícies. Ou, ainda, por um movimento de separação em que um pedaço de terra se desgarrar do continente.<sup>2</sup> Formadas por granito e rochas vulcânicas, as ilhas continentais são compostas de maior biodiversidade que as oceânicas; são as maiores e mais antigas, compondo a maioria daquelas que conhecemos – a Jamaica é uma delas.

No segundo caso – ilha oceânica – não há qualquer ligação com o continente; trata-se de uma matéria que irrompe do solo e atravessa a água até ganhar a superfície. Essas ilhas não se localizam nas plataformas continentais e são, em sua maioria, resultado de atividade vulcânica. Em casos mais raros, são formadas pelo movimento de placas tectônicas ou por uma formação coralígena.

Em ambos os casos, porém, há profunda oposição entre os elementos – água e terra. É sempre de uma espécie de ruptura, de um acontecimento geológico radical, que a ilha se forma. E é, justamente, nessa constante oposição entre aquilo que ancora e aquilo que move que se configuram as potências da ilha não só por sua poética dual, mas pela instabilidade fundadora de sua própria condição geográfica, que a mantém em constante estado de mutação.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> A Nova Zelândia se desarticulou da Austrália, e Madagascar da África.

<sup>3</sup> Vale notar que os oceanos só atingiram certa estabilidade há 2.500 anos e, ainda assim, é possível afirmar, segundo cientistas, que essa estabilidade é incerta.

O corpo da artista que transita pela ilha em *Que horas são no paraíso?* encontra-se em meio a esse embate, no centro das dinâmicas de territorialização e desterritorialização, origem e deriva, separação e recriação, nesse território que é, a um só tempo, fixo e movente, efêmero e atemporal.

Superfícies e formas lentamente sucumbem;  
Terra sólida, um dia foi mar;  
Oceanos, por sua vez, recuam da costa;  
Transformam em terra sólida, o que antes oceano era (Fischer, 2014, p. 7).

A geografia das ilhas sempre foi objeto de imaginação, capaz de alimentar as mais diversas utopias no cinema, na política, nas artes e na literatura. São várias as sagas de náufragos que, como Alexander Selkirk (o verdadeiro Robinson Crusóe) ou Will Farnaby, do romance *A Ilha*, de Aldous Huxley, se deparam com a desconstrução involuntária de seus modos de vida.

Selkirk vivencia a clássica ilha deserta ao naufragar no arquipélago Juan Fernandez, a oeste do Chile, onde sofre por quatro anos com as reais condições de um lugar sem nenhuma civilização, à mercê de uma natureza não domesticada, da total solidão, vivendo em um verdadeiro purgatório (Fischer, 2014). Já Will Farnaby depara-se com o oposto. A ilha fictícia de Huxley não corresponde ao imaginário da ilha deserta, mas ao da utopia política. O livro baseia-se em uma sociedade idealizada, onde a “existência plena” seria possível. Pratica-se ali o que há de melhor na humanidade, misturando saberes orientais e ocidentais – hipnose, ioga, meditação e experiências com alucinógenos –, negando o capitalismo e o progresso tecnológico exploratório.

Conhecemos também as histórias daqueles que chegam à ilha por livre vontade, que buscam intencionalmente a experiência de perda de si – já anunciada em sua própria geografia –, muitas vezes movidos pelo imaginário da ilha deserta, da utopia política ou do paraíso insular. A exemplo do explorador e geógrafo norueguês Thor Heyerdahl e sua noiva, que partiram para os mares do sul em 1937, impulsionados pelo ideal rousseauiano de “retorno à natureza”. Acabaram, no entanto, vendo sua ideia de paraíso terreno ser completamente estilhaçada, quase morreram pelas intempéries tropicais e retornaram à Noruega desiludidos com o sonho da ilha deserta.



Figura 6  
Daniela Paoliello, *Que horas  
são no paraíso?*, 2019



Paul Gauguin, artista pós-impressionista, é outro exemplo de pensador que buscou na ilha a experiência alterante da perda de si e inspiração artística, movido pelo desejo de renunciar ao modo de vida burguês. Morou por anos entre a Martinica e o Taiti, tentado pelo fetiche do primitivismo tropical – utopia que marcou muitos da sua geração de artistas, motivados pelo anseio de acessar o inconsciente e as origens psíquicas.

Em a *A Ilha deserta* Deleuze (2004, p. 7) afirma que há um impulso no homem que o conduz em direção à ilha:

Sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se está só ou perdido; ou, então, é sonhar que se parte de zero, que se recria, que se recomeça.

Observamos ao longo da história diversos exemplos em que a ilha foi utilizada como destino intencional para uma desconstrução de si, como dispositivo para o perder-se, a fim de despertar uma potência criadora, um novo início, o aprofundamento de uma experiência radical de si. É interessante pensar como a ilha é um conceito/lugar complexo que possui, uma potência interrogativa (Flores et al., 2019), e pode ser vista não apenas como uma metáfora do ensimesmamento, mas como metáfora daquilo que está em constante movimento, dentro de uma dinâmica de perda e construção.

Georges Bataille (2017b) dedica um capítulo do livro *Sobre Nietzsche* à questão dialética entre ápice e declínio. O autor constata a dinâmica das forças que regem o mundo, estabelecendo uma relação complementar e dialética entre os movimentos de criação e destruição, ápice e declínio, em que o declínio seria inevitável, e a permanência no ápice, impossível. Os movimentos de dissipação e acumulação estariam constantemente em marcha nesse entre. Se o ápice é aquilo que transborda e transgride o ser, o declínio corresponde aos momentos de esgotamento, de cansaço, no qual é preciso poupar o gasto energético (p. 57).

Se o ápice da acumulação é aquilo que transgride o ser, ele é, portanto, o tempo por excelência do perder-se, o ápice do abalo e da superposição das intensidades que se instalam no corpo. É o ponto em que o corpo encontra o centro desse redemoinho de forças externas que o chocam: “O ápice corresponde

ao excesso, à exuberância das forças. Leva ao máximo a intensidade trágica. Está ligado aos gastos desmesurados de energia, à violação da integridade dos seres” (Nietzsche apud Bataille, 2017b, p. 57).

Segundo o autor, porém, é preciso haver uma possibilidade de ancoramento, momento no qual o corpo se reterritorializa, desvia do aniquilamento e retorna com potência de criação. Como se o corpo atingisse um ponto ápice, em que acumula força que lhe permite atravessar, como um vetor, o olho do furacão; em que adere às forças externas que o atingem e se lança para fora, como uma flecha precisa que acumula energia no tensionamento do arco para, então, atravessar.

Vale notar que há algo de preciso nesse desvio, na duplicidade que o sentido de *precisar* comporta: como o que é exato e o que é necessário. É preciso (necessário) desviar, retornar da queda, do giro, do abalo. Mas esse desvio deve também ser preciso (definido), acontecer no momento correto, no pico da acumulação. Assim como as respostas do *I Ching*, que só se delineiam pela precisão (definição e demanda) da pergunta. São uma necessidade e um percurso muito específicos que nos levam à imagem-resposta. Imagem que surge desse acúmulo de sentidos, trânsitos, forças que vão se adensando no corpo, no olhar e no mundo e, então, irrompem.

Essa imagem que surge parece ser um produto desse desvio, um rastro, uma cinza luminosa que resta dessa zona de tensionamento. Frente à impotência de apreender o tempo, o que apreendemos com as imagens de Que horas são no paraíso? parece ser pontos ocelares portadores *da verdade de um solução*, suspensão no fluxo dos acontecimentos por onde escapa o rastro de um enigma. O que a imagem que sobra nos indica não é uma pura e simples reprodução da experiência ou do objeto. Ela é sempre outra coisa.

O que sobra são as relações contíguas travadas naquele momento: a fumaça produzida por algo que queima e se desfaz, o reflexo rápido e passageiro da luz sobre a água em movimento, o rastro das nuvens se formando e desfazendo-se simultaneamente, um animal em voo atingindo o ápice de sua energia para levantar um corpo mais pesado que as próprias asas.

Pensar o mundo e seus processos a partir desse fluxo de energias, dessa dialética entre as forças, é produzir um pensamento que se dá no corpo, por contágio, a partir de tudo aquilo que está no domínio da troca e do contato:



Figuras 7 e 8  
Daniela Paoliello, *Que horas  
são no paraíso?*, 2017

O que és se deve à atividade que une os inúmeros elementos que te compõem, à intensa comunicação desses elementos entre si. São contágios de energia, de movimento, de calor, ou transferências de elementos que constituem interiormente a vida de teu ser orgânico (Bataille, 2017a, p. 63).

O que me interessa aqui é justamente atentar para esse aspecto do “fora” que permeia a vida. São fluxos de “energia”, dinâmicas de ápice e declínio que nos atravessam e nos compõem, e que regem esse corpo – meu corpo – que se desloca pela ilha em busca dessas forças, aberto às afecções do mundo. Bataille (2017a, p. 64) convoca essa dimensão alterante do contato entre o corpo e o mundo:

O turbilhão duradouro que te compõe se choca contra turbilhões semelhantes com os quais forma uma vasta figura animada por uma agitação ritmada. Ora, viver significa para ti não apenas os fluxos e os jogos fugidios de luz que se unificam por ti, mas também as passagens de calor ou de luz de um ser a outro, de ti a teu semelhante ou de teu semelhante a ti (inclusive no instante em que me lê, o contágio de minha febre que te atinge): as palavras, os livros, os monumentos, os símbolos, os risos são mais do que os caminhos desse contágio, dessas passagens.

A sabedoria do *I Ching* afirma que “não é o consulente que procura o conhecimento, mas antes, é algo fora dele que deseja se conhecer por intermédio do indagador (Marques, 1995, p. 25). Se aplicarmos esse pensamento ao fazer artístico, poderíamos implicar a existência de uma força externa, de uma latência da imagem que habita o exterior desse corpo, que habita o mundo e quer se revelar. Essa força parece ser a própria potência de acumulação – e dissipação – de energia que as coisas carregam, e o corpo é capaz de sentir nas relações travadas entre dentro e fora.

Se a pergunta que se faz ao *I Ching* é sempre um “não saber”, e a resposta vem eliminar esse *não*, o processo de elaboração dessa pergunta difere pouco do processo de criação que proponho aqui. A formulação da imagem é também a busca de algo latente, e é preciso eliminar aquilo que se interpõe à sua criação-revelação para, então, encontrar a imagem-resposta.

Um dos fundamentos mais poéticos da fotografia, como afirma o pensador espanhol Joan Fontcuberta (2012, pos. 476 de 3148), seria justamente a ideia de imagem latente. Sua origem etimológica – *latere* – remete à “estar escondido”, levando-nos a pensar em uma imagem em potência ainda invisível aos olhos.

A imagem latente se assemelha a uma imagem que existe como embrião ou semente ou, se preferirmos, como corpo criopreservado à espera de condições favoráveis que lhe permitam voltar à vida (Fontcuberta, 2012, pos. 480 de 3148).

A câmera fotográfica carrega justamente essa competência de fazer voltar à vida uma imagem escondida. Podemos, a partir dessa ideia, pensar em dois níveis de latência na fotografia. Por um lado, a imagem que se esconde no próprio mundo, seja no escuro que a câmera é capaz de escavar, seja pelo condensamento de uma combinação de elementos fortuitos que a câmera opera. Por outro, na imagem que se forma no filme ou no sensor, e que se constitui, efetivamente, apenas por meio do processo de revelação, seja ele químico ou digital.<sup>4</sup>

A latência da imagem é o que Fontcuberta define como a porta para a dimensão mágica da fotografia, momento que antecede a representação, fase de contágio do olho e posteriormente do sensor (ou filme) por uma emanção do real, por algo que se desprende do mundo e forma a imagem.

O impacto direto das emissões luminosas de um objeto em uma superfície fotossensível determina o vínculo sobrenatural entre a realidade e a fotografia, e fundamenta dessa maneira o pilar de sua metafísica realista: o real parece se transferir e aderir na imagem, ou inclusive se transmutar nela (Fontcuberta, 2012, pos. 483 de 3148).

Fontcuberta (2014) compara ainda o fotógrafo a um xamã, capaz de trazer à tona o conteúdo da imagem latente. O que ambos fazem, fotógrafo e xamã, é

---

<sup>4</sup> Observemos aqui que a fotografia digital não renuncia à carga mágica da latência, uma vez que nos sensores digitais ocorre um processo parecido ao do filme analógico, e em ambos os casos a imagem só se manifesta a partir de um suporte, seja ele o papel ou a tela. No digital eliminamos a espera, o intervalo entre a impressão da luz em superfície fotossensível e a materialização de sua visibilidade. Ainda que, em processos como o que utilizo, a imagem crua na tela (em seu arquivo RAW) seja uma imagem primária, dado que os processos de tratamento aos quais submeto o arquivo são capazes de desvelar outras camadas inesperadas e, aí sim, fazer surgir a imagem, revelando sua fotogenia.

transmutar essa imagem invisível em linguagem, mediando “a experiência visual e a imagem consumada” (pos. 497 de 3184), e trazendo como resultado aquilo permanecer no terreno da incerteza ou, como propomos aqui, do enigma.

Seguimos Freud (1974) ao afirmar que a arte, assim como o sonho, tem procedimentos de expressão próprios, uma gramática própria. Desse modo, funcionam também as dinâmicas do oráculo do *I Ching*. A estruturação desses três tipos de linguagem – arte, sonho e oráculo – se dá a partir de um conjunto de processos psíquicos, que articulam consciente e inconsciente, e nos apresentam enigmas em forma de imagens, transmutações da latência. Não por menos, há uma nebulosidade que se afirma em algumas fotografias de Que horas são no paraíso?, uma incerteza intelectual sobre a essência do objeto, uma estética do impossível que se delineia, semelhante àquela que sustenta também as imagens dos sonhos e do *I Ching*. Essa estética enigmática constrói-se nas três linguagens a partir do encontro entre o sujeito e o mundo, equacionando suas forças.

Se, como afirma Bataille (2017a, p. 13), não haveria nenhuma potência divina superior a nós, e o que existe é apenas a chance, insuportável, boa, ardente, podemos entender o *I Ching* como um método para jogar com o possível e trabalhar uma perspectiva que transcende sua orientação mística. Quando é feita uma pergunta ao *I Ching* ou quando nos colocamos em jogo de alguma forma, é um segredo que se quer descobrir, um enigma que se quer acessar, “aquilo que na sombra diante de nós quer ser adivinhado” (p. 132).

### **Imagem-resposta: o *I Ching* e o aspecto relacional das imagens**

O *I Ching*, ou Tratado das mutações,<sup>5</sup> é um oráculo milenar, elaborado entre 5577 e 479 a.C., que acumula conhecimentos do taoísmo, do *Te Ching* e do confucionismo. Regido pela ideia de mutação/transformação, ele deve ser compreendido por meio de um princípio de dualidades, que implica as dinâmicas entre *yin* e *yang*, energias antagônicas, porém complementares. Segundo o taoísmo, vivemos em um mundo dual, em que uma energia se transforma na outra constantemente, em um ciclo em que “*yin* está sempre se transformando em

---

<sup>5</sup> *I* significa mutação, e *Ching*, tratado.

*yang*, e *yang* transformando-se em *yin*; a noite está sempre se transformando em dia e o dia em noite; o calor está sempre se transformando em frio e o frio transformando-se em calor” (Cherng, 2015, p. 28). O *yin* é tudo aquilo que é pesado, que desce, que é obscuro, que está escondido e que se materializa. Enquanto *yang* é tudo que é leve, que sobe, que é luminoso, que é aparente e sutil.

Quatro momentos dessas energias (*yin*, *yang*) formam a noção do tempo no taoísmo, e decorrem dentro de uma mesma situação: acumulação, ápice, declínio e dissipação – um se transformando no outro. Tudo na natureza, incluindo nossos corpos, seria atravessado por esses quatro tempos, regidos pelas leis da mutação. O *I Ching* ao responder ao consulente está sempre se referindo a um desses momentos, definindo em qual deles a situação consultada se encontra: é tempo de avançar, recuar, atravessar, esperar?

A lógica por trás do *I Ching* sustenta, assim, que tudo na natureza está em constante transformação, sendo o oráculo capaz de refletir nada menos que as dinâmicas condutoras dos acontecimentos do mundo, atuando como um medidor dessas forças, um indicador do tempo (momento) em que o consulente se encontra e a qualidade que rege a situação (suavidade, força, impedimento, perigo, fluidez). O *I Ching* apenas mede as forças que atuam sobre o corpo que pergunta e sugere um caminho ou estratégia para lidar com a situação atual.

A estrutura do *I Ching* baseia-se, então, em um complexo sistema de imagens que vem responder às perguntas feitas pelo consulente. Esse sistema se dá a partir de um jogo que tem como primeira etapa a elaboração de uma pergunta. Essa pergunta deve ser adequada e precisa em relação à situação que se quer compreender. Pela lógica do *I Ching* não haveria resposta errada, mas sim pergunta inadequada ou imprecisa. Esse aspecto do oráculo traz reflexões filosóficas de grande valor, sobretudo se atentarmos para a qualidade polissêmica e imagética das respostas que ele oferece.

A pergunta se dá, assim, como um dispositivo que conduz o consulente a imagens possíveis, a pequenos enigmas, colocando-o em questão, em risco de ver suas verdades desmancharem. As respostas não são nem diretas, nem sutis, funcionando como uma espécie de conselho filosófico ao consulente, um indicador de caminho, um desafio àquele que interpreta. O *I Ching*, vale ainda notar, implica a necessidade de comunicação com aquilo que é exterior ao indivíduo, uma vez que parte do princípio de que todos os seres são regidos pelas leis da mutação.

Iniciado o jogo do oráculo, desencadeia-se um processo em que as respostas surgem a partir de um desdobramento de imagens que levam à imagem final, *imagem-enigma*, *imagem-resposta*. Uma imagem leva à outra, instituídas por uma distância marcada, a um só tempo, com uma diferença e uma semelhança. Há algo que as torna distintas, mas que também as coloca em relação de atração e interdependência.



Figura 9  
Hexagrama Jiàn do I Ching  
Fonte: Cherng, 2015

Cada imagem final que se desvenda é um conselho do oráculo ao consultante, refletindo nada mais que as leis de mutação do mundo a partir de um complexo sistema de imagens que se desdobram e se correspondem, combinam-se e revelam uma *imagem-resposta*.

No processo de produção das imagens de *Que horas são no paraíso?*, ocorre algo similar. Uma imagem desdobrando-se em outra, doando sentido, clarificando o enigma em conjunto, produzindo significado a partir de sua associação com outras imagens. Assim como um trígama, que só faz sentido e só evoca uma resposta ao ser combinado com outro trígama. As linhas soltas não significam o suficiente, são apenas forças dispersas que se manifestam, mas não carregam sentido. É a partir de uma análise conjunta dos hexagramas e seus ideogramas correspondentes que é possível acessar um caminho para interpretar a resposta.

Em uma narrativa imagética fotográfica, como a que se apresenta em *Que horas são no paraíso?*, alterar a posição das imagens é determinante na leitura do trabalho. O processo de edição e construção narrativa funciona a partir de diversas tentativas de montagem, da colocação em contato das imagens entre si. É preciso encontrar pares, respiros, ruptura, liga, encaixe e organizar o sentido.



Em *O sentido do filme*, Serguei Eisenstein (1990) dedica-se ao tema da montagem do filme, apontando a importância de conectar as imagens para criar uma narrativa que seja não apenas “logicamente coesa, mas uma narrativa que contenha o máximo de emoção e de vigor estimulante” (p. 14). As diferentes possibilidades de montagem vão alterando o sentido da narrativa a partir de um jogo de contato e contraste, de cortar e colar; jogo alterante das imagens em que uma coloca a outra em movimento, em uma dialética da atração e do conflito. E é justamente na presença de um processo dual que a série apresentada se dá. A ilha, *âncora-redemunho*, dualidade encarnada em sua própria geografia.

O que é importante ressaltar aqui é a relevância do aspecto relacional que compõe os processos descritos. É também nesse sentido que o ideograma é entendido por Fenollosa (apud Cherng, 2015, p.58) não como um argumento pictográfico, mas como “processo relacional, enquanto metáfora estrutural”. O ideograma não corresponderia a uma representação da realidade, mas sim a uma metáfora na qual elementos diversos se relacionam. As relações entendidas como mais importantes do que as coisas que elas relacionam em si:

Para o estudioso norte-americano, a imaginação distingue-se por seu poder de construção; sua ação sobre o real não é de índole imitativa, mas criativa. A imagem é o resultado desse rápido poder que, num instante, parece capaz de explorar milhões de combinações possíveis, para selecionar apenas aquela adequada (Campos, 1977, p. 59).

Se o que rege o mundo segundo o *I Ching* são as leis dinâmicas de mutação do universo, o hexagrama vem a partir da combinação de seus traços revelar essas leis. E se, como sustentamos aqui, a imagem fotográfica surge de um processo originário similar ao que forma o hexagrama, ela guarda, também, um contato com as forças que regem o universo.

Para Haroldo de Campos (1977, p. 50), a escrita ideográfica teria justamente essa potência de apreender uma parcela do enigma do mundo por sua qualidade imagética e combinatória: “Em virtude de sua escrita, os chineses têm a impressão de apreender o universo através dos traços essenciais cujas combinações revelariam as leis dinâmicas da transformação”. As imagens, assim como um ideograma, seriam para Campos *signos-presença*, configurando para além de qualquer funcionalidade, uma presença física que se impõe. Como o poeta afirma em *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*,

Mais do que simples suportes de sons, os ideogramas se impõem com todo o peso de sua presença física. Signos-presença e não signos-utensílio, eles chamam a atenção por sua força emblemática e pelo ritmo gestual que comportam (Campos, 1977, p. 52).

Haroldo de Campos implica ainda, sobre a construção da linguagem imagética/ideográfica, uma mistura entre homem, imagem e mundo, que se daria movida pela tentação do homem em participar da mutação do universo. Na tradução de um texto ideográfico, Campos (1977, p. 52) descreve o florescimento de uma árvore: “árvore nua, algo que nasce da ponta dos ramos, surgimento do radical da planta, desabrochar e a flor em plenitude”. Afirma, entretanto, uma presença além, que não está clara, porém pode ser desvendada:

por trás do que é mostrado (aspecto visual) e do que é denotado (sentido normal), um leitor que conheça o chinês não deixará de descobrir, através dos ideogramas, uma ideia sutilmente dissimulada, a ideia de um homem que se introduz em espírito na árvore e participa de sua metamorfose (Campos, 1977, p. 52).

Seguindo a lógica taoista, é possível inferir que o desejo de produzir uma imagem passaria, em alguma medida, por essa tentação, da qual nos fala Haroldo de Campos, de tocar o enigma do mundo, mimetizar-se a ele e se aproximar de uma *imagem-resposta*.

### Considerações finais

No processo de produção de *Que horas são no paraíso?*, o corpo da artista, que transita pela ilha produzindo as imagens, participa de suas dinâmicas de mutação, acumulação e corrosão. Como o homem que se introduz na árvore, esse corpo que produz as imagens se introduz na ilha. Nele reverbera a força dual que a constitui, e é esse movimento incessante que o desterritorializa, o abala e desencadeia sua potência de criação. Que o impele a deslocar-se e ir ao encontro do mundo, na busca de desvendar o enigma que a ilha lhe impõe. Pois, o enigma que move esse corpo talvez esteja justamente na pergunta que instaura a obra. *Que horas são no paraíso?*



Figura 10  
Daniela Paoliello, *Que horas  
são no paraíso?*, 2017

Se o *I Ching* vem por meio de imagens responder em qual dos quatro tempos (acumulação, ápice, declínio e dissipação) o corpo do consulente se encontra, o ensaio fotográfico vem também indicar esse tempo e as forças presentes no espaço ou situação pelo qual o corpo transita.

As imagens vêm, então, como um hexagrama do *I Ching*, responder ao consulente. Responder a esse corpo que produz um movimento semelhante àquele que origina e deriva a ilha, esse corpo que se imagina e se reflete nela mesma e se sujeita a seu movimento para então recriar o mundo a partir da ilha e das águas, e fabular uma resposta. *Imagem-resposta*, enigma, que guarda em si a pergunta, a chance, as possibilidades múltiplas de caminho, insubordinando-se à busca do verdadeiro, onde, o que importa é o colocar-se em jogo.

“Eu nunca tive escolha” (Bataille , 2017b, p. 77), essa é a força do jogo que se impõe como um relâmpago. Se, como afirma Bataille, o desejo de saber serve apenas como motivo ao desejo de interrogar, “é deixando a interrogação aberta em mim como uma chaga que guardo uma chance, um acesso possível a ele (o ápice)”(p. 77).

**Daniela Tavares Paoliello** é artista visual e doutora em artes pela Uerj. Foi contemplada com Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia em duas ocasiões (2013 e 2021). Autora dos livros *Exílio* (2015) e *Que horas são no paraíso?* (2020)

## Referências

- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.
- BATAILLE, Georges. *Sobre Nietzsche: vontade de chance*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.
- CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- CHERNG, Wu Jyh. *I Ching: o tratado das mutações*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.
- DAWSEY, John Cowart. Victor Turner e antropologia da experiência. *Cadernos de Campo*, v. 13, n. 13, p. 163-176, 2005. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50264>. Acesso em 2 jun. 2020.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta: e outros textos*. Edição preparada por David Lapoujade; organização da edição brasileira e revisão técnica Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a. V. 1.

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FISCHER, Steven Roger. *Ilhas: de Atlântida a Zanzibar*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

FLORES, Livia; SOMMER, Michelle. *Desilha em três vistas*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ/Editora Circuito, 2019 (Cadernos Desilha, 2).

FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia*. São Paulo: G. Gili, 2012.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

FREUD, Sigmund. *O Estranho. Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud*, v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

HUXLEY, Aldous. *A ilha*. Rio de Janeiro: Globo Livros, 1964.

MARQUES, Marcelo de Freitas. *As Tavas do I Ching*. São Paulo: Edicon, 1995.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2014.

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


**Como citar:**

PAOLIELLO, Daniela Tavares. Fotografia e experiência: o I Ching e as dinâmicas de ápice e declínio na ilha jamaicana. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 45, p. 342-364, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.19>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

## Linha de corte: considerações sobre linha e imagem

*Cutline: considerations about line and image*

Anna de Moraes Silva

 0000-0003-4990-2438  
annamoraess@gmail.com

### Resumo

Neste artigo apresento o vídeo *Linha de corte*, com foco na sequência de imagens que compõem sua narrativa, tecendo relações teóricas acerca dos temas que o circundam: linha e imagem. Para tanto, articulo reflexões que foram se desdobrando ao longo dos anos e possibilitaram ampliar o repertório para o estudo teórico do vídeo, tais como o conceito de acontecimento de Deleuze, estudos de imagem de Emanuele Coccia e Georges Didi-Huberman, a condição de linha orgânica de Lygia Clark, e considerações acerca de linha e imagem de Edith Derdyk, Peter Pál Pelbart e Geórgia Kyriakakis.

### Palavras-chave

Linha de corte. Imagem. Linha orgânica. Arte contemporânea.

### Abstract

*In this article I present the video Cut line, focusing on the sequence of images that comprise the narrative of the video, weaving theoretical relationships about the themes that surround it: line and image. To this end, I combine reflections that have unfolded over the years and enabled me expand the repertoire for the theoretical study of video, such as Deleuze's concept of an event, Emanuele Coccia and Didi-Huberman's image studies, Lygia Clark's condition of an organic line, and comments about line and image by Edith Derdyk, Peter Pál Pelbart and Geórgia Kyriakakis.*

## Introdução

*Linha de corte* é um dos poucos trabalhos em que apareço de fato. Apareço como imagem (Figura 1). Apareço no vídeo performando uma ação a ser editada posteriormente. E apareço como imagem em frente a uma paisagem, que se fazia imagem cotidianamente para mim.



Figura 1  
Anna Moraes, *Linha de corte*,  
2021, frame de vídeoarte,  
1920x1080px, 30", arquivo  
da autora

No ensaio *A vida sensível*, Emanuele Coccia (2010) escreve sobre a sensibilidade, a partir da premissa de que o sensível, por ser definidor de formas e limites da vida, se configura como imagem. E propõe a ideia de que a humanidade é uma faculdade particular da animalidade e caracterizada pela capacidade de se relacionar com as imagens, sejam elas visuais, táteis, olfativas ou mentais. Segundo o autor, a relação entre corpo e imagem é a vida sensível. O mundo que nos rodeia, ele argumenta, é essa esfera da sensibilidade, que se compõe por imagens. “São os sensíveis – as imagens das quais não deixamos de nos nutrir e que não param de alimentar nossa experiência diurna ou onírica – que definem a realidade e o sentido de todo nosso movimento” (Coccia, 2010, p. 38).

No vídeo *Linha de corte*, apareço como imagem, em frente a uma paisagem que se apresentou como imagem para mim durante longos períodos. Com duração de apenas 30 segundos, o vídeo se inicia com a vista de uma janela

voltada para um morro. É uma janela da minha casa, diante da qual, por alguns meses ao longo de 2021, posicionei minha mesa de trabalho para repousar os olhos após extenuantes períodos no computador. E assim passei a observar o morro diariamente, ciente de que nele está instalada uma pedreira, cujos ruídos de explosões eu frequentemente escutava, enquanto observava a ferida se formando em meio à vegetação.

No início do vídeo, percebe-se uma linha sutil e transparente dividindo os planos da paisagem, entre o morro e o céu. Logo em seguida, entro em cena atravessando o quadro da esquerda para a direita, e retorno à esquerda para começar a ação de fato. Em um movimento de vir caminhando de costas, seguro em minhas mãos uma segunda linha, feita de náilon, atravesso novamente da esquerda para a direita o campo de visão da câmera, e saio de cena. Logo em seguida, sutilmente, um pássaro atravessa o céu e assim que também sai de cena, o céu desaba sobre o morro por meio de edição de vídeo, aplainando a paisagem. Quando o céu “cai”, torna-se visível no canto superior direito da imagem um fundo branco, como se, por detrás da paisagem, existisse algo sustentando o céu (Figura 2).



Figura 2  
Anna Moraes, *Linha de corte*,  
2021, *frame* de vídeoarte,  
1920x1080px, 30", arquivo  
da autora

Por meio da ação de passar diante da câmera com uma linha física em mãos, simulo a separação dos planos da paisagem, como quem corta um bloco de argila com um fio de náilon. Opero delimitando inicialmente uma linha central



como linha do horizonte, para em seguida passar sobre ela uma linha de corte de ponta a ponta do campo visual da câmera. A simulação dos planos me leva a pensar na ambiguidade daquilo que o vídeo apresenta: a paisagem real captada em imagem ou o cenário de uma paisagem, a partir da ilusão de óptica gerada pelo corte que causa o inesperado desabamento do céu.

Essa performance transformada em vídeo com recursos de edição, parte de duas questões específicas de estudo da imagem no campo das artes visuais, os quais são os temas centrais dos tópicos a seguir: o reconhecimento da linha do horizonte na paisagem e sua capacidade de dividir ou construir planos de composição.

## Linha

Quando fixei a primeira linha em frente à janela, a linha estática do início do vídeo, não havia a intenção de colocá-la no centro da imagem – imagem entendida aqui como o campo de visão que seria registrado em vídeo, diante do qual eu me situava. Minha intenção era criar uma linha de marcação sutil, que se posicionasse entre o céu e o morro, entendendo que a linha reta não acompanharia os contornos verdes sinuosos. Penso que nesse gesto reside um olhar fotográfico sobre a paisagem, em que delimito planos, pesos e medidas das formas na composição. De frente para a paisagem observada, criei uma linha do horizonte que seria a base de sustentação do céu quando ele caísse. Apesar de estabelecer essa relação dos planos como as grades de uma câmera fotográfica, minha prática artística advém, antes de tudo, do desenho. E para quem desenha, é impossível não apreender este mundo ao redor por meio de linhas. Linhas que adentram a paisagem e convergem para um ponto de fuga. Linhas estruturais que compõem a paisagem. E principalmente, de todas as linhas, a que mais me chama atenção é a linha do horizonte:

A linha é uma divisória incerta. Mede e potencializa a sutileza do limite, prevê um ponto de partida e um ponto de chegada que às vezes pode nunca mais chegar. E quando isso acontece a linha se estende infinitamente a não ser que apareça algum obstáculo. A linha ocupa um espaço entre. A linha não é pertinente. Desvenda a relação entre os objetos sem ser totalmente algum deles. A linha do horizonte a quem pertence: ao céu, ao mar, à terra? Onde se encontra a linha de encontro entre as coisas do mundo? A linha é fruto abstrato desse encontro concreto (Derdyk, 2010, p. 13).

Vivo na cidade de Florianópolis, ilha no sul do Brasil, situada não muito distante do continente, e de onde é possível avistar planos montanhosos acima da linha do horizonte. A própria ilha é repleta de morros e ladeiras, que nos fazem conviver diariamente com paisagens interrompidas, seja pela presença dos morros ou pelo convite a subir as ladeiras por meio de trilhas e avistar os horizontes por outra perspectiva.

Peter Pál Pelbart (2007), no texto *A arte de viver nas linhas*, retoma escritos de Deleuze e Guattari para escrever sobre este tema: as linhas que cavalgamos, as linhas que nos arrastam, as linhas que nos constituem, as linhas que nos fazem viver (p. 284). Pelbart cita um escrito de Deleuze sobre Fitzgerald, principalmente em relação às oposições riqueza-pobreza, saúde-doença, criatividade-esterilidade. Em relação a essas dualidades, Deleuze, que distingue esquematicamente três tipos de linha que atravessam nossa experiência, define como a linha dura aquela que recorta nossa vida em segmentos duais, códigos binários ou representações que nos definem. Ele pontua, porém, que ao lado desses grandes cortes binários relativos à linha dura, sempre surgem linhas de fissura: como um prato que racha ou quando a repartição dos desejos muda, e já não se tolera o que antes se desejava, e assim surge uma nova angústia, ou uma nova serenidade, em pequenas mutações (Pelbart, 2007, p. 285).

Em *Linha de corte*, a linha sutil que separa o céu e a terra separa planos binários como um estilete que corta um papel. Existe em toda linha do horizonte um quê de incisão, de fissura. E como num jogo de imaginar (im)possibilidades, passei a me perguntar: se a linha do horizonte provoca uma brecha, abre um espaço entre os planos como um buraco da fechadura, uma fenda na parede, ou uma porta entreaberta através do qual olhamos, o que existe atrás da linha se separarmos o céu da terra?

