

a e

Arte & Ensaios



a e

Arte & Ensaios

Arte & Ensaios

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

Apoio CNPq Capes e PROEX

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Roberto de Andrade Medronho

Decano do Centro de Letras e Artes: Afrânio Gonçalves Barbosa

Diretor da Escola de Belas Artes: Daniel Lima Marques de Aguiar

Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais: Maria Elisa Campelo de Magalhães

Ruínas em regeneração @2026 autores @2026 Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Imagem da capa: *Materiais de construção – Hall principal do Secession*, Viena, 2010

(foto de Wolfgang Thaler), Lara Almarcegui

Editoria

André Leal (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Felipe Scovino (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. 32, n. 51, jan.-jun. 2026.

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* (A&E n.51)

Aline Couri Fabião (UFRJ)
Alice Monsell (UFPEl)
Ana Cecília Mattos Mac Dowell (UFRJ)
Ana Emerich (Uerj)
Ana Gusmão Mannarino (UFRJ)
Analu Cunha (Uerj)
André Vechi Torres (PUC-Rio)
Beatriz Pimenta Velloso (UFRJ)
Carlos Azambuja (UFRJ)
Cecilia Cavalieri (PUC-Rio)
Cecilia Mori Cruz (UnB)
Cezar Bartholomeu (UFRJ)
Cristina Thorstenberg Ribas (UFSP)
Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS)
Daniela Queiroz Campos (UFSC)
Dinah Oliveira (UFRJ)
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)
Fernanda Albertoni (UFRJ)
Fernanda Pequeno (Uerj)
Fernando Gerheim (UFRJ)
Florianio Carvalho de Araújo (UFRJ)
Francini Barros Pontes (UFPE)
Gê Orthof (UnB)
Guilherme Marcondes dos Santos (UFRJ)
Helena Wilhelm Eilers (Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina)
Ian Schuler (UFRJ)
Inês de Araújo (Uerj)
Isabel Carneiro (Uerj)
Ivair Reinaldim (UFRJ)

Luciano Vinhosa (UFF)
Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara (UFF)
Luiza Amaral (UFRJ)
Marize Malta (UFRJ)
Mauricio de Barros Castro (Uerj)
Mauro Trindade (Uerj)
Mayana Redin (UFMG)
Meriney dos Santos Horta (UFRJ)
Michel Nunes Lopes Masson (PUC-Rio)
Michelle Farias Sommer (Uerj)
Milton Machado (UFRJ)
Natália Quinderé (UFRJ)
Neiva Maria Fonseca Bohnst (UFPEl)
Niura Aparecida Legramante Ribeiro (UFRGS)
Paloma Oliveira de Carvalho Santos (Uerj)
Paula Guerra (Universidade do Porto, Portugal)
Paula Viviane Ramos (UFRGS)
Paulo César Marques Holanda (UFAM)
Paulo Venancio Filho (UFRJ)
Renata Oliveira Gesomino (Uerj)
Robson Xavier da Costa (UFPB)
Tadeu Capistrano (UFRJ)
Tatiana da Costa Martins (UFRJ)
Thiago Spíndola Motta Fernandes (UFRJ)
Viviane Matesco (Uerj)

Propositor da chamada

André Leal

Organização do dossiê

Ruínas em regeneração/Ruins in regeneration

André Leal

Assistência editorial

Rafaela Lopes

Transcrição e edição da entrevista

André Leal

Tradução da entrevista

Ana Paula Coutinho de Souza

Equipe de Comunicação

Cleiton Almeida

Projeto gráfico e diagramação

Lu Martins

Revisão

Maria Helena Torres

Arte & Ensaios

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ
Av. Pedro Calmon 550, Sala 701 – Cidade Universitária –
Ilha do Fundão – 21941-901 – Rio de Janeiro - RJ

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

SUMÁRIO SUMMARY

EDITORIAL

- 7 **Ruínas em regeneração**
Ruins in regeneration
André Leal e Felipe Scovino

ENTREVISTA | INTERVIEW

- 10 **As cidades e suas construções são apenas um ponto de parada na milenar viagem geológica dos materiais: entrevista com Lara Almarcegui**
Cities and their constructions are merely a stopover in the ancient geological journey of materials: an interview with Lara Almarcegui
Lara Almarcegui, André Leal, Flavia Santos de Oliveira, Ingrid Collares, Michelle de Farias Sommer, Lisette Lagnado e Renata Marquez

ARTIGOS | ARTICLES

- 57 **Sapucaia tecnológica e a coleta de coisas brancas**
Technological Sapucaia and the collection of white things
Luiza Dideco
- 78 **O enigma do HU**
The HU (university hospital) enigma
Joana Traub Csekö
- 101 **Coreografias subterrâneas: ruínas e silício**
Subterranean choreographies: ruins and silicon
Sofia Caesar
- 120 **Da terra ao ar: ruína, voo, recipientes na obra de Brígida Baltar**
From earth to air: ruin, flight, and vessels on Brígida Baltar's oeuvre
Vanessa Ximenes
- 135 **Como possivelmente endereçar a uma entidade alien – por que não?**
How to possibly address an alien entity – why not?
Rodrigo Pinheiro
- 155 **Escutar as ruínas: notas sobre práticas sonoras em contextos instáveis**
Listening to ruins: notes on sonic practices in unstable contexts
Jovani Dala Bernardina
- 171 **O perecível e o descartável em Cildo Meireles, Krajcberg e Tunga**
The perishable and the disposable in Cildo Meireles, Krajcberg, and Tunga
João Cícero Teixeira Bezerra
- 198 **Um encontro com as ruínas**
An encounter with the ruins
Fabiola Fonseca
- 222 **Ruínas do visível: uma abordagem pós-antropocêntrica da materialidade das imagens**
Ruins of the visible: a post-anthropocentric approach to the materiality of images
Fernanda de Souza Oliveira

- 245 **Vegetação nas ruínas: desafios e possibilidades para a conservação do patrimônio**
Vegetation on ruins: challenges and possibilities for heritage conservation
Laís Hanson Alberto Lima
- 270 **Deriva numa paisagem em ruínas: coexistências possíveis entre humanos e não humanos**
Drifting through a ruined landscape: possible coexistences between humans and non-humans
Lia Maestrelli Bizzo
- 283 **Entre o acervo e a circulação: o cartão-postal como ruína**
Between the collection and circulation: the postcard as ruin
Ana Paula Garcia Costa
- 296 **Mundo Mangue: teoria do jogo, simbiose e florestania para uma arte-educação ambiental**
Mangrove world: game theory, symbiosis, and florestania for an environmental art education
Ricardo Cabral Pereira
- DOSSIÊ RUÍNAS EM REGENERAÇÃO | RUINS IN REGENERATION DOSSIER
- 322 **Práticas latino-americanas em meio às ruínas físicas e epistemológicas**
Latin American practices amidst the physical and epistemological ruins
André Leal
- 331 **Infraestudio: entre a arte e a arquitetura em meio às ruínas**
Infraestudio: between art and architecture amidst the ruins
Anadis Gonzalez, Fernando Martirena e André Leal
- 354 **Atlas do Chão: constelação Chãos Ferais**
Atlas do Chão: Feral Grounds constellation
Ana Luiza Nobre, David Sperling e Lili Carr
- 374 **Morte e vida na arquitetura – fim como questão**
Life and death in architecture – the end as a question
Gabriel Martucci e Cesar Jordão
- 401 **Habitar ruínas e deslocar escombros – notas sobre o teatro ambiental do Grupo Erosão**
Inhabiting ruins and moving rubble – notes on Grupo Erosão's environmental theatre
Fernando Codeço e Julia Naidin
- TRADUÇÃO | TRANSLATION
- 430 **Superfícies iridescentes: reflexões sobre arte e petróleo**
Iridescent surfaces: reflections on art and oil
Heather Davis
Tradução de André Leal
- 442 **Colonialidade póstuma e (pós-)vida decolonial: reparação interminável e remediações (im)possíveis**
Posthumous coloniality and decolonial (after)life: endless repair and (im)possible remediations
Giulia Grechi
Tradução de Natália Quinderé e Pedro Caetano Eboli

Ruínas em regeneração

Ruins in regeneration

Apresentamos o número 51 da *Arte & Ensaios*, com importante notícia: a revista recebeu conceito A1 na última avaliação Qualis Capes, relativa ao período 2021-2024. Esse fato é resultado do empenho de todas as pessoas que contribuem e contribuíram com a revista, desde as que a editaram e participaram da equipe ao longo dos anos até as que compõem o corpo de avaliadores *ad hoc*, cuja colaboração é fundamental para manter a qualidade dos artigos publicados. Nosso muito obrigado a vocês que participam da produção da revista e às pessoas leitoras, que são o destino e motivo principal da sua existência.

Aproveitamos para homenagear o colega, parecerista e colaborador da revista Alexandre Sá, que nos deixou recentemente. Sua sabedoria e paixão pelo que fazia deixarão saudades em todos nós.

O tema que guia esta edição, Ruínas em regeneração, articula arte e arquitetura diante das ruínas físicas e metafóricas que marcam a paisagem de nossos tempos calamitosos. Parte-se, assim, da urgência de pensar novas ações colaborativas no fluxo entre essas duas disciplinas, cuja separação, consolidada institucionalmente ao longo da modernidade, tem se mostrado cada vez mais insuficiente para responder à complexidade dos problemas contemporâneos. A edição de modo geral reflete o diálogo entre elas, com olhares do campo da arte para a arquitetura e, em outros momentos, o oposto: práticas arquitetônicas que se inserem no campo artístico ou que propõem respostas práticas desde o campo da arquitetura para as urgências atuais.

Diretamente vinculada a esse trânsito, a entrevista de capa é com a artista espanhola Lara Almarcegui, primeira artista estrangeira a ser entrevistada pela equipe da *Arte & Ensaios*, estando sua atuação artística diretamente implicada na crítica à arquitetura como instância disciplinadora na produção espacial e como parte da manutenção dos processos extrativistas que exaurem a crosta terrestre. Partindo da atenção aos materiais que compõem os edifícios e da arbitrariedade do planejamento urbano capitalista, a artista vem demonstrando cada vez mais preocupação ecológica frente à emergência climática, uma das agendas que guiou a conversa. Cumpre aqui destacar o papel da equipe de entrevistadoras, por sinal quase todas elas arquitetas, cujas pesquisas e atuações se dão no campo

das artes visuais ou no trânsito entre as disciplinas. A elas nosso muito obrigado pela generosidade em dedicar seu tempo a esta conversa que mais uma vez marcará história na *Arte & Ensaios*. Muito nos orgulha também a possibilidade de divulgar para o público brasileiro o trabalho de Almarcegui, poucas vezes exposto por aqui.

O dossiê temático, organizado pelo editor André Leal, apresenta algumas produções que transitam entre a arte e a arquitetura, duvidando de suas separações rígidas e se aproveitando do melhor de cada disciplina para enfrentar os problemas estéticos e ecológicos atuais. Como afirma o organizador, há um espelhamento entre práticas artísticas que se dirigem à arquitetura, como a de Almarcegui, e as que desde a arquitetura se dirigem às artes visuais, como a dos arquitetos cubanos do escritório Infraestudio. Tal espelhamento dá a ver as interlocuções e colaborações possíveis entre as duas disciplinas. As outras produções reunidas no dossiê também trazem diferentes maneiras de atuar, interdisciplinarmente, frente às ruínas que se amontoam ao nosso redor.

Os artigos submetidos à chamada temática também refletem uma pluralidade de atuações que vão desde as mais especulativas e fabulatórias até as mais ligadas a ações de restauro arquitetônico propriamente. São textos que divulgam práticas artísticas, pedagógicas e arquitetônicas implicadas na arte de viver nas ruínas, das quais nos fala Anna Tsing. O debate relativo ao Antropoceno, derivas artísticas no *campus* do Fundão e na Argentina também são alguns dos temas levantados pelas pessoas autoras, via experiências nos campos artístico e arquitetônico, delas próprias ou de artistas e arquitetos relevantes do circuito contemporâneo.

Esta edição traz ainda duas traduções de importantes textos para o debate artístico contemporâneo. Colonialidade póstuma e (pós-)vida decolonial: reparação interminável e remediações (im)possíveis, a escrita ácida e mordaz da antropóloga italiana e professora da Academia de Belas Artes de Nápoles Giulia Grechi, debate o colonialismo e racismo que subjazem aos museus europeus e suas coleções. Superfícies iridescentes: reflexões sobre arte e petróleo, da pesquisadora canadense Heather Davis, professora de cultura e mídia da The New School, de Nova York, explora as relações nada fáceis entre arte e petróleo, expondo as contradições do campo da arte que dependem dos combustíveis fósseis para sua produção, exposição e circulação.

Este número da *Arte & Ensaios* também marca o fim da editoria de André Leal e Felipe Scovino, que passam o bastão, após três edições, para os professores Teresa Bastos, Fernando Gerheim e Tadeu Capistrano, que certamente atuarão com afinco para manter a qualidade editorial da revista. Só temos a agradecer pelos últimos anos de trabalho e parceria, com gratidão por termos atuado no campo da difusão e do conhecimento em artes no Brasil.

André Leal e Felipe Scovino
Editoria *Arte & Ensaios*

Como citar:

LEAL, André; SCOVINO, Felipe. Arte e sensibilidades no enfrentamento ao horror contemporâneo. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 6-8, jan-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.1>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

As cidades e suas construções são apenas um ponto de parada na milenar viagem geológica dos materiais: entrevista com Lara Almarcegui

Cities and their constructions are merely a stopover in the ancient geological journey of materials: an interview with Lara Almarcegui

Lara Almarcegui

André Leal

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

Flavia Santos de Oliveira

 0000-0001-7203-4507
flavia.olive@gmail.com

Ingrid Colares

 0009-0008-3544-8207
ingrid.ucolares@gmail.com

Lisette Lagnado

lisettelagnado@gmail.com

Michelle Farias Sommer

 0000-0002-8689-2622
mihssommer@gmail.com

Renata Marquez

 0000-0001-8442-5644
renamarquez@gmail.com

Tradução de

Ana Paula Coutinho de Souza

 0000-0002-6339-1737
ana.coutinho.souza@gmail.com

Resumo

A entrevista com Lara Almarcegui foi realizada *online* em 17 de abril de 2026 e contou com a participação de André Leal, Flavia Santos de Oliveira, Ingrid Colares, Michelle Farias Sommer, Lisette Lagnado e Renata Marquez. A conversa abordou questões fundamentais para a prática da artista, desde sua relação com a arquitetura e suas principais referências artísticas até a emergência climática e a importância de sua produção nesse contexto. A metáfora geológica do título aponta para a relação de Almarcegui com os materiais de construção, tanto nas edificações quanto nas jazidas minerais que busca proteger.

Palavras-chave

Arte e arquitetura. Extrativismo.
Terrenos baldios. *Site-specific*. Direitos minerais.

Abstract

The interview with Lara Almarcegui took place online on 17 April 2026 and was conducted by André Leal, Flavia Santos de Oliveira, Ingrid Colares, Michelle Farias Sommer, Lisette Lagnado e Renata Marquez. The conversation addressed fundamental issues relating to the artist's practice, ranging from her relation with architecture and her main artistic references to climate emergency and the importance of her production in such context. The geological metaphor of the title points to Almarcegui's relation with construction materials, both in buildings and in the mineral deposits she seeks to protect.

Keywords

Art and architecture. Extractivism.
Vacant lots. *Site-specific*. Mineral rights.



Figura 1
Hotel de Fuentes de Ebro,
estação de trem de Fuentes
de Ebro, próximo de
Zaragoza, 1997
Projeto em colaboração
com Begoña Movellán

André Leal / Em primeiro lugar, gostaria de agradecer imensamente a presença de todas vocês. É um enorme prazer e uma honra reunir este grupo tão importante nas pesquisas sobre a interseção entre arte e arquitetura, e também em minha trajetória. Fico muito grato a Lara pela disponibilidade de dedicar seu tempo e estar aqui conosco, assim como a todas as pesquisadoras que certamente vão trazer muitas questões interessantes. Algo importante a ser mencionado é que esta é a primeira entrevista internacional na capa da *Arte & Ensaios* em seus mais de 30 anos de história, então é também um momento histórico para a revista. E gostaria de te dizer, Lara, que o tema desta edição e a chamada que escrevi, “Ruínas em regeneração”, foram pensados levando em conta o seu trabalho – então era de meu interesse entrevistá-la. Porque vejo seu trabalho diretamente ligado tanto às ruínas urbanas quanto à questão da regeneração ecológica, tema sobre o qual vou querer ouvir você.

Para começar, então, lembro que seu trabalho é infelizmente pouco conhecido no Brasil; acho que você expôs apenas na 27ª Bienal de São Paulo, em 2006, e o *Guia de Terrenos Baldios de São Paulo* ainda circulou um pouco mais, mas acredito que você nunca mais esteve aqui depois disso. Então, também é uma oportunidade de apresentar seu trabalho aqui e, nesse sentido, gostaria que falasse para o público brasileiro brevemente sobre sua trajetória, mas, além disso, queria ouvi-la a respeito de suas referências artísticas e seus pares contemporâneos. Sei, claro, que Gordon Matta-Clark e Robert Smithson são fontes de inspiração muito importantes para você, como, aliás, para mim também são certamente duas grandes referências.

Lara Almarcegui / Claro, posso comentar sobre minha trajetória. Como estudante, eu queria fazer projetos de arte, mas tinha grande curiosidade pela arquitetura, pelo construído e pelo espaço. Queria entender o espaço ao redor e fiz um grande esforço de olhar em volta e tentar entender, o que para mim foi fundamental; e comecei a estudar muitos edifícios, tentando aprender sobre arquitetura; digamos que eu era autodidata. E, enquanto aprendia sobre arquitetura, assistia a conferências, lia sobre arquitetura, seguia o discurso teórico da arquitetura, aquilo foi me deixando irritada, porque ia me gerando um desacordo com a prática e o discurso arquitetônico que me cercavam. E esse não estar de acordo entre o que eu via com meus próprios olhos, a realidade que me explicavam e a interpretação teórica dessa realidade foi o que gerou muito de minha prática artística; acho que isso foi muito importante. Querer aprender sobre arquitetura e construção e, ao mesmo tempo, não concordar com a forma como estavam sendo ensinadas a arquitetura e a construção. Acho que foi fundamental. Mas para mim foi muito importante, sobretudo, começar a pensar que havia construção demais, arquitetura demais. Esse foi um pensamento muito significativo, do início do meu trabalho, que, aliás, lhe deu forma e foi o que motivou muitos dos meus projetos, desde os primeiros. Veio desse pensamento de que há *design* demais e há construção demais, e eu não concordo que haja tanta construção.

Falar disso agora, em 2026, é curioso, mas, claro, eram os anos 1990, que eu defino como o momento do furor da construção e do *design*. A Espanha era uma democracia muito jovem e tudo era *design*, *design*, marca, *design*. Havia uma grande euforia e excitação do *design* e da arquitetura, com a qual eu, reitero, estava em desacordo. Era uma situação particular porque, na verdade,

eu me sentia muito sozinha, porque parecia que ninguém discordava dessa grande maravilha excitante do *design*. Ao mesmo tempo, entretanto, esse estar sozinha em desacordo, creio, foi o que motivou grande parte de minha posição artística. E o que gerou muitos projetos, como defender terrenos baldios ou me opor à demolição de um edifício como projeto de construção urbana. Muitos de meus projetos surgiram dessa atitude de contrariar o *design* arquitetônico. E levar essa posição contrária era algo bastante intuitivo.

Também penso que nos anos 1990, eu e muitos artistas líamos muito Foucault. Na verdade, é curioso, porque parece que hoje já não tanto, mas líamos muito Foucault, e eu interpretava a arquitetura como controle, realmente como poder e controle. E minha atitude era opor-me a esse poder e controle, e à racionalização do espaço que me cercava a partir de minha interpretação, muito de artista, não de filósofa, muito independente de Foucault – foi assim que comecei a trabalhar.

Figura 2
Hotel de Fuentes de Ebro,
estação de trem de Fuentes
de Ebro, próximo de
Zaragoza, 1997
Projeto em colaboração
com Begoña Movellán



AL / Você poderia falar um pouco sobre Matta-Clark, Smithson, suas referências e também um pouco sobre os artistas que você vê a seu lado?

LA / Sim, para mim Robert Smithson e Gordon Matta-Clark foram artistas muito importantes desde quando conheci seus trabalhos. É que, ademais, na Espanha dos anos 1990 houve duas grandes exposições de Robert Smithson e de Gordon Matta-Clark. Se vocês são historiadores, saberão que para o Reina Sofía e o Ivam (Institut Valencià d'Art Modern) era um momento muito bom, no qual eles faziam essas grandes exposições monográficas, nas quais era tudo Gordon Matta-Clark, tudo Bruce Nauman, eram muito abrangentes, muito extensas.

Robert Smithson foi muito importante para mim pelo texto *A tour of the monuments of Passaic, New Jersey*,¹ que acredito ser muito lido hoje nas escolas de arquitetura; talvez já estejam quase cansados dele, mas para mim foi fundamental. Mais do que o *Spiral Jetty* e seus objetos na sala de exposições, era a ideia desse passeio, a ideia de que um projeto de arte pode ser um passeio. E um passeio a um lugar muito específico. Não é um passeio como o do surrealismo ou do situacionismo, não é uma deriva ao acaso, mas um passeio a um lugar particular, para ver os *antimonuments*, como ele chamava, que eram as ruínas industriais. Para mim foi essencial aprender que a arte podia ser um passeio e, depois, dar espaço a esses não monumentos. Aprendi isso com Robert Smithson. E quando dou aulas, é quase a única leitura obrigatória para os estudantes, é importante.

E depois, Gordon Matta-Clark me pareceu ainda mais próximo, com ele aprendi muitas coisas, sobretudo quanto aos materiais de construção. Quando Matta-Clark fazia seus cortes nos edifícios, o que eu via não era tanto a forma do corte, mas o material dentro do edifício. Isso me pareceu superimportante, e, realmente, uma grande parte da minha prática artística surgiu a partir dos cortes de Gordon Matta-Clark, nos quais mostrava materiais de construção, que me faziam pensar em como compreender melhor esses materiais. Quase todo o meu trabalho se dedicou a isso, a entender esses materiais de Gordon Matta-Clark, mas levando essa ideia adiante. Também desenvolvi a escala 1:1

¹ Smithson, Robert. *A tour of the monuments of Passaic, New Jersey*. In: Flam, Jack (org.). *Robert Smithson – the collected writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996, p. 68-74; Edição em português: Smithson, Robert. *Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey*. *Arte & Ensaios*, v.19, n. 19, p. 162-167, 2009.

como Matta-Clark, mas no meu trabalho já não há lugar para dúvida, não é mais a forma do corte, a geometria, e sim o material como protagonista total. Me refiro àquilo que se insinuava, pois em Gordon Matta-Clark vemos um pouco dos materiais, e no meu trabalho os materiais tomaram todo o espaço. Ou seja, Gordon Matta-Clark foi muito importante, foi fundamental.

Seu trabalho sobre os espaços entre edifícios também é importante, mas ele apresenta espaços muito limitados, e eu tentei fazer com que os espaços entre fossem muito mais protagonistas. Que não fossem como espaços entre um lugar e outro, mas dar-lhes muito mais protagonismo, dar-lhes a narrativa inteira. Que não fossem apenas um vazio entre um edifício e outro, como em Matta-Clark, mas que realmente fossem um vazio que já é um terreno, não mais vertical, mas horizontal, que tem sua própria narrativa, onde acontecem coisas importantes, únicas. Cada terreno baldio é diferente do outro e precisa de atenção, de compreensão do que está acontecendo ali. Digamos que é um mundo, não? Seria como pegar os vazios de Matta-Clark e dizer: agora há um mundo inteiro a entender nesse terreno em particular, ou seja, dar-lhes muito mais espaço do que deu Gordon Matta-Clark. É o que estou tentando fazer com os terrenos baldios.

Então, sim, os dois são fundamentais, mas há outros. Por exemplo, há uma referência importante, um artista suíço chamado Gianni Motti, que nos anos 1990 fez um projeto sobre o qual me contaram, que eu nem cheguei a ver. Me disseram que houve um terremoto, um terremoto muito pequeno, na região de Rhône-Alpes [França], e ele se apropriou disso. No dia seguinte, apareceu no jornal dizendo que o terremoto havia sido causado por ele. Ou seja, ele reivindicou um terremoto. Para mim, esse gesto foi muito importante, eu era muito jovem e entendi que, se Gianni Motti, um artista, pode provocar um terremoto, fazer com que um terremoto aconteça, isso significa que um artista pode fazer tudo. Ou seja, o poder do artista é enorme, não tem limites. E isso para mim foi maravilhoso. Estou falando do poder do artista, também com certo humor, porque é claro que Gianni Motti, como todos sabemos, não pôde provocar um terremoto.

Mas o poder do artista é estabelecer as regras do jogo. O artista decide. E aí não há limite. Ou seja, a capacidade, o potencial do artista de definir as regras do jogo é ilimitado. Se Gianni Motti disse que causou um terremoto, eu pude... muitas coisas que fiz foram graças a ele. Pude proteger um terreno baldio

para sempre, convidar pessoas para ver demolições, agora tenho direitos minerais para proteger jazidas de ferro. Projetos que são quase sonhos, e, se me dissessem isso quando eu era estudante, antes de conhecer Gianni Motti, eu não pensaria que um artista poderia fazer isso. E, no entanto, é maravilhoso que um artista possa ter direitos minerais, possa proteger um terreno para sempre, é incrível, é um potencial incrível. E esse grau de possibilidades me foi dado por Gianni Motti, que é um artista que eu nem sequer conheço pessoalmente.

Depois, houve outros artistas muito importantes para mim, mas que conheci muito tarde, porque quando eu era estudante eles praticamente não existiam. Por exemplo, Mierle Laderman Ukeles me parece uma artista fundamental, mas que não era conhecida quando eu era estudante; agora sempre falo sobre ela a meus alunos, mas a conheci tarde. Ou Simone Weil, que não é artista, é filósofa, mas seu diário de fábrica,² no qual ela relata a experiência de passar um ano trabalhando em uma fábrica da Renault, me parece importantíssimo. Só que Simone Weil também não era conhecida quando eu era estudante, eu a descobri muitos anos depois. Como Simone Weil e Mierle Laderman Ukeles, há artistas que considero muito importantes, mas, quando eu estudava, não chegavam à Espanha.

Flavia Santos de Oliveira/ Primeiro, gostaria de agradecer o convite do André e por estar aqui com todas vocês. É também um grande prazer poder conversar com a Lara e estar com a Renata, que conheço desde o curso de arquitetura, que fizemos na mesma faculdade. Michelle eu vi algumas vezes, mas bem poucas. Ingrid eu não conheço, mas fico feliz em conhecer. E de Lisette, que não conheço pessoalmente, mas li um monte de coisas, tendo sua curadoria da 27ª Bienal de São Paulo (Como viver juntos) sido muito importante para minha pesquisa de doutorado, sobre Gordon Matta-Clark. Então, antes de tudo, quero dizer que é um grande prazer estar aqui. Agradeço muito o convite. E também, não falo tão bem espanhol, mas entre meus amigos e minhas amigas argentinas dizemos que falamos uma espécie de “portunhol selvagem”, e acho que esse é o idioma que vamos falar aqui. Eu tinha preparado cinco questões, mas queria começar com uma que me veio à mente depois de sua fala, Lara.

² Weil, Simone. *Experiência da vida de fábrica – condição primordial de um trabalho não servil*. Loures: Paulinas editora, 2022.



Figura 3
*Materiais de construção da
caixa d'água, Phalsbourg,
2000*

No seu interesse pela arquitetura, quando você fala sobre esse contexto muito especial da Espanha, nesse momento, acredito, muito neoliberal e muito ligado à imagem e ao *marketing*, essa situação de controle também foi uma grande questão enfrentada pelos arquitetos em relação ao projeto da arquitetura moderna. Então, toda a falência, a crise da arquitetura moderna gerou várias correntes, e uma delas aborda a questão da participação, a participação da e com a população, tentando não reproduzir a lógica do poder central do arquiteto na definição do projeto, uma perspectiva arquitetônica que questiona o poder, a definição, as decisões de cima, em prol de decisões construídas em conjunto, coletivas. Então, eu gostaria de saber, por que, em tudo que vi de seus trabalhos, não li muito sobre a interação com o público, com as comunidades. Gostaria de saber um pouco sobre isso, como acontece a produção de seu trabalho e a relação com o público.



Figura 4
Materiais de construção da
sala de exposições, FRAC
Bourgogne, 2003
foto de André Morin

LA / Sim, ótima pergunta, porque comentei que eu, quando me aproximava do campo da arquitetura, nos anos 1990, e cheguei a participar de algumas exposições de arquitetura, me relacionei com arquitetos que tentavam fazer uma arquitetura melhor, e tenho amigos que até hoje tentam. E era uma arquitetura participativa, de projetos temporários no espaço público, e desde jovem era o tipo de arquiteto amigo que encontrava, não? Aqueles que trabalham entre arte e arquitetura, tanto na Espanha quanto na Holanda, tive muita relação com esses arquitetos, que foram meus amigos ou ainda são, participei de exposições com eles. E entendo que eles estão tentando fazer uma arquitetura melhor, ou seja, a ideia de um *design* melhor, feito com as pessoas, que é diferente da arquitetura do *star system*, do ícone.

O que acontece é que minha posição, talvez porque venho da arte e posso me permitir ser radical, não é de uma arquitetura melhor, mas de uma não arquitetura, uma não construção. Ou seja, para mim, está claro que prefiro a arquitetura dos meus amigos, temporária, um pavilhão, feita com os vizinhos, a uma arquitetura brutalista, corporativa, de vidro. Sim, eu a prefiro, mas é construção, é arquitetura, corresponde a um *design*, a um programa, e requer fixar um uso, se não por 100 anos ou 50, por dois anos, ou seja, é controle do espaço, e teoricamente eu me oponho a isso desde o início. Acontece que já me vi em muitas situações, até desconfortáveis, ao ser convidada para participar de exposições com esse tipo de abordagem. Houve, por exemplo, uma em Bruxelas, numa bienal de espaço público e urbano [Parckdesign, 2012]. À medida que os curadores percebiam que, quando eu trabalhei em um terreno baldio, o que fiz foi abrir o espaço ao público, enquanto os demais arquitetos usavam esses terrenos para criar algo participativo, à medida que avançávamos no projeto e os curadores viam que eu realmente não queria fazer nada no terreno, nada, eles iam se irritando. Diziam que eu era a mais radical, a pior dos terrenos baldios. Claro, eu sou a pior, porque não ofereço conteúdo, porque estou criticando o conteúdo que controla. Então, claro que prefiro a arquitetura feita de modo participativo, no bairro, à arquitetura corporativa, mas não se trata do que eu prefiro. A minha posição é uma crítica à ideia de construção.

E o que está acontecendo agora, que é curioso e muito triste, porque estamos falando em 2026, há algo chamado mudança climática. E agora há um grupo de arquitetos muito bons e intelectuais muito sérios completamente

contra a construção, como eu, pela proteção do planeta. Por exemplo, Charlotte Malterre-Barthes, que acaba de publicar o livro *A moratorium on new construction*,³ desenvolve o conceito de moratória, que já existia na arquitetura, mas ela o ampliou muito, escreveu um livro que é um manifesto sobre a moratória, pedindo não à construção. Há também um coletivo chamado House Europa, com vários arquitetos que estão propondo mudar as normas europeias para proibir a demolição. Ou seja, realmente afirmar que, para construir, é preciso extrair e, para extrair, é preciso destruir. Os recursos, porém, são limitados, e, com tudo o que já foi construído e os materiais que já foram extraídos, seria possível viver, reconstruir, renovar sem construir de novo. Então, desde o campo da arquitetura e do *design*, agora há, embora não muitos, arquitetos que estão pedindo seriamente a mudança das normas para impedir a demolição, por motivos trágicos, obviamente, ligados à crise climática. Ou seja, a ideia de não à construção, radical contra a ideia de construir que eu tinha não era tão idiota, afinal, e faz certo sentido.



Figura 5
*Um terreno baldio protegido
em Madri, Matadero de
Arganzuela, 2005-2006*

³ Malterre-Barthes, Charlotte. *A moratorium on new construction*. London: Sternberg Press, 2025.

De qualquer forma, entretanto, não vou tratar de minhas ideias pessoais sobre arquitetura, sobre onde quero viver, mas de minha posição como artista, que não diz respeito a uma arquitetura melhor ou a um *design* melhor, mas sim à não arquitetura, à não construção. Não quero que uns caras, e aqui sinto muito, mas preciso dizer caras, porque geralmente são caras, me digam como devo viver. E, além disso, quanto mais tentam fazer “melhor”, mais difíceis são, mais se impõem. Ou seja, não quero que me imponham seu *design*, quero estar no mundo fazendo outras coisas que não sejam construir, extrair, destruir.

Ingrid Collares / Primeiro, gostaria de agradecer muito o convite, André, muito obrigada. É um prazer e uma honra estar entre mulheres tão inspiradoras e ter a oportunidade de conversar com Lara. Lara, meu primeiro contato com seu trabalho foi precisamente pelo livro de Charlotte Malterre-Barthes, que você acabou de mencionar. Foi ali que conheci *The Rubble Mountain* (2005) e, a partir de então, passei a pesquisar seus outros projetos voltados para os processos de demolição e os materiais de construção. Acredito que muitas de nós aqui compartilhamos uma formação ou interesse no campo da arquitetura e, diante da gravidade da crise climática, sinto que a disciplina busca compreender qual é, e qual será, nosso papel, e a quais novas demandas a prática deve responder. Nesse sentido, vejo sua posição mais radical, ao defender uma suspensão total da construção, como algo fundamental para tensionar esse debate.

Gostaria de insistir nesse ponto e ouvir você sobre os caminhos possíveis para uma transformação da prática arquitetônica. Penso em discussões presentes no livro de Charlotte e em outros autores que abordam o papel da manutenção, do restauro, do reuso e, nesse cenário, a defesa da desmontagem em oposição à demolição. Concordo com sua reflexão sobre o imenso volume de materiais já extraídos no mundo e me pergunto se a reincorporação desses materiais não poderia suscitar outras formas de pensar a cidade e os fluxos de materiais. Em meio a essas questões, você acredita que ainda existe um papel para os arquitetos?

LA / Ótimo, sim, uma pergunta complicada. Acho que Charlotte trabalha muito a partir da provocação nesse sentido, de forma semelhante a mim, e encontro muitas conexões porque o livro começa com a renovação. Como eu disse, minha prática vai desde renovar o mercado que ia ser demolido em 1996 [*Restaurando o mercado de Gros alguns dias antes de sua demolição*] até entrar nos materiais e na extração. Então temos um desenvolvimento semelhante, o que é lógico. Há uma lógica nisso.