Diante dessas indagações, passei a observar essa paisagem compreendendo sua transitoriedade como uma intangibilidade da imagem em que existiam dois elementos: céu e terra. E não seria a linha do horizonte aquilo de mais intangível na paisagem? Essa linha que metaforicamente divide duas matérias justapostas, em contato?

Sempre percebi a imensidão do céu acima do morro, e a velocidade em que se alteram os estados celestes. As nuvens transitam muito mais rapidamente sobre o céu do que se altera a paisagem montanhosa, por exemplo. Além disso, as tonalidades do céu em cada dia ou horário, alteram a percepção

do morro: em dias nublados o contorno da montanha se funde com a neblina, resultando em um contorno montanhoso difuso, enquanto em dias ensolarados, o verde se destaca a ponto de simular uma linha serrilhada capaz de destacar os dois planos.

Essa ideia de destacar céu e terra já havia me ocorrido anteriormente. Certo dia estive observando a paisagem do alto de um edifício em Florianópolis enquanto aguardava ser chamada em uma fila, e por alguns segundos observando parte da vegetação, do mar, da montanha e do céu, acompanhei o desenho do horizonte com os olhos imaginando o que haveria por detrás daquele céu nublado de fim de inverno.

Fiz uma foto para observar mais atentamente a imagem quando chegasse em meu ateliê. E de fato, quando cheguei, pensei em materializar aquilo que havia imaginado em uma pequena animação realizada a partir daquela foto, montando quadro a quadro uma ação de marcar o horizonte montanhoso com pequenos pontos de uma linha serrilhada e, assim, simular uma remoção do céu. Chamei o vídeo de *Paisagem destacada* (Figura 3). Gosto de pensar na ambiguidade da palavra destacar: por um lado, significa separar duas superfícies, condições ou módulos, e por outro, *sobressair*, que é, de fato, o que nos faz pousar os olhos, ou que é facilmente perceptível no meio de outras coisas.



Figura 3  
Anna Moraes, *Paisagem destacada*, 2021, frame de videoarte, 1920x1080px, 30", arquivo da autora

Escrevendo sobre isso, penso na abstração necessária para entender a linha do horizonte. Antes de tudo, trata-se de linha que só se alcança com os olhos. E algo nessa questão do visível me interessa, pois a linha do horizonte surge na paisagem emergindo com a luz do nascer do dia, se apresentando quando a paisagem se torna visível.

Ao relatar seu processo em Desenho como matriz, Géorgia Kyriakakis (2007, p. 161) escreve que, ao perceber que no desenho a superfície material de um papel pode ser simultaneamente presente e ausente, e que, apesar de toda a materialidade de uma linha, há sempre um *quantum* de impalpabilidade

na imagem, a dialética entre a concretude das coisas e a imaterialidade da imagem é sempre problematizada. A artista compreende que tal percepção a leva constantemente a observar o mundo como uma imagem, e é essa percepção que impulsiona sua produção.

Penso que em *Linha de corte*, assim como Kyriakakis, me ponho a entender a paisagem observada cotidianamente como uma imagem. Imagem na qual, pela observação frontal, pude encontrar sutilezas, desvios, continuidades e principalmente, brincar de imaginar situações de composições ou decomposições – todas essas possibilidades de compor ou decompor que costumo fazer em exercícios de desenho ou de criação, como redesenhar paisagens, criar molduras ou inverter o céu e a terra.

E uma das situações foi imaginar o céu desabando. De acordo com Davi Kopenawa em *A queda do céu*, “todos bem sabem que o céu já caiu sobre os antigos, há muito tempo. Conheço um pouco dessas palavras a respeito da queda do céu. Escutei-as da boca dos homens mais velhos, quando era criança” (Kopenawa, Albert, 2015, p. 195). Em seu relato, o xamã retoma o mito yanomami do fim do mundo como a possível queda do céu ao descrever as consequências do contato do homem branco, que foi e ainda é responsável por trazer epidemias, violência e destruição da floresta e de seu povo amazônico. Segundo ele, são os xamãs e espíritos das florestas que protegem o céu:

Depois [da primeira queda do céu], um outro céu desceu e se fixou acima da terra, substituindo o que tinha desabado. Foi *Omama* que fez o projeto, como dizem os brancos. Pensou no melhor modo de torná-lo sólido e introduziu em todo o céu varas de seu metal, que enfiou também na terra, como se fossem raízes. Por isso, este novo céu é mais sólido do que o anterior, e não vai desmanchar com tanta facilidade. Nossos xamãs mais antigos sabem tudo isso. Sempre que o céu começa a tremer e ameaça arrebentar, enviam sem demora seus *xapiri* para reforçá-lo. Sem isso, o céu já teria desabado de novo há muito tempo (Kopenawa, Albert, 2015, p. 195).

Ao imaginar o céu desabando, apresento no vídeo também o sentido literal da ação na imagem, trazendo a materialidade do céu sobre a montanha. Porque, se entendo a paisagem observada como uma imagem em que brinco de separar os planos, após o corte a gravidade não me deixa descobrir o que há atrás da linha, pois faz com que o plano superior rapidamente desabe sobre o inferior.

## Imagem — enigma

Quando minha imagem atravessa o quadro do vídeo repartindo a paisagem em duas, algo ali acontece. Mesmo que de forma sutil e que demande atenção do espectador, algo se passa. E a isso articulo o conceito de acontecimento apresentado por Deleuze (2015, p. 152) em *Lógica do sentido*: “é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece”.

Como o que deve ser compreendido, o acontecimento, segundo Deleuze, é incorpóreo, um efeito de superfície em que não se constroem definições identitárias, mas que mais se aproxima de uma ação, de uma condição verbal, de um infinitivo que se apreende do seu acontecer no instante em que acontece, como por exemplo, crescer, diminuir, avermelhar, verdejar, cortar ou ser cortado (Deleuze, 2015, p. 6).

Como o que deve ser querido, para o filósofo francês, querer o acontecimento significa, querer “alguma coisa no que acontece, alguma coisa a vir de conformidade ao que acontece” (Deleuze, 2015, p. 152). Não significa necessariamente querer aquilo que acontece, mas ao lance de dados de tudo que pode acontecer naquilo que acontece.

E, por fim, como deve ser representado naquilo que acontece: “o acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (Deleuze, 2015, p. 152). O sentido do acontecimento está no próprio acontecer, sugerindo que o sentido não é algo que possa ser definido, determinado, mas algo que decorre do acontecimento, expresso naquilo que acontece, no exato momento em que acontece.

E qual o sentido diante do que acontece em *Linha de corte*?

No vídeo, mesmo estando diante de uma paisagem, eu não me detinha apenas a observá-la como alguém que está prestes a desenhá-la. Para desenhá-la eu tentaria avaliar linhas perspectivas que adentrassem a paisagem, como as linhas que convergem e direcionam o olho para dentro de um quadro, com a intenção de desenhar uma perspectiva; ou tentaria representar a paisagem em um campo bidimensional, com um elemento superior, o céu e um elemento inferior, o morro, divididos por uma linha que quase separasse a paisagem. Para realizar o vídeo, além de pensar nessas possibilidades, pude fazer atravessar uma linha

que separasse os dois elementos, inferior-superior, em que o acontecimento esperado, seguido por uma lógica gravitacional, seria que o céu desabasse sobre o morro.

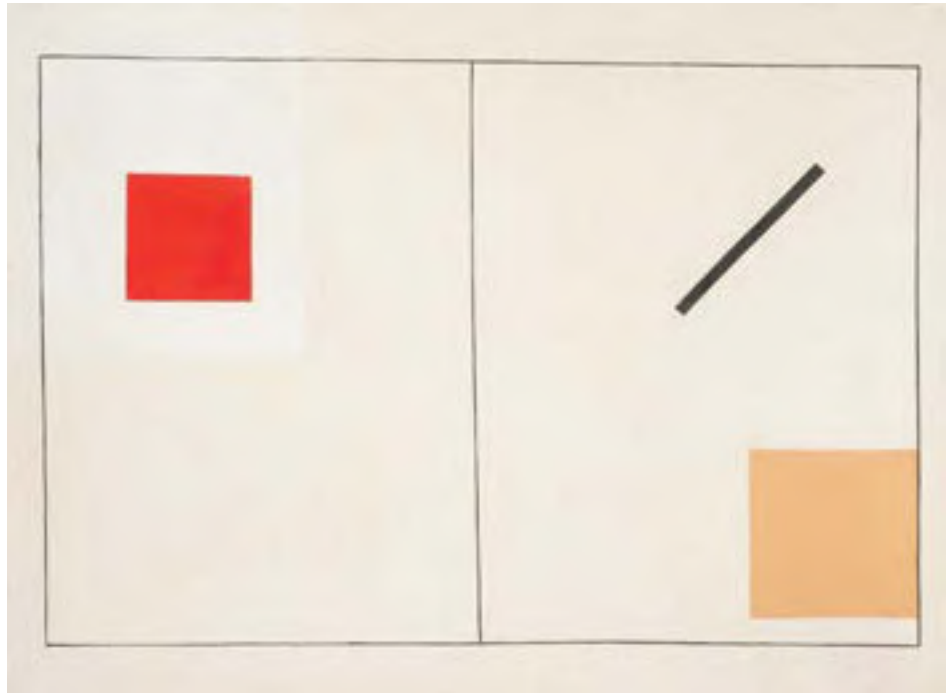
Também existia, porém, a curiosidade de tentar espiar por entre o vão do que há por trás da imagem, de olhar pela fenda da linha-risco-corte da linha do horizonte que separava o céu da terra. Havia a curiosidade de olhar para além de onde meus olhos conseguiam alcançar com a distância, algo que estivesse não por detrás do morro, mas por detrás da imagem. Então, no instante em que o céu desaba, o horizonte sinuoso se aplaina, e os olhos são conduzidos a um elemento que instiga tanto quanto a fenda do horizonte: o branco na parte superior da imagem (Figura 4):



**Figura 4**  
Anna Moraes, *Linha de corte*, 2021, *frame de videoarte*, 1920x1080px, 30", arquivo da autora

No final do vídeo, quando o céu desaba, sua queda não se dá em simetria perfeita, revelando que a força gravitacional atua mais intensamente no lado direito da imagem, deixando-a levemente na diagonal. Talvez porque o lado esquerdo contasse com vegetação próxima e a árvore tenha segurado o atrito entre céu e terra. Voltando ao espaço branco levemente em diagonal que se apresenta ao final do vídeo, penso que aqui se configure o que poderia ser chamado de denúncia da imagem. A paisagem de minha janela assume, ou incorpora, sua posição de imagem e de denunciadora de que aquilo não é real. Toda imagem é um enigma, e na língua portuguesa, as duas palavras são quase anagramas uma vez que se pertencem. E é um enigma pela tendência à tentativa de ser revelado, por não ser mais apenas a paisagem observada de minha janela – registrada pela câmera como imagem, mas por se ampliar à possibilidade de brincar com essa imagem, de atuar sobre ela. E se antes eu performava em frente à janela para simular que repartia a imagem, quando ela se assume imagem não é mais uma simulação, mas sim o ato de separar a imagem, o acontecimento do corte.

Essa inclinação em que o céu desaba na imagem do vídeo *Linha de corte* me faz pensar nesse fundo branco como o que Lygia Clark chamou de linha orgânica, neste trabalho (Figura 5):



**Figura 5**  
Lygia Clark, *Descoberta da linha orgânica*, 1954, óleo sobre tela, 59,5 x 80cm, arquivo Moma Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2427>. Acesso em 20 fev. 2023

Apesar da semelhança da linha levemente descendente na parte superior direita da imagem, a linha orgânica no trabalho de Lygia Clark é na verdade o espaço em torno da pintura, entre a pintura e sua moldura. É o espaço entre moldura e pintura que comporta a pintura. É um abismo ou um espaço vazio, que, quando ocupado, o é por um material que garante proteção ou respiro, mas que não é pintura nem moldura, é um espaço entre. O orgânico, portanto, se refere, na verdade, a esse espaço intermediário, espaço entre a imagem e a sua borda, seu limite final:

Portanto, o motivo pelo qual ela chama a linha orgânica de “orgânica” não é porque ela se parece com uma curva ou uma linha inspirada biologicamente. Não, é porque ela dá a você a possibilidade de olhar no interior do corpo da pintura. É porque ela é feita como uma incisão

no corpo da pintura. Portanto, ela funciona como uma abertura para o organismo da pintura<sup>1</sup> (Butler, Pérez-Oramas, 2014).

Luis Pérez-Oramas define esse espaço *entre* como uma incisão no corpo da pintura, como algo que nos dá a possibilidade de olhar o interior desse corpo: como uma abertura para o organismo da pintura. É uma fenda. Uma abertura em que a realidade se manifesta como separação e abismo. E talvez por isso esse espaço cause tanta curiosidade, pois aguça o querer tentar revelar aquilo que está por detrás da pintura. Quais elementos podem ser encontrados nessa “quase” fenda que se forma? Como é o avesso dessa pintura?

Em palestra proferida em 1956, Lygia Clark disse: “O artista também pode investigar linhas que funcionam como portas, como conexões entre materiais, como tecidos etc., para poder modular toda uma superfície”<sup>2</sup> (Butler, Pérez-Oramas, 2014). Ao artista, segundo ela, além de preencher formas ao criar composições no espaço da tela em branco, cabe também investigar as possíveis linhas que se formam na relação entre a pintura e o mundo. Essas linhas funcionam como portas, a linha orgânica nos convida exatamente a olhar por essa porta entreaberta. E, segundo Clark, isso permite modular o espaço. “Modular”, como verbo, significa construir por módulos e, como adjetivo, composto por módulos. Já “módulo” pode ser uma unidade que serve de medida. E aqui, penso que céu e morro são dois módulos dentro do trabalho *Linha de corte*, ambos amparados pelo limite das bordas da janela ou do enquadre da câmera que registra a cena. São módulos de uma composição da paisagem, módulos binários de baixo e de cima, céu e terra.

A linha do horizonte se torna uma incisão capaz de abrir um espaço, criar uma porta entreaberta na imagem. E quando escrevo sobre ela me refiro como a um corte na paisagem, que me fez imaginar que, se existe um corte, uma porta entreaberta, em que os planos possam ser separados, o que será que se esconde

---

<sup>1</sup> Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *So, the reason she calls the organic line “organic” is not because it looks like a curve or a biological-inspired line. No, it is because it gives you the possibility of looking at the interior of the body of the painting. It is because it is made as an incision within the body of the painting. So, it functions as an opening towards the organism of the painting.*

<sup>2</sup> No original: *The artist might also investigate lines that function as doors, as connections among materials, as tissues, etc., in order to modulate an entire surface.*



atrás da imagem? Quando Pérez-Oramas se refere à descoberta de Lygia Clark como uma incisão, como algo que se abre para enxergar um interior, penso em minha tentativa de cortar a paisagem e tentar ver o que existe por trás, no interior da imagem, “no interior de quê? O que se dá a ver no interior da imagem?”

Coccia (2010, p. 39) escreve que as imagens – como realidade do sensível – possibilitam essa relação que é ao mesmo tempo imaterial e infrarracional:

a possibilidade de ser afetado por algo sem ser fisicamente tocado por ele. Assim, os meios produzem no cosmo um *continuum* em cujo seio viventes e ambiente se tornam fisiologicamente inseparáveis: sem eles, a natureza seria incapaz de gerar espírito e cultura, e a racionalidade não teria nenhum acesso à objetividade.

E afirma que na base de toda experiência imaginativa, cognitiva ou psicológica, a imagem é o elemento que não possui natureza psíquica ou mental. Ao reconhecer a origem não psicológica da imagem é que se chega à percepção da potência do sensível sobre a vida humana e animal. E que, ao se tornar sensível, o real se torna da mesma natureza dos sonhos, dos fantasmas e de todas as imagens que animam a experiência: “O sensível – a existência das formas nos meios, derivada diretamente dos objetos ou produzida pelos sujeitos – é a realidade da experiência em uma forma não psicológica e não objetiva (Coccia, 2010, p. 52). Imaginar o que está por trás da imagem, poder imaginar um céu desabando que cria uma fenda, uma porta para espiar por trás, são da mesma natureza dos sonhos e dos fantasmas que nos circundam.

Quando se debruça e pesquisa sobre os escritos de Aby Warburg e Walter Benjamin, Didi-Huberman (2012) se propõe a argumentar que a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis: “É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar” (p. 207). Para o autor, existe sim uma dificuldade em se orientar diante da imagem, pois entende que toda imagem

deve ser entendida ao mesmo tempo como documento e objeto de sonho – segundo Freud; como obra e objeto de passagem – segundo Benjamin; como monumento e objeto de montagem – segundo Eisenstein; como não saber – segundo Bataille; e como objeto de ciência – segundo Aby Warburg (Didi-Huberman, 2012, p. 209).

Aby Warburg inaugurou uma história da arte sem texto, e o fez porque as imagens, sejam elas de diferentes lugares e épocas, se relacionam entre si. Elas existem e se fazem existir. A partir do pensamento sobre a linha do horizonte em meu trabalho realizado em 2021, sou transportada para o trabalho concebido quase 70 anos antes por Lygia Clark, e percebo a potência da imagem de se avizinhar a outras imagens, de um modo anacrônico e de passagem, para poder revelar o que a faz existir. E no interior da imagem do vídeo *Linha de corte* vejo no fundo branco da tela a denúncia de um céu que desabou, de um céu que me leva a pensar na linha orgânica que Lygia Clark concebeu.

Então, quando retomo a pergunta sobre qual o sentido do que acontece no trabalho que apresento, penso que se abre uma fenda, a partir de uma incisão, um corte na paisagem que cria abismos de percepções que se revelam. Um acontecimento, um fenômeno ou uma revelação, as quais Coccia nomeia imagem, o aprofundamento no sensível que nos faz conhecer o mundo como uma esfera composta de imagens. Se apareço nesse vídeo como imagem, existo também fora de mim, que sou um ser vivente:

Vivente, nesse sentido, não é apenas aquele que sabe carregar as coisas do mundo dentro de si, aquele que sabe transformar a forma dos objetos em intenções, imagens psíquicas, objetos imanentes e “pessoais”, mas, sobretudo, aquele que é capaz de dar existência sensível àquilo que habita dentro de si (Coccia, 2010, p. 50).

Em *Linha de corte* a reflexão é impulsionada pela linha do horizonte, que me fez indagar o que há por trás da linha não como quem a tenta alcançar, mas como quem desmonta a imagem para ver por dentro dela. E nesse corte o céu desaba.

O morro perde sua forma original, se aplaina, se aproxima de uma linha reta. E a partir disso a imagem se revela como um sonho, ela sobrevive, ainda que desabe. Pode, sim, flertar com abismos – “um abismo que não é para cair nele próprio”, dizia Ramón Gaya, “e sim para nascer dele” (Pérez-Oramas, 2021, p. 34). Nascer dele como ser vivente. Todas as imagens são sobrevivências, e nelas sobrevive o que somente nelas se pode revelar.

**Anna de Moraes Silva** é artista visual, doutoranda em Artes Visuais linha de Processos Artísticos Contemporâneos PPGAV/Udesc. Bolsista Capes.

## Referências

- BUTLER, Cornelia; PÉREZ-ORAMAS, Luis. Descoberta da linha orgânica (áudio). In: Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988. MoMA. May 10-Aug 24, 2014. Disponível em <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2402>. Acesso em 20 fev. 2023.
- COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- DERDYK, Edith. *Linha de costura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, S. l., p. 206-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em 20 fev. 2023.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés; prefácio Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KYRIAKAKIS, Geórgia. Desenho como matriz. In: DERDYK, Edith (org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Senac, 2007.
- PÉLBART, Peter Pál. A arte de viver nas linhas. In: DERDYK, Edith (org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. São Paulo: Senac, 2007.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis. Imagem réptil: notas sobre Narciso & Hermafrodito. In: *Festival de Desenho Vivo*. Brasília: Outubro Edições, 2021.

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

### Como citar:

SILVA, Anna de Moraes. Linha de corte: considerações sobre linha e imagem. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 365-378, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.20>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

## A visualização no ato fotográfico: notas sobre a fotografia como um dispositivo e sua relação com a cultura visual

*The visualization in the photographic act: notes on photography as a dispositiv and its relationship with visual culture*

André Leite Coelho

 0000-0002-8970-5458  
coelho.andre.leite@gmail.com

### Resumo

O objetivo deste ensaio consiste em traçar analogias entre o desenvolvimento dos aparatos dedicados à visualização do ato fotográfico e a cultura visual segundo o conceito foucaultiano de dispositivo. A partir de uma análise da história da fotografia, compreendendo o período entre a década de 1950 e a atualidade, o estudo investiga a transição da lógica da representação para o modo da simulação descrita pelo sociólogo Jean Baudrillard. Demonstra-se o modo como o dispositivo reifica ideologias, discursos e concepções quanto ao conhecimento em instrumentos que produzem imagens e seus respectivos modos de ver.

### Palavras-chave

História da fotografia. Visualização. Ato fotográfico.  
Dispositivo fotográfico. Tecnologia.

### Abstract

*This essay draws analogies between the development of apparatus dedicated to visualising the photographic act and visual culture according to the Foucauldian concept of dispositive. Based on an analysis of the history of photography, understanding the period from the 1950s to the present, the study investigates the transition from the logic of representation to the simulation mode described by sociologist Jean Baudrillard. The work demonstrates how the dispositive reifies ideology, discourses and concepts regarding knowledge in image-producing instruments and their respective modes of seeing.*

### Keywords

*History of photography. Visualising. Photographic act.  
Photographic dispositive. Technology.*

o todo na verdade se apresenta sem sentido, mas completo  
à sua maneira. Aliás, não é possível dizer nada mais preciso  
a esse respeito, já que Odradek é extraordinariamente  
móvel e não se deixa capturar.

Franz Kafka

Nos dispositivos com os quais lidamos, podemos notar qualquer coisa que excede a finalidade a que supostamente atendem. Do emaranhado de anseios envolvidos na criação desses aparatos, depreende-se muito do que configura o momento histórico de onde provém: não teremos, nos telefones celulares, que acariciamos sistematicamente com nossos dedos, uma encenação de nossa relação com a mercadoria – próxima, porém nunca efetivamente apreensível?

No campo da fotografia, a história de seu desenvolvimento técnico oferece pistas para a compreensão dos agenciamentos envolvidos na instauração de horizontes de visibilidade próprios à conjuntura social. Tal investigação crítica se faz ainda mais necessária uma vez que, desde seu estabelecimento no século 19 até hoje, a fotografia é creditada com a capacidade de dar conta da realidade, um entendimento que desemboca na compreensão da imagem fotográfica como neutra dada sua suposta objetividade.

Um exemplo oportuno para refutar esse entendimento é o estudo de Lorna Roth sobre a indústria da fotografia em cores que, por décadas, impôs a pele branca como padrão colorimétrico para a representação da figura humana.<sup>1</sup> Ao notar o racismo não em uma imagem específica, que promulgaria um discurso de ódio contra pessoas negras, mas nos próprios recursos e procedimentos técnicos do meio em seu funcionamento “normal”,<sup>2</sup> concluímos a necessidade de

<sup>1</sup> Entre as décadas de 1940 e 1980, as películas fotográficas coloridas fabricadas pela Kodak apresentavam baixa sensibilidade na faixa das tonalidades marrons do espectro luminoso, o que praticamente inviabilizava a representação fidedigna de pessoas negras. O problema só foi enfrentado quando, motivada por demandas do mercado publicitário de chocolates e mobílias de madeira, a fabricante estadunidense desenvolveu as emulsões VeriColor III e Gold Max nos anos 1980 e 1990, respectivamente. Outro elemento que corrobora o racismo estrutural da indústria fotográfica diz respeito aos cartões Shirley, fabricados pela Kodak para a efetuação de correções cromáticas. Nesses cartões, modelos brancas apareciam ao lado de amostras de cores que permitiam a calibração cromática a qual, novamente, tomava a pele branca como padrão universal. cf. <https://revistazum.com.br/revista-zum-10/questao-de-pele/>. Acesso em 3 out. 2022.

<sup>2</sup> Esse caso vem ao encontro do raciocínio desenvolvido por Silvio Almeida (2021, p. 50) no livro *Racismo estrutural*. Na obra, o autor analisa o aspecto constitutivo do racismo nas relações sociais em seu funcionamento “normal”, ou seja, apresenta-se como um elemento estrutural.

investigar criticamente os dispositivos dada sua capacidade de constituir “lugares de saber e de poder que operam diretamente no corpo do indivíduo” (Crary, 2012, p. 17), inaugurando modos de ver que são tudo menos neutros.

Tal necessidade se anuncia ainda mais premente num tempo histórico em que a fotografia participa cada vez mais das interações sociais, sobretudo como elemento crucial para a conversão do olhar em trabalho.<sup>3</sup> Se considerarmos que essa forma de alienação de trabalho escópico ocorre principalmente nas redes sociais, capazes de mensurar a adesão do olhar em relação às imagens, notamos, na cultura visual contemporânea, um grau inédito de imbricamento entre corpo e dispositivo. Tal relação rompe aquele regime de visão que previa a separação entre os campos “do que olhamos e o que é visto” (Beiguelman, 2021, p. 19), produzindo uma mudança de paradigma no qual o olhar “se expande dos olhos a outras partes do corpo [...] O correto seria dizer, de hoje em diante, ‘Veja com os olhos, olhe com o corpo todo’” (p. 26-27), como afirma a artista e pesquisadora Giselle Beiguelman. Talvez possamos encontrar, na arqueologia das mídias<sup>4</sup> fotográficas, algumas evidências quanto aos termos que organizam o entrelaçamento de corpo e máquina testemunhados nos ambientes digitais, hoje o principal espaço de debate público.

No desenvolvimento técnico das câmeras, nas características de sua operação, me parece possível entrever seu significado cultural como etapas do funcionamento da fotografia como um dispositivo – emprego aqui a acepção foucaultiana do termo dispositivo, definido como um conjunto heterogêneo que engloba discursos, técnicas, entre outros campos os quais atendem a funções estratégicas e estão vinculados aos limites do saber (Foucault apud Agamben, 2009, p. 28).

Corroborar essa proposição o fato de o dispositivo implicar processos de subjetivação. Segundo Agamben (2009, p. 41), a partir da interação entre os seres vivos e os dispositivos, temos a produção dos sujeitos:

temos assim duas grandes classes, os seres vivos (ou as substâncias) e os dispositivos. E, entre os dois, como terceiro, os sujeitos. Chamo

---

<sup>3</sup> Utilizo, aqui, uma noção desenvolvida pelo comunicólogo e pesquisador Eugênio Bucci (2021, p. 22) no livro *A superindústria do imaginário*, obra a que voltarei ao longo do texto.

<sup>4</sup> Emprego a noção desenvolvida por Thomas Elsaesser (2018).

sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos [...] um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação [...] ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação.

A visualização do ato fotográfico institui contexto exemplar desse tipo de processo, uma vez que a imagem fotográfica tem como fundamento a perspectiva linear e sua concepção antropocêntrica, prevendo um “ponto de vista subjetivo, uma determinação do olho totalizador do sujeito da representação, ‘o triunfo desse desejo de poder que habita o homem e que anula toda distância, [...] um alargamento da esfera do Eu” (Machado, 2015, p. 84). Investigar os aparatos de visualização da fotografia permite um viés privilegiado para o estudo do processo no qual os indivíduos “assumem a sua identidade e a sua ‘liberdade’ de sujeitos no próprio processo de seu assujeitamento” (Agamben, 2009, p. 46), uma vez que estão implicados na produção do olhar, na corporificação em imagem do ponto de vista de quem fotografa. Esses agenciamentos representam instâncias-chave para a construção discursiva da fotografia como meio artístico segundo o regime estético, conforme problematiza Ariella Azoulay (2015, n.p.) no livro *Civil imagination*:

A [...] suposição associada ao julgamento de gosto afirma que o que é visto em uma fotografia é o resultado de escolhas feitas pelo fotógrafo – escolhas sobretudo estilísticas. Essas escolhas podem se manifestar no enquadramento, na posição dos assuntos fotografados dentro deste, na composição, na iluminação e expedientes que atende, na escolha de cores ou de foco – num sentido duplo. Essas avaliações ligam o que é visível em uma fotografia às intenções, visão, planejamento e talento do fotógrafo, e se relacionam à fotografia como se ela não fosse mais do que a realização ou implementação dessas condições.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *The [...] assumption associated with the judgment of taste asserts that what is seen in a photograph is the result of choices made by the photographer – choices that are primarily stylistic. These choices may be manifest in relation to the cropping of the frame, the positioning of the photographed subjects within it, composition, lighting and the use to which it is put, the choice of colors or the choice of focus – in a double sense. Such evaluations link that which is visible in a photograph to the intentions, vision, planning and talent of the photographer, and relate to the photograph as if it were nothing more than the realization or implementation of these conditions.*

Neste ensaio, me detenho em alguns visores de câmeras produzidos entre meados do século 20 e a atualidade. Quanto ao escopo do estudo, ele se restringe a três tipos de câmeras: as telemétricas, as *reflex* (ou SLR<sup>6</sup>) e as câmeras digitais sem espelho, modelos que, *grosso modo*, se sucederam em termos de volume de produção e assimilação.

Como pretendo demonstrar, os visores das câmeras se apresentam como metonímias de uma cultura visual que buscou coincidência cada vez maior entre ver e representar. Esses mecanismos de visualização do ato fotográfico encenam o processo histórico que se inicia com a concepção da representação, na qual o real e a imagem constituem instâncias estáveis, para desembocar na era da simulação<sup>7</sup> hodierna, em que essas duas esferas se imbricam, implicando uma mudança de estatuto da imagem, e se encontram umbilicalmente ligadas a um dispositivo que visa à vigilância, ao controle e à alienação do trabalho, numa abrangência que o capitalismo nunca conquistara até então (cf. Bucci, 2021, p. 412). Nesse percurso, a fotografia se apresenta como a primeira tecnologia informacional (cf. Flusser, 1998, p. 86-87), a partir da qual podemos investigar os desdobramentos que, se hoje parecem novos, já se faziam ouvir no passado – se numa prosódia incompreensível naqueles tempos, não saberíamos dizer.

\*

Desde a primeira metade do século 19, a história da técnica dos meios fotográficos apresenta uma multiplicidade de equipamentos projetados para responder a inúmeras demandas sociais. Dentre tais demandas, destacam-se os usos da fotografia no âmbito da imprensa. Até o final do século 19, por conta da impossibilidade de inclusão de fotografias nas composições tipográficas – meio em que jornais e revistas eram impressos –, elas eram utilizadas somente para auxiliar o trabalho de gravadores que, a partir de tais referências, produziam

---

<sup>6</sup> A sigla significa *single lens reflex* ou *reflex* de lente única em tradução livre.

<sup>7</sup> Utilizo o termo segundo acepção desenvolvida pelo sociólogo Jean Baudrillard (1991) no livro *Simulacro e simulação*. Ao longo do ensaio, regressarei ao tema visando aprofundá-lo.



xilogravuras que ilustravam as publicações do período<sup>8</sup> (Meggs, 2009, p. 190-191). Somente a partir dessa época a impressão de fotografias se viabilizou na imprensa, com o desenvolvimento de técnicas mecânicas de transferência de imagens por meio de retículas (p. 191-192). O advento fez com que as publicações ilustradas, além de incluir fotografias, se tornassem tanto mais econômicas quanto mais próximas temporalmente aos eventos que noticiavam (p. 192).

Tal processo histórico, que teve como meta aquilo que Eugênio Bucci (2021, p. 52-53) define como a instância da imagem ao vivo, incluiu diversos esforços que se fazem ver no desenvolvimento das indústrias gráfica e fotográfica.<sup>9</sup> No caso desta última, a partir do final do século 19, observa-se uma demanda social por câmeras menores, que dispensassem tripés e permitissem mais liberdade por parte de quem operava os equipamentos (Rosenblum, 1997, p. 259). Outro aprimoramento perseguido na altura consistia na possibilidade de “visualizar a cena, fazer a exposição e avançar o filme à luz do dia”, características que se tornaram disponíveis apenas a partir da década de 1920 (p. 443).

Dentre os inúmeros modelos de máquinas fotográficas portáteis que passaram a ser comercializados ao longo da primeira metade do século 20, destaque as câmeras telemétricas e as câmeras SLR. Essa escolha tem como justificativa o volume de produção mais significativo que esses dois tipos de equipamento alcançaram e a respectiva relevância que exerceram na cultura visual global ao longo do século 20, especialmente nos campos do jornalismo e nos usos amadores, como a fotografia de família.

---

<sup>8</sup> Um exemplo brasileiro pode ser observado em reportagem de 1888 da *Revista Illustrada*, publicação carioca que circulou entre 1876 e 1898. A matéria reporta, a partir de desenhos em litografia, um crime ocorrido na rua Uruguaiana, Centro do Rio. É de particular interesse o esforço do desenhista por representar o momento em que o assassino atira em sua vítima. Outra ilustração da mesma página mostra o corpo do homem assassinado sobre uma mesa de necrotério, apresentando a legenda “desenho tirado do natural”, salientando a função comprobatória que a fotografia assumiria algumas décadas mais tarde nesse tipo de publicação. Em ambos os desenhos, suas semelhanças em relação às fotografias, que substituiriam esse tipo de prática nas décadas seguintes, indica a sinergia entre desenho e fotografia no desenvolvimento da cultura visual dos periódicos. Ver página 5 do documento: [http://memoria.bn.br/pdf/332747/per332747\\_1888\\_00507.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/332747/per332747_1888_00507.pdf). Acesso em 7 nov. 2022.

<sup>9</sup> Um caso emblemático para a fotografia ocorreu em 1989, quando o fotógrafo Ronald A. Edmonds fotografou a posse de H. W. Bush com um protótipo de câmera digital elaborado numa parceria entre Kodak e Nikon. 40 segundos após o acontecimento, Edmonds enviou suas fotografias à imprensa, feito inédito na época (cf. Pritchard, 2014, p. 203).

A primeira câmera telemétrica produzida e disponibilizada comercialmente foi a 3A Kodak Autographic Special, de 1916. Em 1925, a Leitz introduz no mercado a Leica, primeira câmera de 35mm a ser comercializada, que, em decorrência de suas pequenas dimensões, agilidade e facilidade operacional, foi rapidamente assimilada pelo mercado.<sup>10</sup>

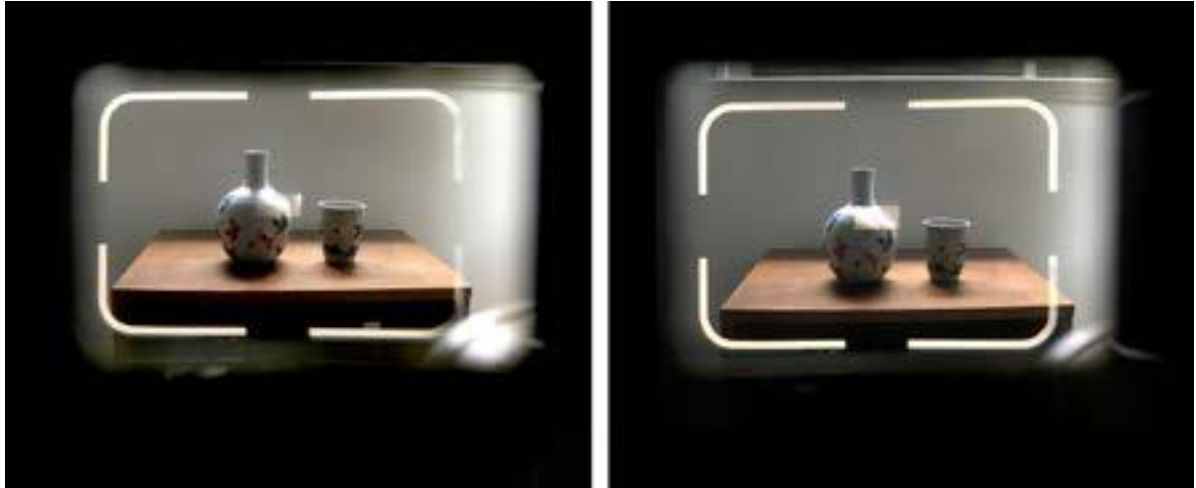


**Figura 1**  
Câmera telemétrica Leica M3  
(vista frontal e traseira)  
Fotos do autor

As câmeras telemétricas têm como característica dois pontos de vista, relativos um ao visor, por onde observamos a cena a ser fotografada, e outro à objetiva, que efetivamente captura a imagem (Figura 1). A diferença angular entre essas duas perspectivas tem algumas implicações. A primeira é o desvio de paralaxe. Essa incoerência se torna mais explícita quando fotografamos objetos próximos à câmera: se, no visor, eles aparecem à direita, quase fora do quadro, na imagem aparecerão mais contíguos ao centro do enquadramento, uma vez que a objetiva que os fotografou estava alguns centímetros mais próxima a eles em comparação ao visor por onde a cena foi enquadrada.

A segunda característica relativa à visualização através das câmeras telemétricas diz respeito à delimitação do campo de representação. Esses visores possuem, dentro da janela por onde olhamos, linhas delimitando o retângulo que corresponde, aproximadamente, àquilo que a objetiva “vê” (Figura 2). Isso faz com que seja possível não apenas observar as porções da cena que estão incluídas no enquadramento, mas também os elementos que estão fora da imagem.

<sup>10</sup> Sobre esses dois modelos, ver [www.cameramanuals.org/kodak\\_pdf/kodak\\_autographic\\_3a\\_special.pdf](http://www.cameramanuals.org/kodak_pdf/kodak_autographic_3a_special.pdf). Acesso em 22 out. 2022.



**Figura 2**  
Fotografia feita a partir do visor da câmera telemétrica Leica M3, mostrando a imagem em foco (à esquerda) e fora de foco (à direita)  
Fotos do autor

No que se refere ao mecanismo de foco, que dá nome às câmeras telemétricas, temos, no centro do visor, um pequeno retângulo dentro do qual vemos a imagem capturada pela janela do telêmetro, uma abertura que se encontra na parte superior da câmera, à esquerda do visor. Quando o assunto a ser fotografado está desfocado, sua imagem aparece duplicada, flutuando sobre esse pequeno retângulo (Figura 2). Quando ajustamos gradativamente o foco para a distância correta, a imagem presente no pequeno retângulo vai se sobrepondo até se encaixar plenamente ao restante da composição que enquadramos no visor. Nesse mecanismo não podemos ver o desfoque da fotografia; podemos tão somente determinar, por meio da sobreposição das duas imagens na pequena porção do campo visual, quais áreas da imagem estarão em foco. Se trocamos de objetiva, o visor por onde observamos permanece inalterado, à exceção das linhas determinantes do quadro que se ajusta à distância focal correspondente ao campo visual da nova lente.

Uma terceira característica desse sistema diz respeito à captura do instante. Por apresentar dois pontos de vista independentes, quando disparamos a câmera, a visualização que temos permanece inalterada, a modo de podermos testemunhar o instante exato em que a fotografia é feita. Todos esses elementos produzem uma situação na qual aquilo que vemos e a imagem que teremos futuramente constituem instâncias separadas, bem delimitadas e estáveis. Em outras palavras, nas câmeras telemétricas, realidade e representação ocorrem como duas esferas distintas.

O mecanismo de visualização das câmeras SLR, por sua vez, remonta a período anterior à própria fotografia. O recurso foi utilizado nas câmeras obscuras pelo menos desde 1676 segundo uma descrição de Johann Christoph Sturm (Coe, 1978, p. 133). O primeiro emprego desse aparato na fotografia data de 1861, como atesta um projeto de Thomas Sutton que, no entanto, foi produzido em pequena quantidade (p. 133). Foi apenas em 1884 que Calvin Rae Smith patenteou um modelo portátil desse tipo de câmera que, então, passou a ser produzido industrialmente. Outros modelos relevantes de câmeras SLR são a médio formato Ermanox Reflex, da década de 1920 (Rosenblum, 1997, p. 642), e a Kine Exakta, primeira SLR 35mm a ser produzida a partir de 1936 (Pritchard, 2014, p. 110).



**Figura 3**  
Câmera SLR Nikon F  
(vista frontal e traseira)  
Fotos do autor

No que se refere à visualização do ato fotográfico, as câmeras SLR têm como característica apenas uma lente, que projeta os raios luminosos num espelho (Figura 3). Em seguida, esse espelho reflete a imagem para um penta-prisma que, então, a transmite para o visor, onde podemos observar a cena a ser fotografada.

À diferença da lógica aproximada entre visualizar e fotografar própria às câmeras telemétricas que descrevi, no caso das SLR é possível ver exatamente aquilo que a objetiva “vê” e, por consequência, viabiliza-se a delimitação precisa dos limites do quadro sem o desvio de paralaxe característico das câmeras telemétricas (Figura 4). Com isso, já não podemos mais observar as porções da imagem óptica que estão fora do campo de representação: a janela que vislumbramos corresponde ponto por ponto à imagem que teremos a partir dessa vista. Em outras palavras, em vez de observar, dentro do visor, uma moldura que corresponderá à imagem, nas SLR, a visualização do ato fotográfico se dá por meio da reflexão óptica da imagem que a objetiva enquadra.



**Figura 4**  
Fotografia feita a partir do visor da câmera SLR Nikon F mostrando a imagem em foco (à esquerda) e fora de foco (à direita)  
Fotos do autor

De forma coerente, à diferença das câmeras telemétricas, que não permitem a pré-visualização do desfoque, o mecanismo de foco das SLR interfere diretamente no modo como observamos a cena: os assuntos localizados fora da profundidade de campo de uma dada distância aparecem desfocados no visor (Figura 4). A maioria das SLR conta, aliás, com um mecanismo de pré-visualização de profundidade de campo que nos permite observar as implicações para a imagem da variação de abertura de diafragma que escolhemos. E quando trocamos a objetiva, passamos a enxergar segundo essa nova distância focal.

Tais fatores prestam testemunho de um esforço no sentido de aproximar a visualização do mundo e a imagem resultante. A correspondência entre visualização e imagem só é interrompida nas câmeras SLR em um momento: o instante do disparo. Quando acionado, o obturador faz com que o espelho, localizado atrás da objetiva, se levante, e a imagem seja projetada para as cortinas da câmera que, sincronicamente, se abrem, permitindo a exposição do filme à luz, originando a fotografia. Nesse instante, em função do levantamento do espelho, a pessoa que fotografa é acometida pelo bloqueio de sua visão; a observação do mundo e a apreensão da imagem não podem, assim, ocorrer simultaneamente. É sobretudo nesse momento do ato fotográfico executado com as câmeras SLR que as instâncias do real e da imagem se apresentam distintas uma da outra.

Ao longo da primeira metade do século 20, além desses dois tipos de câmeras, outros modelos como as máquinas de grande formato e as TLR eram

utilizadas no meio jornalístico. Esse cenário se modifica com o lançamento da Nikon F em 1959, um modelo de câmera SLR de 35mm que contava com um projeto modular, possibilitando o uso intercambiável de diversos tipos de objetivas, visores, telas de foco, *back* de 250 exposições, *motor drive*, entre outros aparatos (cf. Pritchard, 2014, p. 161). Em função dessas características, profissionais de diversas áreas aderiram ao sistema, que obteve grande sucesso comercial,<sup>11</sup> tornando-se o equipamento de referência para uma série de usos, como o fotojornalismo. Ainda que as câmeras telemétricas tenham permanecido em fabricação, seu volume de produção gradualmente diminuiu.<sup>12</sup> Em contrapartida, fabricantes como a Pentax, a Minolta, a Canon e a própria Leica, famosa por suas câmeras telemétricas, passaram a direcionar seus esforços para a produção de câmeras SLR.

Com o advento da fotografia digital, as fabricantes prontamente adaptaram o mecanismo das SLR para a nova tecnologia. Em 1986 a Nikon, em colaboração com a Panasonic, divulga um protótipo de câmera digital SLR (ou DSLR,<sup>13</sup> como foram denominadas): a Nikon SVC (Busch, 2005, n.p.). Em 1989 a FujiFilm lança a primeira câmera digital comercialmente disponível, a Fujix DS-X<sup>14</sup> e, em 1991, a Kodak, em colaboração com a Nikon, passa a comercializar a Kodak Nikon DCS 100, um equipamento que permitia o uso de um corpo de câmera analógico, a Nikon F3, associado a um sistema de captura digital. Ainda que o modelo tenha sido comercializado, suas limitações de resolução, de 1,3 megapixels, bem como seu alto custo, impossibilitavam uma adoção ampla – apenas 987 unidades do equipamento foram vendidas (Pritchard, 2014, p. 201).

---

<sup>11</sup> Entre 1959 e 1973, período em que a Nikon F foi produzida, a Nippon Kogaku colocou no mercado aproximadamente 862.600 unidades desse modelo (cf. Pritchard, 2014, p. 162). A título de comparação, a Leica M3, câmera telemétrica contemporânea da SLR Nikon F, teve cerca de 220.000 unidades produzidas entre 1954 e 1966 (p. 151).

<sup>12</sup> Segundo a Nikon, entre 1953 e 1954, foram vendidas 12.873 unidades de seus modelos telemétricos, Nikon I, M e S (cf. [https://imaging.nikon.com/history/chronicle/history\\_e/index.htm](https://imaging.nikon.com/history/chronicle/history_e/index.htm). Acesso em 21 dez. 2022). Em contraste, após o lançamento da Nikon F, primeira câmera SLR da marca, foram vendidas, entre 1959 e 1965, mais de 200.000 unidades do equipamento (cf. <https://imaging.nikon.com/history/chronicle/history-f/index.htm>. Acesso em 21 dez. 2022), o que resulta na média de mais de 33.000 unidades por ano (quase o triplo em comparação ao mercado das telemétricas). Em 1959 a marca deixa de produzir câmeras telemétricas e passa a fabricar exclusivamente câmeras SLR. O mesmo fenômeno ocorreu com a Canon (cf. <https://global.canon/en/c-museum/history/story04.html>. Acesso em 21 dez. 2022).

<sup>13</sup> A sigla significa *digital single lens reflex*, ou reflex digital de lente única em tradução livre.

<sup>14</sup> Ver <https://www.digitalkameramuseum.de/en/cameras/item/fujix-ds-x>. Acesso em 9 nov. 2022.

O uso das câmeras digitais na imprensa só se estabelece a partir de 1999, quando a Nikon lança a Nikon D1, câmera de 2.74 megapixels com uma baioneta de montagem F que permitia o emprego de todas as objetivas desse sistema (Busch, 2005, n.p). A partir de então, as câmeras DSLR se tornam o principal sistema para o fotojornalismo e demais campos do meio editorial.

Em decorrência do aperfeiçoamento dos sensores, processadores e outras tecnologias digitais, na década de 2000 viabilizaram-se equipamentos ainda mais portáteis. Um dos marcos desse desenvolvimento, os *smartphones*, desde o final dos anos 2000 têm substituído as câmeras digitais compactas e representam, hoje, em números absolutos,<sup>15</sup> o equipamento mais utilizado para fotografar. Outro tipo de câmera fotográfica que passou a ser comercializado a partir da década de 2000 consistiu nas câmeras sem espelho. Até o início dos anos 2010, esses aparelhos representavam uma parcela pequena da produção total de máquinas fotográficas, destinando-se majoritariamente a usos amadores. Com o desenvolvimento de sistemas de autofoco específicos, assim como melhores processadores, as câmeras sem espelho têm representado uma parte cada vez mais significativa do mercado. Tal fato fez com que, em 2021, a Canon deixasse de produzir câmeras DSLR<sup>16</sup> e a Nikon transferisse a produção desse tipo de câmeras do Japão para a Tailândia.<sup>17</sup>



**Figura 5**  
Câmera sem espelho  
Fujifilm X-E3 (vista  
frontal e traseira)  
Fotos do autor

<sup>15</sup> A Cipa, associação japonesa de produtores de câmeras e produtos de imagem, divulgou um gráfico que denota uma explosão no número de fotos criadas com *smartphones* entre o final da década de 2000 e o início da seguinte. Ver: <https://www.dxomark.com/smartphones-vs-cameras-closing-the-gap-on-image-quality/>. Acesso em 1 dez. 2022.

<sup>16</sup> Ver <https://petapixel.com/2021/12/28/canon-confirms-weve-seen-its-last-flagship-dslr/>. Acesso em 28 abr. 2022.

<sup>17</sup> Ver <https://www.japantimes.co.jp/news/2021/06/09/business/corporate-business/nikon-production/>. Acesso em 27 abr. 2022.

Nas câmeras sem espelho, do mecanismo antigo das DSLR, resta apenas a objetiva, a superfície fotossensível (nesse caso, o sensor digital), as cortinas e o visor eletrônico. Estes dois últimos elementos nem sempre estão presentes: muitos modelos de câmeras sem espelho carecem de visor, contando apenas com uma tela, proporcionando um tipo de visualização similar àquele dos *smartphones*. No que diz respeito às cortinas, alguns modelos dispensam o obturador mecânico, valendo-se de sua versão eletrônica, que utiliza uma variação de corrente elétrica no sensor digital, responsável por determinar o tempo de exposição.<sup>18</sup>



**Figura 6**  
Fotografia feita a partir do visor da câmera sem espelho Fujifilm X-E3, mostrando a imagem em foco (à esquerda) e fora de foco (à direita)  
Fotos do autor

No que se refere às características das câmeras sem espelho para a visualização do ato fotográfico, esses equipamentos, em regra, abrem mão de qualquer recurso óptico capaz de possibilitar a visualização direta da realidade. Com tais equipamentos temos a conversão instantânea da imagem óptica, capturada pela objetiva, em imagem digital, a qual pode ser vista por meio de uma pequena tela disposta dentro do visor. O disparo do obturador emite um ruído gravado que procura imitar o som produzido pelas cortinas mecânicas. Esse som pode ser desabilitado e então o clique, absolutamente silencioso, confere mais esse poder a quem fotografa, que pode, assim, ocultar seu gesto da pessoa que

<sup>18</sup> Ver [https://www.nikonimgsupport.com/eu/BV\\_article?articleNo=000006443&configured=1&lang=en\\_GB&setRedirect=true](https://www.nikonimgsupport.com/eu/BV_article?articleNo=000006443&configured=1&lang=en_GB&setRedirect=true). Acesso em 19 maio 2022.



é fotografada. E o instante ao qual a imagem corresponde é apenas um ponto em meio à contínua conversão dos raios luminosos num mapa de *bits* numericamente descrito. Nessa situação, já não vemos mais diretamente o mundo; qualquer intervalo entre realidade e imagem foi suprimido na visualização do ato fotográfico. Habitamos tão somente a imagem digital, que se sobrepõe à vista direta, óptica, da realidade.

No pequeno histórico que procurei traçar, notamos uma progressão em três estágios. No primeiro, relativo às câmeras telemétricas, temos um cenário no qual o real e a imagem ocorrem como instâncias distintas. A observação do ato fotográfico se dá num sentido aproximativo. A cena visualizada difere da imagem que será produzida, não permitindo uma coincidência ponto por ponto entre visualização da cena e imagem por conta da paralaxe, da impossibilidade de visualização das áreas que estão fora de foco etc. No segundo estágio, próprio às câmeras SLR, encontramos um sistema que aproxima as instâncias da observação da cena à imagem a ser produzida por meio de lente única que serve a ambos os propósitos, permitindo, via reflexão num espelho, uma relativa coincidência entre essas duas etapas da criação da fotografia. No terceiro estágio, referente às câmeras sem espelho, temos, por fim, a conversão instantânea do real em imagem. Com esse tipo de aparato, se por um lado podemos ver imediatamente o modo como o aparelho interpreta as informações da cena que temos diante de nós,<sup>19</sup> por outro, temos a vista óptica da realidade elidida pela tela em miniatura que serve como visor. Nessa operação, habitamos tão somente o signo, não mais uma vista mediada da realidade.

Cabe-nos perguntar quais são os amálgamas, as forças sociais que atuaram para o desenvolvimento desses aparatos provenientes de períodos sucessivos da história das técnicas fotográficas. Recorro ao livro *Técnicas do observador*, no qual Jonathan Crary (2012, p. 35) investiga a formulação do observador na modernidade. O autor comenta que, nos séculos 17 e 18, a câmara escura serviu de modelo para explicar a visão humana, desempenhando, ademais, um papel de metáfora filosófica para representar o sujeito que, ao observar o

---

<sup>19</sup> As câmeras sem espelho permitem, ademais, a disposição de diversas informações sobrepostas à imagem a ser fotografada, como histogramas, ícones relativos à profundidade de campo, ao prumo da câmera, bem como informações básicas de velocidade do disparador, abertura do diafragma etc. (cf. Figura 6).

mundo, atingiria a verdade por meio de deduções. Esse paradigma gnosiológico subentendia uma visão objetiva quanto à realidade, empreendida por um sujeito que encarnava a posição do ser humano entre deus e o mundo; trata-se de um olho metafísico (p. 53-54).

No século 19, contudo, a câmara escura passa a ser associada ao ilusionismo e sua vocação enganadora (Crary, 2012, p. 40). Simultaneamente, estudos científicos atestam que a visão é fruto de uma multiplicidade de processos fisiológicos isolados e mensuráveis. Esse dado trouxe modificações profundas para a epistemologia ao sugerir que a percepção obedece a uma “relação arbitrária entre estímulo e sensação”, de modo que a visão, faculdade antes compreendida como algo transcendental e objetivo, prova-se vulnerável a ponto de “perceber erroneamente” (p. 90-91).

Segundo Crary (2012), as constatações científicas do período relativas ao corpo humano estavam atreladas a esforços orientados para controlar o observador. Dentre os estudos analisados pelo autor, destaca-se o trabalho de Johann Friedrich Herbart, que procurou quantificar processos psicológicos relativos à atenção e à obediência, os quais visavam disciplinar o ser humano, especialmente em sua existência no tempo (p. 102-103). Outro estudo relevante foi empreendido por Jan Purkinje, que mensurou a dilatação da pupila, a fadiga ocular, a extensão da área de visibilidade entre outros aspectos do aparelho perceptivo visual humano e sua relação com processos neurológicos, de modo que “a superfície física do olho converteu-se em um campo de informação estatística” (p. 104). Tais investigações engendraram aparatos ópticos os quais, fora dos laboratórios, se transformaram em brinquedos para entretenimento popular, como os taumatrópios (p. 105-106).

Na esteira desses fatores, Crary (2012) afirma que, na modernidade, o modelo gnosiológico da câmara escura é substituído pela fotografia, técnica semelhante à fisiologia da visão então investigada e que, tal qual nossa percepção visual, também depende de múltiplos processos paralelos os quais, conjugados, produzem a sensação de realidade (p. 93). Tais elementos levam o autor a alegar que, historicamente, a fotografia não representa uma continuidade em relação à pintura e à perspectiva renascentista; ao contrário, constitui uma ruptura, implicando tanto a reorganização do sujeito quanto a inauguração de uma “nova economia cultural de valor e troca” (p. 22), na qual a fotografia

converteu-se em um elemento central não apenas na nova economia da mercadoria, mas na reorganização de todo um território no qual circulam e proliferam signos e imagens, cada um deles efetivamente separado de um referente. As fotografias podem ter algumas semelhanças aparentes com tipos mais antigos de imagens, como a pintura em perspectiva ou desenhos feitos com o auxílio de uma câmara escura, mas elas participam de uma imensa ruptura sistêmica que torna insignificantes essas semelhanças. A fotografia é um elemento de um novo e homogêneo terreno de consumo e circulação, no qual se aloja o observador. Para entender o ‘efeito fotografia’ no século 19, é preciso vê-lo como componente crucial de uma nova economia cultural de valor e troca, não como parte de uma história contínua da representação visual (Crary, 2012, p. 21-22).

Ainda que a fotografia tenha exercido essa revolução sistêmica descrita por Crary desde sua disseminação na primeira metade do século 19, dada a complexidade desse processo histórico, ele compreendeu não apenas concepções vanguardistas quanto à visualidade, mas também entendimentos conservadores, fundamentados nas referências dos meios de produção de imagem anteriores à fotografia. Walter Benjamin (1985, p. 92) alude a esse viés retrógrado nos círculos de discussão alemães sobre o meio fotográfico no século 19 e nas primeiras décadas do século 20 em seu ensaio *Pequena história da fotografia*. Segundo o autor, noções de cunho “profundamente antitécnico” – como, por exemplo, a figura divina do gênio artístico – se faziam presentes nas reflexões daquele período, impossibilitando qualquer consideração mais profunda sobre o meio, uma vez que esses teóricos “tentaram justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado”.

No ensaio *The traffic in photographs*, escrito pelo artista e pesquisador Allan Sekula (1984), o tema relativo aos discursos atribuídos à fotografia é aprofundado. Em vez de atribuir um aspecto apenas conservador ao viés “antitécnico” das teorias da fotografia, o autor comenta que, frente à “emergência da ciência e da tecnologia como forças produtivas aparentemente autônomas”,<sup>20</sup> o discurso dedicado à fotografia procura conciliar “a separação tanto filosófica quanto institucional das práticas científicas e artísticas que caracterizam a sociedade burguesa do fim do

---

<sup>20</sup> No original: *the emergence of science and technology as seemingly autonomous productive forces*.

século 18 em diante”<sup>21</sup> (p. 78). Segundo o autor, o entendimento da fotografia como prática artística permitiu, desde o século 19, que a dimensão criativa humana se aliasse, de forma apaziguada, a um processo mecânico que tinha como base princípios científicos:

Acima de tudo a força ideológica da arte fotográfica na sociedade moderna talvez resida na aparente reconciliação das energias criativas humanas com um processo de mecanização cientificamente guiado sugerindo que, apesar da divisão moderna e industrial do trabalho, e especificamente apesar da industrialização do trabalho cultural, apesar da obsolescência histórica, marginalização e degradação dos modos de representação artesanais e manuais, a categoria do artista segue viva no exercício de um domínio imaginativo *puramente mental* sobre a câmera (Sekula, 1984, p. 78-79).<sup>22</sup>

Vemos, assim, que o entendimento da fotografia como uma continuidade da pintura e do desenho desempenha um papel ideológico relevante nos discursos dedicados a essa técnica. E tal compreensão se manifesta não apenas em termos teóricos, mas também nos próprios aparatos fotográficos. No livro *A ilusão especular*, Arlindo Machado (2015, p. 75) descreve as ferramentas elaboradas por Dürer e seus contemporâneos do século 16 para produzir imagens estruturadas segundo a *perspectiva artificialis*. Após algum tempo, tais objetos foram substituídos pela câmara escura:

Todo o mecanismo óptico da câmera fotográfica – que nasce aí (no século 16) – foi reclamado exatamente para resolver o problema da obtenção automática de *perspectiva artificialis*, razão pela qual a fotografia é indissociável da ideologia dessa técnica projetiva [...] toda a nossa tradição cultural logrou identificar essa construção perspectiva como efeito de ‘real’ e por isso a fotografia faz basear o seu ilusionismo homológico na ideologia que está cristalizada nessa técnica (Machado, 2015, p. 76).

<sup>21</sup> No original: *the philosophical and institutional separation of scientific and artistic practices that has characterized bourgeois society from the late eighteenth century onward.*

<sup>22</sup> No original: *Above all else, the ideological force of photographic art in modern society may lie in the apparent reconciliation of human creative energies with a scientifically guided process of mechanization, suggesting that despite the modern industrial division of labor, and specifically despite the industrialization of cultural work, despite the historical obsolescence, marginalization and degradation of artisanal and manual modes of representation, the category of the artist lives on in the exercise of a purely mental, imaginative command over the camera.*

E, a seguir,

por detrás de sua pretensão mecânica de ‘imitar a natureza’, a perspectiva renascentista esconde a sua verdadeira motivação ideológica: ela visa instituir a visão plena de um espaço homogêneo e infinito elaborado por um olho/sujeito, tal como na filosofia idealista, a plenitude e a homogeneidade do Ser é dada por um sujeito transcendental (Machado, 2015, p. 85).

Desse modo podemos notar, tanto nas câmeras telemétricas quanto nas máquinas SLR que descrevi, a sobrevivência – como diria Warburg – dessa concepção de visualidade própria aos aparatos ópticos empregados no desenho e na pintura entre os séculos 16 e 18:<sup>23</sup> todos eles propõem janelas através das quais ocorre a observação do mundo; são meios, estão dispostos *entre* observador e realidade, sugerindo

um mundo regido por uma subjetividade introspectiva, que contempla imagens como se delas estivéssemos separados por uma linha divisória [...] por mais que estejamos epistemologicamente confinados a esse regime de visão, é importante frisar que isso não é atávico ou natural da fisiologia humana. Corresponde a uma experiência histórica, na qual uma forma de fruição e percepção das imagens se impôs, em detrimento de outras (Beiguelman, 2021, p. 18-19).

É apenas a partir do advento da fotografia digital que, a essa compreensão, se soma a outra lógica, que prevê uma interatividade sem precedentes entre imagem e observador. O *smartphone* conectado à internet representa o objeto paradigmático desse ambiente cultural, responsável por “converter a câmera de dispositivo de captação em um dispositivo de projeção do sujeito” (Beiguelman, 2021, p. 33).

Retomando a proposição de Cray da fotografia como ruptura em relação aos meios que a antecederam, faz sentido pensar nessa afirmação sob os termos articulados por Maurício Lissovsky (2009, p. 31):

---

<sup>23</sup> Esses aparatos podem ser observados em Wenczel (2007).

a origem da fotografia só pode ser plenamente verificada ‘depois’: depois de seu advento e depois de seu hábito. De certo modo, é a mesma noção que Deleuze toma emprestada de Nietzsche ao abordar o cinema: ‘nunca é no início que alguma coisa nova, uma arte nova, pode revelar sua essência, mas, o que era desde o início, ela só pode revelá-lo num desvio de sua evolução’.

Nesse sentido, a fotografia digital – com seus mecanismos de visualização, em sua integração às redes sociais e outras formas de comércio eletrônico – permite que o dispositivo fotográfico instaure, em sua integralidade, aquela economia cultural de valor e troca fundada na dissociação entre matéria e aparência mencionada por Crary. Se por um lado o estabelecimento dessa conjuntura já se anunciava no século 19, por outro, ela só se completa hoje, com a absorção completa da vida social pela mercadoria e a consequente multiplicação dos processos de subjetivação engendrados pelo dispositivo fotográfico.

Retomando a descrição das câmeras digitais sem espelho, notamos, no ato fotográfico viabilizado por esses aparatos, a imediatez entre a observação da cena e sua conversão em imagem. Mais precisamente, com tais equipamentos, o ato fotográfico ocorre segundo uma precedência da imagem em relação ao mundo – ou a antecedência do signo em relação ao referente como define a semiologia. Em *Simulacros e simulação*, Jean Baudrillard (1991) investiga a relação entre realidade e signo na contemporaneidade globalizada (a obra data do final dos anos 1970). Um dos pontos cruciais do livro consiste em afirmar que, a partir da segunda metade do século 20, temos uma transição da lógica da representação para o modo da simulação.

Na representação, existiria uma relação dialética entre signo e real. Por corresponder ao real, por estar lastreado em seu referente, na lógica da representação, o signo podia ser permutado por sentido (Baudrillard, 1991, p. 13). A simulação, em contraste, “parte da negação radical do signo como valor, parte do signo como reversão e aniquilamento de toda a referência” (p. 13). O signo não pode mais ser trocado por um real que lhe corresponde, troca-se “em si mesmo, num circuito ininterrupto cujas referência e circunferência se encontram em lado nenhum” (p. 13).

Segundo o autor, um dos elementos característicos do modo da simulação é a precedência do modelo em relação ao fato:

os fatos já não têm trajetória própria, nascem na intersecção dos modelos [...] Esta antecipação, esta precessão, este curto-circuito, esta confusão do fato com o seu modelo [...] é sempre ela que dá lugar a todas as interpretações possíveis, mesmo as mais contraditórias – todas verdadeiras, no sentido em que a sua verdade é a de se trocarem, à semelhança dos modelos dos quais procedem, num ciclo generalizado (Baudrillard, 1991, p. 26).

Sendo capazes de reconhecer animais, veículos, rostos – sorridentes, até –, entre outros elementos, as câmeras sem espelho materializam essa circunstância. A programação dos *softwares* que realizam tais operações emprega parâmetros formais prévios em sua base de dados, e, dessa forma, o ato fotográfico passa a compreender uma dimensão de atualização de um modelo previsto pelo programa, como já notava Flusser (1998, p. 43) em sua filosofia da fotografia:

Se considerarmos o aparelho fotográfico [...] constataremos que o ‘estar programado’ é que o caracteriza. As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente (‘programadas’, ‘pré-escritas’) por aqueles que os produziram. As fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho. [...] O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico [...] seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades.

Esse fato se aprofunda e adquire caráter mais literal do que metafórico quando levamos em conta os recursos atuais de visão computacional descritos por Giselle Beiguelman (2021, p. 120-121):

Para que um sistema de inteligência artificial possa reconhecer a diferença entre imagens de maçãs e laranjas, por exemplo, é preciso que seja abastecido com milhares de imagens de maçãs e laranjas, previamente rotuladas (isto é, associadas a um conjunto de palavras-chave).

Essa entrada de dados municia o *software* para realizar um levantamento estatístico das informações contidas nas imagens e desenvolver um modelo para reconhecer a diferença entre as duas ‘classes’ [...]. Essa fase é o que chamamos de treinamento ou aprendizagem automática. Nela são computadas as informações textuais (os rotuladores). A partir daí, pode-se passar para o aprendizado profundo (*deep learning*), quando os padrões inscritos nas diversas camadas da imagem, como informações sobre cor, disposição dos *pixels*, coordenadas geométricas, entre outras, são identificados.

Essa lógica de acúmulo de informações é apenas uma das faces de um novo estatuto da imagem, própria aos contextos digitais. Nessa conjuntura, a imagem assume mais plenamente seu aspecto de mercadoria (cf. Bucci, 2021, p. 356-361) (ou hipermercadoria, como denomina Baudrillard), funcionando como

*testes*, [...] que nos interrogam e nós somos intimados a responder-lhes [...] Todas as mensagens dos *media* funcionam de maneira semelhante: nem informação nem comunicação, mas referendo, teste perpétuo, resposta circular, verificação do código” (Baudrillard, 1991, p. 97-98).

No caso da fotografia digital, sua função como instrumento avaliativo tem por fundamento os metadados que carrega, capazes de determinar localidade, data, entre outras informações a respeito de sua produção, que podem ser analisadas segundo o modelo de vigilância algorítmica definido por Beiguelman.<sup>24</sup> Nesse contexto, dados comportamentais próprios à circulação das imagens – como o tempo que passamos observando uma foto ou um vídeo, nossas reações na forma de comentários, curtidas, compartilhamentos etc. – são a elas atrelados, aprofundando a efetividade das provas para as quais nos submetemos, no mais das vezes inadvertidamente.

---

<sup>24</sup> A autora descreve, sob esse termo, o contexto em que, por meio das interações entre usuários das redes, a vigilância ocorre sincronicamente à extroversão dos sujeitos nesses ambientes digitais, que visam esquadrihar os comportamentos desses usuários para posterior venda dessas informações. O funcionamento desse sistema é o que Shoshana Zuboff denomina capitalismo de vigilância (cf. Beiguelman, 2021, p. 65).



Testemunhamos uma nova função – ou disfunção – social na história das imagens que, hoje, ao ser observadas por nós, nos observam de volta, “veem pelos nossos olhos” (Beiguelman, 2021, p. 63). Esse escrutínio, próprio às redes sociais, tem como *télos* prever – e, ao prever, alterar – os comportamentos humanos, como ocorreu na campanha eleitoral de Donald Trump, em 2016, quando a empresa Cambridge Analytica concentrou informações de perfis de redes sociais de 50 milhões de eleitores estadunidenses e, em seguida, enviou mensagens “moldadas em função do perfil dos eleitores” (Ituassu et al., 2019, p. 16), segundo uma estratégia de direcionamento psicológico individual.<sup>25</sup>

A partir desse estado de coisas, os Precogs, personagens videntes da ficção científica *O relatório minoritário*, de Philip K. Dick, adquirem novo sentido. Talvez seus sonhos premonitórios, traduzidos em documentos policiais, não sejam outra coisa senão nosso vagar por entre perfis, lojas e outros não lugares<sup>26</sup> das redes sociais, capazes de registrar essa versão do devaneio próprio ao capitalismo de vigilância. E assim como ocorre na novela de K. Dick, ao efetuar previsões, tais recursos se mesclam aos fatos.