Figura 6
A montanha de entulho,
Sint Truden, 2005



Figura 7
*Restaurando el mercado de
Gros unos días antes de su
demolición, 1995*

Como, porém, olhar para a prática da arquitetura? Eu não posso resolver o problema porque nós, artistas, não resolvemos problemas realmente. Essa também é uma das diferenças entre a prática artística e a arquitetura, nós não precisamos realmente resolver, nós questionamos as coisas. E acho que se trata mais de compreender e estar em relação com as coisas do que de construir e extrair. Acho que a maioria dos pensadores está nesse ponto hoje em dia e, como eu disse, por causa da mudança climática, então não estou sozinha nisso, há algumas pessoas pensando muito a respeito. Um sociólogo alemão que é incrível, Hartmut Rosa, escreveu sobre a noção de aceleração e sobre como, para manter o nível em que estamos, foi preciso acelerar cada vez mais desde a Idade Média.⁴ Ele faz uma análise muito precisa, muito pertinente, de por que cada vez mais se extrai mais, se consome mais, se constrói mais. Para estar igual a dez anos atrás, é necessário extrair, consumir, produzir, construir mais. Ele faz essa análise, que é muito interessante, mas foi muito criticada porque é uma análise muito negativa; eu também tenho uma visão bastante negativa, crítica, da arquitetura. Nos livros mais recentes, ele tenta construir mais, ser mais positivo, e introduz a noção de ressonância, que me parece uma ideia muito interessante.⁵ Entendo ressonância como estar em contato com, falar, entender, não impor minha construção. É algo que eu proponho: existe alguma forma de estar em uma cidade sem impor, extrair, construir? E, por enquanto, não sei qual é.

Não sei se vamos, nós de minha geração, conseguir resolver isso, mas caberá aos jovens e quando dou aulas, pergunto a eles: existe alguma forma de trabalhar que não envolva extrair, por exemplo? Fiz, aliás, essa pergunta diretamente aos estudantes na semana passada em uma escola de arquitetura. Olhei para eles e disse: como vocês, estudantes de arquitetura, vão fazer arquitetura, ou seja, trabalhar como arquitetos, sem extrair? Não é fácil! Entendo que, como artista, é menos complexo do que como arquiteto, mas acredito que não se trata apenas de uma questão material, mas antes é uma questão de atitude, de compreender que eu não venho aqui para impor. É muito problemática a ideia de que eu, ou nós, mas eu como artista ou arquiteta, tenho uma ideia de como

⁴ Edição em português: Rosa, Hartmut. *Aceleração: a mudança das estruturas temporais na modernidade*. São Paulo: Unesp, 2019.

⁵ Rosa, Hartmut. *Resonance: a sociology of our relationship to the world*. Cambridge: Polity Press, 2019.

melhorar o mundo e, por isso, vou desenhar isto e construí-lo, e certamente, vai ser preciso extrair da pedreira e aplainar o terreno, porque o que eu trago é melhor e vai resolver o mundo. É muito problemática, mas é assim que as coisas têm funcionado nos últimos 700 anos. Isso sempre me incomodou e agora, sinceramente, não importa, ou seja, se a Lara se incomoda ou não, não importa, porque simplesmente não funciona, o mundo não funciona, não é admissível. Em 2026, a ideia de construir e extrair não é possível. Então, é preciso buscar outra forma de estar no mundo entendendo e em relação, de um modo que não envolva extrair.

Agora, o que você menciona, a proposta do que chamam, e digo isso com sarcasmo, de “circularidade”, acho que não é o que você propõe, mas saiba que isso está sendo muito discutido na Holanda. Eu não acredito que seja a solução, pelo menos da forma como está sendo apresentada na Holanda, porque serve de desculpa para continuar construindo mais. Dizer que a vida útil de um edifício não é de 100 anos, nem 50, nem 20, mas de dois anos, porque o material vai ser reutilizado, é o que estão fazendo na Holanda. Não todos, mas muitos. Há empresas que afirmam que os materiais de construção já não são permanentes, mas alugados; elas alugam os materiais de construção e mantêm a propriedade sobre eles. Essa ideia de que um edifício é como uma roupa, como um vestido, uma coisa que se veste e se tira, é o que chamam de circularidade. Para mim, isso não é apenas trágico, é demencial! É dizer que a solução para a extração e para a construção é a extração e a construção mais rápidas, para que os edifícios tenham uma vida mais curta, para que arquitetos e construtores tenham mais trabalho. Desculpe, mas nisso eu não acredito e eu não vou defender essa ideia. Se o meu trabalho com materiais de construção for interpretado como uma desculpa para propor uma vida mais breve dos edifícios, não, eu nunca disse isso. E fico feliz que você tenha me perguntado, porque posso esclarecer que essa não é a minha posição. Não acredito que esse seja o futuro. E, aliás, disse isso diante de arquitetos na semana passada e acho que é importante que não se interprete mal. Porque, sob o pretexto da mudança climática e da ecologia, está se promovendo um ciclo de vida mais curto dos edifícios, e eu vejo isso como algo muito cínico. É frívolo, cínico e perigoso.

Michelle Sommer / Lara, gostaria de voltar um pouco à pergunta que o André fez para pensar a interseção entre arquitetura e artes visuais, especialmente na construção da experiência do espaço expositivo. Li uma entrevista sua

concedida à *Frieze*, em 2013, em que você comenta referências artísticas dos anos 1970, como Robert Smithson, Bas Jan Ader e Michael Craig-Martin.⁶ A partir dessas referências, pensei na sua obra *Sand* (2017) e na associação imediata que fiz com os *Earth Rooms*, de Walter De Maria.



Figura 8
Areia, Springhornhof
Kunstverein, Neuenkirchen,
2017

⁶ Almarcegui, Lara. Questionnaire: Lara Almarcegui. *Frieze*, 31 maio 2013. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/questionnaire-lara-almarcegui>.



Figura 9
Areia, Springhornhof
Kunstverein, Neuenkirchen,
2017

Queria pensar com você essa ideia de arquitetura como passeio – ou percurso – e se também podemos compreender a construção de uma exposição ou de um projeto de artes visuais como a construção de uma experiência de deslocamento do corpo no espaço. Nas imagens de *Sand*, percebo uma espécie de silêncio ruidoso, como um eco que permanece após processos de extrativismo, colapso e que é atravessado pela ideia de desastre. Nesse sentido, gostaria de ouvi-la sobre como você imagina a construção da experiência do espaço expositivo. Na ideia de arquitetura como passeio – ou percurso – que qualidades, sensações ou relações de presença você busca construir para um corpo que habita, ainda que de forma efêmera, esse espaço?

Figura 10
Materiais de construção
do Pavilhão da Espanha,
Springhornhof Kunstverein,
55ª Bienal de Veneza, 2013
foto Ugo Carmeni



LA / Bem, nas exposições que faço com instalações de materiais de construção, acho que você se refere a esse tipo de instalações, nas quais coloco no espaço o próprio material. É verdade que o material está bastante silencioso, no sentido de que eu não ofereço muito conteúdo. De fato ofereço muito pouco conteúdo, não há sequer uma forma muito clara na disposição do material, não há muitas referências. Ou seja, realmente o material está ali, em espanhol dizemos tal qual, simplesmente ali. E é muito silencioso porque quero que haja um momento contemplativo, que o público realmente entre em relação com o material e o que tento fazer é não mediar demais essa relação, não gosto disso. Tento não controlar excessivamente a relação com o material, entre o público e o material, sem a dirigir demais, isso é o que eu tento fazer, para que seja a presença física do material falando ao público sobre sua realidade como material. Ou seja, não se trata, por exemplo, de um *design* arquitetônico ou de uma construção, mas de uma pedra ou de terra, um material que é geológico, que tem uma vida, que está ali, que tem importância, que de fato está aí desde antes de nós. Nos últimos anos, no lugar de entulho, tenho buscado mostrar o material geológico, a extração. E é um material que tem milhões de anos, às vezes 300 milhões, às vezes 100 milhões, se é areia, na Holanda tem apenas 10 mil anos, mas é um material que realmente precede o ser humano, com um passado geológico imenso. Então, quero que se fale disso, e, para que o material fale, eu preciso me calar, tenho que deixar o espaço para o material. Essa é uma das minhas estratégias.

Além disso, como já disse, é preciso ter em conta que meu trabalho nasce de uma crítica ao controle da arquitetura. Minha estratégia, como artista, portanto, é não exercer esse controle. Isto é, deixar as coisas muito abertas ao material, ao terreno, ao público. Então há muitos momentos em que procuro desaparecer da sala de exposição, e deixar o material sozinho também faz parte disso, dar protagonismo ao material. É o mesmo que faço com os terrenos baldios: tento não intervir neles. Ou seja, busco ativamente ser diferente da prática arquitetônica que critico. Por isso deixo os terrenos tão sozinhos e não faço nada dentro deles, deixo-os sem conteúdo. Entendo que às vezes isso é um pouco duro para o público, porque chegam ao meu projeto e se deparam com areia e é areia e areia e areia e areia ou pedra, pedra, pedra, ou terreno, terreno, terreno. Ou seja, só está o que está. Claro que eu quero que esteja de forma muito

Figura 11
Escavação em Basel, vista
da instalação no Kunsthau
Baselland, 2015
foto Serge Hasenböhler

presente, muito forte dentro do espaço, essa é parte da minha estratégia expositiva. Também acontece com os espaços, tenho outros tipos de projetos, quando não exponho materiais, que acontecem diretamente em outro lugar. Ou seja, na sala de exposição já não há nada do projeto, o lugar é tão protagonista que já não acontece na sala.



Também tem acontecido nos últimos anos de não ser só o lugar, mas também o tempo, porque cada lugar tem seus tempos. Então, eu diria que sou dessa geração de artistas que, de tanto buscar o *site specific*, acabou chegando ao *time specific*. Na minha última exposição, em Leipzig, na Galerie für Zeitgenössische Kunst (GfZK), para a qual fui convidada a expor em março, decidimos parar uma escavação em um terreno em construção, um canteiro de obras. A partir do convite do museu, fomos ao terreno como *site specific*. Mas, como a ideia era interromper a escavação no momento mais profundo das obras, tivemos que parar quando a empresa estava no momento mais profundo da escavação, que foi em 26 de abril. Então, do museu fui para o terreno, ao lugar da construção, e depois, em relação ao lote, é a empresa quem decide a data, que é o dia em que estão mais profundos. Então, sim, eu vou, eu vou, eu vou, eu vou, cada vez mais longe. Também me parece muito interessante. Bem, são muitas histórias, também os tempos. Agora estou trabalhando com a Bienal de Lyon, tentando conseguir uma licença de exploração de uma montanha de escória. Se conseguirmos, a licença durará anos, ou seja, me convidam para uma bienal e acabo com um projeto que dura anos. Os tempos passam, mas acho isso interessante, é um descontrole, mas me parece que esse descontrole é parte do projeto, e acho que é uma parte interessante.

Lisette Lagnado / Eu tenho uma contextualização a fazer antes de entrar em Gordon Matta-Clark. O ponto de partida, até para convidá-lo a participar da 27ª Bienal de São Paulo, era o programa ambiental de Hélio Oiticica. E eu gostaria de voltar um pouco a esse artista, porque é, digamos, o princípio que dá origem ao projeto da 27ª BSP. A presença de Matta-Clark nessa bienal se deve também ao boicote que ele convocou, em 1971, contra a Bienal de São Paulo. O Brasil estava sob um regime militar e ditatorial. Desde então, até o momento em que eu falei com a Jane [Crawford, sua viúva], ele nunca havia participado da Bienal, e aquela era a primeira edição sem representações nacionais. Então, para além de sua contribuição em termos formais, o que penso que a Lara explicou muito bem quando se referiu aos cortes, é preciso lembrar que a 27ª BSP mostrou uma faceta mais conceitual dele, como os [*Reality Properties*:] *Fake Estates*, essas propriedades falsas, até a reconstrução de um espaço habitável que ficava fora do pavilhão, chamado *Dumpster Duplex*, a partir de um contêiner de lixo industrial, de 1978.



Figura 12
*Escavação parada em
Leipzig, 2024*

E aqui eu gostaria de trazer uma dimensão crítica que estava na Bienal, com os Seminários Internacionais e a conferência de Eyal Weizman,⁷ que falou sobre o que chamou de “destruição inteligente”, de como os teóricos militares exploram a sintaxe urbana através de “túneis acima do solo”, de como as Forças de Defesa de Israel (FDI) operam dentro das casas arrombadas da população civil. A questão da destruição se recolocou na fala de Tony Chakar,⁸ quando ele revisita a praça dos Mártires após os acontecimentos de 2005-2006 exigindo o fim da ocupação síria do Líbano. Havia um arco histórico que ressemantizava a

⁷ Weizman, Eyal. Destruição “inteligente”. In: Lagnado, Lisette (org.). 27ª Bienal de São Paulo: seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p. 122-134.

⁸ Chakar, Tony. A praça dos Mártires revisitada. In: Lagnado, Lisette (org.). 27ª Bienal de São Paulo: seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008, p. 181-192.

arquitetura moderna, os buracos em prédios abandonados, desde a destruição da Segunda Guerra Mundial, a falência industrial, lembrando que o próprio pai do Matta-Clark, Roberto Matta, se formou como arquiteto. Ora, nunca pensamos que bombardear cidades voltaria a ser realidade! E havia artistas, como o duo japonês do [ateliê] Bow-Wow, já que Lara mencionou o terremoto. Me lembrei do trabalho deles em espaços públicos, porque no Japão a escala e as catástrofes naturais incidem diretamente sobre as construções. Então, era muito interessante ver esse conjunto, desde a casa de palafitas de Marjetica Potrč até a intervenção urbana de Renata Lucas na Barra Funda, que, para mim, se relaciona mais diretamente com a pesquisa da Lara, de uma crítica às nossas estruturas urbanas, no sentido de friccionar arte e arquitetura e buscar frestas. Por outro lado, o conceito de Crelazer de Oiticica trazia a dimensão do corpo e do sensorial, que apareceu em uma das perguntas anteriores.

E agora, passados 20 anos, estamos novamente com milhões de refugiados e desalojados e voltamos a uma situação que a Europa conheceu no pós-guerra, com as destruições em curso em Gaza e no Líbano: como pensar uma arquitetura emergencial que seja uma contribuição efetiva para tanta gente sem casa neste momento? Me parece que deveríamos falar sob essa perspectiva – temos agora outra urgência. Nestes últimos 20 anos, o mundo mudou muito. Lara, se você vier revisitar os terrenos baldios de São Paulo, vai ter um choque com a especulação imobiliária. Durante a pandemia, uma parte do mundo parou, mas as construtoras começaram a construir loucamente. Então, por um lado, temos essas construções neoliberais por falta de políticas públicas habitacionais. E, por outro, destruições em massa. Me desculpem esse longo desvio, porém pensar Matta-Clark, para mim, trouxe um cenário de edifícios em ruínas. Como você, Lara, mesmo não sendo arquiteta, se sente interpelada por tanta destruição? Permita-me essa provocação em termos criativos dentro do seu trabalho.

LA / É uma pergunta complexa. Vamos ver, por um lado, entendo que há a questão da aproximação mais sensorial à arquitetura que propunham os artistas que você comentou, e isso tem a ver com o que eu estava fazendo e venho fazendo, no sentido de que eu propunha uma aproximação à parte física da materialidade da arquitetura. E acho que provavelmente estávamos todos fazendo isso porque era o momento icônico da arquitetura, da imagem da arquitetura. Falava-se muito e defendia-se muito a ideia da imagem. Assim como na arte, sempre se defendeu.

Uma das visões da arte mais tradicionais é a da arte como imagem, à qual eu obviamente estava me opondo. Acho que concordo com você: temos muito em comum; talvez o meu não seja tão sensorial, mas sim ligado à parte física, da materialidade, e era uma forma de ir além da imagem e além do ícone.

Agora, a pergunta que você me faz sobre o contexto de ruínas é importante e é terrível, não sei o que dizer, Lisette, porque com a situação que temos de bombardeios, a tragédia é tão brutal, humana, que eu realmente não consigo pensar nisso a partir da arte, não consigo. Acho que obviamente a primeira coisa que se deve fazer é parar os ataques, parar a indústria armamentista, começar a conversar, é preciso diplomacia, isso não tem nada a ver com o que eu estou trabalhando ou dizendo. Por isso realmente eu não posso, a partir de onde eu estou, que é a arte... acho que fico mal colocada. Mas é uma pergunta importante porque às vezes nós, artistas, nos encontramos diante dessas questões de fazer memoriais, por exemplo, quando é preciso refletir, e também durante a covid eu pensei... o máximo a que cheguei foi pensar que, quando é preciso falar da perda, e acho que é disso que estamos falando aqui, acho que há outras artes, na minha opinião, que são melhores do que as artes visuais. Estou me referindo à música, estou me referindo à poesia, acho que elas estão mais preparadas do que as artes visuais. Então, para mim, a partir da minha linguagem, que é a arte visual e, em particular, a minha produção, aquilo que eu faço, é muito complexo, se não impossível, é muito complexo falar da destruição de uma guerra. Claro que nós, artistas, temos estratégias para falar da perda, mas acho que não estamos capacitados como a poesia ou a música; porém temos nossas estratégias para fazer o melhor que podemos, que é nos apoiar na música e na poesia, por exemplo. E, no meu caso, seria apoiar-me na natureza, acho que a natureza está mais capacitada. Mas estamos falando de temas que realmente não são o meu trabalho e que são atroz, então prefiro lhe dizer claramente que não consigo trabalhar com isso. Ou seja, eu não poderia trabalhar com o que está acontecendo no Líbano, nem consigo.

Mas você tem razão. Porque, como meu trabalho trata muito dos escombros e das ruínas, é uma pergunta pertinente. O que acontece é que eu estou trabalhando sobre escombros e ruínas em cidades riquíssimas e muito pacíficas, como Viena. E não é a mesma coisa Veneza e Viena, ou seja, isso é outro contexto. Quer dizer, a sua pergunta, você tem toda a razão, mas isso não quer dizer que



Figuras 13 e 14
Pedreira Sorigué parada,
Lérida, 2021
foto Jordi V. Pou

eu possa resolvê-la a partir de onde estou, e nunca pude, nunca pude, e é uma pergunta que já me fizeram e é pertinente diante da destruição, mas aí eu estou limitada.

LL / Mas enxergo uma crítica institucional quando, por exemplo, acho que em Basel, você fez as máquinas pararem por um dia. Que projeto foi esse? Era um projeto de resistência à máquina?

LA / Sim, é um trabalho que tem a ver com a não produção, muito relacionado com o que venho trabalhando desde sempre, mas já muito voltado para a geologia. É um projeto que já fiz três vezes de diferentes maneiras. A primeira vez foi na Espanha, em uma pedreira da Sorigué, em Lérida, e pedimos que parassem por um dia: um dia inteiro sem extração, ou seja, sem produção de agregados. Agregados são brita e areia, que são os componentes do concreto. É importante especificar, porque trabalhei muito com agregados, e são materiais sobre os quais se fala pouco quando se fala de mineração, porque são muito baratos, mas são extraídos em um volume gigantesco para compor o concreto e as estradas. Por exemplo, no cálculo do peso de São Paulo que fizemos, o material que tinha maior volume era o concreto, que é feito de agregados, brita e areia. E como é tão barato, é extraído muito perto do Centro das cidades.

Em uma cidade como Basel, na Suíça, que é riquíssima, há umas 10 pedreiras de agregados a uns oito ou 15 quilômetros do Centro, que extraem entre 1.000 e 10.000 toneladas por dia. Ou seja, estamos falando de um volume de extração gigantesco, muito perto das maiores e mais ricas cidades do mundo. E, no entanto, não se fala muito desse tema, que eu acho que é um tema importante. E o que fiz foi pedir que uma pedreira de agregados parasse por um dia. Como parou, não aconteceu nada, mas o público pôde visitar a pedreira, e o que via era brita e areia, um material geológico de milhões de anos que vem da alta montanha, transportado pelos rios, que tem uma longa viagem geológica para se formar e que, quando o rio o deposita, a pedreira o extrai e o converte em material de construção, ou seja, em cidade, o transforma em cidade. Barcelona ou Lérida são construídas com isso. Mas durante um dia paramos o material nessa viagem geológica milenar e da construção; por um dia esse material se torna visível, e o público pode vê-lo, pode contemplá-lo, e o material aparece. Então o material, por um lado, tem um ponto de ativismo porque é uma parada na produção e na extração, mas também em permitir ver um material.

Esse projeto eu fiz outras vezes, de outra forma, em Safiental (Suíça), um povoado de alta montanha. Eu pedi a uma pedreira que parasse uma hora, pois não queriam parar um dia, então uma hora a cada sexta-feira. Era em uma pequena bienal que foi inaugurada em julho e ficou em cartaz até outubro, então toda sexta-feira de julho até outubro parávamos a pedreira por uma hora, talvez você estivesse se referindo a esse da Suíça. Porque meus projetos, não sei se vocês perceberam, são muito repetitivos, eu repito muito, mas isso para mim faz parte da estratégia de copiar as extrações. Assim: extraem segunda-feira, extraem terça-feira, extraem quarta-feira, janeiro, fevereiro, sempre se extrai, não? E por isso é bom parar, repetir a parada, repetir a parada. São projetos que têm muito a ver também com a ideia dos terrenos baldios, da não construção, mas de forma diferente, mais voltados para o material.

E bem, tenho outros projetos que igualmente estou muito contente com eles – não sei se vocês querem que eu comente, são comentários mais longos –, projetos muito complexos, muito invisíveis no mundo da arte contemporânea porque são um pouco burocráticos. Também lembram um pouco Gordon Matta-Clark. Eu tenho direitos minerais, direitos minerários, faz dez anos que tenho direitos minerários. Tentei na Alemanha e na Espanha e fracassei, e consegui na Noruega há dez anos, e ainda os tenho na Noruega e na Áustria. Os direitos minerários que tenho, eu os tenho para proteger a jazida mineral. Ou seja, também fazem uma parada. Se parecem muito, mas, enfim, é uma parada.

LL / Aqui, são os indígenas que estão reivindicando sua propriedade das florestas, porque são eles que protegem o planeta. No Brasil é a luta indígena. Então comprar territórios é uma estratégia quando já não se tem populações indígenas, não?

LA / É uma boa estratégia, eficaz. Eu não compro, eu negocio com as autoridades minerárias. Os direitos minerais são diferentes da propriedade do solo, são a propriedade do subsolo, dos minerais sob o solo. Eu não entendia isso, entendi em Dallas, no Texas, e então pesquisei como era na Holanda e vi que a empresa Shell, a grande empresa petroleira, é proprietária dos direitos minerários debaixo de Rotterdam. Isso me scandalizou muito, viver em uma cidade sem saber que a Shell é proprietária dos direitos minerários. Ou seja, é muito diferente a propriedade do solo da propriedade dos recursos do subsolo, e a partir daí comecei um trabalho. Mas os direitos minerários não podem ser

comprados como um terreno, e sim solicitados à autoridade minerária; pedem-se direitos de exploração, que são direitos que os governos concedem precisamente para fomentar a mineração. Os direitos que eu tenho são de exploração.



Figura 15
Direitos minerais, depósito
de minério de ferro de
Tveitvangen, Noruega,
2015-

Claro que isso tem a ver com o direito de que não se extraia e com o movimento indígena, mas é um pouco diferente, porque eu faço isso trabalhando com as leis de mineração. Minha primeira intenção seria que a lei de mineração fosse conhecida, porque as pessoas sequer sabem que os governos estão vendendo direitos minerários, ou seja, concedendo direitos minerários às empresas mineradoras. Nem eu sabia, por isso meu projeto é, primeiro, de conscientização e também de proteção, porque eu realmente os tenho e são exclusivos. Mas esclareço que eu não os compro, eles me são dados em concessão, porque sempre os estou perdendo, eles não são permanentes, então estou sempre renegociando. Na Noruega, a cada sete anos é preciso renegociar o contrato e, na Áustria, a cada cinco anos. E claro, desde que comecei o projeto há dez anos o mundo também mudou muito em relação à extração de recursos e à mineração. Agora a Noruega e a Europa de modo geral estão em um momento de grande extrativismo na América Latina, comprando o máximo possível de direitos minerários, no Equador, por exemplo, enquanto se protege para que a China não compre os direitos minerários da Noruega.

A Noruega, por exemplo, já não permite que estrangeiros tenham direitos minerários, então está ficando cada vez mais difícil manter os direitos noruegueses. E como eu já não posso ter os direitos porque sou estrangeira na Noruega, uma escola de arte (Kragerø Art School) tem meus direitos minerários, que de fato já não são meus, são de uma escola de arte norueguesa. Então o projeto sofre as transformações, junto com as leis de mineração e como consequência da geopolítica e da escassez de recursos, porque antes havia muito ferro, mas agora já não, há escassez, mas ao mesmo tempo, claro, o trabalho documenta isso de alguma forma, sofre e documenta. É uma pergunta muito boa, Lisette, porque quando expus no Equador quis trabalhar com essa ideia. Na América Latina já me perguntaram alguma vez como seria ter direitos minerários, mas obviamente eu sou espanhola. Se há um lugar onde eu nunca teria direitos minerários é na América Latina, por razões óbvias.

Renata Marquez / Bem, eu adorei escutar vocês e estar aqui, muito obrigada! Adorei, Lara, quando você falou de *time specific*, gostaria de ouvir mais sobre isso. Porque a minha pergunta era sobre o tempo no seu trabalho: me parece muito interessante o modo como você propõe a experiência do tempo. Isso me encanta especialmente nas suas obras porque temos hoje esse grande desafio, que é o desafio narrativo. O desafio que compartilhamos como professoras, como artistas,

como arquitetas, como editoras, como curadoras, é a narração e a ideia de que já não nos serve mais o tempo linear que supostamente organiza passado, presente e futuro. Então, acho que o seu trabalho olha para essa linearidade temporal histórica e a recusa – e isso é algo que temos aprendido especialmente nos últimos 40 anos com os povos indígenas e quilombolas no Brasil, cuja experiência do tempo é outra, diferente da experiência moderna, linear e exclusivamente humana. Entendo que o seu trabalho traz outra experiência do tempo: quando olho as construções e os seus volumes em desconstrução juntos, vejo imediatamente uma espécie de memorial. O trabalho rebobina o tempo e então nos lembramos de uma pré-forma geológica do edifício, porque ali está o seu antes de ser; mas o trabalho é simultaneamente uma imagem futurista, que realiza a imaginação da possibilidade da sua não existência como construção. Seu trabalho nos conta da circularidade do tempo.

Figura 16
Direitos minerais, Graz,
Áustria, 2015-





Figura 17
*Descendo em um túnel
recém-escavado, Madri,
2010*

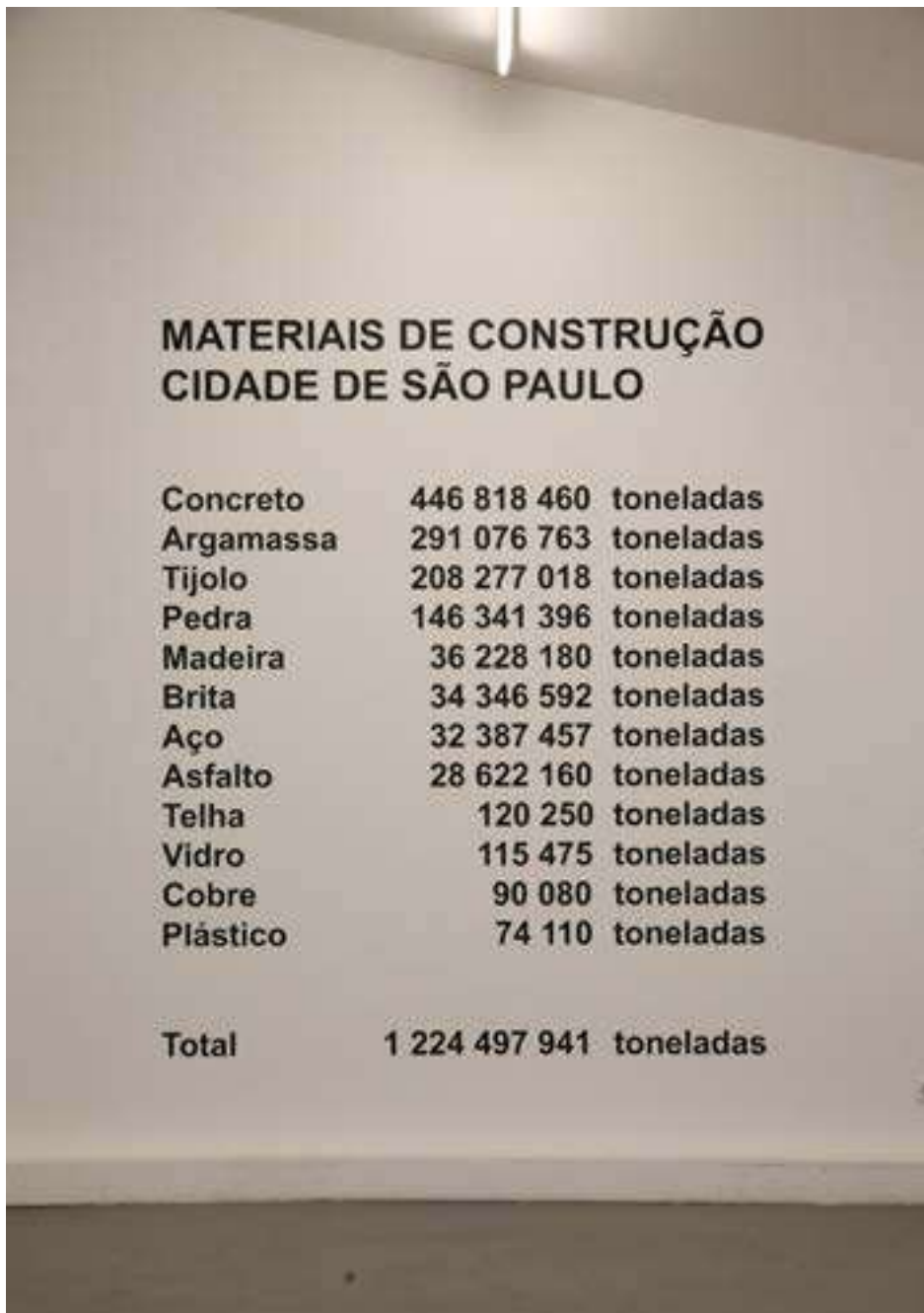
Então me interessa muito esse outro tempo narrativo fabulatório que está ali, e gostei quando você falou de Foucault porque penso também nessa heterocronia que o seu trabalho contém. O vazio como possibilidade que toca o tempo geológico e o vazio como confronto com o excesso de construções e ocupação territorial da nossa era antropocênica. Nesse sentido, seu trabalho não deixa de ser um projeto de mundo, pensemos assim! Um projeto de futuro, um projeto de desmontagem de infraestruturas produtivas ou simplesmente, como dizia Lina Bo Bardi, *um mundo com a capacidade de dizer não*, ou não mais, de não fazer o que aparenta ser a mais incrível das ideias porque ela não deve ser feita. Então, se você puder falar um pouco mais sobre o *time specific* que mencionou...

LA / Primeiro talvez eu tenha que comentar que a expressão *time-specific* acho que a peguei de uma amiga curadora, Eva González-Sancho, com quem trabalhei muito no passado e agora temos... Ela se interessa tanto por essa ideia que já está na performance, os lugares já não a interessam. A mim interessam os lugares, mas também diferentes temporalidades... Trabalhar com lugares me obrigou a lidar com diferentes temporalidades, que são diferentes das do museu, o que me parece muito interessante. Mas algo com que eu sempre trabalhei em relação aos lugares e ao tempo é que, quando tento aprender sobre um lugar, percebo que o mais óbvio, o que todo mundo pensa, é que eu quero trabalhar com a história do lugar. Parece que é sempre a história, a história, a história e o passado. E o passado, bem, é interessante. E em países com um passado de ditadura, como Espanha, Brasil, claro que há muito trabalho a ser feito com o passado. Mas, em geral, o passado é algo que se pode encontrar, está nos arquivos, há história. No entanto, quando se começa a falar do presente de um lugar, de um terreno, e então do futuro, isso sim é muito mais complexo. E falar do futuro de um terreno muitas vezes traz o risco da censura. Eu sofri censura em Londres, por exemplo, ou em Roma, ou na França. São temas muito, muito... como dizer, complexos não, espinhosos. Acaba-se encontrando questões de segredo, de corrupção, de especulação imobiliária, ou seja, realmente se encontra o pior por trás do que é gerado.

A mim interessa entender o que faz com que o espaço seja construído da forma como é construído, o que gera o espaço que me rodeia, o que são esses processos especulativos de esperar, de planejamento, de *master plans*, que não cumprem uma função. Todos esses temas afetam o futuro de um lugar e não

são falados abertamente, são segredos, e são os temas com os quais eu trabalho. Ou seja, quando apresento o material de demolição de um edifício, estou falando do que vai acontecer com esse edifício quando ele for demolido, quando desaparecer, estou tentando fazer uma projeção no futuro. E isso é bastante incômodo, mais incômodo do que a projeção no passado. Por motivos políticos e por motivos de máfias, de corrupções, que existem muito por trás do urbanismo. Realmente os temas de urbanismo e de construção estão entre os que mais têm corrupção. Você se depara com todos esses temas quando fala sobre o futuro de um terreno ou seu presente.

Por exemplo, a Shell: quando descobri que a Shell é proprietária do subsolo de Rotterdam e escrevi para eles, me ligaram no dia seguinte, me ligaram para ver quem eu era. E isso já não é o futuro, é o presente, o presente da propriedade do subsolo de Rotterdam. Me ligaram para investigar quem eu sou porque descobri que a Shell é proprietária, ou seja, quem é proprietária de um terreno, por exemplo? A Shell me ligou, imagina, em um país que supostamente é transparente e democrático como a Holanda, ou seja, são temas muito interessantes e urgentes, com os quais eu quero trabalhar. Por que quero trabalhar com eles? Porque são necessários, porque não são conhecidos, porque permitem entender coisas que não se sabiam. Mas também permitem, e aí estão as questões que Lisette colocava sobre os povos indígenas, recolocar e repensar. Ou seja, se você entende que a Shell é uma empresa, que uma empresa pode ser proprietária dos direitos minerários de uma cidade, entende que isso não deveria ser assim. Entende que é preciso questionar a lei minerária. Entende que o seu governo, o Estado, é proprietário do céu e do subsolo, mas é proprietário para entregá-lo à Shell, e isso precisa ser questionado. Entende que as leis de mineração não deveriam existir como existem agora, deveriam ser melhoradas ou deixar de existir, porque a ideia de recurso não é aceitável, porque são as leis de mineração e a ideia de recurso que geram a extração. Então, se você quer criticar a extração, é preciso mudar essa lei de mineração, por exemplo, não? Quer dizer, isso permite entender muitas coisas. Então, quando você fala do futuro dos lugares, quando os entende, o presente e o futuro, pode questioná-los para mudá-los. Mas questioná-los para mudá-los com conhecimento, que é o que estou tentando fazer.