Nos espaços digitais de circulação de imagens, ao “personificar um ser humano para uma máquina”<sup>27</sup>, como bem coloca a artista e ensaísta Hito Steyerl (2017, n.p), desempenhamos um trabalho escópico segundo definição de Eugênio Bucci (2021, p. 22):

O capital se descobriu linguagem [...] a velha oposição entre trabalho e linguagem se dissolveu, não existe mais. [...] o capital, além de explorar a força de trabalho, aprendeu a explorar o olhar – o capital explora o olhar como trabalho, compra o olhar em função daquilo que o olhar produz, e não apenas em função daquilo que o olhar pode ver. [...] O capitalismo se deu conta de que o olhar não é simplesmente um polo receptor das mensagens ou imagens prontas, mas uma força constitutiva de sentido social. [...] A ação de olhar, mais do que ver isso ou aquilo, é tecer um sentido para isso e aquilo.

<sup>25</sup> Tradução livre do termo individual *psychological targeting*.

<sup>26</sup> Para uma interpretação dos espaços virtuais sob o conceito de não lugar de Marc Augé, ver Bucci (2021, p. 168-171).

<sup>27</sup> No original: *impersonate a human for a machine*. O trecho está localizado no primeiro parágrafo do capítulo Online Capture.

e a seguir:

O *valor de gozo*, fabricado pela Superindústria do Imaginário [...] gera valor de troca extraindo mais-valia de um trabalho social de outro tipo: o olhar. O *valor de gozo* concentra em si parte do produto do trabalho de significação realizado pelo *trabalho escópico*, o trabalho realizado pelo olhar social, numa espécie de mais-valia do olhar. O valor de troca da mercadoria decorre dessa alienação de valor (Bucci, 2021, p. 390).

A modo de otimizar o trabalho escópico e a respectiva produção de mais-valia do olhar, as redes sociais são projetadas segundo a intenção de manter quem as emprega tão imersas quanto possível em seus meandros (cf. Alter, 2017). Por consistir no principal espaço de circulação da imagem fotográfica, essas redes são o ambiente onde o ser humano adentra ou, mais precisamente, se amalgama ao aparelho fotográfico como previa Flusser (1998, p. 44). Em decorrência dessa total falta de distância – afinal, adentrar ou se amalgamar requer proximidade extrema –, dificulta-se o discernimento de que muitas das tarefas inerentes ao uso das redes sociais – como postar fotografias, vídeos, textos, dar *like*, seguir, entre outras atividades – são formas de trabalho escópico alienado. Espaço de ocorrência dessa fusão entre corpo humano e dispositivo, as telas são o mecanismo por excelência de visualização das câmeras sem espelho e dos *smartphones*.

Outro aspecto que diz respeito à fusão entre corpo e dispositivo consiste na interatividade que os meios digitais preveem. Baudrillard (2014) comenta que, nesses *media* – diferentemente do que ocorria na fotografia ou no cinema do passado, os quais ainda propunham um olhar e uma cena –, submergimos nas imagens. Segundo o autor, as telas implicam uma relação “umbilical [...] de interação ‘tátil’ [...] você adentra a substância fluida da imagem – possivelmente para modificá-la”.<sup>28</sup> Ao adentrar a imagem, o sujeito torna-se o espaço da máquina: “Em um certo nível de [...] imersão em maquinaria virtual, não há mais a distinção humano-máquina: a máquina se encontra em ambos os lados da interface”.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> No original: *a sort of umbilical relation, of ‘tactile’ interaction [...] you enter the fluid substance of the image – possibly to modify it.* As posições no livro digital desse e do trecho seguinte, vão de 2466 a 2528.

<sup>29</sup> No original: *At a certain level of [...] immersion in virtual machinery, there is no longer any man-machine distinction: the machine is on both sides of the interface.*

Corroborar essa afirmação a análise de Beiguelman (2021, p. 19) quanto à função desempenhada pelo corpo no contexto informacional: “somos [...] corpos informacionais que podem não só transportar dados, como também ser entendidos como um campo de escaneamento e digitalização de informações”. Tais análises vêm ao encontro das reflexões sobre o fim dos *media* que Baudrillard empreende em *Simulacros e simulação*. O *medium* já não existe mais num sentido literal, pois não cumpre a função mediadora que o nomeia; as instâncias do real e dos *media* implodem:

não há apenas a implosão da mensagem no *medium*, há no próprio movimento implosão do próprio *medium* no real, implosão do *medium* e do real, numa espécie de nebulosa hiper-real onde até a definição e a ação distinta do *medium* já não são assinaláveis (Baudrillard, 1991, p. 107).

E a seguir:

Já não há *media* no sentido literal do termo [...] isto é, instância mediadora de uma realidade para uma outra, de um estado do real para outro [...] impossibilidade, portanto, de toda a mediação, de toda a intervenção dialética entre os dois ou de um para o outro. Circularidade de todos os efeitos *media* [...] é inútil sonhar com uma revolução pela forma, já que *medium* e real são a partir de agora uma única nebulosa indecifrável na sua verdade (Baudrillard, 1991, p. 108).

Essa falência da distinção entre realidade e imagem, essa conquista do mundo como imagem, estaria prevista, segundo Azoulay (2008, p. 146) e Flusser (1998, p. 39 e 86-87) desde os primeiros anos do advento da fotografia. Nesse sentido, os contextos gerados por meio dessa técnica, bem como os processos de subjetivação aí incluídos (cf. Agamben, 2009, p. 41-42), são desdobramentos da fotografia como um dispositivo, termo que, segundo Foucault (apud Agamben, 2009), representa o elemento histórico, suas “regras, ritos e instituições impostas aos indivíduos por um poder externo” os quais, por sua vez, são assimilados, gerando “instituições [...] processos de subjetivação e [...] regras em que se concretizam nas relações de poder” (p. 32).

Um texto publicado na edição de junho de 1859 da revista *Atlantic Monthly*<sup>30</sup> dedicado à fotografia estereoscópica ilustra a absorção do real em imagem descrita por Azoulay e Flusser. O artigo foi escrito pelo médico e polímata estadunidense Oliver Wendell Holmes que, entusiasmado com as virtudes da fotografia estereoscópica, faz prospecções quanto a seus desdobramentos socioeconômicos. Segundo o autor, no futuro, haveria algo como bibliotecas de fotos estereoscópicas que serviriam aos mais diversos propósitos. Tais imagens deveriam estar organizadas num sistema vasto de trocas, como se fossem notas monetárias emitidas pelo “banco da natureza” (Holmes, 1859, n.p.). Holmes via como prenúncio a esse cenário imaginário os caixeiros-viajantes que, já em seu tempo, percorriam as estradas dos EUA com fotografias de seus produtos que podiam ser observados pela clientela, comprados e entregues *a posteriori*. O prognóstico do autor é expressivo a ponto de incluir o uso da fotografia nos processos de expropriação e extrativismo capitalistas que atravessam a história do meio:<sup>31</sup>

a matéria, enquanto objeto visível, não é mais de grande utilidade, exceto como o molde no qual a forma é produzida. Dê-nos alguns negativos de uma coisa que valha a pena ser vista, tirados de diferentes pontos de vista, e isso é tudo o que queremos dessa coisa. (feito isto) Derrube-a ou queime-a, se quiser. [...] Todos os objetos da natureza e da arte que podemos conceber, em breve, descamarão suas superfícies para nosso proveito. O homem caçará todos os objetos interessantes, belos e grandiosos, da mesma forma que caçam gado na América do Sul em busca de suas peles, abandonando as carcaças de pouco valor<sup>32</sup> (Holmes, 1859).

<sup>30</sup> Tomei contato com esse artigo por meio do ensaio *The Traffic in Photographs* (Sekula, 1984). O artigo de Holmes pode ser acessado por meio do link: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361/>. Acesso em 12 jan. 2023.

<sup>31</sup> Quanto a esse assunto, ver o ensaio *The traffic in photographs* (Sekula, 1984). Casos mais contemporâneos são abordados por Beiguelman (2021, p. 66), a partir do conceito de *datacolonialismo*, e por Bucci (2021, p. 390) segundo a nomenclatura do *extrativismo do olhar*. Ver também Coleman e James (2021).

<sup>32</sup> No original: [...] *matter as a visible object is of no great use any longer, except as the mold on which form is shaped. Give us a few negatives of a thing worth seeing, taken from different points of view, and that is all we want of it. Pull it down or burn it up, if you please. [...] Every conceivable object of Nature and Art will soon scale off its surface for us. Men will hunt all curious, beautiful, grand objects, as they hunt the cattle in South America, for their skins, and leave the carcasses as of little worth.*

Há que perguntar se Holmes teria imaginado o cenário que se apresentaria após o último animal ser abatido. Exauridas as manadas que antes povoavam as paisagens, substituídos os bichos por suas peles, ressecadas, sob nossos pés numa sala de estar, o que resta, hoje, para ser visto? Eugênio Bucci (2021, p. 409) diz ser quase impossível divisar um “traço humano que não tenha sido deglutido pelo mercado das imagens”, uma vez que “tirando as mercadorias e suas imagens, nada mais existe de visível”<sup>33</sup> (p. 409). Talvez fosse a isso que Flusser se referia quando dizia que, apesar de vasto, o número de possibilidades inscritas no aparelho fotográfico é limitado, sugerindo um momento em que esse programa se esgota e, simultaneamente, o universo fotográfico se realiza (Flusser, 1998, p. 43). De forma coerente a esse processo histórico, a julgar pelos aparatos contemporâneos de visualização do ato fotográfico, não terá esse meio, uma vez interpretado como janela e espelho,<sup>34</sup> se convertido num tampão em seus usos mais hegemônicos?

**André Leite Coelho** é artista visual e pesquisador. Integra o Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica (Gpif) da ECA, USP, coordenado pelo professor doutor João Musa.

### Referências

- ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro/Editora Jandaíra, 2021.
- ALTER, Adam. *Irresistible: The rise of addictive technology and the business of keeping us hooked*. New York: Penguin Press, 2017. (Edição digital [ePub]).
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

<sup>33</sup> Aqui o autor toma como base Guy Debord e sua afirmação de que, na sociedade do espetáculo, a vida social é integralmente ocupada pela mercadoria (cf. Bucci, 2021, p. 407-410).

<sup>34</sup> Me refiro ao texto do curador de fotografia do MoMA, John Szarkowski, intitulado *Mirrors and windows*, no qual o autor caracteriza duas posturas quanto à criação de fotografias, uma relativa ao espelho, em que o meio é utilizado como ferramenta expressiva dirigida ao universo interno de quem fotografa, e outra, da ordem da janela, em que a fotografia nos permite conhecer e observar o mundo (cf. Szarkowski, 1978, p. 25).

- AZOULAY, Ariella. *Civil imagination: a political ontology of photography*. Trad. Louise Bethlehem. New York: Verso, 2015. (Edição digital [ePub]).
- AZOULAY, Ariella. *The civil contract of photography*. Trad. Rela Mazali, Ruvik Danieli. New York: Zone Books, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. *Screened out*. Trad. Chris Turner. New York: Verso, 2014. (Edição digital [ePub]).
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, v. 1. Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BUCCI, Eugênio. *A superindústria do imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BUSCH, David D. *Nikon D70 digital field guide*. Hoboken: Wiley Publishing, 2005. (Edição digital [ePub]).
- COE, Brian. *Cameras: from daguerreotypes to instant pictures*. New York: Crown Publishers Inc., 1978.
- COLEMAN, Kevin; JAMES, Daniel (Orgs.) *Capitalism and the camera: essays on photography and extraction*. New York: Verso, 2021.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- ELSAESSER, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc-São Paulo, 2018.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'água, 1998.
- HOLMES, Oliver Wendell. The stereoscope and the stereograph. *Atlantic Monthly*, Boston, v. 3, n. 20, Jun. 1859.
- ITUASSU, Arthur et al. De Donald Trump a Jair Bolsonaro: democracia e comunicação política nas eleições de 2016 nos Estados Unidos e de 2018 no Brasil. In: 8º Congresso da Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política, *Anais...* Brasília, 2019.
- LEFÈVRE, Wolfgang (Org.) *Inside the camera obscura: optics and art under the spell of the projected image*. Berlin: Max Planck Institute for the History of Science, 2007.

LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MEGGS, Philip B. *História do design gráfico*. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PRITCHARD, Michael. *A history of photography in 50 cameras*. London: Bloomsbury Publishing Inc., 2014.

ROSENBLUM, Naomi. *A world history of photography*. New York: Abbeville Press, 1997.

SEKULA, Allan. The traffic in photographs. In: *Photography against the grain: essays and photo works 1973-1983*. Halifax: The Press of Nova Scotia College of Art & Design, 1984.

STEYERL, Hito. *Duty free art: art in the age of planetary civil war*. New York/London: Verso, 2017. (Edição digital [ePub]).

SZARKOWSKI, John. *Mirrors and windows: American photography since 1960*. New York: The Museum of Modern Art, 1978.

WENCZEL, Norma. The optical camera obscura II: images and texts. In: LEFÈVRE, Wolfgang (Org.). *Inside the camera obscura: optics and art under the spell of the projected image*. Berlin: Max Planck Institute for the History of Science, 2007, p. 13-30.

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


Como citar:

COELHO, André Leite. A visualização no ato fotográfico: notas sobre a fotografia enquanto um dispositivo e sua relação com a cultura visual. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 379-406, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.21>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

## A proliferação e o miúdo: entre *non-sites* e objetos poéticos

*The proliferation and the tiny: between non-sites and poetic objects*

Audrei Aparecida Franco de Carvalho

 0000-0002-5963-5014  
audrei@audrei.art.br

### Resumo

Este artigo aborda os objetos poéticos como uma cartografia que mescla lugares e memórias – cartografia aqui entendida como camadas de acontecimentos capazes de sensibilizar o olhar. O objeto poético pode ser formado por material descartado, coisas de tamanho reduzido, coletadas e reunidas em uma caixa. O trabalho reflete sobre a prática realizada a partir de uma área industrial em Mogi das Cruzes, SP. E propõe ao leitor compreender a relação entre lugar, memória e objeto com base no conceito de rizoma, de Deleuze e Guattari, nos *non-sites* de Robert Smithson e nos estudos da antropóloga Anna Tsing sobre ruínas industriais e as negociações entre as multiespécies. A combinação de elementos miúdos produz uma cartografia proliferante de sentidos.

### Palavras-chave

Objetos poéticos. *Non-site*. Rizoma. Mapa. Memória.

### Abstract

*This article approaches poetic objects as a cartography that merges places and memories – a cartography understood herein as layers of events capable of sensitizing the gaze. The poetic object is supposed to take shape from discarded material, things of reduced size collected and gathered in a box. The work mirrors the practice from an industrial site in Mogi das Cruzes, São Paulo. It helps the reader to understand the relationship between place, memory and object based on the concept of the rhizome by Deleuze and Guattari, on Robert Smithson's non-sites, and in anthropologist Anna Tsing's studies of industrial ruins and the negotiations between multi-species. Combining tiny elements produces a proliferating cartography of meanings.*

### Keywords

*Poetic objects. Non-site. Rhizome. Map. Memory.*



Quando Robert Smithson (2009) descreveu Passaic, subúrbio de Nova Jersey, ele observou a existência de “monumentos” criados pelo desenvolvimento industrial, menires<sup>1</sup> de futuros abandonados. Trata-se de paisagens perturbadas pela exploração humana, terrenos contaminados, canteiros de obra, locais com descarte irregular de lixo etc. Lugares que podem ser observados nas periferias de várias cidades, como na Vila Industrial do município de Mogi das Cruzes, no estado de São Paulo.

Apoiados no conceito de rizoma, elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011), e, também, a partir da obra de Robert Smithson (1938-1973), artista americano que participou do movimento *land art* no final dos anos 1960, em especial os *non-sites*, seguimos os menires presentes no bairro industrial de Mogi. Com os materiais coletados durante o percurso, compomos o que denominamos objetos poéticos.

O objeto poético que será analisado neste artigo recebeu o nome de *Caixa Cosim*,<sup>2</sup> em referência à siderúrgica que ocupou o local e movimentou a economia da cidade antes da sua decadência e posterior implosão em 1998. *Caixa Cosim* é uma espécie de mapa tridimensional formado pela mescla de temporalidades que perpassam a paisagem industrial de Mogi.

O lugar escolhido para a prática de pesquisa artística é duplamente periférico. Trata-se da periferia de uma cidade localizada no entorno da capital paulista. Muitos moradores, que trabalham na metrópole, utilizam a cidade apenas como dormitório, pelo custo de vida mais baixo em relação à capital. Esse arranjo de fatores remete ao pensamento de Smithson (1996), que considera potencialmente estéticos lugares precarizados e visualmente monótonos. Ele propõe como método criativo o “estudo de seleção de local”, no qual o artista extrai conceitos a partir dos dados sensoriais obtidos por meio de percepções diretas. Dito de outra forma, devemos nos conectar ao lugar através dos nossos sentidos, sem preconceitos: “deve-se *expor* o local e não *impor* um conceito”<sup>3</sup> (Smithson, 1996, p. 96). A

<sup>1</sup> Menires são monumentos pré-históricos de pedra, cravados no solo. As produções do Antropoceno na paisagem, em certa medida, correspondem aos menires na atualidade.

<sup>2</sup> Este trabalho é um recorte da pesquisa (em curso) de doutorado pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com previsão de término em junho de 2023.

<sup>3</sup> Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *One does not impose, but rather exposes the site...*

aparente falta de atrativos arquitetônicos e urbanísticos (monumentos, museus, parques) desses lugares, provavelmente chamou a atenção de Smithson e colaborou para a elaboração da teoria dos *non-sites* e seu desenvolvimento.

*Non-site* é um tipo de escultura tridimensional que se refere a um lugar fora dele. Jogo entre o externo (*land art*) e o interno (espaço expositivo). É o resultado da consciência do terreno pós-industrial por parte do artista. Smithson estava interessado em áreas urbanas degradadas, pedreiras desativadas, terrenos baldios industriais.

As ruínas também são objeto de interesse em nossa pesquisa. Inspirados nas caixas-pretas dos aviões e no livro-objeto *Caixa Preta*, de Augusto de Campos e Julio Plaza (1975), desenvolvemos o método criativo empregado na elaboração dos objetos poéticos: coleta, seleção e montagem. A partir de terrenos arruinados na cidade de Mogi, selecionamos os locais de coleta e de estudo. Para a *Caixa Cosim*, como já mencionado, o tema é uma área em um bairro predominantemente industrial na periferia da cidade de Mogi das Cruzes e próximo às margens do rio Tietê, em que a exploração industrial e a preservação ambiental convivem de forma precária.

A opção por esse local se deu tanto por afinidades da pesquisadora, que na infância visitava com frequência as ruínas da siderúrgica com seu pai, quanto por se tratar de um terreno contaminado que nos remete aos locais explorados por Robert Smithson em alguns de seus trabalhos. A partir da escolha do lugar, foram definidas as estratégias para elaborar o objeto poético.

### **A proliferação das ruínas e o objeto poético**

Antes de iniciar o relato da prática, é necessário esclarecer o que é um objeto poético neste trabalho. Para isso, precisamos compreender a relação entre objeto e artes visuais. Ricardo Cristofaro (2013, p. 155) define a expressão objeto ou arte objetual, no campo das artes visuais, como aqueles “trabalhos tridimensionais de pequenas proporções, ligados em grande parte a uma escala humana”, bem como aqueles que superam o conceito de escultura tradicional. Segundo o autor, o surgimento do objeto como expressão artística ocorreu no início do século 20. Ele divide os objetos de arte em três vertentes históricas: a colagem cubista, o *ready-made* de Marcel Duchamp e os objetos surrealistas. Essa atenção ao objeto, em sua opinião, reaparece na *pop art* e no novo realismo, porém, em

postura crítica e também devido à proliferação dos objetos após a Segunda Guerra Mundial e o incentivo ao consumo. O excesso de consumo produziu e promoveu objetos de baixo valor e com vida útil breve. Uma vez que se tornam obsoletos ou dispensáveis, esses objetos são deixados de lado, esquecidos ou descartados.

Ao refletir sobre a vida útil dos objetos do cotidiano, uma questão se tornou incontornável: para onde vão as coisas descartadas? Talvez elas nunca desapareçam, apenas migrem para longe do olhar de certa população que, com mais recursos econômicos, possui o privilégio de consumir sem precisar lidar com as consequências de seu próprio consumo, entre elas a incômoda questão do descarte. Os resíduos da vida cotidiana são destinados a locais que dificilmente constam nos guias de viagem: as periferias e as bordas da cidade. O excesso dos vestígios da ação humana – aqui representados pelos materiais descartados irregularmente em terrenos baldios – é fonte para a proliferação das ruínas do Antropoceno.

Para armazenar essas ruínas e “corporificar” o trabalho aqui nomeado objeto poético, tomamos o objeto caixa para combinar os materiais coletados do local escolhido. Entendemos que esse formato permite reunir os objetos mais variados e os destacar. Pelo fato de estar soltos, apesar do espaço restrito, outras combinações entre os materiais podem acontecer, o que, por sua vez, possibilita infinitas interpretações por parte do público. A incorporação da caixa ao objeto poético revela outras possibilidades de pensar esse utensílio para além do seu uso cotidiano. As caixas servem para tornar visíveis as coisas que não vemos: resíduos, restos e ruínas.

Então, podemos dizer que um objeto poético é aquele apropriado, sequestrado do seu uso comum e que, por meio de ação criativa, revela outras qualidades que estavam em estado de dormência no objeto. Compreendemos que o objeto poético é formado por vários objetos, fragmentos orgânicos ou coisas fabricadas, que combinados e organizados entre si podem gerar novas formas mais complexas do que aquelas originalmente destinadas a esses elementos. Podem criar “mundos imaginados”, fazer pensar criticamente a sociedade e expandir nossa percepção.

### **Entre *non-site* e objetos poéticos: o rizoma**

Ao refletir sobre a maneira como a proliferação dos pequenos elementos ocorre nos *non-sites* de Robert Smithson e nos objetos poéticos, verificamos que existem mais diferenças do que semelhanças entre as duas abordagens. Alguns

temas, porém, são recorrentes em ambos os projetos, como a localização, o material, a escala e a existência temporal. Nos trabalhos de Smithson denominados *non-site* o artista se concentra em um tipo de material extraído do local. Compreender o conceito *non-site* pode, contudo, ajudar a entender os objetos poéticos e a relação entre o miúdo e a proliferação, tema deste texto.

“*Non-site* [...] é uma imagem lógica tridimensional que é abstrata, mas representa um local real em N.J. (The Pine Barrens Plains)”<sup>4</sup> (Smithson, 1996, p. 364). Smithson considera o *non-site* metáfora dimensional que ocupa um lugar restrito e que pode representar outro lugar que não se parece com ele. O artista fez uma série de trabalhos denominados *non-site*, em que ele coletava pedras ou outros materiais do local e transportava para o espaço expositivo (museus), acondicionados em estruturas do tipo caixa. De acordo com seu entendimento, “as caixas ou recipientes dos *non-sites* reúnem dentro deles os fragmentos que são experimentados no abismo físico da matéria bruta” (Smithson, 2006, p.186).

Os trabalhos de Smithson operam entre a coisa e a ideia, entre o lugar e o mapa. Em alguns ele utiliza mapas em formatos diferentes do usual, como na forma hexagonal ou de faixa estreita. Outras vezes, o artista cria mapas tridimensionais com fragmentos de pedras, dos locais a que se referem, colocados nas bordas de caixas vazadas, ou seja, as pedras contornam a extensão da caixa. Os *non-sites* não reproduzem o lugar real de onde foram extraídos os fragmentos; são criações a partir desses lugares.

No trabalho *Line of Wreckage*, Smithson coleta pedaços de concreto de uma rodovia destruída em Nova Jersey e os coloca em uma caixa de aço com aberturas horizontais. Fixados na parede, fotos e um pedaço de mapa fornecem o contexto geográfico. Podemos aproximar esses fragmentos de concreto ao miúdo, nesse caso, a menor unidade da rodovia destruída. Ao colocar próximo dessa estrutura uma sequência de fotos e uma tira horizontal de parte de um mapa em escala menor que os fragmentos de concreto, o artista cria uma “inversão de grandezas”, em que o maior troca de lugar com o menor. Além disso, observamos uma variedade visual nas fotos (cores e texturas), diferente da repetição encontrada na caixa (totalmente preenchida com pedaços de concreto). As diferentes larguras das tábuas empregadas na construção da caixa quebram a monotonia do

---

<sup>4</sup> No original: The non-site [...] is a three dimensional logical picture that is abstract, yet it represents an actual site in N.J. (The Pine Barrens Plans).

amontoado de concreto. Esse procedimento faz um contraponto entre o *non-site* e o *site*, no ir e vir do olhar entre as imagens e a caixa. Para o artista, o *site* (local) e o *non-site* (não local) não são entidades separadas, pois estão em constante relação entre as fotografias, o mapa e os materiais coletados. O *non-site* não exclui o *site*, e não existe hierarquia entre eles; o que existe é sua coexistência. Esse espaço “entre” foi denominado pelo artista faixa de convergência (Smithson, 1996, p.153). Nessa faixa, as coisas bidimensionais e tridimensionais trocam de lugar entre si, assim como a escala grande se torna pequena e vice-versa. Desse modo, o artista elabora um tipo de continuidade entre o “dentro” e o “fora”, ao expor seu trabalho de *land art* “dentro” dos museus, por meio do *non-site*. Devido ao caráter efêmero de alguns trabalhos em *land art*, hoje eles existem apenas como combinações de textos e fotografias, desenhos ou filmes da época em que foram realizados.

Smithson investiga as variações de escalas, tanto nos *non-site* quanto nas obras de *land art*, como *Spiral Jetty* (1970). Nesse trabalho, a escala tende a oscilar dependendo de onde o visualizador está. “A escala depende da capacidade da pessoa de estar consciente das realidades da percepção”<sup>5</sup> (Smithson, 1996, p. 147), portanto, a percepção depende de fatores que estão para além do artista. Sobrevoando a *Spiral Jetty* ou observando esse trabalho por meio de ferramentas como o Google Earth, é possível visualizar a obra por inteiro. Estando o espectador perto dela, e no mesmo nível, é possível contemplar os materiais que a formam e o modo como esses materiais se combinam e proliferam para configurar a totalidade da obra. Em seus escritos, Smithson informa sobre a transformação da percepção de sua obra a partir dos diferentes pontos de localização do espectador. Podemos dizer que a localização do espectador em relação aos trabalhos de *land art* remete ao que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011) chamaram de linhas de fuga, assunto discutido na introdução de *Mil Platôs*.

Observamos que os arranjos entre os materiais miúdos nas “caixas” (*non-sites* e objetos poéticos) ocorrem por variação e expansão, como no rizoma. “O rizoma refere-se a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (Deleuze, Guattari, 2011, p. 43).

---

<sup>5</sup> No original: *Scale depends on one's capacity to be conscious of the actualities of perception.*

Deleuze e Guattari (2011, p.31) alertam sobre a necessidade de “sempre projetar o decalque sobre o mapa”. As caixas empregadas nas práticas artísticas limitam as combinações entre os objetos ao espaço interno delas. Destarte, há uma tensão de forças entre o decalque e o rizoma, entre o fechado e o aberto.

Para os autores, uma forma de ampliar o rizoma é desterritorializar (romper) para depois territorializar novamente (Deleuze, Guattari, 2011, p. 25). Podemos afirmar que algo parecido ocorre com o objeto poético *Caixa Cosim* ao reunir elementos diferentes, os quais são desterritorializados da condição de detritos e reterritorializados como parte de um trabalho artístico.

A proliferação ocorre à medida que aumentam as conexões entre os materiais. Entendemos que não devemos tratar os objetos como coisas isoladas nem tratar o conjunto formado por eles (caixa e materiais) como uma unidade fechada. São as relações entre esses objetos que tornam sua soma um objeto poético complexo. Essa complexidade aumenta quando colocamos materiais diversos, o que foi possível pela escolha da coleta como procedimento artístico.

Definimos previamente o trajeto da coleta, mas não o que coletar. Aqui entram em cena a precariedade, o acaso e o ruído, os quais são forças existentes em ambientes abertos, como uma avenida em uma área mista – industrial e de preservação simultaneamente. A coleta também é definida pelas escolhas pessoais da artista pesquisadora e por questões corporais como velocidade da caminhada e acuidade visual.

Dessa maneira, a proliferação do miúdo pode ocorrer por meio da repetição dos elementos, pela acumulação de pequenos materiais, pela capacidade combinatória entre eles e pela quantidade de relações possíveis de manifestação entre objeto poético e público.

### **Procedimentos para a elaboração da *Caixa Cosim*: escolha do lugar, coleta, seleção e montagem**

#### **Escolha do lugar**

O lugar definido para a coleta dos materiais faz parte do que hoje podemos configurar como parque industrial, com várias indústrias de diversos setores (alimentação, aquecedores de água, embalagens, cimento, aço, entre outros). Esse tipo de ocupação do terreno contrasta com a paisagem de fundo: a Área de Proteção Ambiental Várzea do Rio Tietê.

Conforme o plano de manejo da área (São Paulo, 2013), ainda pendente de aprovação, quase toda a área de várzea do rio sofreu com o processo de descaracterização e perda de sua função natural devido à urbanização da região e à implantação da ferrovia próxima ao rio no final do século 19. Muitas indústrias instalaram-se em terrenos vizinhos à malha ferroviária em função da facilidade em obter maquinário e matéria-prima, além de escoar a produção.

A ferrovia e a proximidade da capital favoreceram, em 1944, a implantação da Mineração Geral do Brasil (MGB) – que depois ficou conhecida como Companhia Siderúrgica de Mogi das Cruzes (Cosim) – local escolhido para a prática artística. A Cosim movimentou a economia da cidade durante as décadas de 1950 e 1960 e teve seu declínio com a ditadura militar e a política de privatizações da época. Na década de 1980 a Cosim virou sucata e, em 1998, as instalações abandonadas foram demolidas por implosão, permanecendo apenas a caixa d'água da planta original.

Restam algumas ruínas e resíduos descartados irregularmente no solo, apesar da ocupação de parte do terreno por empresas menores, posteriormente. Tal disposição estabelecida no local forma um palimpsesto entre a natureza e a ocupação humana, contraponto entre a paisagem construída e a natural, ruínas e detritos.

Além disso, esse espaço pertence às memórias da artista que, na década de 1980, visitava o lugar em passeios de carro com seu pai, que era taxista e buscava a filha na escola todos os dias. Ambos, pai e filha, davam voltas de carro pelos arredores da cidade, nos lugares mais incomuns, preenchendo o tempo de espera pela mãe, que saía mais tarde de seu trabalho de cabeleireira. Na época, a área abrigava ruínas de estruturas metálicas, chaminés, que preenchiam o imaginário de uma criança de aproximadamente sete anos. Os procedimentos para a elaboração da *Caixa Cosim*, definidos previamente, sofreram interferência do local (topografia, dimensão, facilidade de acesso) e dos elementos coletados. Essa estratégia se coaduna com o pensamento de Smithson de revelar o lugar em vez de tentar impor uma forma preestabelecida, o que se reflete no resultado do trabalho.

A ocupação do terreno é heterogênea (Figura 1). A área é composta pela mata nativa próxima ao rio, algumas fábricas e ruínas, e margeada por residências. Algumas dessas residências ainda guardam os vestígios das antigas casas da vila industrial construída na década de 1940 para atender à demanda da mão de obra

proveniente de outras cidades e estados. Na imagem aérea, indicamos em pontilhado amarelo o perímetro do antigo terreno pertencente à Cosim, área total de 1.753.998m<sup>2</sup>, segundo a escritura lavrada em 1942 (Asemana, 2020). Destacamos, em vermelho, a área ocupada pela planta da fábrica e, em verde, a área destinada ao projeto do Parque Municipal Nagib Najjar. O trajeto de coleta dos materiais está representado pela linha azul.



**Figura 1**

Intervenção sobre imagem do Google Maps, vista aérea da antiga planta da Cosim  
Disponível em: <https://goo.gl/maps/h6fj7wvGwpozHC9P7>  
Acesso em abr. 2021

Parte do terreno, antes ocupado pela Cosim e demolido no final da década de 1990, foi adquirido em 2016 por uma rede de supermercados da região para a construção de um centro de distribuição. Algumas estruturas da fábrica original foram aproveitadas pela nova construção. Do outro lado da avenida, próximo ao rio Tietê, é possível ver entulho de construção e lixo doméstico. Durante o período de atividade da Cosim, o local também serviu para descarte de detritos siderúrgicos – moinha de carvão e outros metais pesados.

A pesquisadora Aline Calixto Eduardo (2010, p. 164), em sua tese em biotecnologia industrial, *Distribuição de metais em uma área contaminada com resíduos da indústria siderúrgica de Mogi das Cruzes*, afirma que a prefeitura de Mogi das Cruzes fez a remoção de parte do solo, e que essa manobra contribuiu para a dispersão da contaminação do terreno. Mesmo assim, há elevação de material contaminante em maiores profundidades.



No mesmo estudo sobre o terreno próximo à margem do rio Tietê, a autora identificou a existência, em grande quantidade, da espécie exótica da planta *Ricinus communis L.*, popularmente conhecida como mamona, que cresceu sobre os montes de resíduos da siderúrgica. “Sabe-se que a *Ricinus communis* é uma espécie hiperacumuladora de metais pesados” (Eduardo, 2010, p. 154).

Essa configuração de ocupação do solo pode ser considerada o que a antropóloga americana Anna Tsing (2022, p. 43-44) definiu como manchas: “em cada caso, eu me vejo cercada por manchas na paisagem, isto é, imersa em um mosaico de assembleias abertas de modos de vida entrelaçados, que se expandem em outros mosaicos de ritmos temporais e arcos espaciais”. Tsing (2019, p. 94) nos convida a olhar atentamente para a paisagem e apreciar sua precariedade, imaginar o mundo como uma “reunião multiespécie, práticas das possibilidades de convivência”. A essa reunião multiespécie – aqui entendida como variados modos de vida – a antropóloga dá o nome de assembleia. Para ela, a assembleia atua como uma polifonia, com múltiplos ritmos e trajetórias.