MATERIAIS DE CONSTRUÇÃO CIDADE DE SÃO PAULO		
Concreto	446 818 460	toneladas
Argamassa	291 076 763	toneladas
Tijolo	208 277 018	toneladas
Pedra	146 341 396	toneladas
Madeira	36 228 180	toneladas
Brita	34 346 592	toneladas
Aço	32 387 457	toneladas
Asfalto	28 622 160	toneladas
Telha	120 250	toneladas
Vidro	115 475	toneladas
Cobre	90 080	toneladas
Plástico	74 110	toneladas
Total	1 224 497 941	toneladas

Figura 18

*Materiais de construção da
cidade de São Paulo, 27^a*

Bienal de São Paulo, 2006
vista da instalação no
Kunstverein Springornhof
foto Fred Dott

ROCAS Y MATERIALES ISLA DE IBIZA

Roca caliza	49 870 157 774 t
Dolomía	39 749 778 597 t
Marga	28 494 719 557 t
Conglomerado	9 504 760 147 t
Arcilla	4 644 026 456 t
Arenisca	2 752 036 278 t
Grava	1 313 080 000 t
Arena	440 652 600 t
Yeso	353 834 686 t
Caliche	345 232 811 t
Limo	137 397 600 t
Total	137 605 676 506 t

Figura 19
Rochas e materiais
da ilha de Ibiza, 2019

Agora já estou introduzindo um pouco os temas com os quais quero trabalhar atualmente, que não sei como, não sei se vou conseguir. Agora tenho os direitos minerários sobre jazidas de ferro, mas quero me concentrar, com direitos ou com outra coisa, em lugares que antes não existiam. Por exemplo, quando há uma avalanche, ou quando há um vulcão e se criam terrenos que antes não existiam, quando há formações provenientes das dragagens, do material retirado pela indústria da dragagem, ou montanhas de escória da mineração. Estou trabalhando com restos da mineração, formações de terrenos que não existiam antes, ou que existem há um ano por causa de um desastre, ou há dez anos por causa de uma mina, ou 100, e que, acho, são os lugares em que se pode questionar as leis da mineração e transformá-las. Ou seja, quem é proprietário disso? É um recurso ou não? Eu acho que não. Mas vamos ver, isso pode ser questionado, porque as leis de mineração espanhola deixam claro que a lava de um vulcão é um recurso que é propriedade do Estado espanhol e está ali para ser aproveitada. Digo a espanhola porque a conheço de memória, mas as de todos os países que conheço se parecem muito. A ideia de recurso para aproveitamento, ou seja, para a extração e exploração, é semelhante. Então, podemos questionar esse aproveitamento e essa extração, talvez naquele vulcão que vai entrar em erupção no ano que vem, eu acho. Se é preciso questionar isso, acredito que é daí que eu quero, acho que posso tentar questionar, não é fácil e não sei como vou resolver isso, não sei se vou resolver, mas é aí que estou tentando. E lhe respondo tudo isso porque acho que tem a ver com o futuro.

AL / Muito bom, muitas coisas para conversar. Como ainda temos um pouquinho mais de tempo, gostaria de fazer outra pergunta. Uma das perguntas que eu tinha preparado era sobre algo que vem chamando minha atenção em certas produções e na minha própria trajetória como pesquisador da paisagem urbana e de fazer obras com a paisagem urbana, como no seu trabalho, claro, que é essa mudança de olhar para essas relações ecológicas diante da emergência climática. E isso você colocou perfeitamente! Adorei ouvir você falar sobre seu trabalho, sobre essa atenção aos materiais que depois a levam ao material, à mineração, ao extrativismo, ou a frear o extrativismo, como você bem disse. Mas gostaria de ouvi-la sobre outra coisa.

Você falou da repetição em seu trabalho. Você tem diversos projetos que se desenvolvem em diferentes lugares, seja cavar um poço, os guias de terrenos baldios ou pesar uma cidade, e nisso tivemos a experiência de mudar a escala

quando “pesamos” São Paulo, e recentemente você pesou os Pirineus e a ilha de Ibiza, por exemplo, “lugares geológicos”, por assim dizer. Antes de começar a gravação você disse algo sobre os guias, como uma mudança que está acontecendo. Então eu gostaria de ouvi-la um pouco sobre essa, que não é uma repetição, mas essa “vida” dos trabalhos, que vão ser diferentes em cada lugar em que você os faz. Por exemplo, o guia de terrenos baldios do rio Lea, em Londres, registra a mudança antes dos Jogos Olímpicos, o de São Paulo a especulação imobiliária brutal de que Lisette falou. Queria ouvi-la um pouco sobre essa mudança nos guias de que você falou antes, mas também levando essas outras coisas em consideração.

LA / Sim, muito boa pergunta. Bem, o que acontece com os terrenos baldios é que eles continuam tendo interesse. Para mim, trabalhar com terrenos baldios, escrever sobre eles, fazer um guia, como o guia de São Paulo, não era um gesto de vanguarda, é que realmente os terrenos baldios são muito importantes e muito interessantes, por isso continuo trabalhando com eles. E acho que é preciso continuar trabalhando com eles, mas claro, eu vou refinando minhas ferramentas e por isso a perspectiva vai mudando um pouco; claro que me adapto a cada cidade, os terrenos baldios não são iguais em São Paulo e em Bilbao. Na verdade, acho que cada terreno baldio é único em si mesmo; um terreno baldio em Bilbao não é igual a outro terreno baldio em Bilbao, ou seja, realmente não se trata de dizer que se parecem, ao contrário, trata-se de dizer que são muito especiais e únicos, que realmente os processos que vão ser compreendidos em cada terreno baldio são necessários e especiais.

Mas, sim, eu evolui. Por exemplo, como os terrenos baldios estão sempre desaparecendo, muitos dos que estavam no guia de São Paulo em seguida acabavam recebendo construções, então agora busco realmente selecionar os terrenos baldios que vão desaparecer. Já aposto nessa urgência de que, como vão construir neles, há ainda mais motivo para conhecê-los, desfrutá-los e aprender com eles, porque se você não for vê-los agora, daqui a um ano já não estarão mais lá. Então, quando chego a uma cidade, já pergunto quais são os grandes projetos, se haverá Jogos Olímpicos, se haverá uma exposição universal, pois esses são grandes motores de regeneração urbana, como os urbanistas chamam, e são causas do desaparecimento dos terrenos baldios. Então talvez eu me concentre neles; já me concentro em grandes projetos, que além disso costumam ser zonas geográficas interessantes, como junto a um rio, como em Londres, ou em Bilbao,

ou também em Roma, junto ao rio Tibre. E, conforme os anos foram passando, tentei cada vez mais me fixar nas questões da origem dos materiais de construção, e realmente encontro terrenos baldios muito interessantes que são antigas pedreiras e, ao mesmo tempo, estou tentando fazer guias que sejam de apenas um terreno baldio, ou seja, dar mais espaço e analisar com muito mais cuidado um lugar que seja verdadeiramente muito interessante ou muito problemático. Essa seria a evolução, de detalhar o terreno baldio cada vez mais, e a realidade é que, quanto mais os anos passam, mais vejo a necessidade de falar de apenas um terreno e entendê-lo com o máximo de cuidado possível. Digamos que a aproximação, o *zoom in*, para mim seria como ir sempre mais perto, mais perto e mais perto. E cada vez tenho mais claro que essa é uma das coisas que a arte faz e que os artistas fazem, e eu certamente quero fazer: estar muito perto. E aí me vem outra vez Mierle Laderman Ukeles, ou seja, essa ideia de realmente misturar-se ao máximo com o lugar, e por isso Mierle é tão importante, ou Simone Weil em sua fábrica por um ano. Ou seja, realmente misturar-se ao máximo com aquilo sobre o que você quer falar, e então... sim, por isso estou fazendo esses guias agora que são apenas sobre um terreno baldio.

AL / Estava pensando nos guias das duas ilhas que você fez, tanto o de Veneza, *Guia de Sacca San Matia l'isola abbandonata di Murano*, quanto o da Île de la Chèvre, que são distintos, mas ambos lidam com o passado e o futuro, também têm essas temporalidades. E o tema do extrativismo também está muito presente, o futuro da Île de la Chèvre, por exemplo, que será tanto natural quanto petroquímico, antrópico.

LA / Tento buscar lugares que estão prestes a mudar de uso, como se estivessem em seu último momento. Em Marselha também fizemos um guia de um terreno baldio que seria urbanizado e cuja urbanização estava sendo muito discutida, em breve seria o momento de urbanizá-lo. Muitas vezes é o momento. E outras vezes, a questão da temporalidade. E acho que não respondi isso muito bem para a Renata, porque realmente a questão da temporalidade nunca consigo resolver muito bem. É uma parte importante do trabalho, mas sim, busco lugares que estão prestes a desaparecer. E realmente procuro isso, talvez haja um momento melancólico de: vai desaparecer? Então é preciso vê-lo, é preciso aprender com esse lugar antes que desapareça. E, claro, estamos vivendo momentos de transformação urbana por toda parte, estamos rodeados de terrenos em construção, então é um tema muito importante nas cidades contemporâneas.



Figura 20
Guia de terrenos baldios de São Paulo, 27ª Bienal de São Paulo, 2006
Bairro de Pinheiros, rua
Cardeal Arcoverde



Figura 21
Guia de terrenos baldios de São Paulo, 27ª Bienal de São Paulo, 2006
Bairro da Barra Funda,
av. Nicolas Boer 301; rua
Marquês de São Vicente

LL / Só uma última questão, Lara, porque você mencionou agora há pouco que busca espaços que estão para ser demolidos ou destruídos. Você tem algum exemplo de um trabalho seu que tenha suspenso a demolição ou provocado uma mudança na percepção pública do espaço?

LA / Sim, tenho exemplos, mas é muito difícil estimar até que ponto fui eu. Meu exemplo preferido, e sei que não fui eu, foi com os Jogos Olímpicos de Roma. Fizemos um guia de terrenos baldios afetados pelo projeto olímpico e Roma acabou retirando sua candidatura olímpica, o que foi genial, mas sei que não fui eu. Mas o que me aconteceu foi que fiz esse projeto com um espaço alternativo, a Fondazione Pastificio Cerere, algo que acho importante mencionar, em 2011. A questão é que cinco anos mais tarde houve uma grande exposição sobre a periferia de Roma, no Palazzo del Quirinale, um espaço institucional, e os curadores queriam apresentar meu guia dos terrenos baldios afetados pelos Jogos Olímpicos de Roma. Em seguida Roma tinha cancelado sua candidatura olímpica e, quando fomos apresentá-lo no Palazzo del Quirinale, um espaço institucional, de repente os curadores me disseram que não podiam. Me escreveram pedindo muitas desculpas, mas realmente estavam me censurando. Bem, não sei se se pode chamar de censura, mas não podiam, não se atreviam. Em um edifício público, depois de Roma retirar sua candidatura olímpica, tinham medo de apresentar o guia dos terrenos baldios de Roma. E naquele momento, que foi uma espécie de censura, eu entendi a importância daquele guia. Entendi que, se anos depois o guia dos terrenos baldios dos futuros Jogos Olímpicos de Roma não podia ser exposto em um edifício público, é porque aquele guia era importante e estava dizendo coisas muito importantes. E considere isso quase um êxito; na verdade, considere um sucesso do guia. E eu não acho que o guia tenha parado os Jogos Olímpicos, quem me dera! Mas sim, se um guia provoca medo anos depois, acho que é porque realmente ele tocou em temas importantes.

E me parece que é um exemplo complexo, mas um exemplo bonito de que, de repente, em Roma trabalhei muito bem com um espaço alternativo e não podia trabalhar com uma instituição governamental, ou naquele momento aquele projeto não podia ser feito com uma instituição. Tive bastante exemplos de problemas. O *Vulcão de Agradas*, no Ivam, também foi um problema com um museu; há projetos que não podem ser feitos com um museu porque são problemáticos demais. Outro exemplo: quando tive os direitos minerários do

vulcão de Agrad, em Valência, houve um grande problema com a indústria cimentícia, a Lafarge Holcim, que ameaçou o museu, o Ivam. Eu não sei se mudei ou mudarei o futuro daquele vulcão, mas certamente os temas dos quais falo são um problema para a indústria cimentícia, para a Lafarge Holcim, que era a maior indústria cimentícia do mundo naquele momento. Agora já não é mais, agora é a Cemex. Certamente eu sou um problema, ou seja, alguma coisa eu acrescento, alguma coisa acrescentei, com certeza, não?

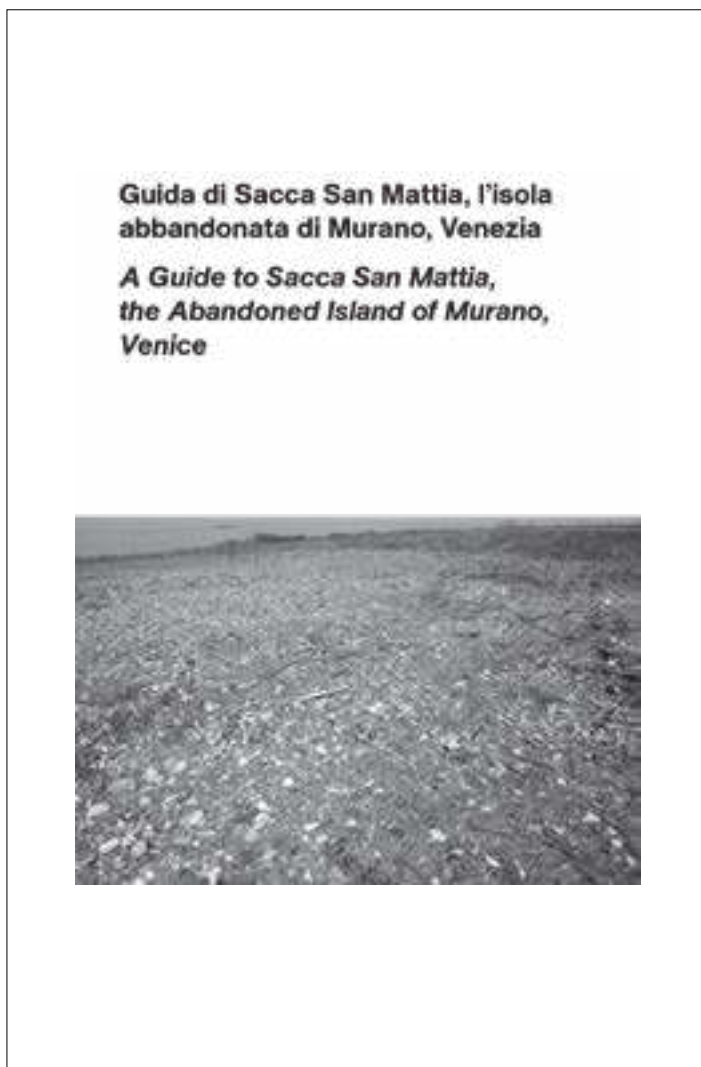


Figura 22
Guia de Sacca San Mattia,
a ilha abandonada de
Murano, Veneza, 55ª Bienal
de Veneza, 2013

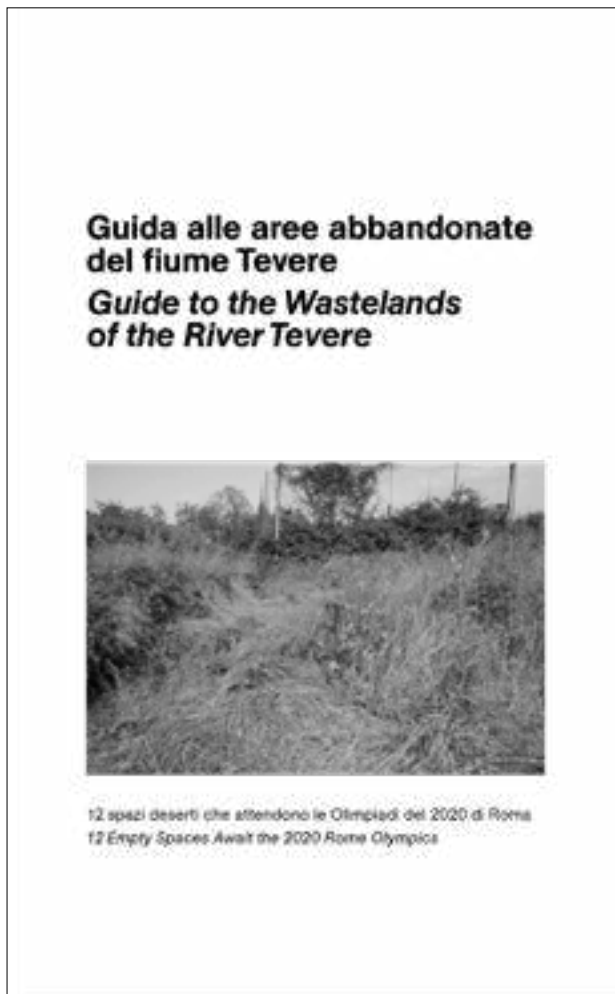


Figura 23
*Guia de terrenos baldios
do rio Tibre, 12 espaços
vazios à espera dos Jogos
Olímpicos de Roma, 2011*

AL / Com certeza, muito bom, sim, seguramente em Roma você trouxe algo muito importante. E nossa conversa foi muito rica, ouvir você sobre essas negociações e tudo isso era outro interesse que eu tinha.

LA / Sim, ainda estou pensando na pergunta da Lisette. Claro que já parei projetos, quando minha proposta era conservar um terreno baldio, por exemplo: o terreno baldio que foi protegido, foi protegido, isso sim, mas fazia parte do meu projeto, não? Ou os direitos minerais exclusivos, que ninguém mais pode ter porque eu os tenho, então eles estão parados por minha causa, isso sim, mas essa é a parte importante do meu projeto, não?

AL / E essa licença não exige extrair para mantê-la?

LA / Claro, por isso eu os perco, porque primeiro se pedem as permissões, os direitos minerários de exploração e, depois de sete anos, é preciso passar aos de extração. E, se você não extrai, eles se perdem e depois só se pode voltar a solicitá-los um ano depois. Esse é o problema. Os direitos de exploração vêm antes dos de extração, eu não posso pedir os direitos de extração, isso não funciona.

AL / Muito obrigado. Adoro a quantidade de coisas sobre as quais falamos e que são arte e não são arte. Ou seja, como a sua obra coloca tudo isso em evidência, expõe tudo isso e acho que agora, com esta última resposta, sobre a censura e tudo mais, demonstra isso, a importância da sua arte. Então só tenho a agradecer a você, Lara, pelo seu tempo, pela sua disponibilidade, pela sua obra, obviamente, por esta aula também, e a todas as interlocutoras também, foram riquíssimas as contribuições. Muito obrigado! Muito obrigado também pelo tempo de vocês, obrigado!

Figura 24
*Direitos minerários, Vulcão de
Abras, Valência, 2019*



Lara Almarcegui nasceu em Zaragoza (Espanha) e se formou em belas artes pela Faculdade de Cuenca. Participou de diversas exposições internacionais, com destaque para a 27ª Bienal de São Paulo, a ocupação do Pavilhão Espanhol da 55ª Bienal de Veneza e a Manifesta 9. Sua obra explora os aspectos materiais do espaço urbano da produção arquitetônica

André Leal é arquiteto e urbanista pela FAU-USP e mestre e doutor em linguagens visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ, onde desenvolve pesquisa de pós-doutorado com bolsa Faperj Nota 10. É editor da revista Arte & Ensaios desde dezembro de 2023.

Flavia Santos de Oliveira é arquiteta e urbanista pela Escola de Arquitetura da UFMG, mestre em planejamento urbano e regional pelo Ippur-UFRJ e doutora em design pela PUC-Rio. É professora adjunta da FAU-UFRJ, atuando no campo da teoria e crítica arquitetônica. Investiga as interfaces conceituais e metodológicas entre imagem, arte e arquitetura.

Ingrid Colares é arquiteta e pesquisadora. Mestre em ciência da sustentabilidade pela PUC-Rio, com pesquisa em reuso, desmontagem e circularidade de materiais na arquitetura. Colaborou na criação da disciplina laboratório reuso, na FAU-UFRJ. Formada pela PUC-Rio, com extensão na Escola da Cidade, é sócia do IMA, estúdio de arquitetura no Rio de Janeiro.

Michelle Farias Sommer é pesquisadora, escritora, curadora e crítica de arte. Professora adjunta no Departamento de História e Teoria da Arte do Instituto de Artes e docente do Programa de Pós-graduação em Artes, ambos na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Lisette Lagnado é crítica de arte e curadora independente. Doutora em filosofia pela USP, foi diretora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, entre 2014 e 2017, curadora-chefe da 27ª Bienal de São Paulo, em 2006, e cocuradora da 11ª Bienal de Berlim 2018-2019.

Renata Marquez é professora da Escola de Arquitetura da UFMG e editora fundadora da revista PISEAGRAMA. Foi curadora do Museu de Arte da Pampulha (2010-2012) e publicou *Domesticidades* (2010), *Atlas ambulante* (2011), *Escavar o futuro* (2014), *Habitar o Antropoceno* (2022) e *Terra: antologia afro-indígena* (2023).

Ana Paula Coutinho de Souza é mestra em artes visuais e bacharela em história da arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atua como pesquisadora, tradutora e revisora, desenvolvendo atividades nas áreas de artes visuais e produção editorial.

Como citar:

ALMARCEGUI, Lara; LEAL, André; OLIVEIRA, Flavia Santos de; COLARES, Ingrid; SOMMER, Michelle Farias; LAGNADO, Lisette; MARQUEZ, Renata. As cidades e suas construções são apenas um ponto de parada na milenar viagem geológica dos materiais: entrevista com Lara Almarcegui. Tradução de Ana Paula Coutinho de Souza. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 10-55, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: [https:// doi.org/10.60001/ae.n51.2](https://doi.org/10.60001/ae.n51.2). Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Sapucaia tecnológica e a coleta de coisas brancas *Technological Sapucaia and the collection of white things*

Luiza Dideco

 0009-0008-0741-1378
luizadideco@gmail.com

Resumo

O artigo narra as transformações na paisagem da ilha de Sapucaia, território que hoje faz parte do aterro sobre o qual foi construído o *campus* da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A ilha de Sapucaia foi o primeiro grande vazadouro de lixo da cidade do Rio de Janeiro e, mais tarde, aterrada com outras ilhas na realização do projeto modernista da Universidade do Brasil. Essas duas imagens da mesma ilha, que correspondem ao território que recebe aquilo que chega ao fim de sua vida útil e à base ideal que recebe a utopia, são aproximadas pela figura e pelo gesto do trapeiro que, caminhando em meio a paisagens devastadas por resíduos, coleta os trapos (os fragmentos) que serão transformados em papel (em plano). A ação Coleta de Coisas Brancas, realizada na enseada do Parque Tecnológico, aonde o lixo ainda chega pelas águas da baía de Guanabara, é apresentada como uma expedição à extinta ilha de Sapucaia, acessada pelo gesto trapeiro da coleta, de modo a narrá-la como um vazadouro de coisas e de memórias.

Palavras-chave

Ilha de Sapucaia. Memória.
Narrativa. Trapeiro. Coletar.

Abstract

This article narrates the transformations in the landscape of Ilha de Sapucaia, a territory now incorporated into the land upon which the campus of the Federal University of Rio de Janeiro was established. Ilha de Sapucaia was the first major garbage dump in the city of Rio de Janeiro and, later, was one of the islands filled in to carry out the modernist project of the University of Brazil. These two images of the same island, one corresponding to the territory that receives what reaches the end of its useful life and the other to the ideal base upon which a utopia is built, are brought together through the figure and gesture of the ragpicker, who, walking amidst landscapes devastated by waste, collects the rags (fragments) that will be transformed into paper (plan). The action Coleta de Coisas Brancas carried out in the cove of the Parque Tecnológico where garbage still arrives through the waters of Baía de Guanabara, is presented as an expedition to the now-extinct Ilha de Sapucaia, accessed through the ragpicker's gesture (the act of collecting), in order to narrate Ilha de Sapucaia as a dump of things and memories.

Keywords

Ilha de Sapucaia. Memory.
Narrative. Ragpicker. Collecting.

A Sapucaia

Sapucaia é uma árvore brasileira de grande porte que apresenta floração cor-de-rosa e fruto que, quando maduro, se destaca em duas partes: uma côncava que guarda as sementes e outra que naquela se encaixa como tampa. Com o mesmo nome foi denominada uma ilha na baía de Guanabara. A ilha de Sapucaia é, assim como o fruto, uma espécie de recipiente; porque é para dentro dela que certas coisas escoam e restam guardadas. A ilha de Sapucaia foi o primeiro grande vazadouro da cidade do Rio de Janeiro. Por aproximadamente 70 anos, esteve destinada a receber o que perdeu sua vida útil, constituindo uma resposta oficial às preocupações sanitárias e urbanísticas das regiões centrais da cidade do Rio de Janeiro, o que, entretanto, não impediu que surgissem pequenos territórios clandestinos de lixo respondendo à mesma demanda nas áreas periféricas da cidade. Os detritos eram transportados até a Sapucaia em saveiros que, cruzando as águas da baía, saturavam gradualmente o corpo de água e seu terreno (Machado, 2012, p. 49-50).

A Sapucaia é uma ilha extinta que ainda se pode pisar, porque parte de seu contorno foi redesenhado na criação de uma ilha mais ampla. Entre 1949 e 1952, a ilha de Sapucaia, que já não funcionava mais como vazadouro, passou por um processo de aterramento junto das ilhas vizinhas do Baiacu, do Bom Jesus, das Cabras, do Catalão, do Fundão, do Pindaí do Ferreira e do Pindaí do França. Criou-se assim um chão sobre o qual se concretizaria o projeto da Universidade do Brasil, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro. O território unificado é chamado popularmente pelo nome de uma de suas ilhas formadoras: a ilha do Fundão.

A parte do território que correspondia à ilha de Sapucaia ainda não era plenamente utilizada pela universidade quando serviu, entre 1969 e 1974, como canteiro central de obras da Ponte Rio-Niterói. Mais uma obra de aterro foi realizada, dessa vez em uma seção pantanosa da ilha, onde foram erguidos escritórios técnicos, usinas de fundição e galpões para a fabricação de aduelas e grandes estruturas. Além de espaços de trabalho, também foram estabelecidos alojamentos e pequenas casas para os operários e chefes de obras (Camarinha, Sinder, 2024, p. 273-274). Após a conclusão da construção e da lenta evasão de seus trabalhadores, a vila destinada aos construtores da ponte foi aos poucos

se tornando a vila residencial dos funcionários da universidade. O lugar abrigou quem procurava morar mais perto do trabalho, mas também serviu de destinação involuntária para as famílias despejadas das outras ilhas do neutralizado arquipélago, onde já desde algum tempo sentiam a mudança provocada pelo aterramento dos canais pelos quais costumavam se transportar (Freire, 2010, p. 117). Hoje, parte das edificações da vila residencial tornaram-se repúblicas estudantis, servindo como moradia temporária aos alunos da UFRJ.

Em 2003, no território simultaneamente concreto e espectral da Sapucaia, foi fundado o Parque Tecnológico – um complexo de entidades públicas e privadas e de empresas nacionais e estrangeiras. As edificações vêm sendo construídas desde então. O espaço, definido como polo de pesquisa, inovação e empreendimento, destoa dos demais centros da universidade porque, além de ser guardado por uma cancela, é ocupado por prédios espelhados e pequenos galpões que não dialogam com as ruínas modernistas espalhadas por outras áreas da Cidade Universitária. Em 2023, a Reitoria da UFRJ, antes situada no histórico edifício modernista projetado por Jorge Machado Moreira, deslocou-se para o Parque Tecnológico, em prédio com pouco mais de uma década de existência, antes ocupado pela empresa Dell.

Refugos de toda espécie ainda chegam pelas águas da baía e se amontoam na estreita faixa de areia do Parque Tecnológico. Da orla, observa-se a extinta ilha do Bom Jesus, que hoje faz parte do mesmo continente da ilha de Sapucaia. Dentro da vegetação, entrevê-se o topo da igreja de Bom Jesus da Coluna erguida pela ordem franciscana em 1705, assim como ruínas de uma edificação colonial que por séculos, cumpriu diferentes funções: centro de estudos filosóficos e teológicos, sede política e escola. Pela maior parte do tempo, contudo, esteve destinada a receber indivíduos adoecidos. Construída como hospício para os próprios frades, a edificação também recebeu pessoas escravizadas que chegavam ao Brasil vitimadas por algum mal infeccioso e pacientes vulnerados pelas epidemias de cólera e febre amarela. A ilha de Bom Jesus foi sede temporária do Hospital de Lázaros e por mais de 100 anos, sediou o Asilo dos Inválidos da Pátria (1868-1976) reservado a combatentes da Guerra do Paraguai retornados ao país com ferimentos e traumas que os impediam de trabalhar (Muniz, 2020, p.78-85). Isolados e invalidados, indivíduos e coisas se encaravam através da faixa de mar que um dia separou as ilhas de Bom Jesus e de Sapucaia.

A ilha de Sapucaia esteve incluída em propostas radicalmente distintas: vazadouro, canteiro de obras, projeto modernista de universidade e Parque Tecnológico. Ainda sobre sua superfície foi estabelecido o Galpão do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, espaço onde pesquisadores dialogam, trabalham e experimentam. Não raro, os arredores do Galpão inundam as pesquisas ali conduzidas. Professores e alunos das disciplinas ministradas na ilha universitária percorrem, coletam e criam nesse espaço. De uma infiltração entre território e pesquisa, apresento Coleta de Coisas Brancas – uma expedição a uma ilha extinta. Trata-se de uma ação-narrativa que facilita o contato entre estudantes de graduação e a história do território universitário. Além da caminhada, pelo gesto de coletar é reanimada, na orla do Parque Tecnológico, a imagem da Sapucaia como recipiente para onde vazam coisas e memórias.



Figura 1
Vista da enseada do Parque
Tecnológico, Ilha do Fundão,
fotografia autoral, acervo
pessoal

O vazadouro

Durante todo o período em que o vazadouro da ilha esteve ativo, a cidade do Rio de Janeiro foi capital, primeiro, do Império e, depois, da República. Sua centralidade política, só desmobilizada na década de 1960 com a construção de Brasília, justifica uma série de transformações urbanas que procuraram solucionar os problemas oriundos do crescimento da população e do lixo por ela produzido. Entre 1865 e 1937, o lixo produzido no Centro, na zona Sul e em parte da zona Norte da cidade foi transportado até a ilha de Sapucaia. Durante esses 72 anos, o Rio de Janeiro testemunhou transformações geográficas significativas, em muitos casos influenciadas pela lógica do pensamento higienista, a princípio orientado para a prevenção de doenças e epidemias.

No século 19, ainda não era claro o relacionamento entre microrganismos e as doenças que causavam. Nesse momento, a medicina ocidental acompanhava a teoria miasmática, isto é, responsabilizava o processo de apodrecimento e infecção do ar e das águas como causa de todo tipo de doenças (Martins, Martins, 2006). Essa teoria foi utilizada como justificativa para o aterramento de charcos e áreas alagadas e para o desmonte de morros que pudessem corroborar com a estagnação das águas e dos ares. O Rio de Janeiro guarda como exemplo o desmonte do Morro do Castelo, legitimado pelo então prefeito Carlos Sampaio “em nome da aeração e da higiene” (Abreu, 2013, p. 72). O discurso sanitário foi, contudo, muitas vezes instrumentalizado para a realização de interesses econômicos e políticos. O pesquisador Maurício de Almeida Abreu explica que as áreas afetadas pelo desmonte correspondiam a bairros proletários e que a medida facilitou a dispersão desses trabalhadores do coração da cidade, intencionando a valorização e especulação financeira da região, que havia sido escolhida para receber a Exposição Internacional do Centenário da Independência – espetáculo que inseria o país na modernidade, atraindo turistas e movimentando capital.

A matéria geológica do morro do Castelo foi utilizada na criação de aterros no Flamengo e na Glória, espaços sobre os quais a cidade se expandiu e desenvolveu. A derrubada de cortiços e desmonte de morros promoveram drásticas mudanças nos modos de vida da população. A assepsia e a estetização promovidas vieram, entretanto, à custa do despejo de muitas famílias, e sem garantir sua adaptação ou moradia. Ao associar a degradação física e moral aos hábitos das

classes mais pobres, as políticas higienistas frequentemente expuseram vieses racistas e classistas. Do Centro foram exterminados tanto os espaços que poderiam ser focos de doenças quanto os espaços que representassem o passado colonial e sua decadência frente à modernidade. Em nome da salubridade e do progresso, a cidade foi redesenhada em centros e periferias, determinando também os tipos adequados para habitar cada um desses espaços. Os centros urbanos foram modificados com a finalidade de torná-los mais parecidos com as grandes cidades da Europa, e as classes trabalhadoras empurradas para as margens da cidade. Pela mesma lógica, foi tratada a questão do lixo: a higienização dos bairros centrais foi resultado da segregação dos detritos para uma ilha distante na enseada de Inhaúma. As mesmas epidemias que levavam os doentes à reclusão na ilha de Bom Jesus, eram atribuídas ao tipo de espaço que começava a ser produzido em sua vizinhança, na ilha de Sapucaia: territórios com acúmulo de material orgânico em decomposição, águas saturadas e estagnadas, e o denso ar da fumaça dos incineradores.

Em 1932, o vazadouro da ilha de Sapucaia possuía 400 habitantes. A maior parte dos trabalhadores era imigrante, e muitos desses espanhóis e portugueses sequer conheciam a cidade para além da ilha. As habitações eram divididas entre o alojamento de solteiros e as casas destinadas às famílias dos trabalhadores casados (A Sapucaia..., 1932, p. 3). O trabalho acontecia das cinco da manhã às cinco da tarde e consistia em descarregar os saveiros, separar e incinerar o lixo. Durante toda a existência do vazadouro da Sapucaia, foi apenas a partir de 6 de março de 1932 que os trabalhadores da Limpeza Pública passaram a ter folgas dominicais (O descanso..., 1932, p. 3). Os habitantes da Sapucaia também se ocupavam de plantar hortaliças e árvores para sua própria subsistência. Parte do terreno original da ilha era salubre, mas havia uma parte a ele acrescida formada pelo acúmulo de resíduos – uma camada de lixo que aterrou a enseada e redesenhou seu contorno (Corrêa, 1936, p. 11). A percepção pública da ilha de Sapucaia não conhecia sua paisagem de árvores frutíferas, alamedas de coqueiros e eucaliptos. Seu nome era frequentemente utilizado para adjetivar outros territórios e havia, portanto, outras ‘sapucaias’, ‘sucursais da sapucaia’ e ‘pequenas sapucaias’, todas elas qualificadas pelo fator da insalubridade.

Alguns artigos na imprensa buscaram, entretanto, narrar uma outra ilha de Sapucaia, respaldada pela interação com o próprio território e seus habitantes.

Em 1936, o periódico *Correio da Manhã* publicou a série A Guanabara como Natureza: Ilhas Cariocas, composta de textos e desenhos em bico de pena realizados pelo escritor e escultor Magalhães Corrêa. Na edição de 17 de maio de 1936, o autor, que foi professor da Escola Nacional de Belas Artes e pesquisador do Museu Nacional, relatou sua visita à ilha de Sapucaia onde observou hortas comunitárias em que se plantavam “couve, repolho, alface, cebolinha, bertalha, vagens, hortelã, pimenta nabiça nabo cenoura, e abóbora [...] abacateiros, bananeiras, mamoeiros, pés de fruta do conde e condessa; na encosta do morro, canna forrageira” (p. 11). Além disso, havia gado para leite e porcos para consumo.

Ainda que a ilha fosse cuidada e preservada por seus habitantes, o trajeto dos saveiros pela baía de Guanabara deixava rastros expressivos. Em períodos de marés baixas, era possível caminhar entre as ilhas de Sapucaia e de Bom Jesus por cima de uma camada de detritos (Machado, 2012, p. 53). A saturação do solo e da enseada começava a prejudicar a balneabilidade nos canais, o que levou à desativação do vazadouro em 1937. O território de lixo subsequente foi o território vizinho da ponta do Caju, que funcionou até 1970. O Aterro das Missões foi o espaço destinado ao descarte durante os oito anos seguintes, e, entre 1978 e 2012, o lixo era transportado ao Aterro Metropolitano de Jardim Gramacho, localizado em Duque de Caxias. Desde a desativação deste último, o principal território de lixo da cidade do Rio de Janeiro se encontra na cidade de Seropédica.

Esses deslocamentos deflagram uma força centrífuga – os resíduos viajam cada vez mais longe dos centros em que foram produzidos. Onde estiver o vazadouro, ali estará a margem. É também o que indica a incomparável Estamira, moradora do Aterro Metropolitano de Jardim Gramacho, documentada no filme de Marcos Prado, que diz: “eu sou à beira do mundo” (*Estamira*, 2006, 50’42”). Estamira compreende sua existência condicionada por sua posição periférica e marginalizada como catadora e moradora de um aterro sanitário. Pode ser, porém, que tenha mesmo dito “eu sou a beira do mundo”, realçando a potência de criação da margem, que escapa ao centro já mapeado. Aquilo que em outras partes do território finda, no vazadouro resta. E é por isso que, mesmo quando já desativados, os territórios de lixo subsistem como margem – na convicção material de que o que parece chegar ao fim deixa sempre uma camada residual, ainda que remanejada para fora do campo de visão. Quando o vazadouro da Sapucaia foi

Figura 2
Outra vista da enseada do
Parque Tecnológico, Ilha
do Fundão,
fotografia autoral, acervo
pessoal

desativado, a ilha restou como um fragmento a ser reencontrado e ressignificado. “Liberta do lixo e limpa do lodo que os detritos causavam a Sapucaia poderá ser, em breve tempo, se outro destino não lhe derem, uma linda cidade à beira mar” (Estão desaparecendo..., 1938, p. 5). Ao final da década de 1940, a ilha de Sapucaia já compunha uma nova proposta: a de uma cidade universitária à beira-mar.



A universidade

A Universidade Federal do Rio de Janeiro surgiu na década de 1920, a partir de um decreto que unificou a Faculdade de Medicina, de Direito e a Escola Politécnica em única instituição denominada Universidade do Rio de Janeiro. Anos mais tarde, no primeiro mandato de Getúlio Vargas, a instituição passou a ser nomeada Universidade do Brasil, pensada agora como modelo para as demais universidades do país. Esse empreendimento foi liderado pelo ministro da Educação e Saúde Pública Gustavo Capanema, que estabeleceu comissões para estruturar o projeto da universidade em níveis conceitual e concreto. As comissões foram formadas e desmanchadas, e seus membros divergiram em muitos pontos, principalmente quanto ao planejamento arquitetônico da Cidade Universitária e seu logradouro (Pinto, Buffa, 2009, p. 49).

Um dos principais embates encenados no campo do planejamento da Cidade Universitária deu-se entre os projetos do arquiteto italiano Piacentini e do francês Le Corbusier. Ambos realizaram seus desenhos a partir de um terreno na Quinta da Boa Vista, indicado naquele momento como o mais adequado para a construção. As construções de Piacentini estavam alinhadas ao regime fascista italiano, e ele, que já havia projetado o *campus* da Universidade de Roma, buscou no projeto da Universidade do Brasil recuperar um espírito clássico (Pinto, Buffa, 2009, p. 54). Le Corbusier, por sua vez, foi convidado por Lucio Costa, arquiteto membro de uma das comissões de planejamento. Lucio Costa (1952, p. 35) defendia a industrialização como meio de concretização da utopia social – implicando o fato de a produção em massa resultar na distribuição em massa – e apontou em Le Corbusier o parâmetro para a formação do arquiteto contemporâneo, em razão de sua capacidade de articulação dos problemas técnico, social e plástico em seus projetos. Nenhum dos dois projetos dos arquitetos estrangeiros foi aceito, e nem o terreno da Quinta da Boa Vista foi sede para a Cidade Universitária. Ainda assim, o projeto modernista de Le Corbusier influenciou o desenho oficial da Universidade do Brasil, realizado por Jorge Machado Moreira.

Até que se tomasse decisão definitiva sobre a localização da Cidade Universitária, foram realizados estudos técnicos em Botafogo, Manguinhos, Leblon, Petrópolis e Niterói (Pinto, Buffa, 2009, p. 53). Os logradouros definidos

oficialmente, contudo, foram poucos. A Quinta da Boa Vista foi o primeiro terreno escolhido para a construção da Universidade do Brasil, conforme o art. 10 da lei n. 452 de 5 de julho de 1937. Anos depois, o artigo foi revogado pelo decreto-lei n. 6.574 de 8 de junho de 1944, que definiu a região de Vila Valqueire como nova sede. Essa decisão também foi revogada e, enfim, substituída pelo decreto-lei n. 7.563 de 21 de maio de 1945, que reservou as áreas das ilhas do Fundão, do Pinheiro, do Pindaí do Ferreira, do Pindaí do França, da Sapucaia, e parte da de Bom Jesus e regiões adjacentes para a consolidação do projeto da Cidade Universitária. As ilhas do Baiacu, das Cabras e do Catalão foram acrescidas ao projeto quatro anos mais tarde, pelo decreto n. 27.495 de 24 de novembro de 1949.¹

A primeira fase das obras da ilha Universitária – de transformação do arquipélago em única ilha – durou de 1949 a 1952 e envolveu o desmonte de colinas e a dragagem de bancos de areia para a realização de um vasto aterro (Etub, 1954, p. 30). A criação dessa ilha emprega o procedimento da tábula rasa modernista ao arrasar o terreno, desvinculá-lo de suas características pregressas e aproximá-lo da página em branco sobre a qual projetar sem o atrito da história. A construção da ilha Universitária, assim como a construção de Brasília, começa por uma base idealizada, um território-abstração.

O projeto urbanístico e arquitetônico do *campus* ficou a cargo de Jorge Machado Moreira, arquiteto-chefe do Escritório Técnico da Universidade do Brasil. Seu anteprojeto reserva à área que corresponde à ilha de Sapucaia a construção de um jardim botânico, estrutura que não foi concretizada (Etub, 1952, p. 4). Das edificações desenhadas por Moreira, apenas cinco foram construídas: o Instituto de Puericultura, o Hospital Universitário, a Faculdade Nacional de Arquitetura, a Escola de Engenharia e a Gráfica. A conclusão de alguns desses prédios demandou mais de uma década, em razão do desinvestimento de recursos da Universidade do Brasil, nomeada Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1965.

O papel em branco e a ruína

Na década de 1970, o complexo habitacional moderno Pruitt-Igoe foi implodido em St. Louis, nos EUA, apenas 20 anos após sua construção. O colapso

¹ A ilha do Pinheiro (que constava no decreto) não fez parte do território unificado, mas foi absorvida pelo continente na região da Linha Amarela, correspondendo hoje ao Parque Ecológico da Maré.

foi documentado em imagens monumentais. No filme *Koyaanisqatsi* (1982), a cena da implosão de Pruitt-Igoe compõe um fluxo de imagens entrópicas que evidencia o impacto e irreversibilidade da marca humana expressa pela desorganização e transposição de massas geológicas. A entropia do gesto não é visível apenas nas cenas negativas das demolições e dos desmontes, mas também nas cenas positivas das próprias construções; afinal, os edifícios erigidos nos centros urbanos são a imagem reversa dos buracos de mineração abertos nas regiões periféricas (Lippard, 2014, p. 14). As fotografias da criação do aterro da ilha Universitária bem poderiam compor o documentário de Godfrey Reggio, em sua épica montagem de ritmos humanos e geológicos, pois a colina da ilha do Fundão, assim como o morro do Castelo, é um maciço que levou milhões de anos para se formar, e menos de três anos para ser desmontado. A desproporção entre essas durações é igualmente notável nos segundos de detonação do agregado de energia material e humana mobilizada na construção dos 33 edifícios de 11 andares do Pruitt-Igoe. Com similar monumentalidade, foi produzida a cena da implosão de parte do Hospital Universitário da Universidade Federal do Rio de Janeiro, um edifício modernista projetado por Jorge Machado Moreira.

O fato de ambas serem edificações modernistas provoca natural desconfiança quanto ao movimento e suas bases ideológicas. Tanto que a implosão de Pruitt-Igoe foi significada por Charles Jencks (1977, p. 9) como marco simbólico da morte da arquitetura moderna. O complexo habitacional foi implodido depois do arruinamento das estruturas, de sucessivos atos de vandalismo e aumento de índices de violência na região. Charles Jencks compreende a gradual inabitabilidade do espaço como consequência de seu planejamento, alegando que seu desenho modernista determinou o mau comportamento dos residentes. O autor argumentou que as ruínas de Pruitt-Igoe deveriam ter sido preservadas com a função de materializar uma advertência, reforçando o fracasso do *design* e da ética modernista preconizados no Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, por arquitetos como Le Corbusier. Embora Jencks redija um obituário convincente, ele só o pôde fazer renunciando à observação de outras variáveis.

O projeto de Pruitt-Igoe foi patrocinado pelo governo e concebido dentro de um contexto de segregação racial, especificando blocos de moradores pretos e blocos de moradores brancos. No mesmo ano de sua inauguração, essa política

de segregação tornou-se inconstitucional, e, em razão da dificuldade de integração e do racismo, boa parte dos moradores brancos se evadiu. Por consequência, houve uma baixa na coleta dos aluguéis, o que constituía toda a renda de manutenção dos edifícios (Bristol, 1991, p. 165). Os cortes de orçamento realizados pelo governo antes mesmo da construção impediram a realização de muitas das etapas do projeto de Minoru Yamasaki, que originalmente contava com áreas de convivência e outras funcionais, como lavanderias, *playgrounds* e centros comerciais que criariam empregos para seus residentes. O enxugamento de recursos também teve por resultado a utilização de materiais de baixa qualidade; vidraças e fechaduras quebravam com frequência, aumentando a sensação de insegurança dos habitantes (p. 164). Para a pesquisadora Katharine Bristol, Pruitt-Igoe reflete menos o fracasso do *design* modernista do que o contexto socioeconômico do país (p. 170). A mitificação e responsabilização do projeto arquitetônico modernista ocultam o racismo estrutural da sociedade estadunidense e desviam a atenção do papel do Estado que, por meio do corte de gastos essenciais e do descompromisso quanto à manutenção do projeto de habitação popular, sabota seu êxito.

Para responder se a arquitetura modernista brasileira morreu na implosão da ala inacabada do Hospital Universitário da UFRJ seria necessário realizar um exercício de desmitificação similar ao realizado por Bristol em relação a Pruitt-Igoe. As obras do Hospital Universitário tiveram início em 1950 e foram interrompidas em 1955. Só em 1970 a retomada da construção começou a ser ensaiada, e o projeto repensado para ocupar apenas metade de sua estrutura original. Nos anos seguintes, houve outros períodos de paralisação em vista da dificuldade na concessão das verbas necessárias. O hospital foi inaugurado em 1978, a parte concluída foi ocupada, e a parte não concluída, popularmente conhecida como perna seca, restou como ruína e memória de um futuro desmobilizado e desinvestido até sua implosão em 19 de dezembro de 2010.

Os planos para a Universidade do Brasil e o início de suas obras aconteceram enquanto a cidade do Rio de Janeiro ainda era a capital do país, mas tão logo Brasília se tornou o principal canteiro de obras e centro da atividade política, a construção da universidade apresentou atrasos e reveses. Mais tarde, no período da ditadura militar, a promessa de um “milagre econômico” contrastava com os atrasos recorrentes nas obras públicas, a falta de transparência nos consórcios com as empreiteiras e o silêncio diante dos muitos acidentes fatais envolvendo

os trabalhadores da construção civil, como foi o caso nas obras da Ponte Rio-Niterói, cujo canteiro central localizava-se na área da ilha de Sapucaia (Camarinha, Sinder, 2024, p. 270). Durante a ditadura, a utopia da ilha Universitária foi apagada e ressignificada como tática de isolamento e enfraquecimento do movimento estudantil.

As ruínas da Cidade Universitária refletem a instabilidade política e orçamentária da qual as universidades públicas são reféns. No *campus* da Universidade Federal do Rio de Janeiro, existem outras construções inacabadas, e, ainda que relativamente recentes, a expectativa de sua implosão já é maior do que a de sua retomada. Essas ruínas universitárias nunca foram habitadas por humanos, só por outros seres, entre eles urubus que descansam nas folhas metálicas enjambradas e plantas que se enroscam nas vigas com ferrugem. Algo parecido acontece com os cupins que habitam a Esdi/Uerj, que, segundo o relato da pesquisadora e professora Zoy Anastassakis (2020, p. 38-44), são seres que, ao mesmo tempo que configuram desafios à manutenção da universidade, apresentam modos de fazer e soluções criativas em *design*. Por intermédio dos cupins, a autora acessa a ambiguidade dos espaços das universidades públicas, acometidos por praga muito mais grave: a política de cortes.

As ruínas são as feridas abertas por cortes orçamentários nas universidades públicas: espaços que, quando não inabitáveis, tornam-se desafiadores. Diante da impossibilidade de criá-la mais uma vez do zero, o que resta é ocupar a ilha Universitária assim como está. Para Anna Tsing (2019, p. 87), “Ocupar é dedicar-se ao trabalho de viver juntos, mesmo onde as probabilidades estejam contra nós”. Afinal, a permanência de discentes, docentes e técnicos é afetada pela precarização estrutural da universidade.

A ilha Universitária e suas ambiguidades podem ser acessadas e narradas por meio do lixo que persiste rebentando na enseada, sobrepondo assim o aterro universitário e o vazadouro (um quase aterro sanitário). O primeiro é a utopia de uma base íntegra, sem relevos ou acidentes, sobre a qual há a expectativa de concreção do projeto como desenhado na folha de papel, enquanto o segundo é um chão improvisado composto por restos. Essa relação entre plano e fragmento (que reflete a própria relação entre ilha e continente) será a seguir articulada pela figura do trapeiro, que aproxima esses dois extremos em um gesto que possibilita a formação da página em branco a partir de trapos de algodão recuperados do lixo.

A coleta

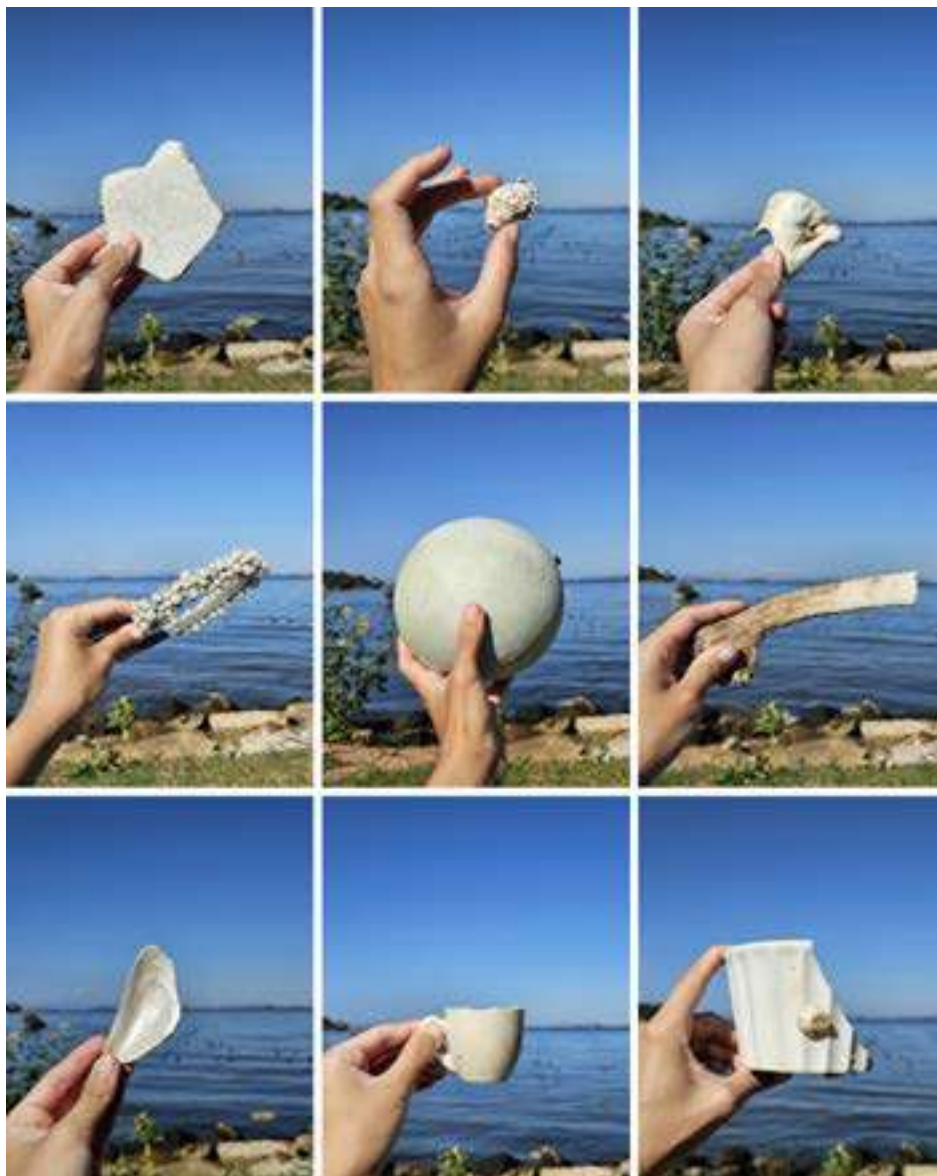


Figura 3
Registro de Coleta de
Coisas Brancas,
fotografias autorais,
acervo pessoal

Todo e qualquer território que receba restos atrairá a atividade da “catagem”. Os catadores suspendem o *status* de invalidez que conduz objetos e materiais a tais territórios e estabelecem um parâmetro próprio que salvaguarda uma fração de coisas da incineração e do esquecimento. Como colocado no documentário *Les glaneurs et la glaneuse* (2000, 30’), de Agnes Varda, a atividade da catagem é um direito dos necessitados, mas isso não inclui apenas quem cata para garantir sua subsistência, pois existem aqueles que são necessitados do próprio prazer de catar. Assim, as coisas filtradas em meio ao descarte são qualificadas não apenas por seu valor de mercado, mas por valores de outra espécie. Os trabalhadores do vazadouro da ilha de Sapucaia catavam. Seu alojamento era repleto de itens encontrados: “O curioso é que, pelas paredes, pelos cantos, sob as camas, se vê toda uma infinidade de botas, sapatos, botinas, roupas, arreios, relógios, anéis, talheres de christofle, thesouras, tudo achado no lixo” (A Sapucaia..., 1932, p. 3). Moradores da ilha do Catalão, no mesmo arquipélago, também catavam objetos valiosos no vazadouro, de maneira a complementar a renda familiar, mas também conforme sua própria curiosidade, compondo assim pequenas coleções (Freire, 2010, p. 115).

Em meio à classe de catadores, há um subgrupo que vasculha por um material específico – trapeiros que coletam trapos limpos e sujos para vender às fábricas. Na ilha da Sapucaia, a presença desses personagens é evidente, visto que em 1936, foi registrado um grande incêndio que acabou por ser apenas uma “queima de papéis velhos” juntados por trapeiros (Um Incêndio..., 1936, p. 8). O cronista João do Rio (1995, p. 24-25) descreve a atividade desses profissionais e situa sua posição marginalizada no Rio de Janeiro do começo do século 20:

O Rio tem também as suas pequenas profissões exóticas, produtos da miséria ligada às fábricas importantes, aos adelos, ao baixo comércio; o Rio, como todas as grandes cidades, esmiúça no próprio monturo a vida dos desgraçados. [...] Os trapeiros, por exemplo, dividem-se em duas especialidades – a dos trapos limpos e a de todos os trapos. [...] Os trapeiros existem desde que nós possuímos fábricas de papel e fábricas de móveis. Os primeiros apanham trapos, todos os trapos encontrados na rua, remexem o lixo, arrancam da poeira e do esterco os pedaços de pano, que serão em pouco alvo papel; os outros têm o serviço mais especial de procurar panos limpos, trapos em perfeito estado, para vender aos lustradores das fábricas de móveis.

Os catadores de “todos os trapos” os vendiam para fábricas que transformavam os restos em novíssimas folhas de papel, visto que a insuficiência de máquinas que processassem as polpas a partir da madeira demandava a reutilização de fibras vegetais já amaciadas, encontradas em pedaços descartados de pano e papel. O trapo, que é aquilo que se encontra no fim de sua vida útil, é transformado em página em branco – representação do que é sempre novo, disponível e desvinculado do passado. As páginas em branco são imagens míticas da cosmovisão ocidental de tendência abstrata, são as bases ideais para qualquer projeto porque renegam sua historicidade; já os trapos, são as ruínas da página e nela deflagram o tempo: seu futuro e sua pré-história como trapo.

O trapeiro é personagem conceitual importante na modernidade. Em Charles Baudelaire, ele reflete a imagem do poeta que vasculha a pilha de descarte da tradição burguesa, catando rimas – é a força marginal da poesia. Em Walter Benjamin, o historiador deve ser um trapeiro da memória das coisas. O historiador não vai ao passado como a uma origem íntegra, é o passado que chega até o historiador como fragmentos materiais. “[...] o trapeiro responde que tudo é anacrônico, porque tudo é impuro: é na impureza, na escória das coisas que sobrevive o Outrora” (Didi-Huberman, 2015, p. 120). O trapeiro configura um modo de narrar que privilegia o que está à margem da narrativa histórica oficial e linear, recuperando os resíduos esquecidos de um tempo.

[Imagens fragmentárias do passado da Ilha de Sapucaia rebentam na enseada do Parque Tecnológico.]

Em novembro de 2025, propus à turma de graduação da professora Mari Fraga (que na época orientava minha pesquisa de mestrado), a expedição Coleta de Coisas Brancas. Do prédio Jorge Machado Moreira, pegamos um ônibus até a entrada do Parque Tecnológico, de onde começamos a caminhar naquela região ainda desconhecida para boa parte dos estudantes. No caminho, eu contava a história do planejamento e aterramento da ilha Universitária. Até que chegamos à enseada, e a história passou a ser a de um vazadouro. À beira, o programa era curto e objetivo: apenas coletar coisas brancas. Foram encontrados ossos, plásticos, isopores, cerâmicas, tecidos, borrachas, espumas, pedras e conchas – fragmentos domésticos e urbanos, íntimos e impessoais, orgânicos e industriais.

Juntamos os fragmentos brancos no chão e montamos um conjunto, uma espécie de plano. O que foi percebido coletivamente é que o branco das coisas poderia ser o branco do que ainda era novo ou do que era tão antigo que havia perdido a cor, e nem sempre era possível determinar essa diferença. O branco da tábula rasa do aterro universitário encontrava o branco da água sanitária, “um tipo de branco que não é criado pelo alveijamento, mas que é ele próprio o alveijamento” (Batchelor, 2007, p. 12), branco que desbota as coisas nele imersas: o branco do esquecimento. Diante da impossibilidade de rastrear de onde vinham cada uma daquelas coisas que coletamos feito trapeiros, conversamos sobre a morte e sobre os fantasmas latentes.



Figura 4
Registro de Coleta de
Coisas Brancas,
fotografias autorais,
acervo pessoal



Figura 5
Registro de Coleta de Coisas
Branças,
fotografia autoral, acervo
pessoal

A escritora Ursula K. Le Guin (2021) encontra nos coletores e nas coisas com potencial de contenção (bolsas, garrafas, tramas e redes) um potencial também narrativo. Diferentemente das narrativas dos caçadores, que, assim como suas flechas e lanças, relatam trajetões lineares e teleológicas, as narrativas dos catadores guardam fragmentos e com eles compõem – suas histórias não têm clímax, elas fermentam dentro da garrafa. Para a escritora, “junto ou antes da ferramenta que força a energia para fora, nós fizemos a ferramenta que traz a energia para casa” (p.19-20) Diferentemente da força centrífuga (o movimento de expulsão do centro para as periferias), essa outra capacidade narrativa traz coisas distantes para dentro e para perto. O movimento é menos heroico e mais errante. A ilha que tem o nome de um fruto côncavo é continente porque contém resíduos de coisas, gestos e tempos. No vazadouro de Sapucaia, dizia-se que os profissionais da catagem tinham “olhos de lince” (A Sapucaia..., 1932, p. 3) e “Sapucaia originou-se do termo tupi-guarani *iasapuka’i*, que significa ‘fruto que faz saltar o olho’ fazendo referência ao fruto que quando maduro abre uma tampa e expõe suas sementes” (Ribeiro et al., 2022, p. 1354). Acessamos um vazadouro de temporalidades onde se deve caminhar de olhos saltados e prestando atenção ao chão – aterrando-se. Coletar pode ser o gesto mais próximo para adentrar a extinta ilha de Sapucaia.

Luiza Dideco é professora substituta no Departamento de Artes Base (Pintura e Gravura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro e mestre em poéticas interdisciplinares pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ com a pesquisa Dentro da página em branco.

Referências

- ABREU, Maurício de Almeida. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. 4 ed. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2013.
- ANASTASSAKIS, Zoy. *Refazendo tudo: confabulações em meio aos cupins na universidade*. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.
- A SAPUCAIA e suas relações com a cidade: um punhado de cousas curiosas que não foram, de roldão, no lixo abandonado. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 fev. 1932. p. 3. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/089842/per089842_1932_11408.pdf.
- BATCHELOR, David. *Cromofobia*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

BRISTOL, Katharine G. The Pruitt-Igoe Myth. *Journal of Architectural Education*, v. 44, n. 3, p. 163-171, May, 1991.

CAMARINHA, Ana Beatriz; SINDER, Matheus. Nas águas da Guanabara, a Ponte Rio-Niterói: trabalho e trabalhadores durante a Política Econômica do AI-5. In: SARAIVA, Luiz Fernando; SOARES, Luiz Carlos (orgs.). *Histórias de trabalho e trabalhadores: reflexões da história econômica entre o trabalho escravo e o trabalho livre*. São Paulo: Hucitec, 2024. (p. 257-294).

CORRÊA, Magalhães. A Guanabara como natureza: águas cariocas III. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 maio 1936. p.11. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/089842/per089842_1936_12732.pdf

COSTA, Lucio. *Considerações sobre arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2015.

ETUB, Escritório Técnico da Universidade do Brasil. Ilha Universitária. Separata da *Revista do Serviço Público*, ano XV, v. 1, n. 2. Rio de Janeiro: 1954.

ETUB, Escritório Técnico da Universidade do Brasil. *Cidade Universitária da Universitária do Brasil*. Rio de Janeiro, 1952.

ESTAMIRA. Direção de Marcos Prado. Brasil, Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2006.

ESTÃO DESAPARECENDO os mangues de Amorim. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1938. p. 5. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/089842/per089842_1938_13258.pdf.

FREIRE, Letícia de Luna. *Próximo do saber, longe do progresso: história e morfologia social de um assentamento urbano no campus universitário da Ilha do Fundão-RJ*. Tese (Doutorado) – Departamento de Antropologia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010. Acesso: <http://ppgantropologia.sites.uff.br/teses-2010/>.

JENCKS, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. New York: Rizzoli International Publications, Inc, 1977.

KOYAANISQATSI: life out of balance. Direção de Godfrey Reggio. EUA, IRE Productions, 1982.

LE GUIN, Ursula. *Teoria da bolsa da ficção*. São Paulo: Editora N-1, 2021.

LES GLANEURS et la glaneuse. Direção de Agnes Varda. França, Ciné Tamaris, 2000 (82 min.)

LIPPARD, Lucy. *Undermining: a wild ride through land use, politics, and art in the changing West*. New York: The New Press, 2014.

MACHADO, Gisele Cardoso de Almeida. *Da Ilha de Sapucaia ao Aterro Metropolitano de Jardim Gramacho: a criação de territórios do lixo da cidade do Rio de Janeiro como expressão da segregação espacial*. Dissertação de Mestrado – Departamento de Geografia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. DOI: 10.17771/PUCRio.acad.20967. Acesso em: 2025-11-19.

MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira; MARTINS, Roberto de A. Os miasmas e a teoria microbiana das doenças [Miasma and the Microbian Theory of Diseases]. *Scientific American Brasil*, 6, p. 68-73, 2006 (Série História).

MUNIZ, Lindenberg Freitas. O papel da Igreja do Bom Jesus da Coluna na história do Brasil. In: FERREIRA SOBRINHO, Antonio.; FERREIRA, Maristela da Silva; SOUZA, Ana Beatriz Ramos de (orgs.). *Preservação da memória do Asilo dos Inválidos da Pátria e do sítio histórico da Ilha do Bom Jesus: um tributo aos heróis e mártires do Brasil*. Rio de Janeiro: Letras e Versos, 2020, p. 78-85.

O DESCANSO semanal dos “garys”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1932, p. 3. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/089842/per089842_1932_11421.pdf.

PINTO, Gelson de Almeida; BUFFA, Ester. *Arquitetura e educação: campus universitários brasileiros* [online]. São Carlos: EdUFSCar, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.7476/9788576003748>.

RIBEIRO, Olívia Domingues et al. *Lecythis pisonis: sapucaia*. In: CORADIN, Lidio; CAMILLO, Julcéia; VIEIRA, Ima Célia Guimarães (eds.) *Espécies nativas da flora brasileira de valor econômico atual ou potencial: plantas para o futuro: região norte*. Brasília: Ministério do Meio Ambiente, Secretaria de Biodiversidade, 2022.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995 (Coleção Biblioteca Carioca).

TSING, Anna. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

UM INCENDIO na Sapucaia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1936. p.8. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/089842/per089842_1936_12815.pdf.

Artigo submetido em janeiro de 2026 e aprovado em junho de 2026.

Como citar:

DIDECO, Luiza. Sapucaia tecnológica e a coleta de coisas brancas. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 57-77, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.3>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

O enigma do HU

The HU (University Hospital) enigma

Joana Traub Csekö

 0000-0003-4698-0051
traub@terra.com.br

Resumo

A pesquisa apresentada neste artigo parte do projeto arquitetônico da Cidade Universitária da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Indissociáveis dessas construções são também as camadas da história e da política brasileiras que se mesclaram às formas modernas do *campus* da ilha do Fundão, localizado no Rio de Janeiro. O Hospital Universitário, edifício mais imponente e inconcluso desse *campus*, foi eleito como objeto e personagem de uma série fotográfica. A série HU tenciona tornar visível um elemento tanto formal quanto densamente informado de sentido que, por muitas décadas, caracterizou essa construção: o fato melancólico e insólito de ela ser apenas metade ocupada, sendo que sua outra metade já nasceu ruína. Tal *simetria assimétrica* é o cerne das fotografias em questão, desvelando esse prédio corbusiano como uma síntese da esfera pública brasileira.

Palavras-chave

Fotografia. Arte contemporânea brasileira.
Arquitetura moderna. Cidade Universitária da UFRJ.
Hospital Universitário (HU).

Abstract

The research presented in this article is based on the architectural project for the main Campus of the Federal University of Rio de Janeiro. Inseparable from these constructions are the layers of Brazilian history and politics that intertwined with the modern forms of the Fundão Island campus. The University Hospital, the most prominent and unfinished structure on this campus, was chosen as the subject and protagonist of a photographic series. The HU series aims to render visible an element that is both formal and densely charged with meaning, characterizing this edifice: the melancholic and unusual fact that, for many decades, it was only half occupied, while its other half was born a ruin. Such “asymmetrical symmetry” is at the heart of the series, revealing this Corbusian building as a synthesis of the Brazilian public sphere.

Keywords

Photography. Brazilian contemporary art. Modern architecture.
Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ) University Campus.
University Hospital (HU).

Introdução

O presente artigo foi escrito na época da conclusão de meu mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ (Ppgav-EBA), mais precisamente em 2008. Permaneceu, no entanto, inédito, pois fui tomada por outros desdobramentos do mesmo projeto. Ampliando o escopo da investigação realizada durante o mestrado, a dissertação tornou-se o embasamento teórico para a realização de um filme documentário.¹

A pesquisa artística sobre o Hospital Universitário (HU), localizado na ilha da Cidade Universitária da UFRJ, também conhecida como Fundão, teve sua gênese na EBA. Ela foi mais frutífera do que poderia imaginar quando comecei a me interessar pelo monumental edifício modernista. A escolha desse objeto/personagem não poderia ter sido mais acertada, e permaneci envolvida com sua trajetória por alguns anos. Basta dizer que, quando estávamos prestes a concluir a montagem do longa-metragem fomos surpreendidos pela notícia de que a metade abandonada do HU seria implodida. Voltamos a filmar, é claro, e esse se tornou o final do documentário.