A paisagem é ocupada por várias temporalidades, em que cada organismo tem seu tempo e opera interagindo com os outros, transformando o lugar. As mudanças na paisagem ocorrem por meio de perturbações. “Paisagens adentram em suas histórias por meio de perturbações. Seguir histórias de perturbação é uma maneira de fazer da paisagem um protagonista dinâmico e uma prática de coordenações multiespécies” (Tsing, 2019, p. 95). No texto “Quando as coisas que estudamos respondem entre si: ferramentas para desempacotar ‘o Material’”, a autora apresenta como ferramentas de pesquisa a observação direta e a reunião de histórias, dando como exemplo de assembleias multiespécies e perturbação uma área de mineração abandonada na Dinamarca. A exploração do local pela extração de carvão e a perturbação ocorrida no terreno formaram lagos artificiais e deixaram o solo instável, impossibilitando a ocupação humana. Tal perturbação promoveu, mesmo que involuntariamente, a ocupação do lugar por outros organismos, no caso relatado, o pinheiro lodgepole e o veado-vermelho (p. 153-154). Em certa medida, algo semelhante ocorreu no terreno escolhido para a prática, onde, durante décadas, a Cosim enterrou os resíduos da queima de carvão e, posteriormente, a mamona, uma espécie exótica, proliferou no terreno. Houve tentativas de transformar parte da área em um parque para a população, porém sem sucesso – a Companhia Ambiental do Estado de São Paulo (Cetesb) não libera o local para tal uso, dada a alta contaminação por metais pesados.

Por isso, a lei municipal 4.792, de 1998, que transformou parte da antiga área da Cosim no Parque Nagib Najjar, nunca saiu do papel (Mogi das Cruzes, 1998).

### Coleta

A coleta foi realizada de maneira a acolher qualquer material, desde que não representasse risco à saúde da artista. O percurso foi feito pela avenida – que não existia na época da siderúrgica – que margeia o terreno ocupado pelo galpão da rede de supermercados, última construção ali realizada. Como a área ocupada pela antiga empresa atualmente se encontra isolada por alambrado, estabelecemos, como trajeto de coleta de materiais, a calçada que margeia o terreno. A prática de coleta foi realizada em 16 de abril de 2021 e contemplou a distância de 600 metros lineares da rua Tenente Onofre Rodrigues de Aguiar, entre a avenida Inal e a fachada da empresa Freskito, conforme linha azul indicada na Figura 1. Apesar de o tráfego da via ser predominantemente de caminhões e a calçada ser quase toda ocupada por uma ciclovia, verificamos grande quantidade de pequenos objetos e fragmentos descartados na estreita faixa de calçada.

A elaboração da caixa considerou todas as camadas de histórias e materiais que formaram (e ainda formam) o local da coleta. Para isso, optamos por coletar materiais e objetos que, de alguma maneira, evocassem essas “manchas” – “remendos”, “mosaicos abertos de vidas emaranhadas” – que Tsing identificou nas paisagens perturbadas.

### Seleção

O procedimento de seleção começou no trabalho de campo, durante a coleta, e se estendeu até a montagem do objeto poético. Determinamos, previamente, que alguns materiais não seriam coletados, como: lâminas, pilhas, preservativos utilizados, bitucas de cigarro, entre outros que, de alguma maneira, poderiam contaminar a artista e, também, “sujar” os outros materiais na montagem. Para tal, optamos por escolher materiais secos com o propósito de manter os elementos heterogêneos dentro da caixa.

Foram coletadas duas fotografias instantâneas do que parece ser um casamento, dois lacres de carga de caminhão, algumas folhas e sementes secas, um pedaço de madeira, duas pedrinhas, fragmento de concreto da ciclovia, fragmentos de plásticos e borracha, um prego, duas porcas, uma embalagem, um



O trabalho de montagem foi realizado de forma a deixar a maioria dos objetos soltos em seu interior. Apenas as fotos de casamento, papéis e um pedaço do mapa da região foram fixados no fundo branco da caixa. Dessa maneira, o público pode apreciar as mudanças ao interagir com o trabalho, movimentando a caixa e produzindo novas combinações dos objetos do seu interior.



Figura 3  
Audrei Carvalho, *Caixa Cosim*,  
2021, 24cm x 21cm x 4cm  
Foto: Audrei Carvalho

O resultado (Figura 3) apresenta os elementos sobrepostos, porém com certa mobilidade. A configuração dos elementos na *Caixa Cosim* possibilita variados arranjos, como em um caleidoscópio. Desse modo, entendemos o objeto poético como um “acontecer”, em que os objetos coletados e reunidos contam as várias histórias do lugar de coleta. E, estando soltos, novas histórias podem ser contadas com o movimentar da caixa.

## A paisagem feita de coisas miúdas

A diminuta escala dos materiais coletados, nos obriga a os examinar de perto, a ver os detalhes desses fragmentos que, concentrados numa caixa, se tornam um único objeto, o objeto poético. *Caixa Cosim* é um mapa dinâmico que, por meio dos procedimentos empregados na sua elaboração – coleta, seleção e montagem –, recria a sobreposição do solo no terreno contaminado pela antiga siderúrgica. Os variados objetos coletados colaboram para a percepção das camadas do solo: materiais orgânicos, rochas, detritos, lixos domésticos, fragmentos plásticos, fotografias.

No exercício poético realizado, a variedade de materiais coletados e o fato de eles estarem soltos na caixa promovem a heterogeneidade e a multiplicidade de conexões entre eles. Quanto mais elementos na caixa, mais combinações e maior o grau de imprevisibilidade. Não existe relação de hierarquia entre os materiais que estão na *Caixa Cosim*. O ato de reunir vários materiais diferentes em uma caixa possibilita ao espectador “ver de fora” a relação entre eles, o que não é perceptível quando espectador e objeto estão no mesmo plano, ou seja, quando os materiais estão espalhados no cotidiano.

Os objetos descartados de caráter pessoal, como as fotografias de casamento, podem suscitar ao espectador a ideia de pertencimento e ligação afetiva da população do entorno ao local. Também o oposto pode ocorrer, a sensação de desprezo por parte das pessoas ao descartar qualquer tipo de material na área. Os objetos encontrados são testemunhos da relação entre as pessoas que trabalham ou passam pela avenida e o entorno da antiga siderúrgica.

A partir das informações contextuais que cercam o trabalho, é possível afirmar que a questão ambiental é outra camada revelada pela *Caixa Cosim*. Uma das consequências da implantação da siderúrgica foi a contaminação do solo e, por causa disso, o surgimento e a proliferação da mamona, espécie considerada exótica na região.

O ato de coletar os materiais já implica a seleção no local desses materiais por parte da artista. Essa ação se deu tanto por critérios objetivos, como a delimitação do trajeto e a divisão entre objetos (industrializados) e materiais (da natureza), quanto por critérios subjetivos, como sua experiência na infância com esse lugar. Por todas as escolhas até a elaboração do objeto poético, entendemos que existe uma “constante negociação” entre o lugar, os materiais coletados e a artista. Essas

trocas sugerem que esses elementos estão em movimento e em incessante diálogo. Além disso, a opção por deixar os materiais e objetos soltos no interior da caixa proporciona novas configurações possíveis.

### Considerações finais

A pesquisa prévia e a escolha do local orientaram a coleta dos objetos e, conseqüentemente, o resultado do trabalho. Além disso, os materiais coletados contribuíram para as escolhas nas etapas posteriores (seleção e montagem). Foi necessário pesquisar a história do lugar e sua ocupação, em especial a siderúrgica Cosim, que durante aproximadamente três décadas esteve instalada no espaço. Nesse trabalho, encontramos um rico palimpsesto de camadas de história sobrepostas expondo as conseqüências da intervenção humana no solo.

Ao estudar os textos de Robert Smithson, percebemos a importância de dialogar com o local em que realizamos a coleta. Dessa forma, aplicamos o “estudo de seleção de locais” de Smithson e permitimos que a percepção direta do local orientasse as próximas ações. Procuramos, no trajeto estipulado, trazer materiais tanto do ambiente (folhas, sementes, pedras) quanto das pessoas que utilizam aquele lugar (lixo doméstico, fragmentos de borracha e plástico).

Ao utilizar a caixa como formato para um trabalho artístico e nela colocar elementos miúdos coletados do chão, ou seja, descartados, provocamos uma mudança perceptiva desses materiais. A caixa, assim como o *non-site*, desloca o *site* – no caso a paisagem – para o centro. Por meio dos elementos coletados, a paisagem torna-se protagonista ao ocupar a caixa.

**Audrei Aparecida Franco de Carvalho** é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ e programadora visual no Instituto Federal do Rio de Janeiro.

### Referências

ASEMANA. Mineração Geral do Brasil – Cosim. 2020. Disponível em: <https://www.asemana.com.br/mineracao-geral-do-brasil-cosim/>. Acesso em 13 mar. 2023.

CAMPOS, Augusto; PLAZA, Julio. *Caixa Preta*. São Paulo: Edições Invenção, 1975.

CRISTOFARO, Ricardo. A afirmação do objeto nas artes visuais. In: DOHMANN, Marcus (org.). *A experiência material: a cultura do objeto*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013, p. 145-161.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. São Paulo: Editora 34, 2011.

EDUARDO, Aline. *Distribuição de metais em uma área contaminada com resíduos da indústria siderúrgica de Mogi das Cruzes*. Tese (Doutorado em biotecnologia). Universidade de Mogi das Cruzes, Mogi das Cruzes, 2010.

MOGI DAS CRUZES. Lei n. 4.792, de 8 de julho de 1998. Denomina Parque Municipal Nagib Najar, o espaço livre inominado situado às margens do Rio Tietê, na Vila Industrial, e dá providências. Mogi das Cruzes, SP: Câmara Municipal, 1998. Disponível em: <http://ged.pmmc.com.br/weblink7/DocView.aspx?id=13884>. Acesso em 14 jun. 2023.

SÃO PAULO. Secretaria do Estado do Meio Ambiente. Área de Proteção Ambiental Várzea do Rio Tietê: Plano de Manejo. São Paulo: Secretaria do Meio Ambiente, 2013.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 19, p. 162-167, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50821/27567>. Acesso em 14 jun. 2023.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. Trad. Pedro Sússekind. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SMITHSON, Robert. *Robert Smithson, the collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

TSING, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo*. São Paulo: n-1 edições, 2022.

TSING, Anna Lowenhaupt. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB/Mil Folhas, 2019.

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


**Como citar:**

CARVALHO, Audrei Aparecida Franco de. A proliferação e o miúdo: entre *non-sites* e objetos poéticos. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 407-422, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.22>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

## Afinal, onde estão vocês?<sup>1</sup>

*After all, where are you?*

**Bia Petrus**

 0000-0002-8899-6353  
biapetrus@gmail.com

### Resumo

O artigo propõe uma reflexão sobre intervenções realizadas no jardim da Faculdade de Belas Artes da cidade do Porto, a partir da articulação entre os conceitos de utopia e de distopia, entendendo o espaço das ações ora como um produto da realidade utópica, ora como espaço cheio de contradições que minam a vivência cotidiana daqueles que ali transitam. Ao observar os efeitos dessas intervenções, entendidas como microações estético-políticas, pergunta-se: como o artístico e seus processos afetam contextos reais, transformando objetividades e subjetividades, numa ordem sensível e interferindo nas relações entre sujeitos e entre sujeito e espaço social? Se as questões emergentes, que nos colocam diariamente diante dos problemas que enfrentamos como humanidade e parte do sistema vivo sobre a superfície da Terra, parecem não estar presentes em alguns lugares do nosso cotidiano, como podemos torná-las visíveis?

### Palavras-chave

Jardim. Intervenções. Utopia. Distopia.

### Abstract

*The article offers a reflection on interventions made to the garden of the Faculty of Fine Arts in the City of Porto, based on a combination of the concepts of utopia and dystopia, understanding that the area of the actions is full of contradictions undermining the daily experience of its visitors. On observing the effects of such interventions, intended as aesthetic-political micro-actions, the question is: How do art and its processes affect actual contexts, transforming the objective and subjective in a sensible order and interfering in the relations between subjects and between subject and social space? If the everyday questions about problems we face as human beings and part of the living system on the planet Earth, do not seem to be present in certain places of our daily life, how can we make them visible?*

### Keywords

*Garden. Interventions. Utopia. Dystopia.*

<sup>1</sup> O título do presente artigo foi inspirado/provocado pela pergunta “Aonde estão vocês?”, usada como nome da ação realizada no evento Fórum Cultura Cidade Um Direito #5, em 16 de dezembro de 2022, no jardim da Faculdade de Belas Artes do Porto (FBAUP). A pergunta foi usada pelos coletivos para evocar o movimento de evasão dos sujeitos da ação que se tornaram dissidentes da universidade, em sua maioria. No título “Afinal, onde estão vocês?” a autora cria uma tensão, a partir da modificação da primeira pergunta, com o intuito de cobrar uma posição de quem, na leitura, se sente interrogado.



## Introdução

A partir de algumas ações realizadas no jardim da Faculdade de Belas Artes do Porto (FBAUP), vistas como incisões distópicas (Guerra, Dabul, 2020) numa ambiência “educativo-colonial”, propõe-se pensar “como” ou “se” as práticas artísticas estético-políticas, com caráter efêmero e circunstancial, constituem elas próprias matéria de intervenção social capazes de desestabilizar a realidade que atravessamos na vida cotidiana e com a qual compactuamos, mais especificamente num contexto educativo.

Todos nós podemos ativar os lugares-paisagens por onde nos movemos, vinculados a nossa rotina diária. Todos produzimos ações, porque “vivos” agimos. Trataremos de ações coletivas, que não devem se confundir com processo de criação artística, uma vez que pretendemos colocar em jogo as forças que essas ações ativam. As duas principais características constitutivas das ações que trazemos como exemplos

acontecem num jardim utópico dentro de um edifício branco elitista, racista, heteronormativo que se articula com a política dominante pautada na lógica antro-po-falo-ego-logo-heterocêntrica, regida pelo inconsciente colonial-capitalístico (Rolnik, 2018, p. 92), num contínuo constrangimento de outras existências;

são ações estético-políticas (28 de maio, 2017) que pretendem reagir-responder a experiências de “mal-estar” vividas no “jardim utópico”, conforme mencionadas por alguns participantes. Lugar opressor, de enorme desconforto, onde os corpos dissidentes se reconhecem em estado de atenção e de defesa cotidiana, o que demanda imenso esforço e constante posicionamento de resistência disciplinar.

Na primeira parte vamos contextualizar o lugar, a circunstância e a contingência dessas ações que serão apresentadas. Na segunda, pensaremos a partir da aproximação de imagens e textos que possam fazer germinar sementes de discussões, enquanto se prepara a terra para ser ocupada por outras existências das quais vamos falar na terceira parte.

**Figura 1**

*Desnortear*, intervenção realizada por Bia Petrus, no jardim da FBAUP, durante o VIII EPRAE em 21 maio 2021  
Imagem de registro feita por Bia Petrus



As propostas que aqui se apresentam, resultam de um enorme esforço de combate à inércia, característica do período da pandemia, que interrompeu inúmeras iniciativas ainda a germinar. É o caso do Fórum Cultura Cidade | Um Direito, que promoveu dois encontros antes do período pandêmico e que foi neutralizado diante das ameaças de morte que todos compartilhamos. Ameaça que afetou a uns mais que a outros, se colocarmos em perspectiva as geografias de onde vêm os corpos que estão envolvidos nessas ações.

O Fórum foi retomado num momento em que já era possível pensar em juntar pessoas, durante 2021 e 2022, na faculdade de Belas Artes do Porto. Naquele momento, os jardins ganharam imensa importância como lugares de encontro. Tudo que se deu em forma de ações foi resultado da sobrevivência que conquistamos, diante dos riscos da pandemia, que afeta os corpos de forma desigual, dentro dos mecanismos que os privilégios e as desigualdades operam. No caso dos estudantes da FBAUP, acontecimentos da ordem do aumento das mensalidades, que atingiu de forma diferenciada estudantes portugueses e estrangeiros, exemplificam muito bem esses fatores. Situação que ainda se agrava, pois se deu num momento em que se manifestar como grupo era impedido pelo fato de não se poder juntar um número significativo de pessoas.

Para resistir a essa condição de vulnerabilidade, vivida na distopia pós-pandemia, tivemos que reconhecer a necessidade de aumentar o esforço de manter algo potente-diverso-vivo em andamento. Sabíamos o quanto era necessário nos manter em ação. Em que práticas? As práticas com as quais nós nos implicamos. Professores, artistas, pensadores, viventes animados pela necessidade-desejo de colocar em movimento o que foi estacionado pelos medos de perigos reais e imaginários.

Tratamos aqui especificamente de um jardim que integra os diversos pavilhões da Faculdade de Belas Artes do Porto, considerada “uma instituição de primeira referência para a história da cultura nacional”.<sup>2</sup> Os jardins foram projetados pelo arquiteto paisagista belga Florent Claes no final do século 19 e conservam ainda parte da estrutura original. Na segunda metade do século 20 incorporou um conjunto de esculturas de Barata Feyo, Lagoa Henriques, José Rodrigues e outros. A maior parte das árvores que lá se encontram foi trazida de fora de Portugal. O jardim, além de muito bem conservado, é agradável, cheio de sombras e recantos que ainda incorporam algumas frutíferas. Não há dúvidas de que as primeiras impressões de um visitante vão ao encontro de sentimentos de bem-estar e hospitalidade. A presença de pássaros e seu canto completam o cenário. O que aqui descrevemos, no entanto, é mantido cercado por grades, com portões que permanecem fechados, evitando a presença de *outros* corpos que transitam pela cidade.

A partir de ações de interferência no real, pretende-se investigar quais as imagens desse espaço reverberam na memória e na imaginação dos corpos daqueles que frequentam esse jardim, e permitem ir da fricção à ficção, do “mal-estar” ao desejo de tornar o lugar amistoso e, quem sabe?, capaz de promover a transformação de sujeitos e da paisagem. Pergunta-se: “o que está em jogo no jardim da FBAUP?”

---

<sup>2</sup> A classificação da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto reflete os critérios constantes do artigo 17 da lei n. 107/2001, de 8 de setembro. A zona especial de proteção do monumento agora classificado é fixada por portaria, nos termos do disposto no artigo 43 da mesma lei.

## Os limites e os (des)encontros da vida-arte com a utopia e a distopia

Propomos, aqui, uma ligação teórico-conceitual entre o conceito de utopia, o conceito de distopia – como seu oposto – e as intervenções realizadas nos jardins da FBAUP na esteira da estética da redenção de Adorno (1976, 2003). Essa opção releva o imperativo crítico da arte na sociedade, demonstrando que a arte é mais do que entretenimento: “a arte participa no devir da sociedade e da cultura sempre como contraponto criativo reflexivo” (Guerra, 2020a, p. 393). Tomando as palavras de Paolo Bolaños (2007, p. 26),

A arte, nesse sentido, torna-se a nêmesis do conhecimento positivo dado como certo pela indústria cultural como seu patrono. Uma vez que a arte é uma crítica da ideologia, ela se torna uma revelação do real *status* da sociedade como distopia.<sup>3</sup>

Neste trajeto, pretendemos demonstrar que um espaço pode ser alvo de uma distopia sistêmica; estamos, na verdade, concretizando ilações sobre a vida cotidiana e sobre a sociedade, num vaivém cruzado entre um micro e um macro-olhar. Seguimos de perto a perspectiva de Japhy Wilson (2023), segundo a qual o apocalipse não deve ser evitado, mas deve ser matéria de agência cotidiana, pois a cidade já é apocalíptica na direção do que Evan Calder Williams (2011, p. 149) apelidou de apocalipse combinado e desigual do Antropoceno. Retomando Wilson (2023), devemos pautar nossa ação pela desconstrução das fantasias que escondem essa realidade apocalíptica, explorando a paisagem (pós)apocalíptica em busca de possibilidades utópicas: “No contexto de uma cidade (pós)apocalíptica realmente existente, a construção ativa de possibilidades utópicas dentro e a partir dos destroços só pode ser empreendida pelos habitantes subalternos da própria cidade”(p. 3).

Seguindo Ruth Levitas (2000) defendemos a ruptura de uma visionarista que tende a equacionar a utopia e a distopia como mero produto da ficção científica como gênero literário ou como dois polos opostos inconciliáveis. Adotando essa perspectiva de Levitas, nosso estudo assume-se determinante

---

<sup>3</sup> Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *Inasmuch as art is a critique of ideology, it becomes a revelation of the real status of society as dystopia.*

por duas vertentes: a primeira prende-se ao fato de ele poder ser associado a uma visão utópica, ou seja, destacar-se por ser a materialização de significados do passado que, por conseguinte, são transpostos para o presente e para o futuro, tomando-o – em sua forma física – como produto de uma realidade utópica. Aqui, a utopia é a manifestação do desejo de um modo de ser melhor. Como tal, aparece como um conceito analítico e não descritivo (Levitas, 1990). A segunda vertente relaciona-se com a distopia como conceito lato, pois representa um espaço perigoso, cheio de contradições que minam a vivência cotidiana daqueles que nele se mesclam, mas também daqueles que dele são excluídos (Bourdieu, 1998). Nesse contexto, esta reflexão, sob forma de vaivém entre utopia e distopia, pode, de igual modo, ser entendida sob o prisma da viragem pós-moderna, dado que ela trouxe consigo várias transformações que envolvem “mais reflexividade provisória e utópica e acentuada mudança de ênfase na representação ou no conteúdo para ênfase no processo”<sup>4</sup> (Levitas, 2000, p. 25).

Assim, e no entrecruzamento desta argumentação, entendemos que o jardim da FBAUP – como local da ação – nos auxilia no entendimento das aspirações utópicas e distópicas geradas pela sociedade portuguesa em geral, e pela portuense, em específico, pois nos faz desvelar outras questões, tais como o fechamento, as dificuldades de inserção, os modos de apropriação etc. Enfim, esses elementos, no âmbito de uma sociedade que parte da inclusão e da democratização, são deveras distópicos, porque nos remetem à existência de *outro* espaço. Pelo fato de se tratar de uma distopia, podemos, por outro lado, referir que ela representa *outra* forma de engajamento (Levitas, 2000), logo, podemos afirmar que o fato de se tratar de uma realidade e de um contexto distópico pressupõe questionamentos – o quê? por quê? como?, entre outros. A distopia é, então, um elemento causal de uma alteridade que questiona. Focalizando nossa análise na distopia crítica, Jameson (2005) enuncia que ela funciona como uma espécie de aviso ou de advertência, ao passo que a antiutopia provém de uma convicção bastante distinta sobre o fato de a natureza humana ser corrupta que nunca poderia ser salva.

---

<sup>4</sup> No original: *a greater provisionally and reflexivity of the Utopian mode, and a marked shift from an emphasis on representation or content to an emphasis on process.*

Por oposição à utopia, Levitas (2000) refere a tendência a pensar na utopia como um projeto político totalitário, mas também como epítome de uma sociedade perfeita. Para atingir uma sociedade utópica, contudo, é necessário passar pela vivência da distopia, a fim de que possamos identificar quais são os malefícios que devem ser abordados e intervencionados. Ainda nessa lente, Wilson (2023) introduz nos seus estudos o conceito de “pluriverso” para retratar a distopia. Esse conceito surge com o intuito de descrever a interligação entre culturas, baseando-se na reafirmação dos mundos da vida e, nesse sentido, a FBAUP e seu jardim podem ser entendidos como um mundo da vida que, apesar de universalizante, pressupõe uma força mobilizadora de capitais e de capitais (Wilson, 2023, p. 2). Em complementaridade, autores como Danowski e Viveiros de Castro (2017) associam à utopia uma fé ingênua no progresso e, em paralelo, referem que existe inerente à utopia uma ideia de nostalgia, um sentimento de procura por algo que dificilmente será alcançado.

Já autores como Michael Laurence (2017) relegam à utopia o capitalismo e a dominação da natureza e, nesse interstício, o pluriverso de Wilson (2023), parte do ideal de que ambas as concepções podem ser combinadas. Nessa perspectiva, o autor, em vez de defender a utopia ou formular um discurso de “fantasia de fuga”, opta por “permanecer no espaço do próprio impasse e estar atento ao que vem à luz”<sup>5</sup> (Wilson, 2023, p. 2), especificamente a visão de uma paisagem urbana e social apocalíptica. O apocalipse não é mais um evento futuro a ser evitado pela criação de outro mundo, mas uma catástrofe em câmera lenta que já está em curso e da qual não há saída. Nesse contexto, nosso objeto de estudo pode ser tido como uma paisagem urbana apocalíptica, “uma cidade no fim do mundo”<sup>6</sup> (Wilson, 2023, p. 2).

Dessas tramas decorre uma dimensão utópica contraintuitiva sobre a forma como agentes sociais e corpos subalternos representam a cidade para si mesmos, apesar de suas condições (também elas) apocalípticas. Essa dimensão ressoa com as utopias negras, *queer* e selvagens e é visível na arte popular e na arquitetura das ruas da cidade do Porto, a partir de uma forma quase surrealista, “subcorrente emergente das ruínas”<sup>7</sup> (Wilson, 2023, p. 4). Logo, nosso objeto de

<sup>5</sup> No original: *remain in the space of the deadlock itself, and to be attentive to what comes to light.*

<sup>6</sup> No original: *of a city at the end of the world.*

<sup>7</sup> No original: *a subcurrent emerging from the ruins.*

estudo surge como um pano de fundo distópico sobre o qual se podem projetar utopias modernizadoras, isso porque, para muitos dos corpos subalternos, nesse espaço existe a possibilidade de criação de um espaço utópico e um lugar de refúgio.

Como lugar físico, nossa proposta de estudo tange os contributos de Annelie Ott (2022), dado que a autora explora a ligação entre a utopia e os processos de mudança, abordando o processo cognitivo subjacente à imaginação utópica, uma vez que supõe estar a necessidade de mudança no centro da sustentabilidade. Como referido pela autora, “utopia [é] entendida como a transformação imaginária da sociedade, implicando uma crítica da sociedade e sua reconstrução imaginária alinhada com o ideal de comunidades justas e prósperas” (p. 2) e além disso, o pensamento utópico – bem como o distópico, acrescentamos nós – torna-se importante como campo de exploração, uma vez que destaca questões fundamentais de justiça e igualdade no presente e fornece imagens de futuros alternativos (Papastephanou, 2018), além de reter a base para espaços de práxis, experimentação e práticas prefigurativas que desafiam e resistem a sistemas sociais injustos e insustentáveis, estilhaçando-os a partir do interior (Raffestin, 1993). Quer a utopia, quer a distopia, para além de ser realidades imaginadas, elas podem originar novos espaços de resistência e de mudança, e, desse modo, a práxis para esta exploração utópica e distópica deve repousar sobre a informação recuperada por alternativas, assim como “imagens sistêmicas mais complexas e abrangentes de realidades sociais e econômicas que formam e afetam as condições locais”<sup>8</sup> (Ott, 2022, p. 3).

Na verdade, falar em utopia e em distopia implica abordar aspectos políticos e críticos dessas realidades que, por conseguinte, têm sido sub-representados no campo do pensamento futuro (Sack, 1986) originando, assim, tipologias de aprendizagem progressivas e transgressivas (Guerra, López, 2021). Ingrid Schudel (2017) inspirada pelo realismo crítico de Bhaskar e por sua noção de u/dis/topia concreta, desenvolve uma abordagem que reconhece a imaginação como parte vital da transgressão e o papel que ela desempenha para a perturbação e para a inovação, para a crítica e para a criatividade, para a interação entre indivíduos, grupos e sociedade, e como uma questão central de aprendizagem e mudança (Ott, 2022).

---

<sup>8</sup> No original: *more complex and comprehensive systemic images of social and economic realities that form and affect local conditions.*

Podemos elencar aqui os trabalhos de Mariana Papastephanou (2018) sobre as experiências-limite de Michel Foucault. O contributo de Foucault invoca a revolta como uma experiência-limite de ruptura e não como um desdobramento detalhado de uma ideia bastante determinada do futuro (Guerra, 2020b). Devemos recordar que as experiências-limite de Foucault “não insinuam um corpo específico de conhecimentos ou um conjunto determinado de ideias ou competências”<sup>9</sup> (Thompson, 2010, p. 362). Relacionam-se, sobretudo, com um arredamento de nós próprios. É evidente que as experiências-limite são investidas com expectativas cripto-normativas de mudança desejável e não indesejável (Papastephanou, 2018, p. 393).

### Lugar algum

Desde 1928 a Escola de Belas Artes do Porto, hoje faculdade, ocupa o Palacete Braguinha, que tem em sua história emigrantes portugueses que regressaram do Brasil, como José Teixeira da Silva Braga. Foi seu herdeiro José Braga Júnior, vice-cônsul do Brasil no Porto, que contratou o arquiteto Florent Claes para a construção do jardim do palacete, lugar de nossa ação.

Talvez ação seja termo demasiado ambicioso para o que fizemos, mas corresponde ao desejo e horizonte que tínhamos para uma transformação daquele lugar e dos corpos que o ocuparam. Horizontes, desejos que têm mais lugar nos sonhos do que nos espaços que habitamos, no entanto, são também a força para transformar esses mesmos espaços.

Falamos de utopia, esse sem lugar, mas também falamos de heterotopia, essa utopia com lugar, de que nos falou Foucault, em sua conferência em 1967 para o Círculo de Estudos Arquiteturais de Paris. Fala que teve também lugar em textos, antes e depois da conferência. Nos apoiamos aqui na tradução do último, publicado em *O corpo utópico/As heterotopias*, em que Foucault escreve sobre esses lugares que:

São absolutamente diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que contraespaços. As crianças conhecem perfeitamente

---

<sup>9</sup> No original: *hint at a specific body of knowledge or a determinate set of ideas or competence.*



esses contraespaços, essas utopias localizadas. É o fundo do jardim, com certeza, é com certeza o celeiro, ou melhor ainda, a tenda de índios erguida no meio do celeiro, ou então – na quinta-feira à tarde – a grande cama dos pais (Foucault, 2009, p. 417).

Em meio a esses sonhos que têm lugar marcado, Foucault também tem o de situar a ciência desses “espaços absolutamente outros” e a batiza como heterotopia. Desde o início do seu texto, não por acaso, o jardim aparece primeiro nos exemplos que vai dando. Ao enunciar os princípios para essa ciência retoma o jardim como talvez o exemplo mais antigo de heterotopia, “criação milenar que tinha certamente no Oriente uma significação mágica”. E do jardim persa ao lendário tapete voador, Foucault (2009, p. 24) estabelece que “O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem consumir sua perfeição simbólica e o tapete é um jardim móvel através do espaço”. Nesse texto posterior a sua conferência o jardim parece substituir o paradigma do espelho que Foucault fez funcionar no texto anterior, de apoio à conferência. O jardim pode não só espelhar o mundo, como também viajar nele. Um lugar real desse sem lugar que é a utopia, uma heterotopia móvel que estende a viagem do sonho, que prolonga o horizonte e a utopia. Ao enfatizar a mobilidade do lugar do sem lugar, o barco ganhara mais força como heterotopia de excelência na sua conclusão:

E se considerarmos que o barco, o grande barco do século 19, é um pedaço de espaço flutuante, lugar sem lugar, com vida própria, fechado em si, livre em certo sentido, mas fatalmente ligado ao infinito e que, de porto em porto, de zona em zona, de costa a costa, vai até as colônias procurar o que de mais precioso elas escondem naqueles jardins orientais que evocávamos há pouco, compreenderemos por que o barco foi, para a nossa civilização – pelo menos desde o século 16 – ao mesmo tempo, o maior instrumento econômico e nossa maior reserva de imaginação (Foucault, 2009, p. 417).

Eis o triângulo que une o início e o fim da aventura na cama dos pais quando criança, também ela envolvida no tecido dos lençóis, transporte dos sonhos, como os tapetes que espelham o jardim do mundo e essa heterotopia da excelência que é o navio.

A beleza do texto, o gosto da utopia já não esconde o assombro da distopia que o produz. Talvez possamos a partir daqui falar de heterotopias assombrosas

que estão a par, ou por outra, são o outro lado do espelho, o lado sombrio que sustenta a economia e no qual o barco se tornou o maior instrumento do século 16 ao 19. O barco a serviço do capitalismo extrativista que objetificou corpos e os escravizou a bem dessa economia. Podemos a partir de agora olhar para os jardins e para as marcas desse lado sombrio, bem como hoje elas perpetuam estruturas de opressão sobre determinados corpos. É nesse enquadramento que partimos para nossas ações.

### **Da fricção à ficção**

Trataremos de práticas que emergiram no contexto da Faculdade de Belas Artes do Porto, a partir das tensões percebidas na fricção entre os estudantes, entre pesquisas e entre os corpos e o jardim, para procurar outras imagens, outros possíveis, abertos à imaginação, em meio aos desdobramentos das ações. Da fricção à ficção. Em um diálogo entre imagens e textos para esse estudo, consideramos três momentos de interação com grupos de convidados no jardim da FBAUP, cujos efeitos resultantes dos acontecimentos que emergiram nas práticas podem ser analisados. Podemos trabalhar a partir da interrogação “Quem são vocês?” uma vez que foi marcante a sensação de questionamento que cada grupo sentiu a partir da presença de seus corpos naquela paisagem. Presença algumas vezes desconfortável, não desejada ou não autorizada.

Adentrar aquele jardim pela primeira vez é sempre uma experiência inesquecível. Na verdade, não há quem entre no espaço da FBAUP sem, já da rua, ter entrado com os olhos na paisagem que envolve os diversos edifícios, mesmo que, por trás das grades. De alguma forma, após vencer a passagem pelo *hall* de entrada e pela segurança responsável pela instituição, qualquer criatura viva se encaminha magneticamente para o jardim. Dos estudantes imigrantes muito se ouve falar sobre esses jardins, e o que se percebe é que esses lugares não foram feitos para muitos desses corpos. Cedo ou tarde, se revelam as hostilidades que ali operam.

Devido à crise mundial que afetou Portugal a partir de 2008 a FBAUP investiu ainda mais na captação de estudantes estrangeiros, com especial atenção para os de países de língua portuguesa. O aumento de estudantes brasileiros, que se deu de forma específica entre 2000 e 2011, quando o Brasil viveu um período de forte expansão econômica, ainda se faz sentir, no entanto movido por motivos

bem diferentes – muitos esperam, hoje, encontrar em Portugal um contexto menos violento e opressor do que aquele que vivem no Brasil desde 2013.