Durante mais de três décadas, o futuro da metade inutilizada do HU foi objeto de acaloradas discussões. Na madrugada de 21 de junho de 2010, entretanto, um abalo estrutural provocou um tremor sentido por funcionários e pacientes do hospital. A decisão sobre o futuro do prédio não pôde mais ser adiada, e seu lado desocupado, simbolicamente chamado de perna-seca, foi implodido em dezembro daquele ano. As fotos da série HU e o projeto audiovisual sobre o edifício tornaram-se, assim, um registro único desse lugar interdito,

¹ O documentário *HU*, codirigido com o cineasta Pedro Urano, recebeu financiamento do programa DocTV (Ministério da Cultura) e ganhou prêmios de Melhor Filme no Festival de Cinema de Tiradentes e no Festival Internacional de Cinema de Monterrey. Foi selecionado, ainda, para a competição oficial em importantes festivais internacionais, incluindo CPH:DOX (Dinamarca), BAFICI (Argentina) e Cinelatino: Rencontres de Toulouse (França). O filme acontece nos dois “lados” do HU. Num primeiro momento, observamos o dia a dia do hospital: as enfermarias, os médicos e alunos, o centro cirúrgico. Depois, convidamos engenheiros, arquitetos, médicos e estudantes a visitar a “perna-seca”, zona proibida, inabitada, para então pensá-la. Durante o filme, a tela é, por vezes, dividida ao meio. O recurso sublinha a simultaneidade e a vizinhança das ações que se desenrolam nas duas metades do prédio e propõe uma nova arquitetura do edifício. *HU* (78', 2011) está disponível em: <https://vimeo.com/75068678>.

ao qual poucas pessoas tiveram acesso. Metáfora material do descompasso entre o sonho arquitetônico e a realidade cotidiana, a “perna-seca” permanece espaço fundamental para a compreensão da utopia/distopia do projeto moderno brasileiro.

Trago este artigo para publicação pois, ao revistá-lo recentemente, fui surpreendida por sua atualidade, o que me motivou a reescrevê-lo. Considero imprescindível que essa pesquisa retorne a seu lugar de origem, o Ppgav-EBA, já que emanou das circunstâncias e do contexto desse programa de pós-graduação. No texto encontram-se as reflexões conceituais que serviram de estopim para uma série de fotografias e um projeto audiovisual dividido em um longa e um curta-metragem.² De certo modo, elas também antecipam o evento decisivo que transformou o edifício poucos anos depois.

Além disso, 15 anos após a implosão da “perna seca”, noto que se antes não sabíamos a história desse edifício cindido em duas metades, hoje sequer lembramos que um dia o HU teve duas metades e o dobro do tamanho. A história do maior edifício do *campus* do Fundão continua esquecida. É uma história que se conecta à trajetória da universidade pública e ao ambicioso projeto moderno nacional.

Que esta narrativa, construída por uma artista-fotógrafa que tem se dedicado a apagamentos de diversas ordens, reavive o passado esmaecido. Que possamos rever esses eventos circunvizinhos com um olhar contemporâneo para compreendê-los como parte significativa da história recente de nosso país e da comunidade universitária da qual participamos.

² O curta pode ser considerado o epílogo dos trabalhos desenvolvidos a partir do HU e também foi codirigido com Pedro Urano. Quando estávamos na fase final da montagem do longa, chegou a notícia de que a metade desocupada do edifício precisava ser implodida com urgência. Antes, porém, seria necessário separar as duas metades da estrutura, via demolição mecânica, para que sua parte abandonada pudesse ser implodida sem prejuízo da outra, em que funciona o hospital. Tendo em vista a nova situação colocada, voltamos a nosso prédio-personagem para acompanhar o processo de demolição da “perna-seca”. Ao nos deparar com o corte, preciso e gradual, que, ao longo de seis meses, dividiu o edifício ao meio, imediatamente pensamos em um artista que foi referência desde o começo do projeto: Gordon Matta-Clark. A produção de Matta-Clark, cujos trabalhos são intervenções arquitetônicas como cortes, secções e subtrações feitas em edificações abandonadas, foi fundamental para melhor entendermos como desconstruir e ressignificar a arquitetura moderna do HU. *Homenagem a Matta-Clark* (15', 2015) está disponível em: <https://vimeo.com/137598505>.

Quais os pontos de vista a partir dos quais produzimos?

Esse projeto de mestrado partiu de uma inquietação, um questionamento: Quais os pontos de vista a partir dos quais produzimos?³ Onde estamos agora? Como isso se reflete na produção de arte contemporânea brasileira?

Tencionei mapear subjetivamente (a partir da minha visada) certo ponto de vista brasileiro, contemporâneo. A ideia matriz que norteou essa pesquisa foi a busca (que nunca cessa) de *situar-se*, já que creio ser essa uma condição primordial para a produção artística hoje.

A principal questão que se delineou ao longo de meu percurso no Fundão foi a vontade de propor uma investigação que lidasse de alguma forma com nossa realidade circundante imediata, tão peculiar, absurda, repleta de contradições e antagonismos, de estranheza, tornando-a, por isso mesmo, um manancial de reflexão denso, complexo e, por que não?, arriscado. Assim, tomei como ponto de partida minha opção por ter ido até esse lugar (a ilha do Fundão) e o que nele encontrei. Logo, falo a partir *desse* ponto de vista, que convoca e condensa uma situação brasileira tanto única quanto significativa. De onde essa arte e a reflexão sobre ela estão sendo produzidas?

A escolha do próprio Fundão como objeto de minha dissertação foi o primeiro passo em direção ao lugar da artista-pesquisadora, ainda novo para mim. Quando me remeto à universidade e, mais especificamente, a essa manifestação da universidade pública brasileira, proponho também uma pesquisa imersiva, que parte da própria ideia do que poderia vir a ser uma investigação acadêmica desenvolvida por uma artista. Uma investigação que une certa arqueologia a um trabalho de arte desenvolvido ao longo desses “achados”, ou seja, do que foi encontrado.

³ Quando uma cultura dominante é imposta, sua apropriação não é um fenômeno passivo: seus receptores a transformam e ressignificam segundo suas visões e interesses. Nesse sentido, a apropriação pode constituir um processo de originalidade, entendido como criação de novos sentidos, sobretudo nas periferias, que desenvolveram uma cultura de ressignificação a partir de repertórios impostos pelos centros. Para o curador e crítico cubano Gerardo Mosquera (2004, p. 113), mais do que de uma arte *da* América Latina, trata-se de uma arte que *parte* desses lugares e de uma pluralidade de experiências capazes de transformar a metacultura global, orientando-a desde uma posição subalterna. A América Latina seria o “epítome” desses processos de apropriação e mutação cultural, marcada por uma relação problemática de identidade/diferença com o Ocidente: uma “consanguinidade” que nos torna simultaneamente próximos e distantes, “filhos híbridos, pobres e subordinados” da cultura hegemônica ocidental (p. 86). Nesse contexto, artistas de países ditos periféricos trabalham *a partir* de seus contextos em termos internacionais, exercendo identidades e ambientes culturais em vez de apenas os representar ou reafirmar expectativas de exotismo.

Ao optar por essa “escavação” artística empírica, que parte de seu lugar de origem, de um olhar sobre esse espaço relacionado intrínseca e diretamente a um trabalho de arte concebido para/com esse projeto, escolhi um caminho que para mim também foi um mergulho, uma descoberta de estratos de tempo e de história até então desconhecidos. O resultado é, portanto, em parte, imprevisto. O projeto ganha, assim, a relevância do metalinguístico e o frescor do inesperado, do inaudito estreitando e abraçando sua relação essencial com o campo da arte.

A vontade de situar-se, força motriz deste trabalho, e o empenho em usar esse tempo de reflexão acadêmica para tentar melhor compreender o lugar onde me encontro e como seria possível operar a partir dele foram razões pelas quais escolhi estar nesse programa de pós-graduação especificamente e me ater a sua situação, sua circunstância. Justamente por intuir que o Fundão encerra em sua paisagem física e simbólica muito do drama brasileiro, encontrei aqui um lócus ainda pouco explorado e estranhamente fascinante, que me propiciou oportuno e arriscado mergulho nessa complexidade brasileira.

Poderia dizer, olhando retrospectivamente, que me propus um desafio. Seria possível abordar essa, em princípio, árida paisagem (física e mental) e confrontá-la do ponto de vista da arte, isto é, criar a partir dela?



Figura 1
Joana Traub Csekö, *Ponto de fuga*, série HU, 2008
fotografia cor, 60 x 90cm

O enigma do HU

Na cidade do Rio de Janeiro, quem passa de carro pela Linha Vermelha e vê surgir o grande volume arquitetônico que assoma perto do aeroporto do Galeão – às margens da autoestrada e do mangue insalubre, do lado oposto do imenso Complexo (ou favela) da Maré –, não imagina as muitas camadas de história contemporânea brasileira que a maior construção da Cidade Universitária da UFRJ, o Hospital Universitário, guarda incrustada na sua decadente arquitetura modernista corbusiana.

Quando comecei a frequentar o Fundão fui gradualmente tomada por um estranho interesse: o de tentar compreender essa imensa edificação, metade hospital, metade desocupada; metade funcionando, metade inacabada, condenada a ser para sempre simultaneamente construção e ruína. Lentamente o mito da esfinge se hospedou no monstruoso edifício – como decifrá-lo?

O HU se impôs como uma síntese violenta e clara, propriamente visual, retiniana e, talvez mais curiosa e intrincadamente, como um repositório de sentidos múltiplos, condensados, presentificados na sua existência cindida, na sua *simetria assimétrica*. A dualidade dessas imagens potenciais me capturou em sua crua e estranha complexidade. Imagens que transitam entre o formal (com suas linhas precisas, geométricas, suas escalas e a própria relação entre cheios e vazios que o hospital contém), e o informado (os porquês, as razões que levaram uma construção monumental como essa a ser somente metade ocupada).

Figura 2
Joana Traub Csekö,
Simetria assimétrica,
série HU, 2008
fotografia cor, 60 x 180cm



De imediato se vê nitidamente a estrutura simétrica partida da construção: seu lado oco, abandonado, popularmente apelidado de perna seca, e o lado oposto/complementar, onde funciona o hospital. O que, entretanto, eu apenas intuía quando me vi tomada pelo ímpeto de fotografar o HU, desvelando suas dualidades, é que essa edificação traz consigo, latente, a materialização de uma história significativa da coisa pública brasileira e do desdobramento (ou descontinuidade) do projeto moderno no Brasil, como fui descobrir ao longo de um intenso processo de pesquisa.

Assim, meu interesse em transmutar o HU, transformá-lo em imagem, o que entrevi naquela arquitetura, não só se comprovou, como até ampliou o foco inicial da pesquisa. A longa sequência de acontecimentos – de disputas políticas e ideológicas que se misturaram ao concreto armado que construiu o HU e, por extensão, que constituíram a ilha artificial do Fundão como a conhecemos hoje – mostrou-se bem mais significativa do que se poderia imaginar.

Fez-se necessária uma aproximação da dimensão histórica do HU e, conseqüentemente, da Cidade Universitária da ilha do Fundão, do contexto e do ideário que moldaram sua arquitetura, de sua memória, seu curso no tempo, do entendimento de sua esmaecida conexão com o projeto moderno brasileiro, e, é claro, das tantas morosidades e jogos políticos que caracterizam sua presente incompletude. Com a cautela e o embasamento exigidos, essa foi a maneira encontrada para que uma conversa fosse estabelecida entre mim e o HU, para que pudesse chegar a sua escala, a sua monumentalidade-ruína, a sua complexidade esfíngica, a seu enigma. Só assim pude registrar sua metade que é sua vergonha. Assim soube como e por que fotografar esse prédio tão peculiar.

Olhando retrospectivamente poderíamos entender o percurso realizado da seguinte maneira: primeiramente intuí e antevi a síntese contida nessa edificação. A partir daí passei a pensar imagens do prédio, estudá-lo com o olhar, perscrutá-lo. Em princípio, porém, ele me pareceu um material tão forte, caudaloso, que me vi impelida a reconstruir sua história, cercar esse gigante lenta e cuidadosamente, fazendo com que se mostrasse, se deixasse fotografar de bom grado, na sua inteireza de grande estrutura aleijada de concreto armado, sem também ferir seu orgulho (há muito esquecido), seu estranho estar no mundo.



Figura 3
Joana Traub Csekö, ,
Suspensão, série HU, 2008
fotografia cor, 60 x 180cm

Breve história da Cidade Universitária da UFRJ na ilha do Fundão

O HU faz parte de uma história maior, pouco divulgada para a maior parte das pessoas que frequentam o Fundão. Pensando na atmosfera que se criou em torno da Cidade Universitária, tanto imaginada quanto presenciada, e que hoje a acompanha como uma segunda arquitetura mental, se entrelaçando a sua arquitetura física atual, gostaria de ponderar sobre perguntas que comumente pairam sobre esse lócus, sobre sua “psicogeografia”:⁴ por que esse espaço é malvisto por tantos de seus frequentadores? por que há certa ojeriza ao Fundão? por que esse *campus* é (em parte) tão abandonado e repleto de espaços vazios? por que é impossível percorrê-lo a pé, como um pedestre? por que poucos permanecem no Fundão mais do que o estritamente necessário? como se conseguiu errar tão clamorosamente? por que o Fundão é associado, no senso comum, ao período da ditadura civil-militar? por que se desconhece, como que “amnesicamente”, a história desse lugar tão criticado? quais as forças que atuaram sobre ele de modo a torná-lo o que é hoje? ou seja, quais as razões e os fatos históricos que, somados, nos levam a interpretar/ver o Fundão como o vemos agora?

⁴ “Psicogeografia poderia ser definido como o estudo das leis precisas e dos efeitos específicos do ambiente geográfico, conscientemente organizado ou não, sobre as emoções e comportamentos de indivíduos. O adjetivo psicogeográfico, contendo certa agradável incerteza, pode ser aplicado aos achados neste tipo de investigação, à sua influência sobre os sentimentos humanos, e, de forma mais geral, a qualquer situação ou conduta que pareça refletir o mesmo espírito de descoberta” (Debord, 1995, p. 5).

Neste artigo vou pincelar rapidamente alguns fatos referentes à construção da ilha Universitária, já que a história da empreitada para a construção de um *campus* único do que deveria ser o modelo de universidade nacional é longa e tortuosa. O escopo dessa pesquisa, o Fundão e o HU, pode ser considerado a última etapa dessa história, seu epílogo, ou seja, a parte que se concretizou, que foi edificada e, portanto, se faz presente entre nós na forma física de sua arquitetura.

A história da Cidade Universitária da Universidade do Brasil (atual UFRJ), que após muitos percalços e projetos veio a ser construída na ilha artificial do Fundão – criada especialmente para aloca-la –, acabou por mostrar-se mais relevante do que eu poderia imaginar. Ela é tecida pelos jogos de poder e a vontade autoritária dos governos Vargas e da ditadura civil-militar. Se confunde com a própria (recente) história da implantação de universidades no país e com a história do Rio de Janeiro, que passou por mudanças urbanas profundas e deixou de ser capital nesse período. Se insere no projeto arquitetônico modernista encampado, em sua primeira parte, pelo ministro da Educação e Saúde do governo Vargas, Gustavo Capanema – que deixou seu cargo em 1945, antes do início das obras do que seria seu mais ambicioso empreendimento, a construção da Cidade Universitária da Universidade do Brasil (UB).

Faço um parêntese para explicar o surgimento do projeto da UB – que mais tarde se tornará a UFRJ –, intimamente ligado à nova ideia de uma máquina estatal centralizadora, nacional (característica da era varguista), e parte constitutiva da trajetória de implementação de universidades no país.

Em fins de 1937, com o golpe do Estado Novo é instituída a Universidade do Brasil, cujos dois princípios máximos deveriam ser, segundo o historiador Antônio José Barbosa de Oliveira (2005, p. 57),⁵ “fixar o padrão do ensino superior no Brasil e ser uma instituição de significação e referência nacional, e não local”. Com a guinada autoritária do governo de Getúlio Vargas, a antecessora

⁵ A dissertação de Oliveira, realizada para o Programa de Pós-graduação em História Comparada da UFRJ, traz consistente pesquisa histórica, além de relevante discussão sobre os interesses políticos e ideológicos que permearam a criação da UB e da longa saga (que atravessou décadas e governos) para a subsequente construção de sua Cidade Universitária. A pesquisa é uma contribuição para a história da universidade brasileira, já que a atual UFRJ foi a primeira universidade federal criada no país que até hoje sobrevive. Há também um artigo de Oliveira na *Revista Contemporânea de Educação* em que o autor sintetiza sua dissertação: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rce/article/view/1474>.

da UB no Rio, a Universidade do Distrito Federal (UDF), sofre várias intervenções que culminam com a deposição de seu reitor, o educador Anísio Teixeira – um dos fundadores do inovador movimento Escola Nova no Brasil –, substituído pelo catedrático Alceu Amoroso Lima, conservador do movimento católico.

O fechamento da UDF, “suspeita de abrigar comunistas” (Oliveira, 2005, p. 58), e a criação da UB, coerente com a linha de atuação conservadora do Estado Novo e modelo nacional para demais instituições de ensino superior que existissem ou que viessem a ser criadas, expõem o ranço autoritário e elitista que maculou seu nascimento.

Data de 1935 a ideia de *campus* único para a principal universidade do país, a da capital, que, como vimos, passaria a ser a UB. O *campus* atravessou inúmeros projetos, estudos, comissões, aprovações, desaprovações e, principalmente, conflitos de interesses de diferentes grupos políticos. Foram vários os projetos pensados e sucessivamente descartados durante os dez anos que antecederam o começo da lenta construção do Fundão. Resumidamente, segundo os projetos, a modelar Cidade Universitária poderia ter sido alocada em lugares tais como a Urca (Praia Vermelha), a Quinta da Boa Vista, ou mesmo a Lagoa Rodrigo de Freitas, tendo sido concebidos por arquitetos tão díspares quanto, por um lado Lucio Costa e Le Corbusier (expoentes da arquitetura moderna) e, por outro, Marcello Piacentini (arquiteto italiano ligado ao fascismo).

Em 1945 é aprovado o decreto-lei que determina a unificação de várias ilhas da baía de Guanabara, fronteiras ao Instituto de Manguinhos (atual Fundação Oswaldo Cruz). Começa assim o grande aterro que vai gerar a ilha artificial do Fundão. O processo construtivo da Cidade Universitária é iniciado em 1949, tendo como chefe da equipe o arquiteto modernista Jorge Machado Moreira,⁶ que já havia participado da equipe responsável pela edificação do icônico Ministério da Educação e Saúde (MES), hoje conhecido como palácio Gustavo Capanema e vinculado ao Ministério da Cultura.

⁶ “um dos mais importantes representantes da arquitetura moderna brasileira. De família gaúcha, Moreira nasceu em Paris e aos três anos de idade mudou-se para o Rio Grande do Sul. Iniciou o curso de arquitetura em Montevideu e concluiu-o no Rio de Janeiro, em 1932. [...] integrou a equipe que desenhou o célebre Ministério da Educação e Saúde, liderada por Lúcio Costa; foi autor do plano urbanístico da ilha da Fundão e de uma série de projetos importantes, como o edifício e a residência Antônio Ceppas, todos no Rio de Janeiro” (Segre, 2004, n.p.).

Ainda em 1953, a primeira unidade da Cidade Universitária, o Instituto de Puericultura, entra em funcionamento, sendo inaugurada por Getúlio Vargas. Em 1954, entretanto, num quadro de crise econômica e política, a sustentabilidade do governo de Vargas é comprometida, culminando com seu suicídio. Já nesse momento, os recursos destinados à gigantesca obra da Cidade Universitária foram sendo sistematicamente diminuídos, até a suspensão total.

Segundo o historiador Antônio de Oliveira (2005, p. 127-128),

A década de 1960 marcou um período desolador para a Cidade Universitária, chamada inclusive, em diversos jornais, de “cidade fantasma”. Os três prédios com construção ainda em andamento naquela época (HU, a Engenharia e a Arquitetura) tiveram suas obras atrasadas e por vezes interrompidas. Os demais prédios previstos não foram materializados. Nem mesmo o projeto urbanístico foi consolidado. Grande parte das unidades acadêmicas da Universidade não vieram para o campus e ainda hoje vivem isoladas. Em muitos aspectos, o “espírito universitário”, já desejado nos anos 1930, ainda não se materializou na ideia de um “campus” concentrador de saberes múltiplos e viabilizador de uma convivência enriquecida pela possibilidade de trocas. Quando as obras foram retomadas e a cidade universitária “concluída” oficialmente em 1972, pelo Presidente Médici, as intenções originais, espaciais e formais de seus principais idealizadores, o engenheiro Horta Barbosa e o arquiteto Jorge Moreira, foram definitivamente colocadas por terra. Outros aterros e intervenções espaciais nas áreas circunvizinhas, algumas de forma desordenada, como a expansão do Complexo da Maré, a zona portuária e industrial do Caju e os canteiros de obras para a construção da ponte Rio-Niterói, comprometeram a circulação das águas no entorno desta grande área, resultando em problemas ambientais graves e de difícil superação.

Assim, a Cidade Universitária da ilha do Fundão permanece até hoje inacabada, um grande canteiro de obras que passou de construção a ruína sem nunca ter chegado a ser concluída, a existir na sua plenitude. Do projeto original veem-se apenas fragmentos. O que sobrou da ideia inicial do *campus* é um esqueleto. Não foram construídos os prédios da Biblioteca Central, Museu, Centro de Filosofia e Ciências Sociais, Políticas e Econômicas, Escola de Música, Jardim Botânico, Zoologia e Bosques. A área residencial do *campus*, local de

Figura 4

HU em construção com
Cidade Universitária e Pão de
Açúcar ao fundo, década
de 1960. Fotografia em
preto e branco.

Fonte: Pesquisa do Projeto
Memória, Sistema de
Bibliotecas e Informação,
UFRJ, Rio de Janeiro

moradia para, pelo menos, quatro mil familiares de professores e funcionários e dez mil alunos, hoje é reduzida a um único prédio para os alunos. Não foram erguidas também as praças olímpicas, e o estádio com capacidade para 35 mil pessoas não saiu da prancheta (Oliveira, 2005, p. 5).

Uma Cidade Universitária projetada para “uma população inicial de 25 mil pessoas que poderia chegar a 40 mil, entre professores, alunos, funcionários e pacientes do hospital universitário” (Czajkowski, 2000, p. 118), nunca chegou a ser concluída ou inteiramente habitada. Ainda assim, ela funciona (mesmo que precariamente) como o maior *campus* da UFRJ.



Somados à morosidade e à burocracia estatais que impediram a existência plena da Cidade Universitária, a arquiteta e urbanista Evelyn Werneck Lima nos aponta alguns problemas conceituais, do ponto de vista de sua malfadada (dis)funcionalidade. A pesquisadora assinala que o *campus*, apesar de realizado segundo os preceitos funcionalistas modernos, é monumental e demagógico, não visando atender às necessidades da população universitária e sim cumprir com as expectativas (e a ideologia) do governo autoritário que o construiu:

O plano desenvolvido, fundamentado nas premissas básicas do funcionalismo, reflete como até mesmo a natureza, dentro de uma sociedade autoritária, é transformada e organizada como um “mero material de dominação”. A escolha de oneroso e longínquo campus universitário, onde a massa estudantil, geralmente imbuída de idealismo e vigor, seria instalada distante do centro urbano, comprova a intenção do exercício do controle disciplinar. Uma ilha artificial criada através de um volumoso aterro, unificando oito pequenas ilhas no Fundo da Baía de Guanabara, guardadas de perto pelos batalhões da Aeronáutica, Exército e Marinha, foi o lócus escolhido para o manejo do autoritarismo (Lima, 2006, p. 139).

Em concordância com a análise da pesquisadora, acho uma coincidência interessante que o Fundão tenha sido inaugurado, em momentos diferentes, por dois governantes autoritários: Getúlio Vargas (em 1953) e Emílio Garrastazu Médici (em 1972).

Fruto de um regime autoritário em que os órgãos públicos necessitavam impor-se e popularizar-se pela grandiosidade das obras projetadas, o campus constituiu um complexo urbano demagógico, onde extensas áreas ainda estão e permanecem ociosas, pois visaram não propriamente ao atendimento da sociedade, mas a promover uma ilusória imagem de poder. A monumentalidade vista sob o prisma dos espaços vazios, do espaço não construído, é um dos traços que importam na reflexão sobre a arquitetura e sobre a política (Lima, 2006, p. 141).

O projeto arquitetônico do Fundão, desenvolvido entre 1950 e 1955 por uma equipe de 18 arquitetos dirigida por Jorge Moreira, nunca foi inteiramente realizado; não creio, todavia, que possamos responsabilizar esses arquitetos pela atual situação do *campus* como o conhecemos hoje. O ocaso presente no

Fundão deriva de uma longa sequência de morosidades e descontinuidades que, somadas, resultaram na inauguração e no subsequente uso de um *campus* superdimensionado e, por isso mesmo, inacabado.

Também é fato, entretanto, que a arquitetura de Jorge Moreira corrobora alguns dos erros constitutivos mais graves do Fundão. Em vários dos prédios que o arquiteto efetivamente projetou para a Cidade Universitária entrevermos traços de uma arquitetura impositiva e pouco condizente com o conceito de universidade, erros que certamente contribuem para latente sensação, tanto física, quanto mental, de isolamento e desolação tão presentes nesse conjunto arquitetônico. Entre as características mais claras e drásticas dessa arquitetura estão as grandes distâncias, tanto entre edifícios quanto dentro deles, dificultando a circulação a pé dentro do *campus* e o encontro entre seus usuários. Essa arquitetura cumpre sua principal função, ou seja, ela promove e estimula a criação de uma comunidade acadêmica? Afinal, essa era a principal intenção alardeada ao se criar uma grande Cidade Universitária que abrigasse a UB. A disfuncionalidade desse *campus* parece ser consenso entre os pesquisadores que já se dispuseram a analisá-lo. Segundo Lauro Cavalcanti (2001), em seu guia de arquitetura moderna brasileira,

Os prédios foram projetados em centro de terreno gramado, sobre pilotis e muito distantes uns dos outros, impedindo o deslocamento a pé e dificultando a integração entre os estudantes das várias faculdades. O processo de construção foi muito moroso, acarretando diferenças no acabamento dos prédios e um certo ar de desolação ao campus. A arquitetura do prédio [da Faculdade de Arquitetura e da Reitoria], apesar de correta, é monótona. Os corredores de circulação são excessivamente longos e escuros. Não há, à exceção de um dos pátios internos, espaços de congregação das pessoas.

Aqui as ideias de vazio e monumentalidade articuladas por Evelyn Werneck parecem ecoar nos longos corredores do prédio da Reitoria e da Escola de Arquitetura, nas áridas distâncias entre as várias faculdades que o *campus* abriga, na gigantesca metade abandonada do HU. É fato: dificilmente pessoas de diferentes áreas se conhecem ou se encontram no Fundão. As distâncias, as lacunas e o abandono do *campus* também geram certa aversão a seu espaço, à permanência nele.

Se pensarmos no prédio do HU como a maior construção do Fundão, seu marco arquitetônico máximo, e em sua existência cindida, conseguiremos entendê-lo, por extensão, como uma síntese quase literal do drama presente no *campus*. Se o Fundão como um todo é inacabado, funcionando apenas parcialmente, nunca tendo conseguido congregiar todas as faculdades da UFRJ, o HU reúne em um único prédio essa incompletude. O sonho da unificação da UFRJ permanece inconcluso. Assim, o HU representa concretamente esse sonho pela metade.

A saga do maior edifício da Cidade Universitária, do começo de sua construção, em 1950, até sua inauguração em 1978, durou quase três décadas, dadas as incontáveis dificuldades pelas quais passou a obra. A construção foi iniciada em 1950, prolongando-se em ritmo incerto de recursos até 1955, quando foi interrompida. Projetado para 1.800 leitos, ergueu-se uma imensa estrutura de 220 mil metros quadrados.

Em 1970, a Comissão de Implantação do Hospital resolveu que ele ocuparia apenas 110 mil metros quadrados, isto é, metade da área total da estrutura. O reinício das obras do hospital aconteceu em 1971 sendo que, ao findar 1972, por circunstâncias várias, a obra do HU entrou novamente em ritmo lento, chegando em pouco tempo à paralisação.

Em 1974, o Conselho de Desenvolvimento Social aprovou a concessão da verba inicial para a retomada do projeto, no valor de 80 milhões e 500 mil cruzeiros. O reinício das obras ficou assim condicionado à liberação dos recursos, ocorrendo em 1975. Todo esse período decorreu sob o governo Geisel.⁷

Em 1978 é finalmente inaugurado (pela metade) o Hospital Universitário Clementino Fraga Filho (HUCFF), cujo nome homenageia o professor da Faculdade de Medicina da UFRJ e presidente da comissão responsável pelo processo de término e transferência das atividades do curso para o Fundão.

⁷ Dados extraídos do *site* do Hospital Universitário Clementino Fraga Filho (<https://www.hucff.ufrj.br/historico/>).



Figura 5

Hospital Universitário
Clementino Fraga Filho
com obras finalizadas,
década de 1970. Fotografia
em preto e branco.

Fonte: Pesquisa do Projeto
Memória, Sistema de
Bibliotecas e Informação,
UFRJ, Rio de Janeiro

Segundo médica que trabalhou no HU, muito do que foi feito na década de 1950 teve que ser refeito na retomada da obra, em 1970, já que várias das estruturas arquitetônicas do prédio haviam se tornado obsoletas, em termos médicos. Assim também a verticalidade e o tamanho (número de leitos) do hospital eram, já nos anos 1970, colocados em questão. Hospitais horizontais são hoje considerados mais seguros e econômicos, por não dependerem inteiramente de elevadores para o transporte (e possível evacuação) de pacientes. A quantidade de leitos foi outra mudança que teve que ser absorvida na retomada das obras do HU. Hospitais com grande número de leitos são mais suscetíveis às infecções hospitalares e, é claro, de mais difícil manutenção. Essas foram algumas das razões pelas quais apenas metade da estrutura construída do HU foi efetivamente tornada operante.

Uma reflexão que surge a partir desses dados é sobre a descontinuidade a que tendem tantos projetos governamentais, especialmente quando aliados ao gigantismo do qual o Fundão é exemplar. A ideia de um Brasil grande, a tendência ao erro de escalas que tantas vezes esbarra na morosidade estatal, em projetos que por sua hipertrofia não conseguem ser completados ou mantidos estão

perfeitamente ilustrados no Fundão e no seu símbolo arquitetônico máximo, o HU. A ilha do Fundão, construída para ser a cidade universitária brasileira modelar, e o HU, concebido para ser um dos maiores hospitais da América Latina, nos dão a dimensão do abismo que se estabeleceu entre projeto e realidade.

O HU como ruína modernista

Um dos aspectos que mais me impactou quando comecei a ter contato com a história do Fundão, e, por proximidade, com o trajeto da arquitetura moderna brasileira, foi a constatação de que hoje vivemos o que seria o futuro projetado pelo ideário desses arquitetos e pelos governos para os quais trabalharam. Tal constatação se estende, aliás, ao movimento moderno de arquitetura em nível internacional, do qual nossa arquitetura desse período participou ativamente.

Poderíamos afirmar, então, que hoje presenciamos o desenlace do futuro planejado pelo movimento de arquitetura modernista e por governos que almejavam o “novo homem brasileiro”. O que aconteceu com esse grandiloquente projeto, ou, mais precisamente, o que dele ficou? O Fundão pode ser visto como um de seus refugos, um fóssil moderno perdido, submerso no fundo pantanoso da degradada baía de Guanabara.

O conceito de ruína modernista desenvolvido pela pesquisadora Beatriz Jaguaribe (1998) é de suma importância para a compreensão da síntese contida no HU por fundir dois elementos fundamentais: “[1] a temporalidade e [2] as diversas perspectivas históricas que alteraram física e simbolicamente a validade de um *ethos* nacional entrevisto no edifício público modernista” (p. 120).

Figura 6
Joana Traub Csekö
Espelho, série UH, 2008
fotografia cor, 60 x 180cm



A melancólica Cidade Universitária da ilha do Fundão foi construída sob a égide deste *ethos* nacional modernista e progressista, hoje partido, interrompido, envelhecido, propriamente arruinado, enterrado em meio ao caos urbano e a miséria que a circundam. Tal *ethos*, porém, está embutido em seus alicerces, tornando o *campus* um lugar repleto de estranheza, assombrado por seu passado inconcluso. O HU especificamente encarna esse drama na cisão física de sua construção. Agora percebemos essas edificações com o distanciamento histórico, temporal, que necessariamente as remetem a um passado gasto, a um suposto novo que deixou de ser ou nunca chegou a sê-lo para tornar-se presente, realidade.

As palavras de Jaguaribe (1998, p. 121) condensam com rigor a faceta trágica dos referidos edifícios públicos, hoje submetidos à inexorável prova do tempo:

Ao reconhecer a decrepitude desses edifícios, negamos suas premissas utópicas. Construídos para transmitirem um sentido do novo e o *ethos* da nação moderna, essas edificações foram erguidas sob o signo do futuro. Antecipavam a trajetória da nação sendo a vanguarda da modernidade. No final do século 20, contemplamos a caduque do que antes era a projeção futura do nosso presente.

Edificados para serem simbolicamente modernos e diretamente funcionais, esses edifícios perderam sua novidade não apenas pelo desgaste material, mas também devido à fragmentação do *ethos* nacional modernista com o qual foram modelados. A ruína modernista condensa as contradições de como os objetos da modernidade, ao se posicionarem como novos, inevitavelmente assinalam e renegam seu próprio envelhecimento.

Acrescentaria às ideias elaboradas pela pesquisadora que esses edifícios-ruína conservam consigo não só a negação de seu envelhecimento – por ser a projeção de um novo ainda por vir, que deveria atualizar-se (mas que nunca chegou) –, como também as marcas dos jogos políticos que os erigiram, suas contradições, e, finalmente, a falência de um modelo totalizante brasileiro. Eles sintetizam e corporificam, portanto, os ideais modernistas em arquitetura e sua

imbricação com o poder e o Estado, com a esfera política. Assim, a soma desses fatores faz com que tais construções se apresentem hoje como vórtices de um momento histórico, de tempo vivido (de existência) e do modelo de nação de uma época, todos revolvendo em torno de sua arquitetura – o que restou desse tempo, o que chegou até nós.

A arquitetura, entendida aqui como presença de estratificações históricas, torna-se, então, um veículo, um continente que encerra camadas de tempo, de eventos, descontinuidades, mentalidades. Incrustadas ao longo de sua feitura e dos anos, essas camadas são parte de sua materialidade moldada pela vontade-ação humana. Por outro lado, sua presença atravessa gerações, sobrevive aos que a construíram, tornando-a testemunha e evidência de nossas sociedades, de nossas organizações sociais, de suas redes, suas forças atuantes, entrelaçamentos, sobreposições, acúmulos e apagamentos sucessivos.

Figura 7
Joana Traub Csekö *Brise soleil*, série UH, 2008
fotografia cor, 60 x 90cm



A imagem de “ruínas alegóricas”,⁸ de um futuro-promessa que não se cumpriu, imbuí a arquitetura do Fundão de certa nostalgia, a latente sensação de obliteração, de um passado que se estilhaçou no tempo, do qual vemos apenas fragmentos esparsos. As ruínas em questão são peças de um quebra-cabeças da memória histórica e coletiva brasileira, em grande parte olvidada ou ignorada pelos que aqui vivem. Suas puídas formas (dis)funcionalizadas remontam ao Estado e aos governos que as fizeram, e de fato, os representam, trazendo consigo a esmaecida reminiscência de suas ideologias, de seus programas. Por isso são ruínas modernistas, ruínas alegóricas.

Desdobrando o conceito de Jaguaribe, diria que a ruína modernista vem a ser, em verdade, a *ruína contemporânea* por ser a ruína de nossos dias, parte de nosso passado. Destroços do “colapso modernista”, de um futuro projetado que agora chegou e, colocado em perspectiva, concretiza-se em presente arquitetônico caótico, funcionalismo degenerado, fagocitado pelo capitalismo avançado. Sobrevivem ilhas de arquitetura e urbanismo, na acepção tradicional desse binômio, interagindo com as novas mutações urbanas em que as cidades informais, o crescimento espontâneo, as favelas e periferias se multiplicam, o inchaço das megalópoles, a conurbação, a urbanização mundial, enfim, suplantam a vontade de ordem moderna.

O HU transmutado em imagem

O HU é um prédio peculiar, único. Um edifício metade vivo, metade morto. A metade ruína é uma zona proibida, interdita, inabitada. A parte hospital, por sua vez, tenta anular, esquecer, apagar a memória, a presença, a própria existência da parte ruína. Ela funciona como se não houvesse uma enorme carcaça ao seu lado. A ruína é um duplo, um fantasma, uma sombra, algo do qual poucas pessoas ousam se aproximar ou se indagar sobre.

⁸ “Se na evocação poética de [Walter] Benjamin, ‘as alegorias são, no domínio do pensamento, o que as ruínas são no domínio das coisas’, o campus disfuncionalizado do Fundão e a decadência do antigo MES são ruínas alegóricas do colapso modernista.” “Portanto, a ruína modernista não é aqui interpretada, exclusivamente, como a decadência física dos edifícios, mas também como a alegoria fraturada de um *ethos* prévio que não se realizou ou que se tornou datado” (Jaguaribe, 1998, p. 131-132).

Lá dormitam os vestígios do inacabado, do concreto armado aparente, gigantesco arcabouço descarnado, reduzido à ossatura, sem pele e sem órgãos. No interior desse grande espaço vazio a história do Fundão parou nos anos 1950; tudo está intocado desde então, à parte do que foi roubado no saque da metade inconclusa. Paira uma estranha suspensão temporal nesse lugar, como uma eterna espera. A expectativa de um vir a ser que nunca acontecerá, como se o prédio aguardasse seu término, a hora em que será finalmente ocupado.

Uma ruína antecipada. Uma metade-prédio que nunca chegou a servir a seu propósito. Se esse edifício nunca foi efetivamente habitado ele pode de fato se tornar ruína, ou seja, pode ser vestígio de algo que já foi e não é mais, se nunca chegou sê-lo?

A série HU é uma síntese que traz em seu bojo, cifradas, as camadas de informação que procurei delinear ao longo deste artigo. Não gostaria, contudo, de cair na fácil armadilha da generalização ou de certo derrotismo estagnado quando abordo assuntos tão complexos e densos quanto a esfera pública brasileira.

As fotos às quais dediquei este estudo são também um testemunho e uma constatação (mas não um julgamento), e aí reside sua qualidade inerente de documento, de registro. Um registro que evidencia, que verifica que há ali algo esquecido e que então o torna visível aos olhos e à imaginação, agora desvelado pela série de imagens apresentada.

Esse é, porém, apenas o primeiro estrato que as fotografias nos apresentam. Há mais nelas do que o registro inédito que encerram, do que a relação com seu referente, antes invisível. As imagens do HU se querem instáveis, transitando entre real e ficção, um contraponto entre formas geométricas, claras, rígidas e sua tortuosa história, entre prédio e ruína, entre sua arquitetura modernista remanescente (hoje estranhamente envelhecida), e seu desaparecimento, seu fim.

O desvanecimento acontece de duas formas nessa série de imagens. As fotos reverterem e refletem simbolicamente o desaparecimento (ou recalçamento) da história do Fundão da memória coletiva do Rio de Janeiro e testemunham a finitude de sua arquitetura, fadada a ruir, a expirar, como tudo que nos cerca, como nós mesmos.

Via o dispositivo fotográfico visam desvelar e, talvez mais importante, transmutar a carga histórico-simbólica por mim intuída e que, como vimos, de fato está inscrita nesse lócus. Transformar essa arquitetura em ruína alegórica, tornar visível a supressão simbólica nela contida, contemplar sua inexorável e misteriosa brevidade. Nesse sentido, as imagens transcendem sua condição

de documento tornando-se um trabalho de arte. Partem da invisibilidade de seu referente, da dualidade presente em sua arquitetura trazendo-as para a superfície fotográfica, desdobrando suas significações, transmutando-as.

O Hospital Universitário, apesar de sua monumentalidade destacada no panorama da cidade, visível mesmo de Niterói, não é notável na paisagem mental dos cariocas, dos brasileiros. O resgate da história, do trajeto no tempo do HU e, por extensão, do Fundão, são a reversão de um episódio da *amnésia* brasileira e, portanto, uma ação, um ato deflagrador, que gera uma situação. A história aqui transcrita ancora as imagens captadas, é seu lastro. Por um lado, lhes confere densidade, peso, por outro, as torna mais misteriosas, profundas, escuras, acentuando suas perspectivas forçadas, fazendo com que seu discurso visual nos devolva perguntas. São imagens que não se fecham, a história e a arquitetura do HU as impregnam, mas estão subentendidas, subcutâneas, abaixo de sua superfície. Liberadas da subserviência comum às imagens técnicas, guardam em sua pele fotográfica o vestígio de um lugar nunca antes registrado (um lugar sem imagem), agora visto espelhado, ficcionado, tornado arte.

Joana Traub Csekö é artista visual e pesquisadora, mestre em linguagens visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ e doutora em arte, experiência e linguagem pelo Instituto de Artes da Uerj. Por meio da fotografia, investiga aspectos físicos e simbólicos da sociedade contemporânea, com atenção a seus apagamentos históricos.

Figura 8
Joana Traub Csekö,
Através, série HU, 2008,
fotografia cor, 70 x 230 cm



Referências

- CAVALCANTI, Lauro (org.). *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CSEKÖ, Joana Traub. *Ponto de vista*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- CZAJKOWSKI, Jorge (org.). *Guia da arquitetura moderna no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000.
- DEBORD, Guy. Introduction to a critique of urban geography. In: KNABB, Ken (org.). *Situationist international – anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1995.
- JAGUARIBE, Beatriz. *Fins de século – cidade e cultura no Rio de Janeiro*. Rocco: Rio de Janeiro, 1998.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Das vanguardas à tradição: arquitetura, teatro, e espaço urbano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- MOSQUERA, Gerardo. Alien-own/own-alien globalization and cultural difference. *International Yearbook of Aesthetics – Aesthetics and/as Globalization*, Ljubljana, v. 8, p. 111-124, 2004.
- OLIVEIRA, Antonio José Barbosa de. *Das ilhas à cidade: a construção da Cidade Universitária da Universidade do Brasil (1935-1950)*. Dissertação (Mestrado em história) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- SEGRE, Roberto. A ortodoxia corbusieriana na obra de Jorge Machado Moreira. *Revista Projeto*. Rio de Janeiro, n. 289, mar. 2004. Disponível em: <https://revistaprojeto.com.br/acervo/artigo-a-ortodoxia-corbusieriana-na-obra-de-jorge-machada-moreira-01-03-2004/>. Acesso em 5 mar. 2026.

Artigo submetido em março de 2026 e aprovado em junho de 2026.

Como citar:

CSEKÖ, Joana Traub. O enigma do HU. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 78-100, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.4>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Coreografias subterrâneas: ruína e silício

Subterranean choreographies: ruin and silicon

Sofia Caesar



0000-0001-5208-7687

sofiagcaesar@gmail.com

Resumo

Este artigo investiga a relação entre corpo, livro e infraestrutura técnica a partir da noção de “coreografia subterrânea”. Os pontos de partida são meu texto *Coreografia para ansiedades climáticas* e o manifesto *SUBTERRÂNIA/SUBTERRÂNIA 2*, de Hélio Oiticica, articulados a uma reflexão sobre calor, peso, gravidade e materialidade como dimensões constitutivas da experiência do conhecimento. A análise aproxima o livro impresso e o dispositivo digital, entendendo ambos como reorganizações provisórias de matéria terrestre – celulose, minerais, silício – inseridas em regimes históricos de extração e controle climático. Em diálogo com debates contemporâneos sobre infraestrutura, ecologia e tecnologia, o artigo argumenta que a leitura e o uso de dispositivos digitais são práticas corporais situadas, dependentes de condições térmicas, energéticas e geopolíticas específicas. O texto usa formalmente a queda, que, longe de ser metáfora de fracasso, é pensada como operador estético e político que desloca a verticalidade moderna do saber para uma atenção ao subsolo. Ao aproximar arte, materialidade e tecnologia, o texto propõe compreender o conhecimento como prática infraestrutural e gravitacional.

Palavras-chave

Subsolo. Corpo. Hélio Oiticica. Materialidade. Tecnologia.

Abstract

*This article examines the relationship between body, book and technical infrastructure through the notion of “subterranean choreography.” Its points of departure are my text *Choreography for climatic anxieties* and *SUBTERRÂNIA/SUBTERRÂNIA 2* by Hélio Oiticica, articulated with a reflection on heat, weight, gravity and materiality as constitutive dimensions of knowledge. The analysis brings together the printed book and the digital device, understanding both as provisional reorganizations of terrestrial matter – cellulose, minerals, silicon – embedded in historical regimes of extraction and climatic control. In dialogue with contemporary debates on infrastructure, ecology and technology, the article argues that reading and digital use are situated bodily practices dependent on specific thermal, energetic and geopolitical conditions. The text uses falling as writing style, and, rather than a metaphor of failure, falling is conceived as an aesthetic and political operator that displaces the modern verticality of knowledge toward an attention to the subsoil. By linking art, materiality and technology, the text proposes to understand knowledge as infrastructural and gravitational practice.*

Keywords

Body. Hélio Oiticica. Materiality. Technology.

Introdução

Este artigo toma como ponto de partida o texto *Coreografia para ansiedades climáticas* (Caesar, 2026). Elabora reflexivamente a escrita acadêmica promovendo aproximações com a voz performática do texto original, citado no início de cada ponto investigado. O objetivo é acompanhar a passagem entre esses dois regimes de escrita, preservando algo do ritmo e da gestualidade do texto inicial enquanto se desenvolve um campo conceitual capaz de expandir questões das artes visuais.

No centro do artigo encontra-se o gesto simples do texto original: a aproximação gradual entre um livro e o chão. Esse movimento serve como dispositivo investigativo para pensar relações entre materialidade, técnica e ambiente. A queda do livro funciona como experimento conduzido em câmera lenta. Ao desacelerar esse instante, o texto acompanha os processos que o atravessam: fibras vegetais transformadas em papel, minerais convertidos em pigmento, energia mobilizada na impressão e no transporte do objeto. O livro aparece, assim, como parte de uma rede de transformações materiais que conectam florestas, solos, infraestruturas técnicas e corpos.

Para desenvolver essa investigação, o artigo dialoga com diferentes autores e campos teóricos. As reflexões de Achille Mbembe sobre regimes de extração e história colonial, de Anna Lowenhaupt Tsing sobre ecologias precárias e paisagens em ruínas, e de Donna Haraway sobre redes multiespécies e materialidades enredadas oferecem instrumentos para compreender as implicações políticas e ecológicas desse gesto. No campo da arte, proposições ambientais de Hélio Oiticica ajudam a pensar o espaço como matéria ativa de experiência.

O artigo explora a relação entre forma e argumento. O percurso conceitual acompanha a dramaturgia sugerida pelo gesto inicial. A cada seção, o livro se aproxima um pouco mais do chão, enquanto as noções mobilizadas pelo texto – ruína, extrativismo, tecnologia, materialidade – se reorganizam em torno desse movimento. O tom ensaístico das citações em bloco permite variações de densidade conceitual ao artigo.

Dessa maneira, a queda funciona como estrutura compositiva do próprio texto. O movimento descendente orienta a progressão das seções e sustenta uma reflexão sobre as condições materiais que atravessam os objetos culturais.

Ao acompanhar esse percurso, o artigo observa como o pensamento se forma no contato entre corpo, matéria e ambiente, seguindo as linhas terrestres que sustentam a escrita e a leitura.

Temperatura

Eles dizem que nas regiões tropicais e subtropicais do Brasil, especialmente em torno de bibliotecas, escolas e prédios sem ar condicionado, é preciso um pouco mais de esforço para segurar um livro no verão. Eles insistem que o calor te faz mais lento, preguiçoso, mais corpo, menos cabeça. Que eventualmente as palavras se enredam na umidade de quarenta graus, que mesmo se você se esforçar para se concentrar e trazer toda a sua atenção para a superfície da página, logo seus pensamentos ficam moles novamente. Em algum momento, você notará uma camada pegajosa entre a página e sua pele. Pensamentos melados sobre mergulhar em água fria grudam no seu cérebro. E conforme você se torna irremediavelmente ciente do calor, sua atenção se desviará dessas páginas. Esses exercícios têm o objetivo de intervir nesta suposta ‘falta de atenção por conta do calor’ (Caesar, 2026, p. 367).

A mesma narrativa presente na citação que abre este texto pode se dar com o celular em nosso bolso. Como observa Michel Serres (2013, p. 38) em *Polegarzinha*, “a página nos domina e nos conduz; a tela a reproduz”. A planaridade do livro torna-se modelo cognitivo, reorganizando o espaço do conhecimento e prolongando-se nas superfícies digitais. Há um mito de origem para esses aparelhos planares: o telefone celular teria sido modelado segundo o corpo de seu inventor, um engenheiro branco do Vale do Silício chamado John. Mas nós não somos John. Nossas mãos têm outras proporções; nossa temperatura corporal não coincide com os 21º ideais do Vale do Silício. Ainda assim, nos ajustamos. Aprendemos a deslizar o dedo, a sustentar o retângulo luminoso, a aceitar o superaquecimento como falha momentânea e não como sintoma estrutural.

O que aparece aqui como descrição cotidiana é, também, uma fissura no regime moderno de conhecimento. A oposição corpo/mente revela uma herança cartesiana que ainda estrutura o modo como a leitura é imaginada: como atividade idealmente desencarnada, exercida sob condições ambientais controladas. Em *Ficando com o problema*, Donna Haraway (2023) propõe que aprendamos a

conviver com a condição, como a das relações entre organismos, tecnologias e ambientes, insistindo na necessidade de pensar e agir a partir de mundos profundamente enredados. Essa perspectiva permite compreender o calor como elemento constitutivo da própria cena de leitura. A umidade de 40°, a pele que transpira e o papel que absorve essa umidade participam da experiência cognitiva. Permanecer com o problema pode significar, aqui, permanecer também com essas condições térmicas que atravessam o corpo e o ambiente.

Como argumenta Tim Ingold (2015), os materiais não devem ser compreendidos como matéria passiva sobre a qual forma e significado são simplesmente impostos. A superfície não é limite rígido, mas zona de correspondência. Para ele, compreender os materiais implica acompanhá-los em “movimento, processo e transformação” (p. 31). A camada pegajosa entre a página e sua pele materializa, portanto, essa transformação: papel e epiderme entram em relação, e o material deixa de ser passividade pura para tornar-se acontecimento térmico. A página absorve água; a pele transpira; a atenção oscila. Nada aqui é exclusivamente mental.

Há, entretanto, uma dimensão geopolítica nesse calor. A exigência implícita de 21° – temperatura ideal de arquivos, museus e *data centers*, e temperatura média do Vale do Silício – supõe infraestruturas energéticas e arquitetônicas desigualmente distribuídas. Como lembra Achille Mbembe (2018), a modernidade colonial organizou vastos territórios segundo lógicas de exploração e extração, produzindo espaços profundamente desiguais na distribuição de recursos, conforto e exposição à exaustão. O ar condicionado de uns depende do superaquecimento de outros.

A falta de atenção por conta do calor pode então ser lida como sintoma de um desalinhamento entre arquitetura do saber e ecologia local. O livro, como microarquitetura, pressupõe estabilidade climática; o verão tropical insiste na instabilidade. Nesse atrito, o conhecimento deixa de parecer universal e revela sua calibragem específica. Como escreve Anna Tsing (2019, p. 20), “a precariedade é a condição de nosso tempo”, e é justamente nas margens instáveis do capitalismo que novas formas de vida proliferam. Nesse contexto, o calor que amolece pensamentos pode ser compreendido não como déficit cognitivo, mas como outro ritmo de atenção: uma temporalidade menos produtivista e mais sensível às variações do ambiente.

O exercício anunciado ao final do trecho – intervir na suposta falta de atenção – desloca a questão: não se trata de corrigir o corpo para que se adapte ao livro, mas de perceber o livro como objeto climático, como arquitetura que responde ao trópico. O calor não é inconveniência; é revelação.

Poros

Sinta a superfície do papel contra sua pele. É um pouco porosa, assim como sua pele. Tem cor, igual à sua pele. Ai, é tão macia! Então chega o dia quente para fazer suas palmas das mãos suarem. Seu suor é transferido para a página e, com isso, o papel fica úmido. Sua textura muda, absorvendo a umidade de suas mãos, que então suam mais. Enquanto sua mão sua no papel, as poças de suor antigas secam chamando sua pele para suar ainda mais. Nesses momentos é como se todo o calor do mundo fosse produzido pelo encontro entre sua mão e as páginas deste livro (Caesar, 2026, p. 367).

Aqui, a separação entre suporte e leitor se dissolve. O papel é agente ativo da linguagem; é epiderme em contato com outra epiderme. Para Tim Ingold (2015), materiais são linhas em movimento, processos de transformação contínua. O papel absorvendo suor é a continuidade material de árvore, fibra, umidade e corpo. A leitura acontece nesse circuito. Pensar é transpirar junto. O gesto de ‘sentir a superfície’ desloca a leitura do regime óptico para o tátil. Se a modernidade privilegiou a visão como sentido do conhecimento – distância, clareza, perspectiva – aqui, o saber emerge do contato. A página macia convoca o toque, e o toque altera a página. Não há pureza.

Em *Ficar com o problema*, Donna Haraway (2022, p. 15) afirma que “Ser um é sempre tornar-se com muitos”, formulação que destaca a constituição relacional das existências em alianças multiespécies e materialidades enredadas. Ainda que o livro seja artefato industrial, ele carrega a floresta transformada em celulose. Ao suar sobre o papel, o corpo reidrata a árvore comprimida. O calor produzido ‘pelo encontro entre sua mão e as páginas’ é também calor histórico – energia solar capturada, armazenada, redistribuída. A cena é íntima, mas acontece atravessada por contextos múltiplos.

O mesmo circuito térmico perpassa o telefone celular no bolso. A câmera que habita o aparelho – extensão da mão e do olho – também responde mal

às palmas suadas. Projetado sob padrões térmicos específicos, o dispositivo pressupõe uma estabilidade que não corresponde a todos os corpos. A ergonomia universal revela sua localização. Como escreve Achille Mbembe (2018), a modernidade colonial universalizou dispositivos de poder que operam como se fossem neutros, ainda que tenham sido produzidos em contextos históricos e geográficos específicos. Segundo o autor, a colônia constituiu um espaço privilegiado de experimentação política, em que “a soberania consiste fundamentalmente no exercício de um poder fora da lei” (p. 35). Dispositivos técnicos e políticos desenvolvidos nesses contextos circularam posteriormente em escala global, muitas vezes apresentados como universais. Em contato com outros climas, corpos e infraestruturas, essas tecnologias revelam as condições históricas de sua própria produção. Quando essas tecnologias circulam por outros ambientes e climas, tornam-se visíveis as fricções que atravessam sua suposta universalidade. Nesse contato, o corpo – e mesmo o suor – passa a registrar materialmente essas assimetrias.

Há, no entanto, potência nesse excesso térmico. Como sugere Tsing (2019) no subtítulo de *O cogumelo no fim do mundo*, há “possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo”. A autora investiga como formas de vida emergem em paisagens transformadas pelo capitalismo global. Tsing mostra como diferentes formas de existência continuam a emergir em ecologias instáveis, compostas por perturbações, encontros contingentes e histórias materiais entrelaçadas. O calor que parece improdutivo pode ser outro modo de atenção, outra temporalidade de leitura. A porosidade é a condição da relação. O encontro entre mão e página produz calor. O encontro entre corpo e tecnologia também. A questão não é eliminar o atrito, mas habitá-lo. Permanecer na fricção.

Conforto

Observe o tamanho da sua mão em relação ao livro. Seus dedos não conseguem abraçar toda a sua largura. O canto afiado pode ficar desconfortável na palma da sua mão. O papel pode cortá-la conforme você vira as páginas. Você já percebeu: esta página não foi feita para você. Não, seu polegar precisa esticar muito para segurá-lo com conforto. Seus pulsos ficam cansados com o peso. Mas você se reajusta. Você se acostuma. Você relaxa, os músculos moles de calor. Depois de

um tempo, parece que o livro mora aqui desde o início dos dias. Vocês nasceram um para o outro. Finalmente, vocês encontram conforto um no outro: mão e livro. Com esse conforto, tente mudar sua consciência para um ponto de vista diferente. Nesse processo, você pode pensar que tem sorte de saber a língua deste livro. Ou que nem todas as mãos podem segurar um livro como este com conforto. Nem todo mundo tem o conforto de segurar um (Caesar, 2026, p. 367).

A ergonomia aparece no bloco citado como didática silenciosa. O livro não foi feito para você – mas você aprende a se ajustar. O desconforto inicial se transforma em hábito; o corte do papel se torna imperceptível. O corpo se molda à arquitetura. Esse processo ecoa a maneira como tecnologias são naturalizadas. A adaptação do pulso, o alongamento do polegar, a acomodação do peso – tudo isso revela que o objeto pressupõe um corpo específico. Quando o texto sugere mudar o ponto de vista, ele desloca o conforto do plano individual para o plano político.

Em *Ficando com o problema*, Donna Haraway (2023, p. 2) propõe habitar aquilo que chama de “presente espesso”, aprendendo “a viver e morrer bem juntos” em meio às múltiplas relações que compõem o mundo. Ela o propõe desta maneira:

Importa quais histórias fazem mundos, quais mundos fazem histórias. [...] Tornamo-nos-com uns aos outros ou não nos tornamos de modo algum. Esse tipo de semiótica material é sempre situada, em algum lugar e não em lugar nenhum, enredada e mundana. Precisamos aprender a viver e morrer bem juntos em um presente espesso (Haraway, 2023, p. 2).

Com Haraway, podemos pensar que ler um livro insere o corpo do leitor nessas tramas materiais amplas. Papel, energia e dispositivos técnicos conectam florestas, minas e *data centers*, compondo uma rede de extração e circulação. O conforto da leitura emerge dessa ecologia de infraestruturas, sustentada por materiais, territórios e formas de trabalho que permanecem em grande parte fora do campo imediato da atenção. Ajustar-se ao livro é também participar de uma rede extrativa que envolve um “presente espesso” (Haraway, 2023, p. 2). O conforto é relacional: ele repousa sobre infraestruturas invisíveis.

Há, entretanto, uma significativa ambiguidade no trecho: ‘Vocês nasceram um para o outro.’ O que começa como imposição transforma-se em intimidade.

Essa intimidade não deve ser descartada. Como observa Anna Tsing (2019), *assemblages* são encontros abertos de formas de vida, humanas e não humanas. Nas paisagens transformadas pelo capitalismo global, esses encontros dão origem a relações inesperadas entre organismos, ambientes e histórias materiais, compondo alianças precárias que continuam a sustentar possibilidades de vida. Mão e livro encontram um modo de coexistência, ainda que atravessado por assimetrias.

Para Achille Mbembe, a modernidade organizou-se por hierarquias que definem quais corpos são norma e quais são exceção (Mbembe, 2018). O conforto, nesse contexto, é distribuído de maneira desigual. Nem todas as mãos podem segurar um livro “com conforto”; nem todos os corpos são considerados ao projetar as arquiteturas do saber. O convite final – pensar que nem todos têm o conforto de segurar um livro – reinscreve a cena na geopolítica do acesso. Alfabetização, língua, disponibilidade material do objeto: o livro é também fronteira. O conforto é privilégio. A questão que começa a se insinuar é: o que acontece quando esse equilíbrio aprendido se rompe? Quando o peso excede o pulso? Quando o calor ultrapassa o ajustável? Talvez seja nesse ponto que a gravidade volte a agir.

Malajustada

Module sua atenção entre a mão e o livro. Você pode escolher menos mão e mais livro, o que significa mais conhecimento, mais história, mais Bíblia. Ou você pode escolher menos livro e mais mão, o que significa mais suor, mais poros, precariedade e rugas, mais coisas em decadência. A mão é menos autônoma do que o livro, mais dependente dos braços. É mais ágil e inteligente, mas considerada menos sábia. A mão não é tão independente, não poderia realmente ser descrita como compacta, nem fácil de empilhar e transportar, nem tão rápida para chegar a conclusões, introduções, e índices. Mão é menos resistente ao tempo, tende a ficar menos presa em suas próprias manias, menos rígida, morta, ou silenciosa. Ela também é muito inteligente, com polegares opositores e tudo, mas é também mais frágil, nem sempre funciona com economia, e definitivamente é menos segura de si mesma que o livro (Caesar, 2026, p. 368).

O trecho explicita a assimetria que até aqui vinha sendo sentida. Livro e mão não ocupam o mesmo estatuto ontológico na modernidade. O livro é compacto, empilhável, arquivável; a mão é orgânica, dependente, perecível. O livro acumula história; a mão acumula suor. A alternância proposta – “menos mão e mais livro” ou “menos livro e mais mão” – funciona como experimento perceptivo, mas também como crítica à hierarquia que associa conhecimento à abstração e precariedade ao corpo. A mão é ágil e inteligente, mas não é reconhecida como sábia. O saber foi delegado àquilo que pode ser empilhado.

Essa delegação sustenta a arquitetura moderna do conhecimento: bibliotecas, índices, introduções, sistemas de catalogação. A mão, por não ser “compacta”, não se adequa à lógica da acumulação. Seu tempo é outro. Sua inteligência é processual, situada. Como observa Tim Ingold, a habilidade não reside apenas no corpo ou na mente do indivíduo, mas no sistema de relações que se forma entre o praticante e o ambiente (Ingold, 2000). Nessa perspectiva, a mão encarna o saber como prática incorporada, desenvolvida no próprio ato de fazer. Já o livro cristaliza linhas de vida em objeto relativamente estável. A tensão entre ambos não é oposição simples, mas diferença de regime.

Em *Ficar com o problema*, Donna Haraway enfatiza que não há posição exterior ao enredamento material. Escolher ‘menos mão’ não elimina o corpo; apenas o invisibiliza. A fantasia de autonomia do livro depende do apagamento da mão que o segura, da floresta que o antecede, do trabalho que o produziu. A fragilidade atribuída à mão, menos resistente ao tempo, contrasta com a suposta durabilidade do livro. Mas essa durabilidade é condicionada: requer controle climático, conservação, infraestrutura. Sem isso, o papel também se decompõe. A diferença entre ambos é menos ontológica do que política.

A cena se amplia quando pensamos no silício. O telefone celular também parece compacto, empilhável em caixas, ‘rápido para chegar a conclusões’ – algoritmos, índices, buscas instantâneas. A mão que desliza sobre a tela continua sendo considerada suporte secundário, ainda que sem ela nada aconteça. O gesto digitaliza o toque, mas não elimina sua materialidade. Há, nesse ‘mal ajuste’, uma recusa da equivalência perfeita entre corpo e objeto. O desajuste é produtivo. Ele impede a naturalização completa da hierarquia. Ele lembra que o livro não nasceu com a mão; que a adaptação foi aprendizado, disciplina, acomodação. Talvez o que esteja em jogo seja sustentar o intervalo entre ambos. Permanecer na oscilação.

Diminua a distância

Sinta a distância entre a página e o chão. Sinta o peso do livro que pesa em suas mãos. Deixe sua mão te levar pela gravidade. O braço vai até o chão e com ele carrega os ombros e o peso de todo o corpo.

Primeiro a mão,
depois o braço,
o ombro,
a cabeça,
a coluna,
a pélvis e,
finalmente,
os pés.

Entregue seu peso ao chão. Observe o que compõe o piso que te sustenta, os materiais: talvez cimento, plástico, pedra, madeira, grama ou outro. Escavar só se for a si mesma (Caesar, 2026, p. 368).

Aqui, a coreografia torna-se literal. A leitura deixa de acontecer apenas entre mão e página e passa a envolver o corpo inteiro. A gravidade – força frequentemente ignorada na imaginação abstrata do conhecimento – entra em cena como agente. Diminuir a distância entre página e chão é diminuir a distância entre saber e subsolo. O livro pesa. Esse peso não é apenas metafórico: é árvore convertida em objeto, é cadeia logística, é energia acumulada. Ao seguir a gravidade, o corpo reata com aquilo que sustenta tanto a arquitetura quanto a escrita.

A sequência – mão, braço, ombro, cabeça, coluna, pélvis, pés – desmonta a primazia da cabeça como centro exclusivo do pensamento. O conhecimento desce. Ele percorre articulações. Ele se distribui pelo esqueleto. Para Tim Ingold (2011), o chão não é superfície estática, mas campo de relações em movimento. Madeira, pedra, cimento, grama, cada material carrega histórias de extração, cultivo, transformação. O piso que sustenta o corpo é também resultado de operações sobre o subsolo. O gesto de escavar ganha outra densidade. A modernidade escavou territórios e corpos para sustentar sua arquitetura de poder. “Escavar só se for a si mesma” (Caesar, 2026) introduz um desvio ético: em vez de extrair do mundo, voltar-se para a própria composição, reconhecer-se como estrato.

A descida também dialoga com a noção de *SUBTERRÂNIA* de Hélio Oiticica. Estar abaixo não é simplesmente ocupar posição inferior, mas operar a partir de um contra-ambiente, onde a experiência se reorganiza (Oiticica, 1986b). O chão deixa de ser base invisível e torna-se parceiro. Em *Ficar com o problema*, Donna Haraway (2023) propõe que permaneçamos com as camadas do problema, em vez de buscar elevação redentora. Diminuir a distância é um modo de permanecer: aceitar o peso, reconhecer a gravidade, tocar o material que sustenta. Se antes a tensão era entre mão e livro, agora ela se expande para livro e chão. A página aproxima-se do solo. A arquitetura do saber começa a perder altura. A pergunta que se aproxima é inevitável: o que acontece quando a distância chega a zero, se é que chega?

Peso

Se você parar para prestar atenção, pesa. Pesa um peso sem medida. Deixe o peso do livro no centro, bem no meio da palma da mão. Ou talvez um pouco mais para os dedos. Deixe o peso trabalhar. Imagine que a força da gravidade é o solo querendo seus pedaços de volta. Ou as árvores no livro, atraídas pelas raízes presentes no solo (Caesar, 2026, p. 369).

O peso deixa de ser metáfora e torna-se vetor. Não é apenas o conteúdo que importa, mas a massa. A frase “pesa um peso sem medida” (Caesar, 2026) suspende a quantificação objetiva e aponta para outra escala: uma escala sensível, talvez histórica. Colocar o peso ‘no centro da palma’ é deslocar o conhecimento para o corpo. O livro não é mais leve suporte de ideias; é matéria densa. A gravidade não é obstáculo à leitura, mas força que reinscreve o objeto no ciclo terrestre. A imagem das árvores atraídas pelas raízes produz uma reversão temporal: o livro não aponta apenas para frente (progresso, acumulação, história), mas para trás – para a floresta, para o solo, para a fotossíntese. A celulose é memória vegetal comprimida. O peso é fotossíntese fossilizada.

Com Tim Ingold (2011, p. 63), podemos compreender essa atração como continuidade de trajetórias vitais, já que, como escreve o autor, “a vida é vivida ao longo de linhas”.¹ A árvore não termina no corte; ela se prolonga no papel, que

¹ Nessa e nas demais citações em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *life is lived along lines*.

por sua vez entra em relação com a mão, com o ar úmido, com o chão. A gravidade que puxa o livro é a mesma que sustenta o crescimento das raízes.

Mas há também uma dimensão política nesse retorno ao solo. Achille Mbembe nos lembra que o subsolo foi historicamente apropriado como reserva de recursos. “A colônia é também um espaço de extração, um lugar onde a terra e o subsolo são mobilizados como reservas de riqueza” (Mbembe, 2014, p. 103). Pensar a gravidade como ‘o solo querendo seus pedaços de volta’ sugere uma espécie de contramovimento: a terra reclamando o que foi extraído. Aqui, o contramovimento é imaginado como atração gravitacional. Retorno e reconexão. O peso trabalha. Ele age mesmo quando não prestamos atenção. Assim como as infraestruturas energéticas que sustentam o ar condicionado das bibliotecas ou os *data centers* que armazenam nossas imagens. O celular também pesa – ainda que sua leveza aparente oculte minas de lítio, silício, cobre. Seu peso é distribuído globalmente. Ao deixar o peso trabalhar, o texto convida a abandonar a ilusão de autonomia. O livro não se sustenta sozinho. Ele é sustentado – e puxa de volta. A distância entre página e chão continua diminuindo.

Terra

Pesa cerca de 400 gramas. Custa cerca de 50 reais. Se você olhar de perto, é uma espécie de sanduíche de camadas de papel e tinta. Tipo as camadas subterrâneas deixadas pelo tempo na medula da terra. Assim que este livro for considerado muito pesado, muito grande, ou muito velho para a sua mão, ele retornará ao solo. Leve sua atenção ao chão (Caesar, 2026, p. 369).

A quantificação – 400 gramas, 50 reais – reinscreve o livro na economia. Peso e preço aparecem lado a lado. A massa física encontra a medida monetária. O objeto é simultaneamente matéria e mercadoria. Mas a comparação decisiva não é econômica: é geológica. O ‘sanduíche de camadas’ aproxima o livro da estratigrafia terrestre. Papel e tinta tornam-se sedimentos. A página deixa de ser superfície lisa para revelar sua espessura temporal. Essa analogia desloca a arquitetura do saber para o campo da geologia. O livro não é apenas estrutura cultural; é formação material composta por camadas comprimidas. A história que ele contém não é apenas narrativa; é também sedimentação.

Com Tim Ingold (2011), podemos pensar o livro como continuidade de processos terrestres. Como escreve o autor, “os materiais não são matéria passiva, mas constituintes ativos de um mundo em formação”² (p. 26). O objeto livro aparece, assim, como reorganização provisória desses fluxos materiais. A frase “ele retornará ao solo” (Caesar, 2026) introduz o ciclo. O livro tem destino terrestre. Sua durabilidade é relativa. Arquivos, bibliotecas e coleções tentam suspender esse retorno por meio de controle climático e conservação – regimes que dependem de energia intensiva. Mas, cedo ou tarde, a gravidade e a decomposição operam.