Os três momentos que trazemos para este artigo incluem muitos corpos brasileiros e acontecem no âmbito das ações do grupo de estudos Fórum Cultural | Cidade Um Direito. O fórum foi criado em 2019 na FBAUP e propunha pensar a ‘hipergentrificação’. Foi o início de um ciclo de conversas em torno da democracia cultural e do direito à cidade.

O grupo voltou a operar após a pandemia, perguntando: o que aconteceu com a cidade enquanto ela se tornou impedida para a convivência dos corpos, e o que conseguimos investigar no presente, ainda nas reverberações dessa interrupção? O fórum entende nossa urgência de compreender melhor as desigualdades e a sobreposição de opressões e discriminações existentes em nosso contexto. Convivemos com urgências, incertezas e medos que se, de um lado, emergem, de outro, se fortalecem com invenções de novas palavras, sentimentos, corpos e estratégias que tentam dar conta de um desconhecido extremamente complexo.

De que forma esse espaço que nos interessa – o jardim – nos coloca em um lugar de poder desestabilizar um conjunto de hierarquias que permanecem em jogo a céu aberto, entre muros e grandes portões eternamente fechados? Em cada lugar em que intencionamos propor ações estético-políticas consideramos muito importante perceber o que acontece no território a ser ativado e trabalhar a partir do que emerge. A cidade do Porto é repleta de jardins e pareceu-nos interessante ir ao encontro de algo que operasse especificamente nesse, mesmo que de forma análoga aos outros, buscando suas ambiguidades.

Apesar da indefinição entre espaço público e espaço privado que esse jardim opera e por mais que existam argumentos a favor de que há um convite à visita do jardim por qualquer sujeito passante, ouvimos que muitos moradores nunca tinham tido a oportunidade de caminhar por ele. Alguns disseram que só entrariam lá se fosse para prestar algum serviço. Olhando com mais atenção revelam-se outras ambiguidades, uma vez que há “um sistema de evidências sensíveis que dá a ver, ao mesmo tempo, a existência de um comum e as divisões que nele definem os lugares e partes respectivas” (Rancière, 2009, p. 15). As tensões que corpos de outras geografias carregam e as lutas que operam não se tornam invisíveis ao entrar nesse jardim.

Alguns estudantes da Universidade do Porto e outros que deixaram a faculdade, foram ouvidos pelo coletivo *Uma Pausa* antes da ação *Aonde estão vocês?* e ofereceram respostas para o que tenta ser tornado invisível nesse fundo do jardim:

É um lugar que promove desenvolvimento intelectual, mas ninguém ali está discutindo classe social, gênero, estética? Isso é muito irônico a partir do momento que você está discutindo arte.

A sensação que eu tenho, como pessoa imigrante, de classe social mais baixa, preta e gorda, que não fala inglês, eu me sinto em um espaço excludente. De um lado há professores que te incentivam, mas ao mesmo tempo você tem um contexto hostil, porque muitas vezes você não tem as condições financeiras, de tempo e psicológicas... e a faculdade não promove nenhuma ação para além do incentivo da pesquisa, para tentar entender o contexto das pessoas que estão ali. E com isso quem consegue realmente avançar são aquelas que estão munidas de privilégios, e a instituição não está preocupada com isso.

Eu nunca vi um projeto na Belas Artes que beneficia realmente o aluno.

É uma escola que me parece apática para falar sobre discussões sociais.

Perguntados sobre como se sentem com relação às universidades, alunos que foram entrevistados deixam muito clara a decepção daqueles que esperavam poder falar dos assuntos mais urgentes que emergem no cotidiano em toda a superfície do planeta. Está claro que apontam para aquilo que os atinge mais pontualmente dentro da universidade, como as lutas antirracistas, anticoloniais e as “interseccionalidades”.

É evidente, que no fundo do jardim, por trás daquilo que aparenta um ambiente de convivência pacífica, também se escondem outras demandas dos ativismos urbanos que esperam contribuir na construção de uma universidade e uma cidade mais amigáveis. Muito se fala das Epistemologias do Sul como “proposta da expansão de possibilidades, imaginações e outros futuros para além da exaustão intelectual e política do Norte Global, traduzida na incapacidade de enfrentar os desafios deste século” (Santos, Araújo, Baumgarten, 2016); no entanto, não parece que o Sul Global esteja realmente desenhando outros mapas nesse contexto, fazendo caber o que foi excluído. Constata-se ainda que são

poucas as pesquisas que incidem sobre as práticas institucionais, as ferramentas de controle e sobre as diversas comunidades que compartilham os espaços da universidade, no caso da FBAUP. O jardim parece-nos um ponto de articulação potente para elaborar novas perguntas.

### Quem são vocês?

O jardim da FBAUP é mesmo um daqueles lugares que alguns percebem não ter sido feito para seus corpos. Essa percepção originou a ação que aqui denominamos, como forma de diferenciação, *Quem são vocês?*. Esse evento aconteceu em 21 de novembro de 2021. Entre os nossos convidados para a roda de conversa tínhamos três palestrantes que fazem parte de A Soalheira – Associação Social de Cultura Ambiental. Todos vivem no Porto há mais de 50 anos. Nunca haviam entrado naquele edifício. Não é só dos estudantes a percepção de que não serão bem-vindos naquele espaço. Os três sujeitos relatam a mesma sensação de já ter passado pelo edifício inúmeras vezes “sem nunca ter sido convidados a entrar”. Sempre à espreita, olhando o jardim por fora das grades, desejando entrar.



Figura 2  
Trilha das águas, atividade  
oferecida pela Associação  
Social de Cultura Ambiental  
Soalheira, 10 out. 2021  
Imagem de registro,  
Bia Petrus

A Soalheira é um projeto social, ambiental e cultural sediado “numa aldeia” dentro da cidade do Porto – a Quinta da Noeda. A associação busca cativar pessoas a olhar, de pontos de vista diversos, para uma alimentação saudável, permacultura, biodiversidade e importância das sementes. Tem como objetivo manter e ligar pessoas à terra e pensar, entre outras coisas, sobre a alimentação da sociedade atual. A partir de um conceito de horta biodinâmica, com base na permacultura e biodiversidade, dando muita importância às sementes e ao ciclo total da horta, busca difundir também uma visão de alimentação saudável.

A aproximação da Soalheira com este estudo é resultante da percepção da forte presença de territorialidades híbridas na cidade do Porto. O desejo de promover encontros capazes de alargar a visibilidade do associativismo na cidade e a importância de saberes que ficam à margem da universidade é um dos objetivos do Fórum Cultura Cidade Um Direito. Nesse caso, pensar o rural integrado ao urbano, num tempo que reclama transformações urgentes em termos de (re)organização espacial e social, a partir do conceito de urbanidades no rural (Rua, 2006), é proposto como forma de resistência à homogeneização e possibilita abarcar as interações resultantes das múltiplas identidades territoriais existentes em áreas híbridas. O geógrafo João Rua (2006) define as “urbanidades rurais” como territorialidades híbridas integradas à lógica capitalista e propõe analisar interações resultantes das identidades integradas. Para o autor, é preciso destacar as diversas formas de resistência que, em movimentos sociais significativos, demandam outras representações do rural. Torna-se necessário refletir sobre os processos cotidianos que não percebem a importância das diferenças na vida cotidiana. Reconhecê-las e nomeá-las constituem o início de um processo para formular outras perguntas. Para tal é necessário encontrar modos mais sensíveis de observar e coexistir em diversidade, com as múltiplas paisagens e sujeitos que ali vivem. Em maio de 2021, em parceria com a Associação Social de Cultura Ambiental A Soalheira, nos aproximamos do Projeto Corredor Saudável Urbinat – Porto e de diversos outros projetos e agentes locais. Muitos deles estão em busca das discussões que aqui estão colocadas, a partir das propostas desta edição da revista *Arte & Ensaíos*. As ações de participação cidadã propostas pelo Projeto Urbinat – Porto,<sup>10</sup> com as quais nos envolvemos em parceria com a

---

<sup>10</sup> O Urbinat concentra-se na regeneração e integração de distritos urbanos carentes. As intervenções do projeto centram-se nos espaços públicos e na cocriação, com os cidadãos, de novas relações sociais e baseadas na natureza em e entre diferentes bairros.

Soalheira, nos levaram a participar da Conferência Internacional Urbinat 2022, com a proposta de pensar as fronteiras entre a ação formal e a informal na regeneração do urbano. Nossa participação exemplificou como, em nossa busca desse modo de planejar coletivo e inclusivo, já experimentamos inúmeras tentativas e fracassos, mesmo que em projetos de pequena escala. As pequenas conquistas, no entanto, demonstram que é mesmo na tensão formal/informal que podemos encontrar algo novo a ser trabalhado.

João Rua (2006) nos permite entender a importância tanto das interações decorrentes das identidades integradas nesses territórios da periferia do Porto quanto de novas formas híbridas que emergem nessas áreas. Essa aproximação nos tem feito pensar sobre nossa (in)capacidade de reconhecer a incompletude dos conhecimentos, metodologias e conceitos que utilizamos, com a pretensão de abarcar a complexidade da vida cotidiana. Ao estimular a experimentação, a investigação crítica e a criação artística em escala local nesse contexto de hibridismo rural-urbano, buscamos acionar a troca multiescalar entre saberes especializados e populares. A partir do trabalho desenvolvido nos últimos dois anos junto à Soalheira verificamos que essas formas de “conhecimento-experiência-transformação” se engendram em copresença e promovem a transformação dos sujeitos participantes, o que configura o poder educativo-criador dessa abordagem.

### **Enquanto falo: planto, converso e levo ao fogo<sup>11</sup>**

Passemos a um segundo momento. Consideremos que o encontro aconteceu como um “efeito” do anterior, que alimentou a vontade de gerar outras imagens para esse espaço do jardim e a possibilidade de vivenciar o jardim não mais de cima, da janela da sala do Departamento de Educação Artística, mas imersos nele. O mesmo grupo da Soalheira foi convidado a voltar nesse segundo momento para interagir com outros professores e pesquisadores e para plantar a muda do sobreiro, trazida no evento anterior, mas que ainda aguardava autorização para ser plantada. Dessa vez pretendia-se desfrutar mais do jardim e para tal seria também oferecido um almoço. Usar o jardim como lugar de

---

<sup>11</sup> O subtítulo é inspirado na frase “Enquanto falo: lavo, pico, corto e levo ao fogo” de Gabriela Machado, pesquisadora, curadora e poeta, que apresentou sua pesquisa nesse encontro.

aula-encontro não era em si uma novidade, pelo contrário é uma prática que já havia sido utilizada inúmeras vezes em outras disciplinas. O que havia de novo? Os sujeitos, talvez. Pretendíamos ampliar a rede de participantes para além do Fórum, e aproximar o grupo da disciplina Práticas da Investigação, do curso de doutorado, de outros sujeitos e outros saberes. Uma tentativa de aproximar educação-arte-vida.



**Figura 3**  
Plantação de muda de sobreiro, 19 fev. 2022, durante a aula-almoço “Do sussurro à fricção: um chamado às ervas daninhas entre leituras críticas e práticas insubordinadas, acima e abaixo da terra  
Fotografia: Ingrid J. Benitz V.

O primeiro momento desse encontro foi uma espécie de solenidade que previa a plantação de um sobreiro. A pequena muda fora trazida como presente da Soalheira, para ser plantada no jardim. O sobreiro é uma espécie emblemática das paisagens portuguesas e uma das primeiras árvores protegidas do mundo. De forma orgânica, sem muitas instruções ou planejamento prévio, mas a partir daquilo que emergia aos poucos no grupo da disciplina de Práticas de Investigação, outra configuração, um pouco atípica naquele território, começou a gerar novas imagens.



O segundo momento do encontro havia sido pensado para ser uma espécie de prática híbrida, aula-encontro-ação, em fricção com o jardim, numa tentativa de permitir que emergisse algo novo na forma de operar as diferentes pesquisas. E não só, mas incluindo sujeitos vindos de outros jardins numa tentativa de aproximação entre educação-vida e arte-vida. A ideia era desfrutar de boa comida e promover leituras críticas e incluir algumas práticas insubordinadas, relacionadas com o tema da diversidade. Criar uma circunstância que possibilitasse observar o que emerge a partir da crescente vinda de outros corpos para a universidade, acionando cada vez mais fricções, inquietações e tensões. Mesmo que pequenas, as mudanças e o estranhamento que essas ações causam no que está estabelecido pode ser transformador e gerar algo novo. Fazer um churrasco naquele jardim, com legumes da horta biodinâmica quase invisível no contexto da cidade, com a presença de outras existências, incomuns àquela paisagem, poderia gerar outras possibilidades?



Figura 4

Aula-almoço “Do sussurro à fricção: um chamado às ervas daninhas entre leituras críticas e práticas insubordinadas, acima e abaixo da terra”, 19 fev. 2022  
Fotografia: Bia Petrus

Os temas convocados para esse encontro emergiram de tensões percebidas nos encontros do grupo. Para a maioria dos pesquisadores brasileiros que frequentam o doutorado da FBAUP, é crucial ampliar as discussões contra o projeto de poder colonial, o eurocentrismo, cisgeneridade, racismo e todas as demais lutas em torno da decolonialidade. Para sua surpresa, no entanto, não parece haver interesse proporcional no conjunto de pesquisadores portugueses. Por esse motivo, o encontro pretendia ser um cruzamento entre diversas pesquisas com foco nos seguintes temas: ervas daninhas, vozes daninhas, existências daninhas. Escuta sensível, vozes silenciadas. Constrangimentos, desconhecimento e pequenas violências. A promiscuidade como modo de operar: misturas, fricções e contágios. Normatividade, colonialidade, gênero, classes e etnias. Temas que pareciam poder se tornar mais visíveis e não menos desconfortáveis, no jardim. Parecia ser imprescindível sairmos das “mesas-brancas-demaís” das salas de aula. Precisávamos de um ambiente propício a permitir que o grupo experimentasse se sentir em segurança para tratar da constante tensão entre corpos normativos/não normativos/outros corpos; corpos estrangeiros/corpos locais/outros corpos; corpos silenciados/corpos que silenciam/corpos que consentem; outras complexidades. Performar à vontade, em torno da comida e do grupo, tornava visível outras possibilidades, a partir da diversidade dos sujeitos presentes, de um evento simples alinhado com as urgências do planeta, configurando algo além de uma aula, talvez uma configuração nova a partir de contingências.

### **“Aonde estão vocês?”**

“Aonde estão vocês?” foi o nome dado à ação proposta pelos coletivos Epifania e Uma pausa, convidados para mais um fórum. Nesse terceiro momento a proposta foi falar de posturas discriminatórias que vêm colaborando para normalizar pequenas e grandes violências. O número de estudantes brasileiros cresce a cada ano, e as investigações e práticas que atravessam esses corpos também têm se tornado mais frequentes na FBAUP. A discussão que propúnhamos estava mais especificamente comprometida em trazer as vozes das lutas em torno dos corpos dissidentes e abrir espaço para falar sobre as barreiras e violências que eles enfrentam na cidade, na universidade e em outros espaços. O encontro se estendeu aos jardins e à rua.



Figuras 5-8  
*Aonde estão vocês?*,  
intervenção realizada nos  
jardins da FBAUP, 16 dez.  
2022  
Fotografia: Coletivos Uma  
Pausa e Epifania

A ação proposta nesse espaço singular articula corpo, gênero e sexualidade entendendo-os como construções discursivas, históricas e culturais, para propor outros modos de enfrentamentos, lutas e confrontos a partir de ocupações temporárias que não disputam “exclusivamente” as relações poder/saber no ambiente da universidade. Falamos de uma ambiência que de certa forma constrói sujeitos. E de ações de *outros* sujeitos que buscam construir *novos* jardins. As ações não podem ser classificadas como indisciplinas, mas de alguma maneira fogem do controle e das lentes do poder disciplinar.

“Livres para criar a partir da epifania: somos capazes de contribuir e interagir positivamente nos espaços onde nos encontramos e unidos somos a transformação.” Assim o Coletivo Epifania se descreve como “Movimento orgânico de artistas imigrantes e sobreviventes”. O coletivo se define como um grupo predominantemente de corpxs imigrantes, de áreas da criação e que sentiram necessidade de partilhar experiências entre si e de recriar novas narrativas através das suas próprias vivências. Por ser um lugar muito frequentado pela comunidade de jovens brasileiros, a aproximação com o grupo se deu, num primeiro momento, casualmente. Em seguida passamos a interagir em outras parcerias de projetos artísticos implicados com o contexto social, no bairro do Cerco, zona oriental da cidade do Porto.

“Podemos pausar para pensar nas estruturas de opressões sociais?” A pergunta foi elaborada pelo Coletivo Uma Pausa Teatral, após nosso convite. O grupo é uma iniciativa de Beatriz Villas-Bôas e Jaque Lodi, que têm como base o Teatro das Oprimidas. A dupla propõe “encontros artísticos horizontais e participativos, como forma de integração social e de aprendizado sobre o coletivo”. Nessa mesma linha, rejeita a postura autoritária e qualquer subvalorização de algum indivíduo. Tem como objetivo formar redes de solidariedade, dar espaço para diferentes perspectivas e estimular o diálogo para a produção de pensamentos coletivos.

Havia um interesse dos dois coletivos em fazer uma aproximação com a Faculdade de Belas Artes do Porto com o intuito de confrontar a universidade, por eles considerada elitista e excludente. Alguns participantes são alunos da universidade e outros já deixaram de ser, principalmente aqueles que durante a pandemia não conseguiram pagar as mensalidades. Alguns consideraram a proposta por achar que o jardim seria um espaço a ser disputado assim como a universidade.

Convite aceito, a mobilização começou dois meses antes do evento. O primeiro encontro de preparação foi uma discussão que contou com a presença dos dois coletivos e outros corpos que se consideram excluídos de alguns espaços institucionais. A elaboração da ação e a feitura dos objetos utilizados resultou de conversas do grupo e entrevistas prévias feitas pelas componentes do Coletivo Uma Pausa Teatral. Em alguns momentos o grupo se dividia entre aqueles que desejavam a participação no evento e aqueles que alegavam que se sentiriam ainda mais expostos. “Aonde estão vocês?” podia não ter resposta. Podia nem acontecer. Podia não revelar ninguém temporariamente “aonde” nós pensávamos que poderiam estar. A pergunta principal escolhida para o evento se referia a que sujeitos? Nas conversas iniciais pudemos verificar que vários dos participantes convidados tinham frequentado universidades em Portugal por um tempo após chegarem do Brasil, mas muitos deles haviam interrompido o projeto. As primeiras respostas que tivemos se justificavam pelo fato de a Universidade Pública ser paga e as mensalidades serem consideradas altas. Com preços diferenciados para imigrantes. O aumento das mensalidades durante a pandemia foi algo muito impactante. Revelou a condição de desigualdade e vulnerabilidade dos estudantes imigrantes. E o pouco valor dado a suas vidas. Enfim, após a fase de discussões internas, em que chegaram a questionar se queriam ou não “se expor” no evento, o convite foi aceito, apropriado e transformado em ação. Os travesseiros faziam sentido para demonstrar o desejo frustrado de poder se sentir à vontade naquele lugar sem lugar. Assim os travesseiros se tornaram suporte das frases trazidas por eles, das agressões e violências sentidas no dia a dia. Na semana do evento, o convite foi para as redes sociais:

O grupo de estudo Fórum Cultura | Cidade: Um Direito! organiza o #5 encontro tendo como convidados-proponentes os coletivos Epifania e Uma Pausa, para pensarmos em como (e se) corpos ocupam espaços de educação e convívio. A discussão se desdobrará a partir de provocações teatrais e intervenções plásticas na FBAUP. Nos vemos lá? E se sim, *Aonde (estão vocês)?*

Disponível em: <https://www.instagram.com/epifaniacoletivo/>

O vídeo para a chamada, divulgado nas redes sociais mostrava as frases sendo escritas pelos participantes, ao som da música “O chamado”, de Bia Ferreira, reproduzida a seguir:

Eu escrevo essas linhas sem medo  
 De como você pode interpretar  
 Um chamado, tá tudo acordado  
 O bonde tá forte nós veio cobrar  
 Do ouro ao conhecimento  
 Não vai ter lamento e eu vou te mostrar  
 Minha história é contada oralmente  
 E não adiantou cê querer apagar  
 De boca a boca nós vamo contando  
 Um levante armando para dominar  
 Seus livros, seus filmes, sua casa  
 Seus filhos e a televisão que cê vê no seu lar  
 Mexendo com gentes, plantando sementes  
 Germinando mentes, logo vai brotar  
 Vai virar floresta, não vou deixar fresta  
 Pra minha história você contestar  
 Entrei nas escolas e nas faculdades  
 Igrejas, não vão mais me silenciar  
  
 Aqui não é teu culto nem congregação  
 Nessa mata fechada cê não vai entrar  
 Fazendo esse alarde pois não sou covarde  
 Não vai nem dar tempo o plano tá em ação  
 É ação direta, sai da minha reta  
 É mais do que só gritar revolução  
 Sou psicopreta, tomei sua caneta  
 Sou bem mais que teta, bunda e corpão  
 Sou mente afiada, festa tá armada  
 Fogos de artifício, segura o rojão”

O primeiro momento do encontro foi a instalação de alguns objetos no jardim, logo à entrada. O segundo momento foi dentro de uma sala de aula. Uma prática coletiva oriunda do teatro do oprimido. Exercícios corporais, uma roda de conversa, alguns depoimentos, uma vivência que definitivamente não esperava respostas objetivas. No final o grupo voltou ao jardim e deslocou os objetos da instalação para o muro da FBAUP. As frases com os dizeres escritos em fronhas de travessieiros eram resultantes de entrevistas prévias. Não havia sido prevista,

mas entende-se que a expansão para as ruas acrescenta força à ação vivenciada. “*Aonde estão vocês?*” foi feito de gestos, afetos e imagens sem um cronômetro a determinar tempos de fala. Uma experiência.

### Considerações finais

As imagens que resultam desses acontecimentos nos ajudam a perceber o que acontece quando aproximamos arte-vida e educação-vida em práticas artísticas híbridas que friccionam o cotidiano, enquanto tornam visíveis as tensões sentidas pelos corpos nos espaços sociais que atravessamos. As observações dos efeitos dessas práticas, permitem pensar como o artístico e seus processos afetam contextos reais, transformando objetividades e subjetividades, numa ordem sensível interferindo nas relações entre sujeitos, e entre sujeito e espaço social. Se as questões emergentes que nos colocam diariamente diante dos problemas que enfrentamos como humanidade e parte do sistema vivo sobre a superfície da Terra, como a crise ambiental, social, as lutas raciais e de gênero, parecem não estar presentes nesse lugar onde pensamos fazer as ações, precisamos torná-las visíveis. Aí se coloca a urgência-necessidade das percepções que vêm sendo aguçadas em torno de discussões sobre o termo Antropoceno, como tentativa de encontrar os contornos possíveis para essa problemática. Sem esquecer que o fim pode sempre voltar ao início, pergunta-se: afinal, onde estão vocês? Entendemos que as ações podem ser vistas como formas de ampliar as invenções relativas aos modos de abordagem e as lentes sensíveis de compreensão, antes mesmo de definir todo o problema. Animados por isso, é que nos mantemos em movimento e voltamos ao barco.

O navio é a heterotopia por excelência. Civilizações sem barcos são como crianças cujos pais não tivessem uma grande cama na qual pudessem brincar; seus sonhos então se desvanecem, a espionagem substitui a aventura, e a truculência dos policiais, a beleza ensolarada dos corsários (Foucault, 2009, p. 422).

Sendo a mudança o foco da experiência-limite, tal não exclui o fato de que a mudança possa ser a adoção de posições discriminatórias; assim, para valorizar incondicionalmente a mudança, autores como Papastephanou (2018)

afirmam que ela não deve implicar a legitimação de qualquer nova posição puramente por motivos de mudança. Pelo contrário, com a elaboração deste artigo, concluímos que julgar o conteúdo utópico que atrai o investimento ético-político e libidinal é decisivo. Por vezes, apenas uma multiplicação convincente de objetos conhecidos e exposição de fatos pode nos deslocar mais drasticamente e autorizar uma reorientação normativa desejável.

A utopia é essencialmente sobre o desejo: “o pós-modernismo gira em torno de questões de desejo”<sup>12</sup> (Levitas, 2000, p. 33). Então, uma estética é central para a teoria pós-moderna porque os objetos de arte são alegorias do desejo, e o desejo é central para o pós-modernismo. A estética pós-moderna envolve a “transformação voluntária do corpo por ornamento, dieta, exercício e intervenção cirúrgica”<sup>13</sup> (p. 34). Como Tobin Siebers argumenta, “a utopia na era pós-moderna fixou em grande parte a sua nova localização no corpo solitário, privado e individual [refletindo] a crença de que o único espaço válido remanescente de perfeição reside [...] na nossa própria carne individual: um paraíso de curvas e músculos”<sup>14</sup> (Siebers, 1994, p. 152). A utopia – bem como a distopia – torna-se elemento catalisador de um processo em que um leitor ou um corpo se torna um agente ativo; nesse sentido, uma central desse processo é a ruptura e transgressão dos quadros normativos e conceituais da experiência cotidiana, bem como o surgimento de “um espaço dentro do qual é possível imaginar não apenas a satisfação de desejos familiares não atendidos pela sociedade existente”<sup>15</sup> (Levitas, 2000, p. 39), mas sobretudo querer e desejar fazer algo de forma diferente.

**Bia Petrus** *pesquisa ações artísticas híbridas nas ruas das cidades. Integra o Grupo Arte Socialmente Implicada. Pesquisadora em educação artística FBAUP, Instituto i2ads, bolsista da Fundação Ciência e Tecnologia, Porto, Portugal.*

<sup>12</sup> No original: *postmodernism turns on questions of desire.*

<sup>13</sup> No original: *involve the willed transformation of the body by ornament, diet, exercise and surgical intervention.*

<sup>14</sup> No original: *a belief that the only valid remaining space of perfection lies ... in our own individual flesh: a paradise of curves and muscle.*

<sup>15</sup> No original: *a space within which it is possible to imagine not only the satisfaction of family desires not fulfilled by the existing society.*



## Referências

- ADORNO, Theodor W. *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- ADORNO, Theodor W. *Introduction to the Sociology of Music*. Trans. E.B. Ashby. New York: Seabury, 1976.
- BOLAÑOS, Paolo. The critical role of art: Adorno between utopia and dystopia. *Kritike: An Online Journal of Philosophy*, v. 1, n. 1, p. 25-31, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *Acts of resistance: against the new myths of our time*. Cambridge: Polity Press, 1998.
- CALDER WILLIAMS, Evan. *Combined and uneven apocalypse*. Winchester: Zero, 2011.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *The ends of the world*. Cambridge: Polity, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura, pintura, música e cinema*. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- GUERRA, Paula. Sereias distópicas: um ensaio sobre a relevância da distopia nas criações artísticas contemporâneas portuguesas. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p. 393-407, 2020a.
- GUERRA, Paula. The song is still a 'weapon': the Portuguese identity in times of crisis. *Young – Nordic Journal of Youth Research*, v. 28, n.1, p. 14-31, 2020b.
- GUERRA, Paula; DABUL, Lígia. Heterotopias, distopias e artes afins. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, v. 3, n. 2, p. 4-8, 2020.
- GUERRA, Paula; LÓPEZ, Laura. We @re the P!nk Revolutixn: the breakthrough of queer and feminist fanzines, as places of resistance. *Zines*, 3, p.2-6, 2021.
- JAMESON, Frederic. *Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions*. London: Verso, 2005.
- LAURENCE, Michael. Speed the collapse? Using Marx to rethink the politics of accelerationism. *Theory & Event*, v. 20, n. 2, p. 409-425, 2017.
- LEVITAS, Ruth. For utopia: the (limits of the) utopian function in late capitalist society. *Critical Review of International Social and Political Philosophy*, 3, p. 25-43, 2000.
- LEVITAS, Ruth. *The concept of utopia*. Hemel Hempstead: Philip Allan, 1990.
- OTT, Annelie. Utopia in environmental and sustainability education: imagination, transformation, and transgression. In: REID, Alan. *Environmental Education Research*. Taylor and Francis Online. DOI: 10.1080/13504622.2022.2102583, 2022.

- PAPASTEPHANOU, Mariana. Michel Foucault's limit-experience limited. *Educational Philosophy and Theory*, v. 50, n. 4, p. 390-403, 2018.
- RAFFESTIN, Claude. *Por uma geografia do poder*. São Paulo: Ática, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental Org., 2009.
- ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- RUA, João. Urbanidades no rural: o devir de novas territorialidades. *Revista Campo-Território*, Uberlândia, v. 1, n. 1, fev. 2006, p. 82-106.
- SACK, Robert. *Human territoriality: its theory and history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- SANTOS, Boaventura de Souza; ARAÚJO, Sara; BAUMGARTEN, Maíra. As epistemologias do Sul num mundo fora do mapa. *Sociologias*, n. 18, p. 14-23, 2016.
- SCHUDEL, Ingrid J. Modelling dialectical processes in environmental learning: an elaboration of Roy Bhaskar's onto-axiological chain. *Journal of Critical Realism*, v. 16, n. 2, p. 163-183, 2017.
- SIEBERS, Tobin Ed. *Heterotopia: postmodern utopia and the body politic*. Michigan: University of Michigan Press, 1994.
- THOMPSON, C. Education and/or displacement? A pedagogical inquiry into Foucault's 'limit-experience'. *Educational Philosophy and Theory*, n. 42, p. 361-377, 2010.
- WILSON, Japhy. Apocalypse and utopia in the salvage punk metropolis city. *City, Analysis of Urban Change, Theory, Action*, v.27, n. 1-2, p. 1-17, 2023. DOI: 10.1080/13604813.2023.2169558.
- 28 DE MAIO, Coletivo. O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto). *Revista Vazantes*, v. 1, n. 1, p. 192-200, 2017. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20463>. Acesso em 20 jun. 2023.

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


**Como citar:**

PETRUS, Bia. Afinal, onde estão vocês? *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29, n. 45, p. 423-449, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.23>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

## Vida nua, performatividade e dramaturgia: cartografias de pesquisa

*Bare life, performativity and dramaturgy:  
research cartographies*

Francini Barros Pontes

 0000-0003-4612-8918  
francini.barros.p@gmail.com

### Resumo

A pesquisa propôs pensar a vida nua como argumento poético para a construção da cena performativa, com processos que utilizam devires animais, *zoé*, como estopim para a instauração de ações e estados corporais diferenciados de uma linguagem que excluiu, pela construção de uma vida social, cultural, *bíos*, nosso instinto de pertencimento à espécie humana. Na investigação, a partir de uma cartografia norteada pelo conceito derridiano da desconstrução, o argumento da vida nua se estendeu do literal ao metafórico para um diálogo com obras e conceitos abordando construções de subalternidades.

### Palavras-chave

Vida nua. Performatividade. Subalternidades. Natureza.

### Abstract

*The purpose of the research Vida nua, performatividade e dramaturgia [Bare life, performativity and dramaturgy] was to consider bare life as a poetic argument for building a performance arena based on processes that use animal entities, *zoé* [life], to spark actions and bodily states differentiated from a language that excluded our instinct of belonging to the human species, by building a social life, culture, and *bíos*. In the study based on a cartography guided by the Derridean concept of deconstruction, the argument of bare life extended from the literal to the metaphorical for a dialogue with works and concepts addressing subalternity constructions.*

### Keywords

*Bare life. Performativity. Subalternities. Nature.*

Ontem sonhei. No sonho, um homem escalava uma enorme árvore, completamente nu. Usava apenas uma máscara que contornava as bochechas e nas maçãs fazia crescer um trançado branco, como uma teia. Na árvore, ele se envolvia em cipós. Uma espécie de casulo, tão trançado quanto as tranças de seu rosto. E no casulo atirava fogo. O fogo se erguia da ponta ao todo e o homem permanecia parado. O homem só se moveu quando o fogo lhe alcançou os pés. Então ele escalou. O homem escalou a árvore em uma corrida contra as chamas, ou melhor, como numa daquelas brincadeiras de criança. Era um pique, pois o homem provocava o fogo e o fogo ria em pensar que uma hora o homem cansaria. Logo estavam mais altos do que todas as outras árvores. Tão alto que a árvore em chamas se deitava em arco. E o homem dançava...

Nu, suado, liberto. Ele se agarrava aos cipós e se lançava contra o ar, sempre deitado no limiar entre a vida e a morte. E o fogo ria. Ria e tomava a árvore. Ria e tomava as flores. Ria e explodia ao pensar que o momento chegaria. Me perguntei como os braços não se cansavam de desviar de tão intenso calor. O homem estava em êxtase, não fora aquele o único casulo do qual se libertou. Não existia passado ou futuro, apenas o homem, a árvore e o fogo. Somente havia a vida e a transformação dessa vida. Ou somente havia a morte. Ou ambas e nenhuma. Foi quando tudo ficou escuro e silencioso. Um homem surge dançando em um palco italiano, vestido com uma enorme saia. A saia se abria em círculos conforme girava o homem de braços abertos. A saia mudava entre cores e formas. Ela se abria, se multiplicava. Então pisquei e a saia era gente. Não uma, nem duas, mas uma multiplicidade de gente. Todos seguiam em roda, contornando o homem que girava com a cara pintada de um triste palhaço. Então todos se aproximaram dele e o abraçaram. O homem chorou.

Gabriel de França Caetano<sup>1</sup>

A pesquisa cênica da dança *Zoe*,<sup>2</sup> homônima ao projeto vinculado à linha de pesquisa Arte, cultura e memória, do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco, propôs pensar a vida nua como argumento poético para a construção da cena, trazendo de volta a vida, o devir animal, *zoé*, como argumento para a linguagem que excluiu, por hipótese de construção de uma vida social, cultural, *bíos*, nosso instinto de pertencimento à espécie humana.

<sup>1</sup> Aluno pesquisador do projeto Vida nua, performatividade e dramaturgia.

<sup>2</sup> Fonte: <https://youtu.be/8a7NFQUOKBk>.