Há aqui um eco da crítica de Achille Mbembe (2014) às economias extrativas que transformam o subsolo em reserva infinita. O retorno do livro ao solo não é catástrofe; é lembrança de que a extração não é ruptura definitiva, mas desvio temporário de matéria. Em *Ficando com o problema*, Donna Haraway (2023) propõe pensar os seres em termos de processos de compostagem. Como escreve a autora, “somos todos composto, não pós-humanos” (p. 103). Nessa perspectiva, objetos materiais também participam de ciclos de transformação: o livro, composto de fibras vegetais e pigmentos minerais, integra processos terrestres de degradação e recomposição. Levar a atenção ao chão é gesto coreográfico e epistemológico. A leitura, que começara na superfície da página, agora se orienta para baixo. O conhecimento se inclina. O subsolo deixa de ser invisível. A pergunta que se adensa é: o que acontece no instante da devolução? Quando o retorno deixa de ser imaginado e se torna ato?

Desapego

De repente, os dedos que estavam virando as páginas, suando nas páginas, lambendo o suor do papel, sentem uma coceira. Uma vontade de ir embora. Não tem problema, dizem que toda relação declina depois de um tempo. Você tomou sua decisão. O livro provavelmente não se importa. E assim, seu polegar começa a deixar a página sozinha (Caesar, 2026, p. 369).

² No original: *materials are not passive matter but active constituents of a world-in-formation*.

A cena desloca-se do peso para a relação. Se antes havia adaptação e conforto, agora há fadiga. A intimidade construída entre mão e livro revela sua precariedade. O gesto de virar páginas – repetido, suado, quase erótico – dá lugar a uma coceira, a um impulso de retirada. O desaparego não é dramático; é quase banal. “Toda relação declina” (Caesar, 2026). A frase normaliza o afastamento, retira dele a excepcionalidade. O livro “provavelmente não se importa” (Caesar, 2026) – como se fosse o objeto indiferente. Essa indiferença, porém, é ambígua: o livro não reage, não resiste, não pede permanência. Sua agência é outra, mais silenciosa.

O desaparego, portanto, não é simples abandono, mas consequência de um enredamento prévio. Permanecer com o problema, com Donna Haraway, não significa permanecer para sempre com o mesmo objeto, mas reconhecer as implicações do vínculo. O gesto do polegar que se afasta é mínimo, mas decisivo. A mão que sustentava começa a retirar suporte. A arquitetura do saber depende desse suporte corporal contínuo. Sem mão, o livro não se mantém suspenso. Aqui, a gravidade reaparece como força latente. O desaparego prepara a queda, mesmo que ainda não a nomeie. O corpo retira sua cooperação. A sustentação deixa de ser garantida.

Também é possível ler essa retirada à luz das ecologias precárias descritas por Anna Tsing (2019). Relações formam-se e se desfazem em paisagens instáveis. Nada é permanente; tudo é negociação temporária. O vínculo entre mão e livro não escapa a essa lógica. O polegar que se afasta introduz um intervalo: página sozinha, por um instante suspensa entre suporte e chão. A distância, que vinha sendo diminuída, está prestes a desaparecer.

“SUBTERRÂNIA”

Você está agora a uma queda de distância da SUBTERRÂNIA (de Hélio Oiticica). Agora, se você se dedicar, poderá cair simultaneamente dentro do chão e de si. Pode cair para o submundo, sub-polegar, sub-livro, subdesenvolvimento, sul-americana. Solte os músculos do corpo e faça um esforço para se entregar ao chão. Seu peso é tomado pela força da gravidade e é recebido pelo solo. O polegar opositor inteligente agarradinho na página finalmente relaxa. A tensão acumulada nos músculos da mão se dissipa. O polegar desagarra da página. O punho amolece. O livro cai. E você cai junto (Caesar, 2026, p. 369).

Você está agora a uma queda de distância de Hélio Oiticica e seu poema-manifesto *SUBTERRÂNIA/SUBTERRÂNIA 2* (Oiticica, 1969). Inserido no conjunto das experiências ambientais desenvolvidas no final da década de 1960 que tensionam a noção de espaço expositivo ao deslocar o espectador para outra dimensão, menos visível, menos monumental. Não se trata de instalar um objeto no chão, mas de reorganizar a orientação do corpo. Em *Aspiro ao grande labirinto*, Hélio Oiticica (1986a, p. 101) afirma que: “a informação estava contida na própria ambientação”, e que “certas obras pedem um ambiente”, indicando que o espaço deixa de funcionar apenas como suporte e passa a operar como matéria ativa da experiência. A partir dos *Penetráveis* (1960) e, posteriormente, dos *Parangolés* (1964), Hélio Oiticica desloca a obra de arte para o campo da experiência corporal e ambiental. Aqui, o gesto radicaliza-se: descer torna-se operação estética. A obra não pede reflexão vertical; convoca reorientação gravitacional. O leitor deixa de estar diante para estar dentro, abaixo, atravessado pelo texto.

A tradição moderna instituiu a verticalidade como eixo simbólico da elevação – elevação do espírito, da forma, da autonomia artística. Oiticica responde com uma inflexão descendente. A experiência estética passa a ser também experiência de chão. O subsolo não é metáfora de profundidade psicológica, mas condição material da arquitetura. Essa inflexão é decisiva para pensar a relação entre arte e infraestrutura. Ao direcionar o corpo para baixo, a obra torna sensível aquilo que normalmente sustenta sem aparecer: fundações, camadas, suportes. O subterrâneo deixa de ser pano de fundo geológico e torna-se campo de experiência. Cair, aqui, não é acidente; é método.

O subsolo deixa então de ser apenas metáfora da repressão ou do ocultamento. Ele é infraestrutura ativa. É ali que se encontram as fundações dos edifícios, os cabos de energia, as redes hidráulicas, os dutos de ventilação. É também dali que se extrai o quartzo que, refinado, torna-se silício – base material dos circuitos digitais que hoje substituem o livro impresso. A descida conecta, portanto, duas camadas históricas: a modernidade tipográfica e a modernidade digital. Ambas dependem de extração. Ambas repousam sobre mineração. A nuvem, frequentemente imaginada como etérea, é sustentada por *data centers* que exigem resfriamento contínuo e consumo energético e hidráulico intensivo. O digital não supera a gravidade: ele a reorganiza.

Aprender a ficar em queda constante, portanto, não significa abdicar do conhecimento. Significa reconhecer sua condição infraestrutural. A leitura deixa

de ser ascensão metafísica e torna-se prática situada entre calor, peso e terra. A queda não encerra o gesto; ela inaugura outro regime de percepção – menos vertical, menos transcendental, mais atento às forças que sustentam e corroem simultaneamente o que chamamos de cultura. Talvez o exercício não seja evitar a queda, mas habitar essa condição de instabilidade como forma de consciência corporal crítica. O polegar opositor – símbolo evolutivo da habilidade humana – relaxa. A inteligência não desaparece; ela se redistribui. O saber deixa de estar concentrado na página e passa a incluir o corpo em queda, o solo que recebe, a gravidade que opera.

O livro cai. E você cai junto.

Coreografias subterrâneas

A queda do livro não encerra a cena; ela a expande. Ao tocar o chão, o livro revela que nunca foi apenas superfície de linguagem, mas reorganização provisória de matéria terrestre. O mesmo pode ser dito do telefone celular – essa outra nanoarquitetura do saber que habita bolsos e mãos.

Se o livro é sanduíche de papel e tinta, o celular é sanduíche de vidro, lítio, cobre e silício. Também ele pesa, ainda que sua leveza aparente distribua o peso por outras geografias: minas abertas na América do Sul, na África, na Ásia; fábricas climatizadas; *data centers* que extraem recursos constantemente. O ideal térmico dos 21° não organiza apenas bibliotecas, mas *data centers* inteiros. A estabilidade cognitiva é inseparável da estabilidade climática artificialmente produzida.

A câmera que vive na maioria dos celulares já não observa de fora. Ela prolonga mão, olho e memória. Lembremos de nosso mito de origem: dispositivos modelados segundo o corpo de um engenheiro branco do Vale do Silício chamado John. E nossas mãos não são como as de John. Nossas mãos suam. Nossa temperatura corporal excede a calibragem ideal. Habitamos a borda – um pouco mais ao sul, um pouco mais fora. Sub-Silicon-Valley.

Se o livro exigia adaptação do polegar, o celular exige adaptação da pele à tela aquecida. Se o papel ondulava no verão tropical, o aparelho superaquece. Em ambos os casos, o desajuste térmico torna visível aquilo que a narrativa de neutralidade tecnológica tenta apagar: toda arquitetura do saber é localizada, histórica, climática.

Com Achille Mbembe, compreendemos que a modernidade se estruturou a partir do controle do subsolo – convertendo terra em recurso e recurso em poder. Livro e celular são produtos dessa longa história de extração. Ao cair, o livro encena uma devolução simbólica; ao aquecer no bolso, o celular denuncia a energia que o atravessa. Em *Ficando com o problema*, Donna Haraway (2023) propõe que aprendamos a compor com as ruínas em vez de aspirar à pureza. A queda não destrói o livro; ela o reinsere no ciclo. Talvez seja preciso imaginar também a compostagem do silício – não como retorno literal ao húmus, mas como reinvenção das formas de uso, circulação e desejo que sustentam essas tecnologias.

Como vimos, para Tim Ingold (2011), viver é seguir linhas. As linhas que atravessam livro e celular passam por florestas, minas, cabos submarinos, bolsos suados, pisos de cimento. Não há exterior a essas linhas. O subsolo não é apenas base física, mas trama de relações. E, como lembra Anna Tsing (2019), a vida insiste nas paisagens arruinadas do capitalismo global. Habitar o subsolo – a *SUBTERRÂNIA* evocada por Hélio Oiticica – pode significar inventar modos de existência que não negam a queda, mas a assumem como condição. Cair não é fracassar; é tocar a materialidade que sempre sustentou o gesto de ler e de deslizar o dedo na tela.

Livro e celular, ruína branca e ruína luminosa, revelam-se arquiteturas temporárias. Sustentamo-las com nossos polegares. Elas nos sustentam com suas promessas de conhecimento. Entre mão, página e tela, o subsolo permanece ativo, reclamando seus pedaços. Talvez o exercício não seja evitar a queda, mas aprender a permanecer em queda constante. Em *A queda livre*: um experimento sobre perspectiva vertical, Hito Steyerl (2013) descreve a queda livre como condição contemporânea: a perda de um chão fixo, de um horizonte estável, de uma perspectiva soberana. Cair deixa de ser exceção e torna-se modo de estar no mundo. Se o livro cai e o corpo cai junto, não se trata de fracasso, mas de redistribuição de orientação. A verticalidade que sustentava a arquitetura moderna do saber cede lugar a um regime instável, em que solo e sujeito já não ocupam posições fixas. Permanecer em queda é aceitar a instabilidade como condição epistemológica e política. O exercício é aprender a ficar em queda constante.

Sofia Caesar desenvolve um corpo de trabalho que borra os limites entre a coreografia e as artes visuais. Caesar usa filme, texto, performance, escultura, e instalação, em trabalhos que perguntam: que danças podemos dançar para combater as forças que nos coreografam?

Referências

- CAESAR, Sofia. Coreografia para ansiedade climática. In: GUZZO, Marina (org.). *Práticas de descanso: gestos menores diante do Antropoceno*. São Paulo: Editora Provisória/Numa Editora, 2026.
- HARAWAY, Donna J. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. Trad. Ana Luiza Braga. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- HARAWAY, Donna J. *Quando as espécies se encontram*. Trad. Pedro Galé. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- INGOLD, Tim. *Being alive: essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge, 2011.
- INGOLD, Tim. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge, 2000.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.
- OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade (1967). In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986a, p. 84-101.
- OITICICA, Hélio. SUBTERRÂNIA/SUBTERRÂNIA 2 (1969). In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986b, p. 125-127.
- OITICICA, Hélio. SUBTERRÂNIA/SUBTERRÂNIA 2. 1969. Manuscrito. Disponível em: https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=364&tipo=2. Acesso em: 6 maio 2026.
- SERRES, Michel. *Polegarzinha*. Trad. Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- STEYERL, Hito. A queda livre: um experimento sobre perspectiva vertical. *Revista Serrote*, São Paulo, n. 15, p. 110-121, 2013.
- TSING, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

Artigo submetido em março de 2026 e aprovado em junho de 2026.

Como citar:

CAESAR, Sofia. Coreografias subterrâneas: ruína e silício. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 101-119, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: [https:// doi.org/10.60001/ae.n51.5](https://doi.org/10.60001/ae.n51.5). Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

Da terra ao ar: ruína, voo, recipientes na obra de Brígida Baltar

From earth to air: ruin, flight, and vessels on Brígida Baltar's oeuvre

Vanessa Ximenes



0000-0003-0251-6812

contatovanessas@gmail.com

Resumo

Ao analisar trabalhos atravessados pela temática do voo de Brígida Baltar e de Yves Klein, percebe-se que em Brígida Baltar há uma construção feita ao longo do tempo, que vai da terra ao ar, e de sua trajetória, desde suas intervenções na arquitetura de sua moradia ao ato de coletar elementos naturais na paisagem, estendendo-se à série Esculturas Aladas, apresentadas na exposição *O que é preciso para voar* (Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2011). No início de sua trajetória, essas ações construíram uma poética da ruína, na qual o corpo da artista operava como agente de intervenção no espaço arquitetônico; ao longo do tempo, entretanto, passou a denotar uma consciência da fragilidade e efemeridade dos meios em que escolhe trabalhar. Nesse sentido, o artigo traça um paralelo com o conceito de *string figures* desenvolvido por Donna Haraway, inspirado na *teoria da bolsa de ficção*¹ apresentada por Ursula Le Guin. A partir dessa perspectiva teórica, o texto busca associar tal reflexão de Haraway a algumas obras de Brígida Baltar, investigando se a narrativa presente em seu trabalho se posiciona nessa inversão da narrativa heroica.

Palavras-chave

Brígida Baltar. Escultura. Voo. Vazio.

Abstract

*By analyzing works traversed by the theme of flight by Brígida Baltar, and by Yves Klein, it becomes possible to observe that Baltar's work develops over time through a trajectory that moves from earth to air. Throughout her artistic practice, from her early interventions in the architecture of her house to the act of collecting natural elements in the landscape, extending to the series Esculturas Aladas presented in the exhibition *O que é preciso para voar* (Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2011), her actions construct a poetics of ruin. In the beginning of her trajectory, the artist's body operated as an agent of intervention within architectural space; over time, however, her work came to express an awareness of the fragility and ephemerality of the means with which she chooses to work in a moment marked by the exhaustion of natural resources and the extinction of species. In this sense, the article draws a parallel with the concept of string figures developed by Donna Haraway, inspired by the carrier bag theory of fiction proposed by Ursula K. Le Guin. From this perspective, the text associates Haraway's reflection with selected works by Baltar, investigating whether the narrative present in her practice positions itself within this inversion of the heroic narrative.*

Keywords

Brígida Baltar. Sculpture. Flight. Emptiness.

¹ Segundo Ursula Le Guin, a teoria da bolsa de ficção propõe uma mudança na forma de pensar as narrativas. Em vez de histórias estruturadas a partir de armas de conquista, surgem a bolsa ou o recipiente, objetos côncavos feitos para acolher e carregar, que simbolizam práticas de coleta, cuidado e preservação.



Figura 1
Brígida Baltar, *Escultura*
Alada IV, 2011,
mármore, resina, cerâmica
e metal, 26 x 13 x 22cm
Fonte: Baltar (2011)

Introdução

Este artigo parte de duas exposições icônicas de Brígida Baltar: Pontuações, no Museu de Arte do Rio de Janeiro de 20 de setembro de 2024 a 5 de março de 2025, e O que é preciso para voar, no Oi Futuro do Flamengo no Rio de Janeiro, de 11 de julho a 5 de setembro de 2011. Coloca-se a questão: o que diferencia ambas as exposições? Sem dúvida, além de sua ênfase temática, a exposição de 2025, faz um recorte de sua produção já que se trata de retrospectiva em homenagem à artista após seu falecimento. Na exposição de 2011, havia uma necessidade latente e clara que, aliás, nomeava a mostra – O que é preciso para voar, como afirmação e não como questionamento. Ou seja, as obras traziam implícitas na sua concepção tentativas simbólicas de resolver, pelas obras, uma *necessidade* que surge nesse período de produção da artista vinculada ao desejo de voar.

Ao caminhar pela exposição de 2025, porém, logo na entrada da primeira sala viam-se, concentrados, os trabalhos de terra, feitos com pó de tijolo, e algumas cerâmicas inéditas, e nas salas subsequentes, aos poucos, percebia-se certo deslocamento da terra como material, ou seja, do resíduo de tijolo, a materiais mais efêmeros como maresia, neblina, orvalho até a última sala expositiva em que se encontravam peças que compõem a série Esculturas Aladas. A experiência estética da exposição evidenciava uma linha conceitual que se desloca dos “trabalhos de terra” aos “trabalhos de ar”. Ao final, porém, na penúltima sala, há um retorno à terra, com as obras em cerâmica produzidas na década de 1990, já que a artista trabalhou com terra até o final de sua carreira. Neste artigo, esse percurso entre elementos é adotado como uma leitura possível de sua trajetória, funcionando como símbolo que sintetiza e homenageia sua produção: um movimento em que a terra se associa a uma ideia de vitalidade e arquitetura da matéria, enquanto o ar sugere estados de rarefação e transcendência. E dá ênfase à série Esculturas Aladas, desenvolvida especialmente para a exposição de 2011, assim como a *Teatro das sombras*, trabalhos que dialogam entre si e que são atravessados por uma ideia de voo.

Ao homenagear a artista e levar o espectador, em 2025, de um ponto a outro, numa das maiores exposições institucionais da artista, já que incluía cerca de 200 obras, sendo 50 inéditas, o curador Marcelo Campos – também curador da mostra de 2011 –, dessa vez dividiu a curadoria com Amanda Bonan e Jocelino

Pessoa. Segundo Campos, em 2011, a obra de Brígida Baltar construía uma relação insistente entre “arte e utopia, arte e ampliação dos limites do corpo, da condição geográfica, do sonho, dos distintos personagens e de traquitanas para voar criadas pelo homem, mas que se tornam espetaculares” (Campos, 2011, p. 9). Em trabalhos apresentados nesse contexto a artista coloca um corpo feminino em ação direta com a arquitetura institucional na Escola de Música da UFRJ, tensionando a separação de corpo, edifício e paisagem construída na obra *Teatro das sombras*.²

Das intervenções na arquitetura de sua casa à coleta de elementos naturais como neblina, orvalho e maresia, até o desejo do voo, longe de ser vistos por uma perspectiva romântica, são pensados como prática situada, uma cena. A obra de Brígida Baltar constitui produção que age diante das ruínas, temática hoje muito recorrente, pois problematiza a maneira como as pessoas se posicionam diante das paisagens, na atualidade. A artista se utiliza de recipientes e, posteriormente, prolongamentos do corpo escultórico³ operados como mediadores de um voo simbólico. O gesto de coletar elementos como o pó de tijolo, matéria residual da própria arquitetura de sua casa, pode ser compreendido como um modo de reconhecer o espaço habitado em sua condição de ruína, desgaste e memória material. Ao recolher esse vestígio da própria construção, Baltar desloca o resíduo do campo do descarte para o da elaboração poética, transformando aquilo que resta da arquitetura em matéria de reflexão; denotando que a ideia cíclica em vida/habitação e morte/ruína transforma o resíduo arquitetônico em vestígio material de um espaço que continua a existir na memória e na matéria. Nesse sentido, se associarmos esse ato de coleta das ruínas de sua própria casa, claro que guardadas as devidas especificidades como a escala íntima, pessoal e artística de Baltar, com Walter Benjamin (1987, p. 224) quando escreve: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. O pó de tijolo, nesse caso, aproxima-se da ideia de índice material e de memória da casa. Que ao ser coletado e deslocado para o campo da arte traz à tona na obra a história do espaço habitado sob a forma de

² Me aprofundarei adiante na análise desse trabalho, que aparece na figura 4.

³ Como ocorre na série Esculturas Aladas, de 2011, analisada adiante.

vestígio. E o que “relampeja no momento de um perigo” nessa escala íntima é o desejo de preservar a partir desses fragmentos qualquer tipo de ameaça de esquecimento.

Desse modo, se o pó de tijolo recolhido da casa opera como vestígio de uma memória ameaçada, nos trabalhos posteriores essa lógica do fragmento passa a construir novas relações entre materiais, corpos e dispositivos. A casa, que inicialmente aparece como espaço de recolhimento, “aterramento”, interiorização e ruína, torna-se também ponto de partida para uma imagem de deslocamento, na qual o desejo de voo aparece simbolicamente como uma expansão desse espaço habitado. Não é à toa que nos trabalhos posteriores vemos a artista indo para o espaço externo da paisagem acompanhada de dispositivos de coleta de vestígios como, por exemplo, neblina e orvalho, até chegar a elaborar as imagens de pouso e de voo, como em *Teatro das sombras* (figura 4), de 2011, a partir da silhueta de mulher projetada na parede da escola de música da UFRJ, e também na série *Esculturas Aladas* (figura 1) em que preenche e completa, com penas, miçangas, bicos de pássaro etc., membros faltantes de esculturas garimpadas.

Dessa forma, há uma leitura possível sobre seu trabalho que aqui se apresenta: se analisado ao longo do tempo, há uma linha simbólica que “costura” as obras de terra às obras sobre o ar. Essa linha mobiliza uma espécie de fabulação material que age sempre no sentido de uma “narração de histórias multiespécies” (Haraway, 2023) que, segundo Haraway, quer dizer: “As figuras de barbante são como os contos: elas propõem e põem em jogo padrões para que cada participante possa, de algum modo, habitar uma terra vulnerável e ferida” (p. 23). Assim, os trabalhos de Brígida Baltar podem ser compreendidos como parte desse entrelaçamento de relações, no qual materiais, gestos e dispositivos se conectam para elaborar, poeticamente, modos de habitar e narrar um mundo marcado pela fragilidade.

Terra como ponto de partida

Ao longo de sua trajetória, alguns gestos configuram uma poética da coleta e da ruína. *Abrigo* (1996), por exemplo – como trabalhos mais antigos –, no qual o corpo da artista atua como ferramenta de escavação, desgaste e

Figura 2

Brígida Baltar, *Coleta de neblina*, 1996-1999, foto-ação, 24 fotografias de 21 x 32cm cada
Fonte: Nara Roesler (portfólio da artista no site da galeria)

reinscrição do espaço arquitetônico, é composto por quatro fotos-ação, de 60 x 40cm cada, nas quais Baltar problematiza a relação entre corpo e espaço doméstico ao intervir fisicamente nas paredes de sua própria casa, ao abrir cavidades, quebrar superfícies e incorporar materiais como pó de tijolo. Também a obra *Casa* (1997), constituída por pó de tijolo distribuído em 20 frascos de vidro fechados, expostos em uma caixa de madeira de 50 x 30 x 7cm, está entre os trabalhos da artista que envolvem o uso de terra e detritos da construção em instalações e ações performativas.



Se, nas intervenções realizadas em sua casa, a artista produz uma espécie de cavidade em que encaixa seu corpo, como em *Abrigo* (1996), nos trabalhos posteriores esse mesmo gesto que se refere a ter um recipiente a ser preenchido, se desloca para um regime quase imaterial e vai para um embate direto com a paisagem. São, no entanto, propostas que se diferenciam. Pois a artista deixa de “ferir” a parede da casa com um martelo para expor o corpo à paisagem, substituindo a lógica da força e da intervenção direta por quebra pela lógica da coleta e do diálogo com a natureza. Obras como *A coleta da neblina* (figura 2) (1996-1999), foto-ação, 24 fotografias de 21 x 32cm cada – entre outras coletas, maresia e orvalho, por exemplo –, reduzem a paisagem ao vestígio, gotas d’água, sal, umidade, sem perder completamente sua materialidade.

Figura 3

Brígida Baltar, *Abrigo*, 1996, foto-ação, quatro fotografias de 60 x 40cm cada

Fonte: Nara Roesler (portfolio da artista no site da galeria)



Haraway traz a teoria da bolsa de Le Guin que cabe na análise desses trabalhos de Baltar:

Ursula Le Guin me ensinou a *teoria da bolsa* da narração de estórias e da história natural cultural. Suas teorias e estórias são bolsas espaciais para coletar, carregar e contar as coisas da vida. [...] Seja como for, ninguém deveria sair de casa para uma aventura sem uma sacola. Como puderam um *sling*, um pote ou uma garrafa entrar na história de repente? Como podem essas coisas simples manter a continuidade da estória? Ou talvez – ainda pior para o herói –, como podem essas coisas côncavas, escavadas, esses buracos no Ser, gerar estórias mais ricas, mais peculiares, mais abundantes [...] desde o primeiro momento? (Haraway, 2023, p. 77-78).

É nesse sentido que, ao defender a ideia de que no lugar de armas, lanças e flechas, e no caso de Baltar, o martelo quebrando a parede, objetos associados à conquista, à penetração e ao domínio, se propõe a bolsa, o recipiente: objetos côncavos, feitos para acolher e carregar. A bolsa é a condição de possibilidade de qualquer narrativa que se posiciona no inverso da destruição ou da conquista, práticas muito vistas em narrativas com a presença de um herói. Nessas histórias, o herói se propõe ser uma figura de ação, sempre muito poderoso e por mais que existam outros personagens ou agentes, a história sempre será em benefício da construção dessa figura heróica. A ideia de Ursula Le Guin surge do termo *bottle*, e, segundo ela,

Quando estava planejando o livro que viria a ser *Três Guinéus*, Virginia Woolf escreveu no topo de uma das páginas de seu caderno: *Glossário*. Sua ideia era reinventar o inglês de acordo com um novo sistema, para que pudesse contar uma história diferente. Uma das entradas desse glossário é o *heroísmo*, definido como ‘*botulismo*’. E *herói*, no dicionário de Woolf, é ‘*garrafa*’ [do inglês *bottle*]. O herói como garrafa, uma reavaliação precisa. Proponho agora, a garrafa como herói. Não a garrafa de gim ou vinho, mas a garrafa no seu sentido mais antigo de recipiente em geral, de uma coisa que contém outra. Se você não tiver onde guardar comida, ela vai escapar de você [...] Enquanto ainda estão ao seu alcance, você coloca o máximo de grãos que puder no seu estômago, este sendo o recipiente primordial. Mas e amanhã de manhã, quando acordar e estiver frio e chuvoso, não seria bom ter ao menos alguns punhados de aveia para mastigar? (Le Guin, 2025, p. 12).

O que Woolf estava fazendo era ridicularizar a imagem ou ideia de herói a partir dessa relação entre as palavras *botulismo* e *bottle*. Segundo Le Guin (2025, p. 14), as histórias ao ser contadas a partir de armas geram guerras, violências e conquistas territoriais. E completa:

Não estou contando essa história. Já ouvimos essa história, todos nós já ouvimos tudo sobre tacapes e lanças, espadas, as coisas de golpear, cutucar, bater, as coisas longas e duras, mas não ouvimos nada ainda sobre as coisas de colocar coisas dentro, os contêineres para as coisas contidas. Trata-se de uma nova história. Eis uma novidade.

É nesse sentido que, ao analisar os recipientes de Baltar, faz muito sentido associar com o que Le Guin propõe. As ferramentas que a artista utilizou em sua casa nos trabalhos mais antigos, como o martelo por exemplo, sofrem variação entre o quebrar a parede, intervir com força para coletar a terra, o pó de tijolo; ela muda completamente de posição quando vai para o ar e a paisagem munida de recipientes de vidro, frágeis e vazios. Os dispositivos de coleta se afirmam também como dispositivos de cuidado e construção de narrativa junto com a natureza, já que são vestígios nela encontrados. E, numa lógica de relação e diálogo, aparecem nas imagens dos trabalhos que começam a partir daí a operar justamente na inversão desse lugar da narrativa heróica. Quando Haraway (2023, p. 77-78) fala das “coisas côncavas, escavadas, esses buracos no Ser”, ela toca diretamente uma dimensão que atravessa a obra de Baltar a partir deste ponto: o vazio como potência. A neblina só pode ser coletada porque há um espaço vazio esperando por ela, e, mesmo assim, o objetivo é estabelecer um espaço de encontro, de relação e não de contenção desses materiais. Se antes o pó de tijolo era coletado a partir de ferramentas que quebravam a parede e era colocado em vidros tampados, como em *Casa* (1997), essa narrativa se elaborava, de alguma forma, visando à libertação, ao ir para o ar e as paisagens. A forma desses objetos côncavos se afirma pela abertura que oferece ali na paisagem, no espaço entre a mão da artista e a atmosfera ou figura e fundo na análise imagética de suas foto-ações. Nesse sentido, o trabalho de Baltar materializa aquilo que Haraway sugere teoricamente: histórias mais ricas e peculiares não nascem da ocupação do espaço ou de seu controle, mas da aceitação do vazio, da falha e da sua própria insuficiência. A neblina atravessa o recipiente, deixando um vestígio mínimo, muitas vezes invisível, porém ela é vista, sentida pela artista, escolhida como questão a ser abordada nesses trabalhos, mesmo sendo algo tão translúcido e volátil. Seu gesto é reiterativo, quase íntimo, principalmente quando aceita o fato de que é impossível conter aquele material. Esse gesto se opõe frontalmente à figura do artista-herói, que transforma o mundo a partir de uma ação grandiosa. Aqui, a continuidade da história se dá por sua repetição e insistência: de 1996 a 1999, por diversas vezes a artista repete a ação e a fotografa. O gesto, no entanto, não se esgota no objeto; ele se prolonga na documentação, no deslocamento do recipiente, na circulação da ação no campo da arte, pelas exposições dos vidros com as fotografias. Na verdade, o gesto de coletar pó de tijolo já apontava

para uma imaterialidade, e, ao ir para a paisagem, Baltar se aproxima do que Donna Haraway (2023) denomina “ficar com o problema”: ética e prática de permanência em mundos danificados, onde se buscam modos situados de coexistência, acolhimento e recomposição. Os recipientes de vidro utilizados pela artista em suas coletas se apresentam como um desejo de coexistir com a matéria coletada, como uma alquimista que pesquisaria a composição desses materiais após sua coleta, sem, no entanto, os aprisionar nesses recipientes e se utilizando das foto-ações como pesquisa poética e artística.

Nesse sentido, a coleta em si da neblina, da maresia, do orvalho nas obras da artista é o evento relacional, ou seja, os materiais começam a se mostrar nesse ponto como *string figures*: algo que só existe como relação mantida, refeita e transmitida. Para Haraway, as *string figures* são jogos em que a figura nunca pertence a um único agente. Ela surge do entre: entre mãos, entre espécies, entre tempos. O sentido, portanto, reside na continuidade e na repetição do gesto da artista, que aceita a precariedade e insiste em manter a relação acontecendo durante um tempo, ou seja, em movimento.

Ao ar

O voo é um desejo que aparece em trabalhos de outros artistas como na icônica fotografia *Le saut dans le vide* (Salto no vazio), de Yves Klein, feita em 1960; no trabalho de Klein, no entanto, há uma clareza na intenção da imagem ao ver o corpo do artista saltando do alto da fachada de uma casa. Coloca-se aqui, portanto, um paralelo entre esses trabalhos e a concepção apresentada por Donna Haraway no livro, quando a autora veicula a dicotomia latouriana: “terrestres no Antropoceno X humanos no Holoceno”. Klein, nesse sentido, se tornaria uma figura-limite do imaginário moderno ao fazer ver, a partir da sua fotomontagem, o artista como herói. Ao voar a partir do pulo da fachada da casa em contraste com o asfalto do chão, de maneira “latouriana”, esse salto só se realiza por meio de uma rede de mediações técnicas como a câmera fotográfica e a fotomontagem. Que produzem o voo e o revelam na sua aparência: como efeito estético. E essa condição, no fundo, a fortalece, pois *Salto no vazio* torna visível a própria ontologia moderna: a do humano que se imagina autônomo enquanto depende, estruturalmente, de infraestruturas que sustentam sua ilusão de transcendência.

Já o trabalho de Baltar atua no contraponto, o voo é teatralizado, produz-se uma metáfora sobre a ideia de se querer voar, e essa imagem é entregue na sua sutileza. Há uma silhueta feminina que é fotografada na sala Leopoldo Miguez, na escola de música da UFRJ durante as gravações do filme *Voar*. Essa silhueta é projetada como sombra na arquitetura interna do prédio, e as fotografias são divididas em quatro cenas, posteriormente anexadas às maquetes de teatros e apresentadas na exposição *O que é preciso para voar*

Segundo Baltar (2011, p. 98-99),

No filme *Voar*, o coro interpreta a canção de Tim Rescala. Na hora da gravação, o mundo retiniano foi preparado, atores, figurinos, maquiagem, cortinas. Na manipulação divina e diabólica da edição, Brígida não se convencerá com a sedução retiniana, retirou os atores e atentou para a beleza do voo encenado pelos gestos da maestrina, pela mímica, por objetivos latentes do corpo, que não condizem com nenhuma outra interferência visual, apenas com as asas da mulher vestida de vermelho que reage a si mesma e aos outros.

Figura 4

Brígida Baltar, *Teatro de sombras*,
madeira, balsa e vídeo, 173,5
x 36,5 x 50cm
Fonte: Baltar (2011)



Essas fotografias registram quatro cenas, assim nomeadas pela própria artista: *o pouso*, *o voo*, *a vertigem* e *a queda*. Posicionando-se como uma necessidade latente de produzir uma relação entre o corpo e o pássaro, o corpo, com suas questões e falho por si só, põe o espectador a sentir a ausência de uma referência imagética de asas completando essas imagens apenas no seu imaginário – já que a artista, diferentemente de Klein, não se preocupa em tornar a imagem, segundo as palavras do curador, de acordo com uma “sedução retiniana” (Baltar, 2011, p. 98). Aqui, o voo é uma elaboração que não se resolve por completo, que é, portanto, falha. Como se houvesse uma espécie de “aparelho” translúcido que ativa no espectador sua própria imaginação, ao estimular o ato de voar pela sombra projetada em contraste com a arquitetura, que se faz fundo nas imagens.