*Zoé*, segundo Giorgio Agamben (2002, p. 10), é a palavra utilizada pelos gregos para denominar a vida comum, ou “o simples fato de viver comum a todos os seres vivos”. Os filósofos ocidentais da Antiguidade, como Platão e Aristóteles, não consideravam a palavra *zoé* por não se interessar na abordagem de uma vida simplesmente natural, sendo seu foco de estudo a vida politicamente qualificada, vida social, *bíos*. As duas palavras, *bíos* e *zoé*, seriam empregadas pelos gregos para expressar o que simplesmente chamamos de vida. Foucault (apud Agamben, 2002) reconhece o advento que marca os limiares da Idade Moderna, precisamente o ingresso da *zoé* na pólis, ou seja, a politização da vida nua, à medida que avanços nas ciências técnicas, humanas e sociais possibilitaram a proteção, a autorização ou a extinção da espécie humana segundo necessidades políticas de controle. A política se transforma em biopolítica quando a vida animal, vida nua, passa a ser controlada, manejada, passa a moeda de jogo político.

Na visão de Agamben, a tese foucaultiana deve ser revista posto que a inclusão de *zoé* na pólis é muito mais antiga do que o referencial que ele sugere, a Idade Moderna. As consequências desse fato e de sua manutenção ao longo dos tempos é que a vida nua, originariamente à margem dos espaços institucionalizados e constituídos, vem, progressivamente, a coincidir com o espaço político. Exclusão e inclusão, *bíos* e *zoé* tornam-se indiscerníveis. *Zoé* na cena *bíos*. A pesquisa e a cena da dança intituladas *Zoe* investigaram como produzir essa zona de indistinção.

O projeto de pesquisa e de pós-doutorado Vida nua, performatividade e dramaturgia buscou expandir os argumentos abordados em *Zoe* para outras linguagens artísticas que se utilizam de conceitos e práticas performativas na produção de seus processos e produtos artísticos. O recorte aqui elaborado enquadrou as linguagens das artes visuais, da dança, do teatro, do cinema e da literatura. Os estudos realizados permitiram investigar e imbricar conceitos de performance, performatividade e dramaturgia, acreditando estarem eles intimamente relacionados na cena contemporânea, a partir de um delineamento de trabalhos e processos que utilizam devires animais como estopim para a instauração de ações e estados corporais diferenciados na produção da cena. Na prática da investigação, a partir de uma cartografia norteada pelo conceito derridiano de desconstrução, o argumento da vida nua e do consequente devir animal se estendeu do literal ao metafórico para o estabelecimento de diálogo

com obras e conceitos que abordam processos de subordinação, adestramento e construções de subalternidades. Isso feito não com o intuito de afirmar sua condição, mas de extrair dela potências de fala, de escrita e de vida. Intuímos por meio desse desvio que a proposta de “humanização” da escrita cênica se expandiu para a presente cartografia pela tentativa não de representar os subalternos mencionados, mas de reconhecer e endossar sua fala e seu espaço de aparecimento. Leia-se humanização como a capacidade de nossa espécie de reconhecer outras tantas formas de vida sem nelas imprimir caráter utilitário e produtivo. Vida sem hierarquias. Nossa tentativa foi de denunciar as condições de subalternidade mencionadas e valorizar as estratégias empregadas em seu combate por esses artistas, reconhecendo sua potência de afecção e de contaminação.

“Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos a humanidade e nos alienamos desse organismo de que somos parte, a Terra, passando a pensar que ele é uma coisa, e nós, outra: a Terra e a humanidade” (Krenak, 2020, p. 83). Essa inteligência específica tem causado o que a filósofa da ciência Isabelle Stengers (2015, p. 38) chamou de intrusão de Gaia. Gaia, um “planeta vivo”, um “ser” coeso, dotado de história e regime de atividades próprios que, experimentado como mercadoria, tem sido sistematicamente abusado pela humanidade utilitarista e exploratória e está manifestando um acontecimento, uma intrusão: extinção de espécies, fenômenos climáticos avassaladores etc. Esse tipo de inteligência “produtivista” e “liberal-utilitária” funciona como um filtro, um algoritmo que acaba por produzir um humano e suas novas tecnologias de forma cada vez mais danosa à natureza e dela dissociados. O presente projeto pretendeu criar uma resposta possível a esse contexto, no sentido de oferecer outros tipos de convivência a partir do embate com trabalhos artísticos que questionam hierarquias e promovem equanimidade entre distintas formas de ser e experimentar o mundo, e por meio dos quais nos reconhecemos natureza.

A instituição concedente do pós-doutorado foi o Programa de Pós-graduação em Artes da Uerj, PPGartes, sob a supervisão da professora doutora Inês de Araujo. Como argumento do processo de pós-doutoramento, foi ofertado um curso aos programas de Pós-graduação em Artes da Uerj, em Dança da UFRJ e em Artes da UFRJ, realizado no segundo semestre de 2020. O curso oferecido por mim em parceria com a professora doutora Elisa de Magalhães, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes da UFRJ, também foi disponibilizado à

comunidade artística e aos pesquisadores interessados nas artes performativas, na cidade do Rio de Janeiro, mediante parceria estabelecida com o programa Plataforma de Emergência, do Centro Cultural Hélio Oiticica.

O recorte da pesquisa aqui apresentado contempla nossos diálogos com trabalhos performativos pontuais de Andrea Maciel, Apichatpong Weerasethakul, Elilson, Grupo EmpreZa, Irmãs Brasil, João Guimarães Rosa, Maikon K, Ronald Duarte, Uýra Sodoma e William Pope L.

Foi no diálogo estabelecido com Agamben que a pesquisa teve início, mas só depois do encontro com Derrida sua continuidade pôde ser assegurada. Foi o não conceito da desconstrução proposto pelo autor que se configurou como rastro gerador de tantos efeitos e caminhos a partir de então percorridos.

Derrida, pelo procedimento da desconstrução, pretende destacar referenciais apagados e deslocar valorações incorporadas pelo falo-logo-fonocentrismo que norteia os processos ocidentais de significação. Por essa lógica defendida por filósofos desde Platão até a linguística de Rousseau e Saussurre (Derrida apud Haddock-Lobo, 2008, p. 62), a fala, o falo, a razão, o significado, a visibilidade e a presença nos serviriam de referenciais em detrimento da escrita, do feminino, do corpo, do significante, da invisibilidade e da ausência. Assim, o objetivo da desconstrução seria não a aposta no polo dialético preterido na hierarquia dos pares propostos pela metafísica, mas o deslocamento da situação de oposição que a sustenta.

Derrida propõe para a desconstrução dois processos que lhe são constitutivos: a inversão e o deslocamento. A inversão seria o desvelamento do polo subalternizado na hierarquia dos opostos. O deslocamento conferiria a possibilidade de estar “entre” os dois polos, afirmando ambos, dilatando as possibilidades de relação. O “entre” materializa a oscilação, o não lugar do movimento. Se no início do processo de desconstrução pela inversão existe uma aposta no oposto preterido – na escrita, no feminino, no corpo, no significante e na ausência –, então, é nessa possibilidade de fazer justiça ao que permanece velado e excluído que se inaugura a possibilidade de desfazer as polaridades. Inverter para poder deslocar sem fundar nova hierarquia.

Assim, o signo passaria a ser questionado quanto à estrutura hierarquizada nele postulada de um significado anterior, mais próximo do logos e da voz e, portanto, superior, que seria representado, cópia da cópia, por um significante.

O rastro não admitiria origem ou significado anterior a ele ao vincular-se a três acontecimentos: a relação com o outro, alteridade; o atraso, a dilatação do tempo da relação, temporalização; e o jogo da linguagem como escritura, metaforicidade. A estrutura que valoriza a presença seria, dessa forma, questionada, e a imagem, tida como secundária e representativa, passaria a ser reconhecida como a própria estrutura do pensamento, ele mesmo metafórico.

Em contrapartida, foi Elilson quem nos ofereceu a perspectiva dos pares dialógicos, como aprofundaremos a seguir, em que nenhuma das instâncias em questão precisa ser negada, combatida ou tiranizada, mas cuja união na discussão corrobora o diálogo, o entre, o “e” e não o “ou”. Assumimos a cena como um dispositivo *bíos* e iluminamos *zoé* instaurando possibilidades de diálogos a ser disparadas entre as formas de vida propostas pelos termos.

Por escritura, a raiz comum da escrita e da fala ao nada querer dizer. Nem fala, nem escrita, mas ambas. A escritura seria o indecível para se pensar a linguagem na perspectiva da desconstrução, e esta não seria um procedimento exterior, mas inerente a toda linguagem.

E foi por meio de nossas andanças entre trabalhos, conceitos e linguagens que a primeira inversão da pesquisa surgiu a partir do questionamento: os termos *performance* e *performatividade* referem-se ao mesmo tipo de acontecimento? A *performance* vem sendo contemporaneamente associada ao ato de fala proposto pela linguística. Se a arte vincula a *performance* como um ato de fala, então apresentamos seu rastro no contemporâneo, seu efeito, a explicitação da cadeia de significantes que atualiza suas premissas em distintas linguagens artísticas. A *performatividade* é vista como uma possibilidade de escritura que evidencia as relações estabelecidas no movimento da linguagem no tempo. E como escritura, nem fala, nem escrita, mas ambas, regidas não por um conceito, mas por efeitos da *performance* como um rastro produtor de diferenças.

Assim, a pesquisa assumiu o processo de expor a *performance* e a *performatividade* explicitando um movimento diferencial entre os termos, segundo a desconstrução sugerida por Derrida. A intenção foi permitir que o jogo expandisse o alcance da *performatividade* de ato de fala à escritura. O processo previu a inversão do polo dialético em que recuperamos a escrita como parâmetro para o desenvolvimento de estados corporais para a cena, reconhecendo a indefinição da *performance* por princípio, tomando-a como rastro.



Derrida afirma que a oposição entre fala e escritura, como “arquemetonímia de todas as exclusões...” (Haddock Lobo, 2008, p. 92), seria também originária da hierarquia alma e corpo, a elas associadas respectivamente. Dessa constatação surgiu nossa segunda proposta de inversão: uma vez submetido à operação da escritura, o argumento do devir animal expandiu seu alcance a condições de domesticação, colonização e subalternidade. Dessa forma, foram agregadas à pesquisa performances por seu caráter de denúncia ou de desvelamento de condições que explicitam o lugar de fala como um lugar ideológico, hierarquizado, colonialista.

“Todos somos, por natureza, bestas selvagens. Nosso dever como seres humanos é nos converter em adestradores que mantêm seus animais sob controle e até os ensinam a realizar tarefas alheias a sua bestialidade.”<sup>3</sup>

A partir da fala de Ton Nakajima, Apichatpong Weerasethakul inicia o filme *Tropical Malady* inaugurando uma temporalidade dilatada e determinada, e um espaço de fruição por um universo mítico, heterotopia. Heterotopias, segundo Foucault (2013), são espaços justapostos que, uma vez combinados, criam suspensões na realidade corrente, em que indivíduos cujo comportamento escapa às normas vigentes podem se estabelecer como corpos.

Assim, a sensibilidade instaurada pelo romance lgbtqiapn+ e não branco contrasta com a magia da floresta e da fauna tailandesas, que não se permitem regular; alteridades. Múltiplos universos nos são apresentados e, paradoxalmente, nos mantêm de fora, constituindo-se como espaços outros de abertura. Apichatpong cria espaços artísticos que desafiam a ordem moral corrente e instauram a ordem perfeitamente ordenada do desejo, da vivência plena dos instintos.

Logo no início do filme, o cineasta nos convida a uma errância performativa ao nos incluir no diálogo com a câmera. O soldado Ekarat, personagem principal da trama, nos fita de forma provocante, convocando-nos. Performativa também é a narrativa, que escapa a referenciais normativos, propondo a convivência de mundos justapostos que exigem nossa atenção para a formação de sentidos. Em meio ao ordinário da vida cotidiana nas ruas da cidade – com seus barulhos, ruas, feiras, carros, ônibus, brigas, jogos de futebol –, surge o extraordinário evidenciado na história mítica do xamã capaz de se transformar em várias criaturas e que vaga pela floresta desafiando os aldeões ao atacar seus animais

<sup>3</sup> Ton Nakajima na cena inicial do filme *Tropical Malady*. Fonte: <https://archive.org/details/tropical-malady>.

de criação e até eles mesmos. A cada noite, o espírito do xamã se transforma em um tigre que atormenta o vilarejo. O xamã nu, ao anoitecer, chora, grita, geme até que seu som se manifesta em esturros na mata e sua pegada revela a transformação. O soldado assume, então, a incumbência de caçar o tigre, livrando a população do tormento.

O outro personagem na relação amorosa, curiosamente, é apresentado como analfabeto. É ele quem lambe a mão de seu amante com selvageria e inocência. Paradoxalmente, na mata, durante a caçada, é um macaco quem se comunica com o soldado, alertando-o sobre a obsessão do espírito do tigre que reconhece seu cheiro a distância. O animal fala com o soldado, a quem restam duas opções: ou matar o tigre para liberar o xamã do mundo dos fantasmas ou se permitir ser devorado e entrar no mundo dos espíritos. Recorremos a Agamben, para quem a vida humana é fundada num suplemento de politização ligado à linguagem, reconhecendo em *Tropical Malady* a perversão das referências morais atreladas a *bíos* e *zoé*. Por engano, o soldado atira num boi, que agoniza no chão até que seu espectro deixa a carcaça e adentra a mata. Enquanto vive, milhares de vaga-lumes parecem simbolizar a luz de sua vida ainda acesa. Eles também se comunicam com o soldado até sua luz se apagar e a vida do boi se dissipar. O mito do xamã é-nos apresentado por gravuras de tigres ou de um espírito tigre monstruoso que se interpõem às cenas. O soldado abandona sua condição humana de bipedia e, de quatro, deambula pela floresta. Ele é seguido pelos olhos do tigre. Até que se encontram e, em silêncio, trocam votos de viver juntos numa condição intermediária, entre o animal e o humano. Eles trocam suas almas e suas lembranças.

Uê, uê, rodeei volta, depois, cacei jeito, por detrás dos brejos: queria ver veredeiro seo Rauremiro não. Eu tava com fome, mas queria de-comer dele não – homem muito soberbo. Comi araticum e fava doce, em beira de um cerrado eu descansei. Uma hora, deu aquele frio, frio, aquele, torceu minha perna... Eh, depois, não sei, não: acordei – eu tava na casa do veredeiro, era de manhã cedinho. Eu tava em barro de sangue, unhas todas vermelhas de sangue. Veredeiro tava mordido morto, mulher do veredeiro, as filhas, menino pequeno... Eh, juca-jucá, atiê, atiuca! Aí eu fiquei com dó, fiquei com raiva. Hum, nhem? Cê fala que eu matei? Mordi mas matei não... Não quero ser preso... Tinha sangue deles em minha boca, cara minha. Hum, saí, andei sozim p'los matos, fora de sentido,

influência de subir em árvore, eh, mato é muito grande... Que eu andei, que eu andei, sei quanto tempo foi não. Mas quando que eu fiquei bom de mim outra vez, tava nu de todo, morrendo de fome. Sujo de tudo, de terra, com a boca amargosa, atê, amargoso feito casca de peroba... Eu tava deitado no alecrinzinho, no lugar. Maria-Maria chegou lá perto de mim... (Rosa, 1969).

Similarmente ao processo de transformação iminente do soldado em *Tropical Malady*, em *Meu tio o Iauaretê*, de Guimarães Rosa (1969), o caçador de onça Tonho não imita a onça. Num processo de mútua captura, ele sequer se transforma nela, “pois ele já era esse bicho por toda sua vida. Este devir-animal esteve sempre presente ao longo de sua vida, como o índio que ele também nunca deixou de ser” (Monteiro, Barros, 2020). Maria-Maria é o nome dado por Tonho à onça que é sua namorada. Devir onça humanizado no nome. Monteiro e Barros salvaguardam o significado da palavra Iauaretê, como onça-verdadeira, um topônimo da região da Cachoeira de Iauaretê, lugar sagrado dos povos indígenas dos rios Uaupés e Papurí, que fica no povoado de São Gabriel da Cachoeira no estado do Amazonas. Tonho é gente onça selvagem, que não tem morada certa e é de toda parte. Nesta pesquisa, ele dialoga com o soldado de Apichatpong, em seus devires felinos. A temporalização em *Tropical Malady* se cumpre pelo efeito retardado, pelos espaçamentos, pela pausa, no escuro da cena. Em *Meu tio o Iauaretê*, ela se dá na gagueira e no excesso que se constituem como origem da significação. Em ambos, no filme e no conto, as reticências cumprem o não dito, as impossibilidades da linguagem frente aos esturros dos felinos; linguagem em devir animal.

*DNA de DAN*<sup>4</sup> é o nome do trabalho performativo. Maikon K, seu idealizador e *performer*, nu, recebe a aplicação de uma substância por ele desenvolvida em parceria com Faetusa Tezelli. A substância, uma vez seca, torna-se uma pele. Público e *performer* entram no ambiente desenvolvido por Fernando Rosenbaum, uma bolha de plástico gigante por onde o *performer* vai se mover por aproximadamente uma hora.

---

<sup>4</sup> Fonte: <https://youtu.be/gt9IXGmJCs>. Ressaltamos que *DNA de DAN* foi uma das muitas performances que sofreu censura em julho de 2017, quando o *performer* foi preso pela Polícia Militar do Distrito Federal. Para aprofundamentos nessa questão ver [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2237-26602019000200305](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602019000200305).

Dan é a serpente ancestral africana, origem de todas as formas. A performance é desenvolvida a partir de um estudo espiritual realizado por Maikon K: o arquétipo da serpente é o arquétipo de Oxumaré, seu orixá. O interesse do artista é estabelecer com seu público uma comunicação mais animal. Ele o faz não imitando a serpente, mas visitando sua energia. Nas palavras do *performer*, “o meu trabalho é estar no meu corpo ali. A mente não ir para outro lugar. E eu vou abrindo minha mente para perceber o ambiente com o corpo inteiro”.

Desde a aplicação da pele até sua secagem, processo que dura duas horas, o ritmo respiratório do *performer* deve diminuir drasticamente, pois, se respirar com intensidade, ela se rompe. Quando a pele seca, tem início a dança. Ele serpenteia por entre as pessoas, encarando-as dentro dos olhos. Gradualmente a pele se quebra, ele descasca, ele come a pele que solta; a serpente troca a pele num ambiente imersivo em que o espectador imobilizado, vazio, dilata-se na vivência do tempo. Performer e espectador compartilham um campo magnético, gerado não somente pela movimentação lasciva do *performer* por todo e qualquer espaço entre, mas pela bolha de plástico que os circunda e abriga. Calor. A porta de plástico da bolha se abre, e o espectador vê nesse gesto um convite para o exterior. Dentro do plástico, que lentamente murcha, está o *performer* nu, deitado no chão, até que a bolha recobre sua pele e fim. Seu objetivo é, por meio de um estado meditativo dinâmico, desvelar um corpo “que não é racional, que traz conteúdos simbólicos, ancestrais”.

Josette Féral (2015), pesquisadora do campo da linguagem teatral, renomeia como teatro performativo o teatro teorizado e reconhecidamente conceituado teatro pós-dramático ou teatro pós-moderno por Hans-Thies Lehmann. A autora entende os conceitos e parâmetros do fenômeno da performatividade como norteadores para o teatro contemporâneo.

Não sem estabelecer desconfiança mútua entre as linguagens em questão, teatro e performance, Féral reivindica da performance tanto sua efetuação artística quanto sua utilização como instrumento de conceituação do teatro contemporâneo – reconhece, portanto, benefícios conquistados pelo teatro ao se aproximar da performance segundo parâmetros de produção, construção e pensamento sobre a cena.

Féral elenca características do evento performativo no que diz respeito aos elementos da cena e à sua construção: o fazer superando em importância

o caráter representacional da cena; uma ruptura na continuidade produtora de sentidos, o que torna o evento um significante ou um parâmetro “agindo”; a explicitação do processo; a transformação do ator em *performer* e a tomada de risco inerente a isso; o valor de risco reconhecido por Derrida. Por valor de risco, Derrida, traduziria a “lei” performativa ao considerar condições de sucesso ou malogro para o acontecimento performativo, independentemente dos julgamentos transcendentais de verdadeiro ou falso.

A performance buscaria provocar os sentidos para a procura de uma desabituação e do abandono de referenciais de leitura e absorção do “real”. Quanto ao *performer*, ele não estaria buscando construir signos, mas agindo. Segundo Féral (2015, p. 146), “o performer não representa. Ele não é nunca uma personagem. Ele é sempre ele próprio, mas em situação”. O *performer* estaria, então, sempre na urgência da experiência, e o ator na urgência do estado, e esse “estado”, sempre atrelado à emoção e à interioridade. Seria possível, entretanto, a partir da experiência performativa de Maikon K, atrelar o estado atingido pelo *performer* a alterações sensoriais e perceptivas? Estados que alteram a natureza e a qualidade das percepções e não necessariamente relacionados a estados emotivos? Um estado sem o qual o malogro da performance é inevitável segundo o próprio artista ao afirmar que o que importa para ele é “como magnetizar as pessoas para elas estarem junto com você, para elas entrarem na sua frequência”. O estado corporal serpente pesquisado pelo artista, o foi por meses antes da apresentação pública do trabalho, o que aponta para um tipo de inscrição.

Paradoxalmente, em suas palavras, o *performer* afirma o estatuto da presença, mas talvez, em seu devir animal, ele evidencie um movimento na afirmação do “ser” humano, instaurando um deslocamento que desafia a unidade, apontando para uma oscilação entre visibilidade e invisibilidade, entre presença e ausência do humano no devir serpente.

Eleonora Fabião (2008, p. 4) propõe para a performance uma desconstrução de seus processos de representação a partir do que denomina “procedimento composicional específico”, o programa performativo. O programa de Fabião foi inspirado por Deleuze e Guattari (2004) que, por sua vez, se inspiraram em Antonin Artaud, para anunciar seu “Como criar para si um corpo sem órgãos”, tomando o programa como um motor da experimentação. Trocando em miúdos, o programa é uma lista de ações a ser desenvolvidas pelo *performer*, um “conjunto

de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos, sem ensaio prévio” (Fabião, 2008, p. 4)

Embora não admita a instância do ensaio para a performance, Fabião admite a possibilidade de desdobramentos em outras experimentações. Ela também reconhece que a performance confere ao teatro um legado referente aos modos de ensaiar e, conseqüentemente, aos modos da cena, numa alusão a distintas possibilidades de dramaturgias para a criação da cena contemporânea.

Em diálogo com Féral (2015), se num primeiro momento, essa autora afirma o caráter não representacional do *performer*, em comparação ao papel do ator, então, num segundo momento, ela não reconhece para o *performer* as instâncias nem da representação, nem da apresentação de si mesmo, mas seu papel como “fonte de produção, de deslocamento” (p. 155). O objetivo do *performer* em atuação seria promover o despertar de seu próprio corpo e o do espectador, liberando ambos da anestesia perceptiva em que estão imersos em suas vidas. Dessa forma, os sentidos estariam sempre em fluxo, jamais imobilizados em uma representação dada.

Corroborando a visão de Féral, Fabião (2008, p. 5) afirma que o *performer* “resiste acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos”. Segundo a autora, o *performer* estaria em estado de aderência ao contexto e, por meio da realização de um programa, “desprogramando-se”, bem como o meio.

#### *Abate*

**Programa:** Com uma máscara de boi em arame eletroluminescente, utilizar os serviços de trem e metrô da cidade do Rio de Janeiro nos horários de pico. Cumprir todo o ritual: fila para compra de bilhete, acesso, espera e tráfego. Manter o contato visual sempre que for encarado por alguém, mas conversar apenas quando outros passageiros iniciarem o diálogo.

**Percursos** Central-General Osório (manhã, metrô) e Carioca-Madureira (noite, metrô Supervia) **Duração total** 3 horas **Máscara** Rafael Turatti

**Fotos** Tânia Grillo (p.146, 150-153) e Thiago Lacaz (p. 82, 147-149) (Elilson, 2017, p. 83).

Lá se vai Elilson, vestindo sua máscara de boi, deambulando pelo transporte público na grande cidade. No texto-relato da experiência, publicado

no primeiro livro do artista, *Por uma mobilidade performativa*, de 2017, logo no primeiro parágrafo intuímos o que Elilson conceitua posteriormente como antiprograma. O “anticonceito” é proposto aos planos de mobilidade urbana que, segundo o artista, “norteiam a circulação no sentido mais mecânico da palavra, evitando circuitos afetivos improváveis e preservando estandardizações que dificultam iniciativas políticas” (Elilson, 2019, p. 210). Ao abordar as escadas rolantes, as filas de acesso à bilheteria, as catracas de embarque e as cercas de segurança para a entrada dos trens, o artista se perde na “coreografia-correria inalcançável” (Elilson, 2017, p. 84) que limita e demarca os ritmos de sua experiência. Em contraponto ao programa performativo de Fabião, cuja indicação para os enunciados é que sejam claros, concisos, sem adjetivos e empregando verbos no infinitivo, Elilson (2019, p. 211) denuncia os enunciados dos antiprogramas como “impostos, introjetados, ativadores de passividade e diluidores relacionais”: “Deixe a esquerda livre”, “É proibido sentar no chão do trem”.

O artista segue descrevendo gestos, movimentos, denúncias da falta de presença e ansiedade dos que ali estão à espera do trem. E o estranhamento quase mudo que a ação provoca... no metrô. Em contrapartida, na SuperVia, linha que conecta o Centro do Rio de Janeiro à Zona Norte da cidade, como bem denuncia um passageiro a Elilson (2017, p. 87): “Meu querido, aqui é padrão Japeri. A gente leva horas se esmagando, mas se diverte”. E os passageiros, “vida de gado, povo marcado, povo feliz”,<sup>5</sup> seguem comparando o metrô ao trem e usando a comparação como metáfora para pensar a vida. “Do meio do vagão, um braço se estica e a mulher me cutuca: o que você acha que vai mudar fazendo essas ações? Solto um riso de alegria nervosa: conversar com você já está mudando muito pra mim.” *Abate* também foi realizada na cidade de São Paulo, e teve por percurso CPTM da Linha 11 (Luz-Estudantes) à estação de metrô Sé.

Em 2014 já não somente uma, mas 40 cabeças de boi desfilam pelas cidades de Olinda, Berlim e Rio de Janeiro. O trabalho que nasce *Matadouro Boiada* (Ferreira, 2016, p. 16) e que conta com 40 cabeças de boi diferentes umas das outras feitas por seu Juarez de Olinda, numa produção da Galeria Progetti, tem esse nome porque, segundo Ronald Duarte, trata-se de uma boiada de fato e “ela é consciente do estágio” (p. 20). De Recife a Berlim, as cabeças

---

<sup>5</sup> Referência à música “Admirável gado novo”, de Zé Ramalho.

ganham a cor dourada e o boi já não tem órgãos dos sentidos definidos ou expressão. O trabalho transformado pelas circunstâncias é renomeado *Boiada*: 40 cabeças douradas desfilam pelas ruas, dão voltas no Anjo de Berlim, a estátua *Goldelse*. Posteriormente, no Rio de Janeiro, a *Boiada* percorre as ruas do Centro da cidade, atravessa passarelas do aterro do Flamengo, vai à praia do Arpoador e toma banho de mar.

Ronald Duarte em *Matadouro Boiada/Boiada* instaura a força do coro e assim nos desafia ao enfrentamento da vida cotidiana aceitando-a a partir da realidade por ele apresentada. É Elilson (2019, p. 217) quem nos traz o ponto de vista nietzschiano do coro como um agenciador do papel do espectador: o espectador identifica-se com o coro como um agente que tanto vê quanto vive a história. Também tão pertinente ao diálogo aqui estabelecido entre *Abate* e *Boiada*, é a leitura realizada por Elilson dos conceitos de massa e multidão segundo autores como Negri e Hard e Virno, em suas leituras respectivas. A massa estaria associada a um conceito de medida, a um amontoado de indivíduos para a produção de capital. A multidão por sua vez, estaria em constante movimento de produção de singularidades, apresentando-se sempre como uma forma de existência e de resistência. “Existência E resistência”, par dialógico reconhecido nesse momento da escritura como um tropeço.

Pares dialógicos, não binários, são apontados por Elilson (2017, p. 201), como “pares que não estão em relação binária, mas em retroalimentação, coexistindo numa contração contínua entre contraposições e complementaridades”. O artista aborda “polícia E política”, “molar E molecular”, “regra E desvio”, “encontro E confronto”, entre outros. Nessa relação paradoxal também estariam o programa e o antiprograma, em sua coexistência e seu não esgotamento, segundo Elilson, numa relação de “resistência E aderência”. Não existe entre os conceitos, portanto, uma relação de combate, mas um reconhecimento mútuo e seu desvelamento oscilante. Pares dialógicos na presente leitura seriam, portanto, operações de inversão e de deslocamento. Sem a inocência do combate ou da supressão de um dos polos. *Bíos E zoé*. Performance E performatividade: uma vez assumida a possibilidade de inversão e de deslocamento entre as concepções que as atribuem aos estatutos da fala ou da escritura, seja incluída a proposta dialética sem, no entanto, nela nos encerrarmos. O que aqui inscrevemos é tão somente um rastro como possibilidade.



Sobre a velocidade, a correria e a não relação estabelecida nas cidades, anuncia-se uma lesma, um verme a se deslocar pelo asfalto quente da grande cidade, Nova York. Willian Pope L. “sacode o chão da presença” (Lepecki, 2017, p. 174). As “rastejadas” de Pope L. são performances realizadas desde 1978 em que o artista, ora vestido de terno e gravata, ora de super-herói, rasteja pelo chão das cidades. Nas palavras de André Lepecki, “As rastejadas de Pope L. propõem uma crítica cinética da verticalidade, da ligação entre verticalidade e eretividade fálica e sua íntima associação com a brutalidade do poder político” (p. 168).

Lepecki (2017, p. 161) reconhece as rastejadas como “uma crítica profunda da negritude e da branquitude, da verticalidade e da horizontalidade”, mas também atribui a essa forma peculiar de locomoção “uma crítica geral da dimensão cinética da contemporaneidade e uma crítica geral dos processos abjetos de subjetivação e corporificação agenciados pela máquina colonialista-racista”.

O ser negro capturado pela violência dos processos de colonização, recusa seu adestramento e dilata o tempo proporcionalmente ao seu gesto de reconhecimento da dimensão horizontal e da negação do bipedismo referencial ao ser humano.

Desafiando o referencial da presença, Lepecki situa o ser e o *dasein* heideggerianos como oscilações entre presença e ausência. O que garantiria ao ser sua presença seria um grau mínimo de movimento, de oscilação, de vibração em relação à sua própria condição de presença. O ser presente E ausente. Tomamos um paralelo aqui, numa leitura derridiana, para também desmitificar o ato performativo como necessariamente um ato de fala, e, portanto, de presença, mas sua possibilidade para a cena de ser escritura, denunciando à fala sua condição inerente de ser replicada na ausência: iterabilidade presente em qualquer código. O indecível derridiano da *différance*, que consiste em diferir por retardo, por atraso, adiamento ou prorrogação, tem por efeito um diferimento infinito de significantes em cadeia, efeitos de efeitos que não admitem a possibilidade de uma presença original, nem de um significado primeiro, nem a alcançar. O rastro não expressa nem o sentido, nem a verdade, nem a essência do ser; o homem que se arrasta é um efeito que produz efeitos e existe enquanto diferimento.

Assim Pope L. se arrasta e novamente se arrasta... e se arrasta. Assim, o Grupo EmpreZa realiza a performance *Arrastão*,<sup>6</sup> em 2009, na avenida Paulista,

---

<sup>6</sup> Fonte: <https://www.grupoempreza.com/videos>.

São Paulo, numa edição do Rumos Itaú Cultural, em que o *performer*, vestindo terno e gravata, se arrasta pelo chão na calçada. Assim também Andrea Maciel realiza seu *O Chão nas Cidades*,<sup>7</sup> em que ela e outros *performers* simplesmente caem em espaços públicos e colhem os efeitos disso. Instaura-se uma cadeia de remetimentos, de significantes de significantes que desafiam a estrutura da linguagem, excedendo-a. Nem fala, nem escrita, mas ambas, fala e escrita, regidas não por um conceito, mas por um rastro ou uma queda. Ao rastejar ou cair, os *performers* questionam a bipedia como quesito de normalidade. Ambos rastejar e cair estão totalmente fora das normas para o “viver bem”, em sociedade. Permanece a pergunta: quem faz as normas e para quem?

Spivak (2018, p. 13) apresenta a noção do subalterno como aquele cuja voz não é ouvida. Subalternos são os excluídos dos “mercados, da representação política e legal e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. Assim, ao sujeito subalterno seriam negadas quaisquer formas de agenciamentos, e, sem representatividade, ele não seria ouvido. À palavra representação Spivak atribui seus dois significados possíveis: o primeiro diz respeito à substituição, persuasão, ao “ato de assumir o lugar do outro” (p. 15), o segundo se refere ao emprego da linguagem figurada e “uma visão estética que prefigura o ato de performance ou encenação”. Ao rastejar, Pope L. desvela sua subalternidade negra, inaugurando para si um lugar de escuta/leitura que evidencia sua recusa à noção de pertencimento a uma comunidade. Sem o senso de comunidade, a representatividade torna-se uma representação no ponto de vista metafórico, tropo; elimina-se a distinção entre os significados de “representação”.

O nome, afirma Judith Butler (2019), é anterior a nossa possibilidade de fala. E, sendo o nome que nos é dado, anterior à linguagem, assim também o é nosso gênero. Butler explicita o quão vulneráveis somos à norma da nomeação, mas também revela a condição de representação do nome e do gênero recebidos, uma vez que sua inscrição não acontece em nós de forma passiva. O que recebemos são fantasias externas, alheias a nós, as quais temos que representar. Nesse sentido, como forma de recusa e revisão da norma coercitiva de imposição de gênero, a autora propõe que, ao reivindicar nossa sexualidade ou gênero contra

<sup>7</sup> Ver relato da performance realizada em 2008 na cidade de Salvador, BA, em: [https://www.academia.edu/5325780/O\\_Ch%C3%A3o\\_nas\\_Cidades](https://www.academia.edu/5325780/O_Ch%C3%A3o_nas_Cidades).

as leis sociais que os enquadram como “normal” ou “desonroso” ou “criminoso”, essa reivindicação seja performativa por si mesma. Outro perigo iminente é a patologização, que desqualifica a luta ao instaurar a necessidade de tratamento e não de direitos. Butler (p. 64) afirma ainda que “não são apenas o gênero e a sexualidade que são performativos, mas também suas articulações políticas e as reivindicações feitas em seu nome”. Incluímos as articulações artísticas como políticas porque estéticas e éticas e, portanto, performativas.

Irmãs Brasil, somos uma dupla existência de corpos estranhos artistas e travestis. Nascemos e crescemos em Amparo-SP, hoje vivemos e trabalhamos no Rio de Janeiro. Nosso trabalho coloca em choque as linguagens da dança, do teatro e da performance com operações de imagens e signos para criar desvios nas tecnologias heteronormativas e coloniais. Um estado constante de acidentes escuta e relações na criação de rituais de preparação da carne que dão acesso ao sobrenatural partindo da necessidade de escaparmos vivas, de presentificar fantasmas e arrebatamentos. Queremos ser alvejadas de Vida e entregar o nosso testemunho; é sobre isso...<sup>8</sup>

Em *Eunucos*,<sup>9</sup> as Irmãs Brasil adentram o espaço do Galpão Bela Maré, no Rio de Janeiro, nuas, longos cabelos louros e lisos pelas costas, corpos brilhando em óleo, bocas e unhas vermelhas, gêmeas, idênticas. Elas correm em círculo em sentidos opostos, margeando o público sentado contra as paredes do espaço. Sua animalidade cavalo é explicitada pelo desequilíbrio dos corpos à frente e pelos cabelos crinas rabos que se agitam produzindo vento. Na boca, devir besourinho. Elas caem no chão, se divertem, giram de braços abertos. Elas dilatam o tempo na caminhada pela periferia do quadrado cênico, se encontram no meio do espaço e escondem entre as pernas seus falos; elas giram na meia ponta bailarinas provocativas apresentando suas recém-criadas vaginas. Por trás, uma das irmãs segura o falo da outra e o puxa violentamente. E na parede de plástico transparente se relacionam e produzem uma linha reta, um rastro vermelho que as liga ao espectador sentado na parede oposta da sala. Uma delas deita a cabeça em seu colo enquanto a outra segue com seu desfile, lânguida, pela linha.

<sup>8</sup> Fonte: <https://www.premiopipa.com/irmas-brasil/>.

<sup>9</sup> Fonte: <https://vimeo.com/406956115>.

Na introdução da entrevista concedida ao programa Políticas do Cuidado, promovido pelos Cursos de Dança da UFC, Víni Ventania e Vitória Jovem, as Irmãs Brasil, revelam: “Nosso trabalho é a nossa vida. Falar sobre políticas do cuidado para a gente é falar sobre desejo, sobre estratégias de permanecer vivas, estratégias de criar memórias sobre a nossa passagem aqui e sobre pautas que precisam ter seu espaço garantido”.<sup>10</sup>

Pausa. Dilatação do tempo. Rastro.

Nascidas em Amparo, São Paulo, ou “Desamparo”, como a dupla nomeia a cidade, as irmãs são descendentes de uma família tradicional de palhaços de rodeio, de quem absorvem a “cultura do macho, feita pelo macho e para o macho”. Elas descrevem o percurso do preconceito sofrido pela não aceitação dos nomes e do que eles representam: primeiramente tomadas por corpos afeminados, num segundo momento, taxadas de *gays*; até entenderem que apesar dos estigmas, o que investigavam desde crianças era a travestilidade, “menos uma imagem e mais um espírito. A travestilidade não é uma imagem fixa, ela se comporta de diversas maneiras, é um espírito”. Butler argumenta que qualquer abordagem referente à atribuição de gênero deveria salvaguardar a perspectiva de uma suscetibilidade indesejada, uma “maneira de ser exposto à linguagem antes de qualquer possibilidade de formar ou representar um ato de fala”. No caso, a norma é o nome, e o relato das Irmãs Brasil denuncia a violência da tentativa de sua representação.

Data da infância também a incorporação da fisicalidade do cavalo e em suas palavras, “a espiritualidade dele como uma espécie de guia para o trabalho, um amuleto, um espírito livre. Ao reivindicar o travesti como identidade não binária, as Irmãs Brasil investem em seu lugar de escuta e de poder, na ação. Tomando ainda Butler para mediar o diálogo, a performatividade age a partir da precariedade, paradoxalmente combatendo-a. O gênero aqui aparece de forma performativa denunciando as normas que o enquadram como representação, questionando essas normas, refazendo-as. Se antes seu gênero era irreconhecível, então seu caráter performativo questiona a própria noção de humanidade que estabelece quais humanos são reconhecidos e quais não são. O devir cavalo, apesar de sua potência poética, torna-se secundário diante da potência da luta pelo aparecer

---

<sup>10</sup> Entrevista disponível em: <https://www.premiopia.com/irmas-brasil/>.

e pelo viver. As normas e leis surgem já estabelecendo quem pode ser ouvido e reconhecido; performativo é o ato de fugir do apagamento e da obscuridade.

O que Uýra Sodoma pretende é “pensar o belo e o feio, questionar o que é natural, tanto o que é natural de fato e está ao nosso lado quanto o que tem sido naturalizado e tem nos matado”.<sup>11</sup> Assim, a *drag queen* indígena de Emerson Munduruku age em defesa da Amazônia, quer seja enrolada em uma árvore tal qual uma cobra, envolta em vestimentas exuberantes produzidas com matérias naturais, tintas coloridas e lentes de contato, quer seja vestida com um casulo de aproximadamente três metros, como uma larva que descansa em meio ao amontoado de lixo nas margens do igarapé.

Em *Manaus, cidade na Aldeia*,<sup>12</sup> Uýra Sodoma, em devir lagarto, nasce de costas em meio ao lixo na margem do rio. Enquanto se move pela cidade, pelas escadarias do prédio clássico, por monumentos históricos ou pelas ruas, ela narra a construção da cidade de Manaus em que o “neoclássico cobriu o natural numa *belle époque* que nada tem de belo”. Em seu devir bicho poesia, a *drag queen* denuncia horrores da colonização e a exclusão dos povos indígenas que na atualidade são tratados como lendas. Diante da repetição da pergunta a ela feita “você é índio de verdade?”, Sodoma reconhece apagamentos indígenas ao longo dos tempos, no momento da colonização, na ditadura militar, na pandemia da covid-19, em que o descaso do governo federal não só possibilitou o contágio dos indígenas, como os enterrou sem o respeito a suas origens e seus ritos.

Ao reconhecer a exclusão dos indígenas nos trabalhos de Uýra Sodoma, apresentamos a crítica de Butler (2019, p. 50) ao argumento da vida nua de Agamben, referencial à pesquisa. Segundo a autora, a aceitação da vida nua como o “estatuto dos excluídos” permitiria interpretar que “o excluído” é a vida nua. Na voz de Butler, essa outra vida, a vida nua, passaria a ser representada pela concretude das subalternidades, excluindo delas a capacidade e a possibilidade de se unir e resistir. Uýra Sodoma resiste ao declarar que “é esse o papel da arte: poder comunicar e catalisar mensagens que o meio ambiente, que todos

<sup>11</sup> Apropriado da entrevista realizada pelo programa Brigada Ninja Amazônia, da Mídia Ninja Ambiental: <https://www.youtube.com/watch?v=3AnIteg88-Y>.

<sup>12</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu40i0>.

esses espíritos nos informam, nos passam, para outras pessoas”.<sup>13</sup> Assim, uma vez imersa nas águas cheias de lixo do igarapé, ela atesta sua memória e se reconhece como mensageira da violência por ele vivida. Seu ato performativo é hiperbólico posto que acentua a paisagem promovendo sua escuta. Uýra Sodoma afirma: “A gente está lutando pelo óbvio... chega de transformar violência em paisagem. Não é essa paisagem que a gente merece, não é essa paisagem que a gente quer.”

Pausa para o luto. O “ser” humano. A humanidade acompanhada de um verbo. Enquanto todos são, nós procuramos ser. Reconhecemos o perigo de enquadramentos que minam os esforços por mudanças e por reconhecimento. A partir de Sodoma e Butler, novamente desconfiamos da vida humana como referencial totalitário para a vida e reconhecemos o “humano” o sendo, pelo seu estado de interdependência com outras formas de vida. Segundo Butler, reconhecer nossa interdependência mútua com outras formas de vida nos permite romper hierarquias, igualar valores, substituir valores morais por valores éticos. Em termos derridianos: promover desconstruções. Os espíritos do meio ambiente deixam seus múltiplos rastros.

Performance como ato de fala, que encerra ações e não descrições ou sentidos prévios. Performance norteada pelo foco no polo dialético presença. O signo como “signo de, desvelando a ausência. Performance conferindo parâmetros à performatividade, ameaçando as hierarquias da presença, da voz e do logos pela iterabilidade de qualquer código. Performatividade escritura, que tem por efeito ambas, fala e escrita. Performatividade a partir dos parâmetros de alteridade, temporalização e metaforização: desconstrução. Temporalização como a dilatação do tempo que vaza no espaço em forma de espaçamento, o que garante a relação entre os polos dialéticos e sua alteridade; metaforização que é a própria escritura. Fala que se consuma na relação, no risco, no contexto. Escrita traduzida em estados corporais não emocionais, mas sensoriais, perceptivos. Estados que minimizam os riscos... sim, o malogro é possibilidade. As pausas, as reticências, os escuros, os brancos, o excesso de repetição dos gestos, os devires cavalo, boi, vaga-lume, lesma, cobra, onça, tigre, mulher, negro, negra, lgbtqiapn+ mandíbula: todes disparadores. A animalidade sobrepujando o humano e seu

---

<sup>13</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GxHTnxu4Oi0>.

dispositivo de politização: a linguagem. A dilatação do espaçotempo transformando a recepção. A pele da cobra que a perde. Na voz do macaco, a supremacia do polegar opositor é cerceada. O contato não é pela voz, mas pela mandíbula e pelo cu. Performatividade escrita. Caminhos pelos quais vagueamos sempre sob o risco do enquadramento dos processos de criação a ilustrações teóricas. Sob o risco da cooptação semântica dos outros trazidos ao diálogo. A possibilidade do desvio se anuncia à medida que esses outros produzem seus efeitos...

**Francini Barros Pontes** é professora do Curso de Dança da UFPE. É pesquisadora da cena performativa com formação nas Artes Visuais, Dança e Teatro.

### Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- AUSTIN, John. *Quando dizer é fazer. Palavra e ação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas. Notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Lisboa: Edições 70, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. São Paulo: Papirus, 1991.
- ELILSON Gomes do Nascimento. *Mobilidade [inter]urbana-performativa*. Rio de Janeiro: Rumos Itaú Cultural, 2019.
- ELILSON Gomes do Nascimento. *Por uma mobilidade performativa*. Rio de Janeiro: Editora Temporária, 2017.
- FABIÃO, Eleonora. *Programa performativo: o corpo-em-experiência*. *Ilinx Revista do Lume*, Campinas, n. 4, dez. 2013. Disponível em: <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>.
- FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. Sala Preta*, São Paulo, 2008. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERREIRA, Glória (org.). *Ronald Duarte*. Rio de Janeiro: Delduque, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

- HADDOCK-LOBO, Rafael. *Derrida e o Labirinto de Inscrições*. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- KRENAC, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LEPECKI, André. *Exaurir a dança. Performance e a política do movimento*. São Paulo: AnnaBlume, 2017.
- MARTINS, Nelson Ricardo. *Mostra Grande Área 2014*. Brasília: Funarte, 2014.
- MONTEIRO, André; BARROS, Sandra Elizabeth S. Meu tio o Iauaretê: a besta, o soberano e o devir-animal. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, 2020, p. 187-199.
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de fala*. São Paulo: Sueli Carneiro/Editora Jandaíra, 2020.
- RODRIGUES, Andrea Maciel. *O chão nas cidades*. Disponível em: [https://www.academia.edu/5325780/O\\_Ch%C3%A3o\\_nas\\_Cidades](https://www.academia.edu/5325780/O_Ch%C3%A3o_nas_Cidades).
- ROSA, João Guimarães. Meu tio Iauaretê. In: *Estas Histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo, dança e performatividade*. Salvador: Edufba, 2008.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes – resistir à barbárie que se aproxima*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

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

**Como citar:**

PONTES, Francini Barros. Vida nua, performatividade e dramaturgia: cartografias de pesquisa. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 450-471, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.24>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.






## Cartografias potenciais: praticar visualização especulativa

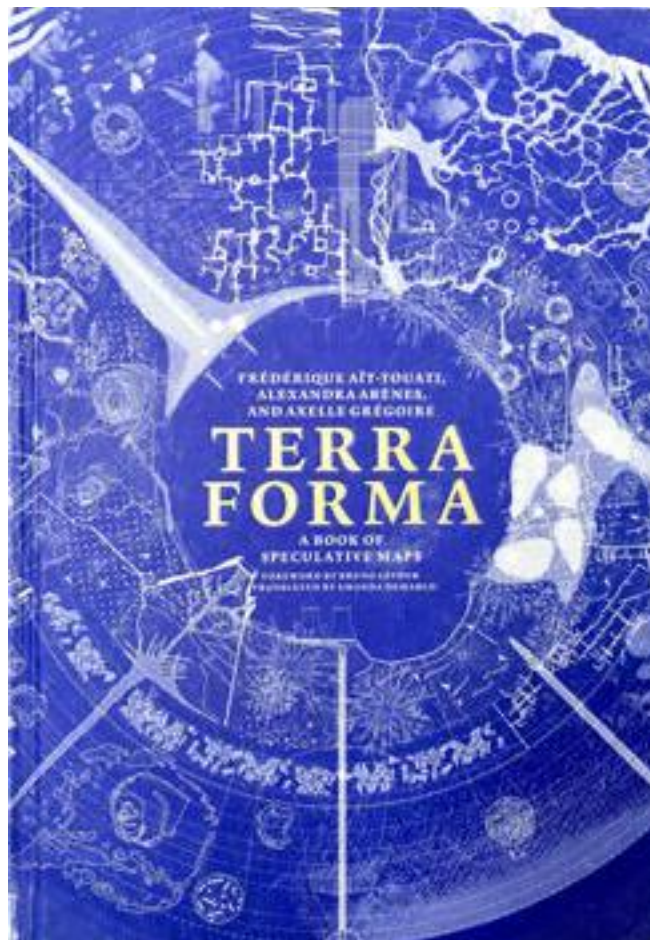
*Potential cartographies: practicing speculative visualization*

Luiza Proença

 0000-0002-3496-839X  
proenca.ml@gmail.com

*Terra forma: a book of speculative maps*  
Frédérique Aït-Touati, Alexandra Arènes, Axelle Grégoire  
Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press, 2022  
Tradução de Amanda DeMarco do original *Terra forma: manuel de cartographies potentielles*, Paris: Éditions B42, 2019

Figura 1  
Capa do livro *Terra forma*  
Foto Luiza Proença



Há algumas décadas, artistas têm usado a cartografia para problematizar a maneira dominante pela qual nos relacionamos com espaço e tempo, resultante da imaginação estética moderna e colonial. Em grande parte, desconstruem e reelaboram mapas tradicionais (e também bandeiras e outros símbolos), evidenciando as representações visuais universais, abstratas e globalizantes que sustentam Estados-nação e sistemas socioeconômicos opressores. O foco de Frédérique Aït-Touati, Alexandra Arènes e Axelle Grégoire em *Terra forma: a book of speculative maps* [em tradução livre, Terra forma: um livro sobre mapas especulativos], no entanto, não está no comentário crítico sobre representações geopolíticas existentes e centralizado em relações de poder humanas, mas na invenção de instrumentos e métodos cartográficos alternativos que possam nos reorientar nos assombros da crise climática planetária. Enquanto exercício de *visualização especulativa*, seguindo expressão das autoras, *Terra forma* é um inédito e dedicado trabalho de *contracartografia* unindo arte, *design*, arquitetura, geociências e filosofia para esboçar uma série de novos mapas terrestres que, como consequência, implica uma nova política de espaço e tempo – afinal, “como você compreende ‘onde’ você está, irá definir que tipo de política você sustenta”<sup>1</sup> (p. 8).

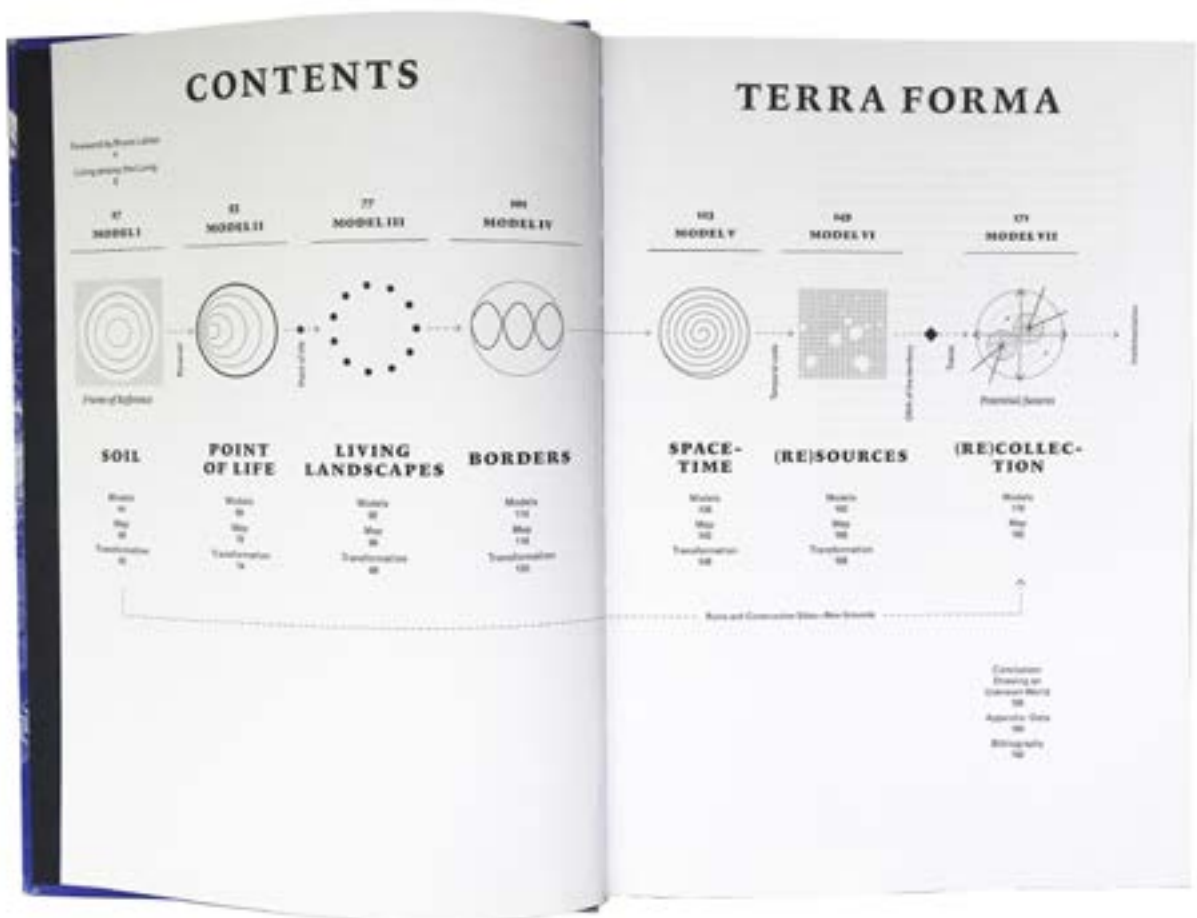
O livro-obra é resultado da união das habilidades técnicas e saberes particulares das autoras-artistas-cartógrafas em esforço de “redescobrir a Terra que nós pensamos que conhecemos tão bem”<sup>2</sup> (p. 9). Arènes e Grégoire são arquitetas paisagistas que trabalharam durante muitos anos em projetos de reabilitação de territórios danificados até cofundarem a Société d’Objets Cartographiques (SOC) em 2016, uma plataforma para repensar o papel da arquitetura e do *design* no Antropoceno. Aït-Touati é historiadora da literatura e ciências modernas, interessada em instrumentos científicos e nas narrativas da astronomia; como diretora de teatro e fundadora da companhia Zone Critique, tem desenvolvido vários trabalhos em torno de questões ecológicas, como a *Trilogie Terrestre* [Trilogia Terrestre], série de palestras-performances em colaboração

<sup>1</sup> Nessa e nas demais citações do livro a tradução é minha. No original em inglês: *how you understand ‘where’ you are will define what sort of politics you are going to sustain.*

<sup>2</sup> No original em inglês: *Following in the footsteps of the Renaissance travelers who set out to map the terra incognita of the New World, we are endeavoring five centuries later to discover a new Earth, or rather to rediscover, in a new way, the Earth we think we know so well.*

com o filósofo Bruno Latour. Trabalhando conjuntamente, as cartógrafas de *Terra forma* procuram se afastar do ritmo, postura e tom dos exploradores da Era dos Descobrimentos e daquele que seria o “arquiteto-construtor” moderno, operando em termos de visibilidade, símbolos e marcas para designar territórios, organizar espaços ou produzir monumentos. Elas se guiam pelas *artes da atenção*, expressão emprestada de Anna Tsing para encorajar a observação ou escuta minuciosa das composições polifônicas de um território. Interessadas em registrar as “danças das coisas vivas” no espaço, elas preferem se autodenominar *arquitetas-coreógrafas* (p. 20), criando ferramentas potenciais de orientação que possam ser compartilhadas e reelaboradas.

Figura 2  
Títulos dos sete modelos-capítulos no índice de *Terra forma*  
Foto Luiza Proença

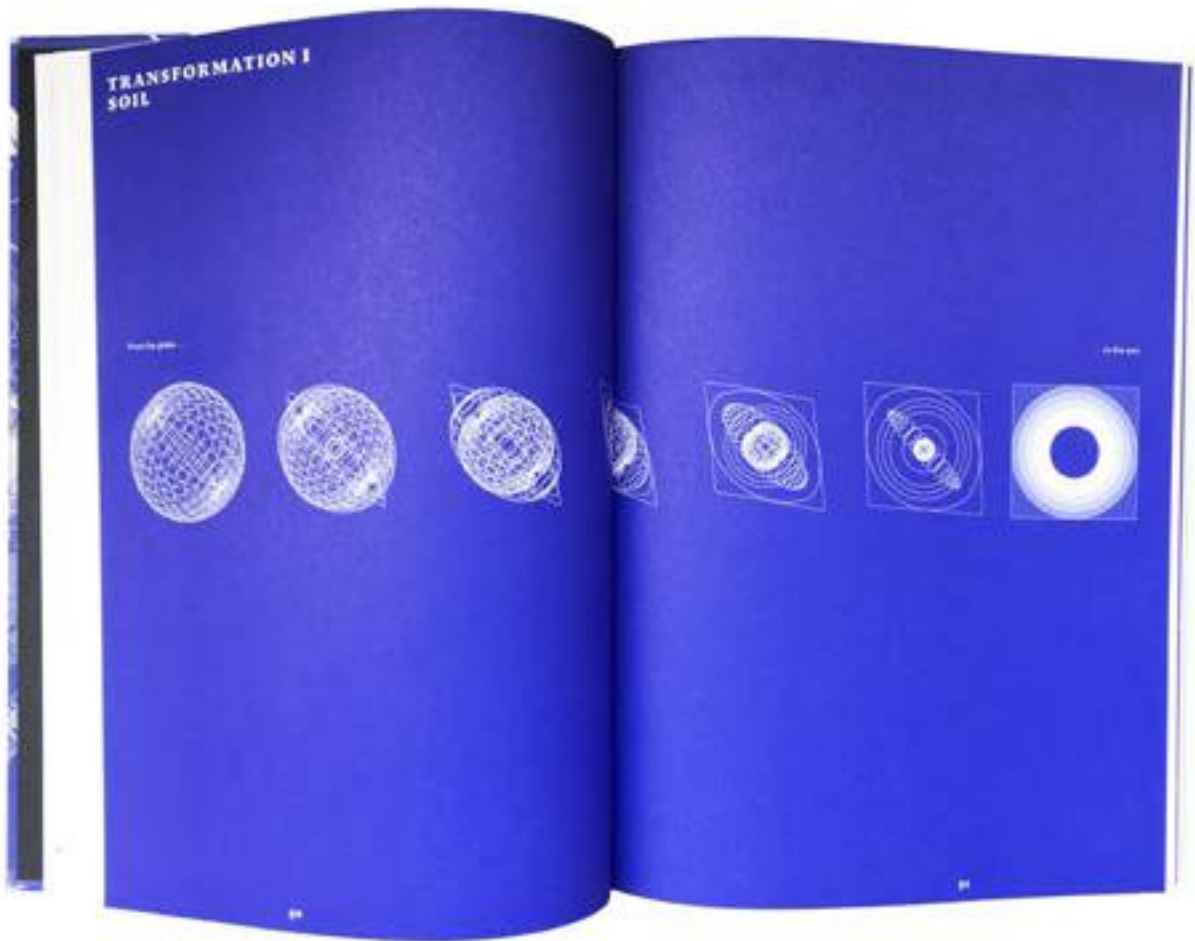


Impresso em duas cores e em papel de gramatura alta, e encadernado em capa dura, *Terra forma* é, portanto, um livro-ferramenta. Ele contém um prefácio de Latour, *How to fight about space* [Como lutar pelo espaço] e uma breve introdução das autoras intitulada *Living among the living* [Vivendo entre os vivos]. Seu conteúdo principal, no entanto, são as ilustrações e descrições do processo de elaboração de sete modelos ou “mapas vivos”, desenvolvidos em uma série de oficinas experimentais organizada pelas autoras. O conjunto de modelos contesta a perspectiva antropocêntrica, cujo regime de visualização – associado às imagens aéreas de satélites, do “olho de pássaro ou de Deus” – separa a “natureza” da “cultura” posicionando-a como pano de fundo passivo para a dominação e exploração por humanos. A relevância de *Terra forma*, contudo, vai mais além: está no gesto arriscado de representar a visão cosmopolítica, para a qual seres humanos e não humanos compõem um complexo espacial/temporal vivo e mutável. Esses seres não veem nem percebem a Terra da mesma maneira, mas moldam mundos mutualmente. Por isso, as novas representações não são propostas estáticas e sim moventes; indagam o que significa habitar um corpo celeste que não é passivo e inerte, mas andarilho e inquieto (de acordo, portanto, com a origem da palavra grega *planeta*, significando errante ou vagabundo). Mais do que construir uma realidade fixa, as visualizações cosmopolíticas se lançam ao pluriverso e à pluralidade ontológica do mundo.<sup>3</sup>

O título do livro sugere a característica ativa e inconstante inerente ao novo atlas: uma forma da Terra que se forma a si mesma, ao mesmo tempo que é moldada *com* humanos e outras entidades, em uma incessante instauração de estados provisórios do mundo. Logo, cartografia em *Terra forma* é experimentada como movimento desenfreado que busca traçar por onde a vida passa e se faz possível em sua potência, multiplicidade e variação no planeta. Outras palavras-conceitos surgem no livro para descrever esse movimento: *gaiagrafia* – em diálogo com a hipótese de Gaia feita na década de 1970 pelos cientistas James Lovelock e Lynn Margulis para sugerir a agência ativa da Terra e de todos os seres sobre ela – e *cosmografia* – a partir das ideias do historiador da ciência John Tresch sobre cosmogramas, dispositivos que materializam diferentes cosmologias ou visões de mundo.

---

<sup>3</sup> Autoras e autores têm trabalhado essas noções expressando variadas e renováveis maneiras de existir na Terra. Ver, por exemplo, Costa (2019).



**Figura 3**  
Imagem do mapa “Solo”  
(modelo 1)  
Do globo ao solo  
Foto Luiza Proença

Cada modelo foi concebido sob um novo ponto de vista – ou, como propõem as autoras a partir da filosofia de Emanuele Coccia, um *ponto de vida*, situado e corporificado – com o objetivo de produzir bases visuais nas quais entidades terrestres, seres visíveis e invisíveis, podem inscrever seus traços, movimentos e pulsações. Assim, são “mapas populados” voltados para a espessura, os estratos e as camadas do solo, em vez de territórios esvaziados e pautados por grades, topografias, fronteiras. Essa orientação pelo chão ou solo (modelo 1) corresponde à noção de zona crítica, outra referência conceitual inventada por geocientistas e adotada pelas autoras para descrever a fina, frágil e complexa camada que as mais variadas formas de vida coabitam e na qual

interagem e codependem uma das outras. “Se Galileu dirigiu seu telescópio para o céu, apontaremos o nosso para o solo, numa expedição vertical”<sup>4</sup> e puxada pela gravidade, para ver a Terra não como globo cristalino e aéreo, mas como húmus. “Nos encontramos no centro de um globo invertido que foi virado do avesso como uma luva”<sup>5</sup> (p. 33).

As autoras então indagam como rastrear os percursos, ritmos e afetos dos corpos animados que compõem a zona crítica (modelo 2), bem como seus cruzamentos e interações espaciais (modelo 3). Em seguida, substituem a imagem da fronteira como uma moldura fixa por uma representação visual metamórfica: a linha reta que divide o território é dobrada como uma fita de Möbius, em que interfaces passam a ser compartilhadas e negociadas (modelo 4). Já para representar visualmente tempos polirrítmicos e dessincronizados (modelo 5), em lugar do tempo linear, as cartógrafas-coreógrafas se inspiram na imagem da partitura musical.

Outro mapa trata da maneira como usamos a Terra (modelo 6), repudiando a visão que incita a exploração dos recursos de um território até seu esgotamento, quando esse é considerado um terreno baldio. O mapa sugere a imagem de um têxtil que indica e conecta “fontes dinâmicas” que devem ser compartilhadas e reutilizadas de maneira circular.

Ruínas e cidades-fantasma, visíveis e invisíveis, inspiram o último capítulo e modelo do livro (modelo 7), colocando questões sobre processos que poderiam tornar a vida possível nos terrenos abandonados. “A ideia não é mais apontar para as ruínas como Robert Smithson foi capaz de fazer, mas torná-las visíveis pelo desenvolvimento de outra cartografia”<sup>6</sup> (p. 174) – uma cartografia prospectiva que se vale de resíduos e fósseis do passado para fabricar futuros e devolver habitabilidade e forma aos lugares arruinados. Este último modelo aponta para a criação de uma coleção, arquivo ou biblioteca das ruínas, que seja “menos sobre a arqueologia do desastre do que a memória viva” do lugar<sup>7</sup> (p. 175).

<sup>4</sup> No original em inglês: *Whereas Galileo directed his telescope toward the heavens, we will point ours at the soil. Our expedition will be vertical.*

<sup>5</sup> No original em inglês: *By means of a thought experiment, we find ourselves at the core of an inverted globe, one that has been turned inside out like a glove.*

<sup>6</sup> No original em inglês: *The idea is no longer to highlight the ruins as Robert Smithson was able to do, but to make them visible through the development of another cartography, an invitation to explore a new terra incognita.*

<sup>7</sup> No original em inglês: *It is less about Reading the past and thinking about new foundations, less about the archeology of disaster than about living memory.*

*Terra forma* é livro para ser lido e consultado várias vezes. Como sugerido, é objeto-manual-ferramenta e um ser que é reanimado e reconfigurado a cada leitura, tal como pretendem seus mapas. Por inventar novas formas de representação, leva tempo para que usuários do livro se familiarizem com as propostas gráficas, produzidas a partir de técnicas de desenho e modelagem em arquitetura e com exemplos do continente europeu. Seu conteúdo parece ser atraente somente para especialistas da geografia ou do *design*, mas seu potencial está em afetar ampla e radicalmente o imaginário colonial-moderno-capitalista que predomina na sensibilidade humana do presente. O livro nos faz considerar a maneira como habitamos um território anteriormente à realização e organização de variadas atividades, seja a construção ou formação de uma instituição, uma floresta ou uma comunidade. Estimula a difusão da perspectiva cosmopolítica em todos os campos, começando pelo artístico.

Embora o livro ainda não tenha sido traduzido ao português, no Brasil ele reverbera nas práticas de artistas e pesquisadoras com o desejo de pensar os modos de perceber e representar a Terra, entendida como terra-chão. É o caso dos projetos Atlas do chão, concebido por Ana Luiza Nobre e David Sperling, e A fala da terra, desenvolvida por pesquisadores da licenciatura indígena da Universidade Federal do Acre (Mattos, 2019); das proposições da Oficina Planeta (2022), realizada no contexto do Campus Antropoceno Brasil; e da tese de Ligia Nobre (2019), que indaga como essa nova prática cartográfica ressoa com os cosmogramas dos povos autóctones e afrodiáspóricos nas Américas. Situado, corporificado e inacabável, o exercício especulativo da gaiagrafia pode ser, assim, uma base ético-estética para o desdobramento de qualquer intervenção social, econômica, política ou artística diante das emergências ambientais.

**Luiza Proença** é pesquisadora e curadora, doutoranda em filosofia pela PUC-Rio.

### Referências

COSTA, Alyne de Castro. *Cosmopolíticas da Terra: modos de existência e resistência no Antropoceno*. Tese (Doutorado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.



MATTOS, Amilton Pelegrino. Os brancos ouvem a fala da terra? A escuta na pesquisa acadêmica indígena. *Eutomia*, Recife, v. 25, n. 1, p. 17-40, dez. 2019.

NOBRE, Ana Luiza; SPERLING, David. Atlas do chão. Disponível em: <https://www.atlasdochao.org/>. Acesso em 2 fev. 2023.

NOBRE, Ligia Velloso. *Terra-chão em movimento: ponto riscado, arte, ritual*. Tese (Doutorado em estética e história da arte). Universidade de São Paulo, 2019.

Oficina Planeta. In: *Campus Antropoceno Brasil*, 2022. Disponível em: <https://campusantropocenobrasil.com/oficinaplaneta/>. Acesso em 2 fev. 2023.

**Resenha submetida em março de 2023 e aprovado em maio de 2023.**

**Como citar:**

PROENÇA, Luiza. Cartografias potenciais: praticar visualização especulativa. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 29 n. 45, p. 473-480, jan.-jun. 2023. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n45.25>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.