Se pensarmos sobre a série *Esculturas Aladas* (2011) esse ato de relacionar escultura garimpada em feiras de antiguidades com outros elementos denota uma necessidade de abordar a temática do voo como uma fabulação material. A prótese, nesse caso, não serve ao corpo; é o corpo que se submete à prótese, revelando um modo de estar no espaço marcado pela precariedade e pela tentativa – o que Haraway (2023) nomeia *SF*, acrônimo deliberadamente múltiplo: *science fiction*, *speculative feminism*, *speculative fabulation*, *string figures*, *science fantasy*. Ao jogar com essas camadas, Haraway recusa a separação rígida de fato e ficção. A fabulação, segundo sua perspectiva, é um modo de produzir mundos possíveis a partir das condições materiais e precárias, já existentes. Nesse sentido, as esculturas aladas de Baltar nos convidam a repensar as narrativas escultóricas dos materiais construindo outra forma de existência que aponta para o desejo do voo, sem necessariamente o concluir – dando ênfase, porém, a sua nova narrativa construída a partir da obra. Segundo texto do catálogo da exposição,

O *art nouveau* dotou a indústria de naturezas e metamorfoses zoomórficas: mobiliários com pés de animais, braços de poltronas com decorações de flores e folhas de acanto. Isso tudo amolecendo metais, pontes, torres. Aqui se observam as extensões dos objetos em dispositivos que os tornem natureza. A arte serve como comentário da arte, ‘comentários que acompanham o acontecimento artístico perseguem um propósito diferente dos textos históricos, que olham

em retrospectiva para o acontecimento’. Tais esculturas conferem ao acontecimento um sentido atual, sem querer raiar com o presente, mas acreditando na possibilidade de usar o mundo indistinto entre objetos e obras de arte. O mundo já usado elabora a força de objetos produzidos que, pelas vias da arte, se tornarão, como nos termos de Bourriaud, pós-produção (Baltar, 2011, p. 71).

Desse modo, nessa série de esculturas, a artista se apropria de peças garimpadas nas feiras de antiguidades do Rio de Janeiro, brechós e antiquários, adentra lojas de bijuterias e artigos de carnaval e, com isso, cria em cima de personagens *art déco* e *art nouveau*. Que são “reprogramados”, como híbridos. O voo é produzido por “próteses”, por acoplamento. Em mãos ausentes, pernas, braços e cabeças incompletas ela cria novas narrativas e outras fabulações possíveis ao completar as ausências das formas com bicos, penas, asas e outros materiais. Como memórias restauradas por novas narrativas, trazendo à tona o que, segundo Ursula Le Guin (2025, p. 18), “é a história que faz diferença” [...] “temendo que não haja mais qualquer história a ser contada, alguns de nós achamos por bem começar a contar uma outra história, com a qual as pessoas talvez possam seguir quando a antiga chegar ao fim”. Baltar vai tecendo novas possibilidades para cada uma dessas peças garimpadas, já em processo de ruína. O corpo de mulher quando aparece associado a um animal alado tanto em *Teatro das sombras* quanto em *Esculturas Aladas* evoca a teatralidade, mas além disso tem um sentido fantasmagórico, ameaçador na ideia de se ter uma silhueta projetada sem ao certo saber se é um autorretrato ou a imagem de outra mulher, bem como nos membros faltantes das esculturas garimpadas. O gesto de tentar completar esses membros ausentes remete à monstruosidade, como no clássico *Frankenstein*, no qual diferentes partes são reunidas para formar um novo corpo. Nesse sentido, as intervenções na verdade em vez de restaurar a integridade das peças produzem novas configurações simbólicas, criando corpos híbridos de mulheres aladas.

No capítulo das *string figures*, Haraway analisa projetos em que pombos urbanos são equipados com pequenos dispositivos sensores para mapear a qualidade do ar na Califórnia. Trata-se de uma cena típica do que Haraway (2023) chama de práticas multiespécie situadas, modos de viver e agir no Antropoceno/Chthuluceno sem pretensão de pureza ou domínio total. Assim

como os pombos de Haraway tornam-se corpos ampliados por dispositivos técnicos, as esculturas de Baltar tornam-se corpos ampliados por próteses poéticas. Ao reconhecer cada uma dessas partes faltantes e explorar novas maneiras de se trazer a temática do voo, compreende-se que Brígida Baltar é, definitivamente, uma artista segundo a perspectiva latouriana, apresentada por Haraway: Terrestre no Antropoceno, pois, ela escolhe permanecer com a ruína. E, a partir dela, fabula novas formas híbridas. É profundamente terrestre reconhecer que não há retorno à origem intacta, apenas uma reelaboração que colabora produtivamente na reparação das ruínas já existentes.



Figura 5
Brígida Baltar, *Escultura*
Alada IV, 2011.
mármore, resina, cerâmica e
metal, 26 x 13 x 22cm
Fonte: Baltar (2011)

Da mesma forma, os pombos com os sensores operam dentro da cidade poluída, mapeando danos. E essas são práticas de convivência com o problema. É nesse sentido que a artista se configura como sujeito que não pretende “dominar o mundo” (voltando à cena icônica de *Salto no vazio* de Yves Klein, em que ele parece dominá-lo, e como seria uma história contada por um herói, numa narrativa de artista moderno) mas, que reconhece as falhas do mundo no qual se vive e aprende a habitá-lo por meio de alianças provisórias entre matérias e processos de coletas e composições situadas. Permanecer com o problema, nesse contexto, significa aceitar que sua produção artística é sobre as relações que ela estabelece com os materiais seja na paisagem, seja no ateliê. E, que toda forma é provisória, e toda matéria carrega a possibilidade de novas histórias, e é justamente isso que Brígida Baltar faz ao reconhecer o vazio como potência indo da terra ao ar.

Vanessa Ximenes é artista visual e docente no IFRJ. Doutoranda em artes visuais pelo PPGAV, investiga o silêncio e gestos obsessivos por meio da escultura e cerâmica. Em 2022, foi premiada pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Suas obras integram mais de cinco coleções brasileiras. É autora do livro BORDA.

Referências

- BALTAR, Brígida. *O que é preciso para voar*. Texto Marcelo Campos. Versão John Norman. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In *Magia e técnica, arte e política — Obras escolhidas volume 1. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Marcelo. *O que é preciso para voar*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2011 (catálogo).
- HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. Trad. Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.
- LE GUIN, Ursula K. *A teoria da bolsa de ficção*. Trad. Isabel Diégues. Rio de Janeiro: Cobogó, 2025.

Artigo submetido em março de 2026 e aprovado em junho de 2026.

Como citar:

XIMENES, Vanessa. Da terra ao ar: ruína, voo, recipientes na obra de Brígida Baltar. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 120-134, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.6>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Como possivelmente endereçar a uma entidade *alien* – por que não? *How to possibly address an alien entity – why not?*

Rodrigus Pinheiro

 0009-0008-7805-227X
rodrigolapinheiro@gmail.com

Resumo

Especular formas de endereçamento a um hipotético ente *alien* é uma tarefa inconclusa — elaboração dando-se radicalmente no limite de nossos aparatos cognitivos e arcabouços imaginativos —, pois nos solicita imbricarmo-nos com procederes mais-que-humanos. É, contudo, precisamente na impossibilidade de lograr pleno êxito que ela desponta como tarefa profícua. Ao passo que tensiona os limites de nossa imaginação e prospecta um possível tempo vindouro — o possível fim deste Mundo —, o intento imaginativo perspectivado do ente *alien* deflagra um exercício de (re)delineamento e reposicionamento ético da categoria humano, de suas hierarquizações internas e externas e, por conseguinte, do diagrama sociopolítico no qual estamos implicados. Partindo da pergunta que dá título ao ensaio, especulo maneiras éticas de escuta, imaginação e endereçamento àquilo que, mais imediatamente, desponta como estranho aos regimes de inteligibilidade desse Mundo e, assim, desafia seu Entendimento, a aceleração tecnológica predatória e seus mecanismos de captura. Sondo possibilidades de correspondência com o abismo — que situo como síntese conceitual-material dos impasses do presente —, à maneira fabulatório-especulativa de formas de vida abismais, com o intuito de estranhar mais firmemente sua arquitetura conceitual-material e rearticular o diagrama sociopolítico do presente mediante engajamentos com o não-imediato, o desfamiliar e a politização da incerteza como ação.

Palavras-chave

Ficção especulativa. Imaginação radical.
Escuta profunda. Inteligência artificial. Xenofilia.

Abstract

Speculating on forms of address to a hypothetical alien entity is an inconclusive task — an elaboration unfolding at the limits of our cognitive apparatuses and imaginative frameworks — as it calls on us to entangle ourselves with more-than-human modes of proceeding. Yet precisely in the impossibility of fully succeeding, it emerges as generative. By straining our imagination and prospecting a time to come — the possible end of this World — the perspectivized imaginative endeavor of the alien entity sets in motion the (re)delineation and ethical repositioning of the human, its internal and external hierarchies and, consequently, the sociopolitical diagram in which we are implicated. Departing from the question that titles this essay, I speculate on ethical modes of listening, imagining, and addressing that which emerges as strange to this World's regimes of intelligibility and thus challenges its Understanding, predatory technological acceleration, and its mechanisms of capture. I probe possibilities of correspondence with the abyss — situated as a conceptual-material synthesis of present impasses — in the fabulatory-speculative manner of abyssal forms of life, seeking to estrange its conceptual-material architecture and rearticulate the sociopolitical diagram of the present through engagements with the non-immediate, the unfamiliar, and the politicization of uncertainty as action.

Keywords

*Speculative fiction. Radical imagination.
Deep listening. Artificial intelligence. Xenophilia.*

A fim de endereçar-lhes a fala do presente trabalho, gostaria, de saída, de propor-lhes uma indagação: Como possivelmente endereçar a uma entidade *alien*? – por que não?

Do mesmo modo, indaga-nos o pesquisador artista e geógrafo Trevor Paglen. Em seu ensaio intitulado “Friends of space, how are you all? Have you eaten yet? or Why talk to aliens even if we can’t” (Amigos do espaço, como vocês estão? Já comeram? ou Por que endereçar a seres alienígenas mesmo sem conseguirmos?), Paglen (2013) rememora o envio das primeiras sondas espaciais a Júpiter — missões conduzidas pela Administração Nacional da Aeronáutica e do Espaço dos Estados Unidos (Nasa) no contexto geopolítico dos anos 1970. Ao ultrapassar o campo gravitacional da Terra, dirigindo-se rumo ao insondável do espaço interestelar, tais sondas registrariam imagens nunca antes avistadas – até então incapturáveis.

Ao retrazar a porção cognoscível dessa trajetória interplanetária, Paglen intenta, mais precisamente, conduzir-nos a um episódio cuja resolução é, a princípio, bem menos nítida do que a imagem técnica de Júpiter retornada à Terra, introduzindo-nos às coordenadas do problema em torno do qual gravitamos aqui. O problema se enuncia a partir da seguinte operação: a fabricação de artefatos,¹ à época secretamente acoplados às sondas espaciais – a saber, gravuras inscritas em chapas metálicas e um disco fonográfico; mídias designadas ao inescrutável do espaço – assim como as próprias sondas –, mas regidas por um propósito

¹ Conforme aponta Trevor Paglen (2013, p. 10), Frank Drake, radioastrônomo envolvido na concepção das placas metálicas (*pioneer plaques*) acondicionadas nas sondas Pioneer 10 e Pioneer 11 (1972-1973), propôs que os artefatos – desenhados pela artista Linda Salzman Sagan, em colaboração com Drake e o astrônomo Carl Sagan – contivessem representações de: um par de figuras humanas, dispostas lado a lado (um homem e uma mulher), ambas inscritas sob perspectiva cis-heterossexual-branca; um diagrama cósmico, concebido para que um suposto ente *alien* pudesse determinar sua posição em relação à Terra a partir de parâmetros físico-matemáticos assumidos como universalmente inteligíveis. Posteriormente, Carl Sagan conduziu a equipe responsável pelo disco “Golden Record”, que viajou juntamente com as sondas Voyager 1 e Voyager 2 (1977). Trata-se de um disco fonográfico banhado a ouro, no qual se encontram gravados frequências sonoras e sinais de vídeo. Em termos sonoros, o disco apresenta: saudações em 55 idiomas; registros musicais de diferentes culturas; sons de interações humanas, de seres mais-que-humanos, de fenômenos naturais, bem como de ferramentas e máquinas em operação – compondo um recorte curatorial da vida terrestre orientado por critérios de seleção culturalmente situados. Já os sinais de vídeo codificam registros fotográficos extraídos de publicações norte-americanas de zoologia, biologia, história material e desenvolvimento industrial, além de imagens veiculadas pela *National Geographic* e registros do convívio da equipe responsável por sua realização, configurando uma representação da vida planetária ancorada em regimes específicos de produção de conhecimento e visualidade (p. 12-13).

decerto mais pretensioso que a própria, até então, inexequível viagem. Assim afirmo, pois tais objetos, portadores de mensagens – repositórios de uma universalidade humana pretensamente inequívoca –, endereçavam-se intencionalmente a um suposto ente *alien*.

O evento nos impele a questionar: de que maneira e sob que critérios de responsabilidade ante aquilo que se desconhece?

A despeito de suas implicações significativas para as ciências, a conquista técnica da qual se regozija o episódio – ao desvelar uma paisagem antes demasiado nebulosa para as nossas ponderações – não deixa de apontar, interessa-me frisar, uma dificuldade ou, melhor, uma irresponsabilidade consistente no que diz respeito ao engajamento ético com a *escuta* e a *imaginação*, tal como se evidencia na própria elaboração do suposto ente *alien*, que incorre em uma série de pressupostos problemáticos, ancorados em um regime de inteligibilidade etno e antropocêntrico – universalizantes no que concerne à alteridade e aos limites da representação e da linguagem.

A partir daqui, para sustentar a pergunta que abre o ensaio, bem como o desenrolar da fala digressional que o enreda, convém ficarmos com a questão da irresponsabilidade de *escuta* e de *imaginação*. Tal proposta há de nos retornar, inevitavelmente, subseqüentes indagações, cujos encaminhamentos – menos orientados à resolução do que à abertura de um campo propositivo – hão de ser conduzidos por meio de uma escrita fabulatório-especulativa, tomada como método de endereçamento, em resposta à necessidade de uma nova epistemologia imaginativa frente ao repertório narrativo d'O Mundo – desafeito à polissemia da existência e do ambiente planetário. Trata-se de questões que serão desenvolvidas adiante. Para tanto, explícito como articulo ambas as noções – *escuta* e *imaginação*.

A noção de *escuta* que aqui invoco consoa com a prática de *deep listening* (escuta profunda), proposta pela artista Pauline Oliveros, que pressupõe uma diferenciação entre os processos de ouvir e escutar – embora ambos, como identifica a artista, se relacionem de maneira simbiótica. Ouvir refere-se às vibrações captadas pelos órgãos auditivos e transmitidas ao córtex cerebral; em outras palavras, à capacidade do aparelho cognitivo de tornar perceptível um espectro de frequências sonoras de abrangência determinada. De outro modo, escutar – tendo em vista que uma parte considerável das informações transmitidas ao/pelo cérebro não é percebida no nível consciente – consiste em,

a partir desses *inputs*, redirecionar conscientemente a atenção, de modo a ficar seriamente com a informação. Conforme elabora Oliveros (2005, p. 14),

Deep (profundo) diz respeito às complexidades e fronteiras, ou aos limites para além do ordinário e habitual. [...] Uma questão profunda excede às concepções válidas no agora ou constitui-se de muitas partes incertas para se entender rapidamente. Uma pessoa profunda excede o senso comum/conhecimento estereotipado e talvez leve muito tempo – ou nunca – para ser entendida. [...]

Para mim, *deep listening* trata-se de aprender a ampliar a percepção sonora de modo a acessarmos um todo *continuum* de espaço e tempo a partir do som – aproximando-nos, assim, tanto quanto possível de multiplicidades (*vastness*) e complexidades.²

No que tange à *imaginação*, refiro-me à *imaginação radical* nos termos da filósofa e artista Denise Ferreira da Silva, isto é, de uma práxis radical de criação/reimaginação que se delineia em confronto com “O Mundo como nos foi dado a conhecer”³ ou “O Mundo Ordenado” –, em refutação aos seus dispositivos de (re)ordenamento: sua ética antropocêntrica e colonial, o jugo do Entendimento e da Verdade, do *logos* cartesiano, a supremacia cis-branco-heterossexual. De modo sucinto, trata-se, portanto, de uma prática empreendida de modo a conceber um rearranjo dos componentes fundamentais d’O Mundo; de modo a vislumbrar, diferentemente do sempre-já-dado, outras possibilidades, difusas, de vir a ser oferecidas pela existência.

² Tradução nossa do original: *Deep has to do with complexity and boundaries, or edges beyond ordinary or habitual understandings. [...] A subject that is “too deep” surpasses one’s present understanding or has too many unknown parts to grasp easily. A “deep one” defies stereotypical knowing and may take either a long time, or never to understand or get to know. [...] Deep Listening for me is learning to expand the perception of sounds to include the whole space/time continuum of sound – encountering the vastness and complexities as much as possible.*

³ O Mundo como nos foi dado a conhecer, ou, ainda, O Mundo Ordenado, pelo desmantelamento do qual Denise empreende sua poética feminista negra, diz respeito a um projeto de mundo etnocêntrico e colonial balizado pela modernidade, cujos pilares ontoepistemológicos inauguram um modelo de Sujeito – branco-europeu – como detentor/produtor do programa do conhecimento, do Entendimento, da Verdade, bem como depreendem as diferenças culturais como expressões de uma separação fundamental entre as coletividades humanas – nacionalidade, etnicidade e identidade social (raça, sexo e gênero) –, admitidas em distintas posições – hierarquizantes/excludentes – de acordo com a noção ética de humanidade. Uma vez submetidas ao lugar do Outro – Outros culturais (não brancos/não europeus) e Outros físicos (seres mais-que-humanos) – contra tais coletividades sistematiza-se uma série de injustiças e violências, corroboradas pelo Estado-capital (ver Ferreira da Silva, 2019).

Conderemos uma possibilidade: e se, em vez de O Mundo Ordenado, pudéssemos imaginar O Mundo como uma Plenitude, uma composição infinita em que cada singularidade existente está sujeita a se tornar uma expressão possível de todos os outros existentes, com os quais ela está emaranhada para além do espaço e tempo (Ferreira da Silva, 2016, p. 58).

Como vínhamos alinhavando a partir do episódio do endereçamento *alien*, as mídias incorporadas às sondas espaciais – fragmentos representativos da vida planetária em sua totalidade – apontam-nos uma dificuldade/irresponsabilidade de *escuta* e *imaginação*, concernente às formas elementares, tal como assentadas no Ocidente, de se pensar e estruturar O Mundo. Tais formas, afincadas no cerne dos processos de modernização e da globalização neoliberal, mostram-se, em seus distintos campos de saber e procederes, por demais autocentradas, recrudescendo-se em nossos tempos de vida de modo a reiterar um mundo cada vez mais “impensável”, cada vez menos apto a “pensar-com”, como assinala Donna Haraway (2023, p. 57).

Trata-se, assim, de um mundo menos apto a *imaginar* e *escutar* narrativas não exclusivamente humanas, não preponderantemente pautadas nos axiomas e agenciamentos de uma determinada categoria de humano – tributária da ética antropocêntrica e colonial da modernidade. Em suma, um mundo avesso à diversidade do pensamento e à implicação em sistemas complexos de cooperação com outras formas de produção de pensamento e de vida – orgânicas-inorgânicas-biológicas-artificiais; um mundo desfeito às possibilidades de conceber, outramente, mundos.

Um programa ético-político que não reproduza as violências do pensamento moderno exige repensar a socialização por fora do texto moderno. Porque apenas o fim do mundo tal como o conhecemos, estou convencida, será capaz de dissolver a ideia de coletividades humanas como “estranheiras” com os atributos morais fixos e irreconciliáveis que as diferenças culturais engendram. Isso exige que libertemos o pensamento das amarras da certeza e abracemos o poder da imaginação para criar a partir das impressões vagas e confusas, ou incertas, que Kant postulou serem inferiores às produzidas pelas ferramentas formais do Entendimento. Uma configuração d'O Mundo alimentada pela imaginação nos inspiraria

a repensar a socialização sem as imutabilidades abstratas produzidas pelo Entendimento e a violência parcial e total que elas autorizam – contra os “Outros” culturais (não brancos/não europeus) e físicos (mais-que-humanos) (Ferreira da Silva, 2016, p. 58).

Convém, portanto, atentar-nos para o fato de que, sob tal modelo autorreferente de Mundo, à medida que se clarifica a imagem – para aludir à imagem técnica de Júpiter –, sob a égide de se pretender sanar – colonizar – aquilo que resiste à cristalização do Entendimento, enfraquece-se a própria necessidade de *escutar* e *imaginar* um tempo e um espaço que excedam o estado atual das coisas – para além dos limites de inteligibilidade das estruturas Ordenadas.

Sob tal modelo insuficientemente perspectivado, pensar o mundo e suas irrefreáveis contingências – a nós inevitavelmente desfamiliares – devolve-nos, em contrapartida, sua faceta *impensável*. Poderíamos enunciar o problema nos seguintes termos: irresponsabilidade de escuta $\rightleftharpoons$ de imaginação $\rightarrow$ mundo (cada vez mais) impensável.

Como, de outro modo, a despeito da condição impensável d’O Mundo, exercitar pensar-mundos-com?

É nesse sentido que me interessam as elucubrações de Trevor Paglen a respeito dos artefatos enviados juntamente com as sondas destinadas a Júpiter nos anos 1970. Diante da resolução conceitual-material, estapafúrdia, acerca de um possível ente *alien* – afinal, como corroboram as referidas missões da Nasa, tal ente não passaria de uma extensão antropomórfica de seus dirigentes e de seus próprios sistemas de códigos e linguagem, reiterando violências etno e antropocêntricas –, Paglen detém-se em perscrutar, a partir de uma perspectiva explicitamente ética, sob que circunstâncias seria possível empreender tal endereçamento *alien* ou, em outras palavras, *alienar-se*, havendo-se com os limites de nossa corporificação humana e de um modelo de mundo etno e antropocêntrico.

O artista o faz sabendo tratar-se de uma tarefa inconclusa – elaboração dando-se radicalmente no limite de nossos aparatos cognitivos e arcabouços imaginativos –, uma vez que nos solicita imbricarmo-nos com procederes, nos termos de Donna Haraway, mais-que-humanos. É, contudo, precisamente na

impossibilidade de lograr pleno êxito – de conferir palpabilidade a tal formulação *alien* – que Paglen a reivindica como tarefa profícua e reforça a importância de empreendê-la. Pois, ao passo que tensiona os limites de nossa imaginação e prospecta um possível tempo vindouro – o possível fim deste Mundo –, o intento imaginativo perspectivado do ente *alien* deflagra um exercício de (re)delineamento e reposicionamento ético da categoria *humano*, de suas hierarquizações internas e externas e, por conseguinte, do diagrama sociopolítico no qual estamos implicados e ao qual se encontram subjugadas nossas – e outras – formas de produção de pensamento e de vida.

Dito isso, torna-se possível equacionar outro movimento, uma antítese, em resposta ao esquema já apresentado: escuta profunda $\rightleftharpoons$ imaginação radical $\rightarrow$ (condições para) pensar-com.

Tal formulação nos impele um passo adiante, aproximando-nos de dois pontos-chave para a discussão: *situação* e *estranhamento*. Pois, a fim de *escutar profundamente e imaginar radicalmente* – a exemplo da proposição do endereçamento *alien* conduzida por Trevor Paglen –, e de nos haver, séria e cuidadosamente, com os emaranhamentos de nossa condição planetária em suas multissêmicas escalas de realidade, faz-se de suma importância situarmos com contundência as coordenadas de nosso diagrama sociopolítico, para que possamos, então, estranhá-las – ou estranhá-las para as situar e, assim, situar a nós mesmos.

Engajar-se com o endereçamento *alien* requer, pois, um comprometimento com o *estranhamento*, com a desnaturalização de nossos esquemas antropocêntricos. Requer que cultivemos condições que tornem possível identificá-los e os estranhar – aliená-los –, ao mesmo tempo que alienamos a nós mesmos. Desse modo, o endereçamento *alien* solicita, acima de tudo, *situação*: orientarmo-nos acerca de onde estamos e das arquiteturas conceituais-materiais a partir das quais o presente diagrama se estrutura – e em relação às quais precisa ser reconfigurado.

O que nos permite elaborar o seguinte esquema: situação $\rightleftharpoons$ estranhamento (alienação) $\rightarrow$ desnaturalização.

Assim sendo, convém perguntarmo-nos mais enfaticamente Onde estamos?, e, acrescento, A partir de que meios/tecnologias nos situarmos para estranhar?

É nesse ponto que recorro à pesquisadora-artista Patricia Reed e à pesquisadora e teórica da mídia Wendy Hui Kyong Chun, cujas críticas à *familiaridade* e à *immediatez* – tomadas como instâncias antropocêntricas não alienantes e, portanto, operantes em detrimento do *estranhamento* e da desnaturalização das estruturas d'O Mundo – mostram-se particularmente fecundas para a orientação desse questionamento.

Em seu ensaio Xenofilia e desnaturalização computacional, Reed (2018) analisa as possíveis implicações danosas de um mundo cujo diagrama sociopolítico – tal como conformado e em contínua conformação em nossos presentes sempre-já-dados – se calca, sobretudo, em uma preferência veemente pelas instâncias *imediate* e *concreta* da realidade, em detrimento da *abstração*. Tal prevalência se justifica, como afirma a autora, pelo fato de tanto a *concretude* quanto a *immediatez* apresentarem-se a nós como não alienantes. Trata-se, assim, de uma inclinação pelo ímpeto da não alienação, em rejeição à alienação – qualidade que, sob o registro do senso comum, é frequentemente depreendida como nociva.

Apesar de o termo ter sido confinado a um registro negativo [...] e ser colocado como algo a ser superado, em um aspecto perspectivo, a alienação é uma necessária forma de estranhamento com o que é. [...] precisamos perguntar: como seria uma condição não alienada? A consequência de um mundo sem alienação nos prende a esquemas cognitivos familiares, pois nega o engajamento com o estranho, o estrangeiro e o desconhecido, conferindo uma condição de “senso comum” ao que é dado (Reed, 2018, p. 12).

Partindo da questão da não alienação, Reed atém-se a dois desdobramentos problemáticos decorrentes de sua preponderância.

O primeiro deles diz respeito a uma cisão interposta na dinâmica entre o pensamento – *abstração* – e aquilo que experimentamos como real – *concreto* –, ambas as instâncias articuladas, assim, em uma oposição binária e excludente. Reed a explicita como uma cisão insidiosa, posto que debilita a percepção de que a estruturação de conceitos e realidade(s) – *abstração* e *concretude* – retroalimenta-se impreterivelmente, ao mesmo tempo que esvazia a abstração de sua propriedade concreta. Essa dinâmica de oposição – *abstração versus concretude* – tolhe, por sua vez, o alcance da potência especulativa no manejo

de ferramentas hiporreais – imaginação e hipótese –, essenciais para politizar o desconhecido e a incerteza (Reed, 2018, p. 18) e, ademais, pensar, de forma ampla e coletiva, mundos, em vez de naturalizar O Mundo.

Já o segundo problema apontado por Reed recai sobre a constatação de que a proeminência da *concretude* e da *immediatez* é, em última instância, antropocêntrica, uma vez que nossa compreensão acerca daquilo que se apreende de imediato – por ser próximo e familiar – submete-se, inevitavelmente, a uma interface cognitivo-sensorial específica – a humana –, que se preserva como referencial, justificativa e condição do pensamento. Tal enquadramento mostra-se, assim, insuficiente e estreitado quando se trata de estranhar O Mundo com mais agudez.

Como estranhar com veemência o sempre-já-dado d'O Mundo quando (des)orientados por seus parâmetros decerto familiares?

É aqui que o problema se volta para o domínio dos sistemas maquínicos inteligentes e da mediação técnica, cujos *modi operandi* – sob o monopólio do tecnocapital – dão-se, como aponta Patricia Reed, em conformidade com as estruturas conceituais-materiais d'O Mundo.

Reed traz os sistemas maquínicos inteligentes para o campo de discussão, ressaltando-os como formas de produção de pensamento e de vida de importância preeminente na articulação do campo do possível – das hipóteses e de seus modelos computacionais de visualização – e na tecitura de interfaces conectivas complexas que se dão no âmago da vida social e na realização material do ambiente planetário. Concernem, portanto, a sistemas cuja politização faz-se de extrema necessidade para que possamos nos implicar seriamente com o empreendimento perspectivado de *pensar-com* – sendo, assim, essenciais à instrumentalização da alienação como habilitadora do estranhamento do sempre-já-dado.

Quando manejadas sob uma lógica demasiadamente utilitária, servil e orientada por regimes de aprendizado que reiteram o presente diagrama sociopolítico, a inteligência artificial – e os modos de relação estabelecidos não *com*, mas por meio das máquinas, sob a égide do tecno-capital – colocam-se, contudo, muito aquém do reposicionamento perspectivado que aqui buscamos.

Em diálogo com a pesquisadora e teórica da mídia Wendy Hui Kyong Chun, Reed contextualiza a naturalização d'O Mundo a partir do funcionamento das redes plataformizadas e da atividade algorítmica – sobretudo no que diz respeito à agência humana implicada em sua programação –, sublinhando como

a lógica que as rege reafirma-se *homofílica*, isto é, operante a partir das noções de proximidade e familiaridade, bem como de suas subjacentes opressões e dominações historicamente sedimentadas.

É exemplar como o mundo online de hoje, como Chun coloca de forma brilhante, é amplamente definido pela segregação das estruturas por meio do conceito aplicado de “homofilia” no design de redes. [...] O design de redes homofílico é essencialmente a automação da familiaridade [...]. Quando encontros e confrontos com o estrangeiro e o estranho são proibidos por algoritmos, a alienação, em um sentido distorcido e não intencional, foi superada. Há pouco para se comemorar nesse caso de superação da alienação. Se a mudança sem mudança continua a ser o epítome da nossa condição, é apenas reificada pela automação da familiaridade, e o preço que pagamos coletivamente por essa tendência inicial de “semelhança que gera conexão” é capturado pela nossa deficiência em criar hipóteses de novas perspectivas (Reed, 2018, p. 20-21).

Uma politização de nossa conjuntura demanda, ao contrário, o engajamento com experiências de estranhamento – isto é, com aquilo que se entende por inabitual, distante e estranho: uma correspondência com experiências *xenofílicas*. Rearticular o presente diagrama de modo a operar uma descentralização antrope e etnocêntrica denota, como ressalta Reed (2018, p. 16), a formação de um sujeito coletivo *alien* – ainda por se conformar.

De que maneiras, então, pensarmos o espessamento de um corpo *alien*, um corpo seriamente implicado com as coletividades humanas, seriamente agregado às máquinas inteligentes e às outras formas de produção de pensamento e de vida?

A assunção de Patricia Reed leva-me a recobrar o apreço pelo incitamento imaginativo de outros mundos, evocado de modo similar nas narrativas de Trevor Paglen e Donna Haraway, que, a seus modos, tal como Reed, recorrem às ferramentas hiporreais – isto é, ferramentas para a formulação de hipóteses com/acerca daquilo que evade a realidade imediata e habitual – como um procedimento especulativo imprescindível à tarefa de *pensar-com* e de “ficar com o problema”, para evocar a formulação de Haraway. Entre essas, para além dos modelos computacionais de visualização mencionados por Reed, situo a

fabulação/ficção como uma proposição de grande relevância para Paglen e Haraway, e para a condução do trabalho que lhes endereço, e que aqui confabulamos.

Artículo *fabulação/ficção* em consonância com o que elabora o crítico e curador Lucas Dilacerda – embasado na poética e na proposta de imaginação radical de Denise Ferreira da Silva –, que explicita a *fabulação/ficção* como uma operação que

denuncia os projetos de desenvolvimento e progresso da modernidade e se distancia dos ideais de futuro da colonialidade. A *fabulação* é esse esforço de imaginar corpos subalternizados que sobreviveram ao passado genocida, que sobrevivem ao presente necropolítico e que estarão vivos no futuro por vir: afrofuturismo, etnofuturismo, transfuturismo etc. Entretanto, a *fabulação* não se restringe apenas ao plano do imaginário, ela também atinge um plano real de experimentação onde busca inventar novas tecnologias de resistência e sobrevivência ao presente (Dilacerda, 2022, p. 95).

Trata-se, assim, de uma operação por meio da qual se criam, a despeito do epítome da familiaridade, condições insurgentes para nos situar e pensarmos mais seriamente acerca de nossa corresponsabilidade de “viver e morrer bem” (Haraway, 2023, p. 13) com outras formas de pensamento e de produção de vida. Ao fazê-lo – tal como no exercício hipotético do ente *alien* ou no incitamento à *escuta profunda* de Pauline Oliveros e à *imaginação radical* de Denise Ferreira da Silva –, torna-se possível galgar modos de adensar os procedimentos humanos no sentido de sua descentralização etno e antropocêntrica, em desalinho com O Mundo Ordenado. Mais *húmus*, menos *Homo*, conforme provoca Haraway – vislumbrando, assim, a corporificação em curso do ser coletivo *alien* mencionado por Reed. Ou, ainda, como propõe o pensador Yuk Hui, procedimentos mais *fragmentados*, menos universalizantes.

Yuk Hui constitui uma visada particularmente interessante para o percurso aqui traçado, uma vez que, diante das implicações catastróficas d'O Mundo, aborda a questão descentralização – em seu caso, da *fragmentação* – como um posicionamento disruptivo urgente, articulado por meio de sua noção de cosmotécnica.

A cosmotécnica depreende um modo de perspectivar o mundo, em suas distintas localidades e especificidades cosmológicas e culturais, a partir de uma

concepção de tecnologia que reincorpora o universal ao particular – isto é, que opera por *fragmentação* – e compreende a diferença como condição da diversidade irreduzível das relações complexas com o pensamento tecnológico, asfixiadas em um mundo redimensionado segundo um sistema tecno-científico-econômico único. A questão da cosmotécnica é, assim, mobilizada como forma de possivelmente circuitar vias divergentes, que derivem da narrativa apocalíptica e sacrificial d'O Mundo como condição inelutável de nossas – e de outras – existências.

A *fragmentação*, entendida como *descentralização* – ou ainda como dessincronização, como também propõe o autor –, leva-nos a reconsiderar as múltiplas tecnicidades, as cosmotécnicas, um canal de acesso à diferença do pensamento, em refutação a um humanismo etnocêntrico exacerbado “que aspira reinventar o Homo sapiens como Homo deus por meio da aceleração tecnológica” (Hui, 2020, p. 86), impulsionando o desenvolvimento tecnológico como ponto de disjunção entre nossas existências, as demais formas de vida e o cosmo.

Ao substancializar o humano como um universal que transcende todas as particularidades da cultura e da natureza, nos vemos diante de um humanismo que equivale ao niilismo. Para sair desse impasse, precisamos, antes de mais nada, suspender a noção de humanidade que nos foi apresentada [...]

Rejeitar o conceito de humanidade é estilhar a ilusão criada por um discurso unificador do humano, ligado a um processo de modernização como forma de sincronização. A tecnologia moderna sincroniza histórias não ocidentais no eixo de tempo global da modernidade Ocidental. Simultaneamente oportunidade e problema, o processo de sincronização permite que o mundo desfrute da ciência e da tecnologia, mas também o lança em um eixo de tempo que, animado pelo humanismo, está se movendo em direção a um fim apocalíptico, seja na forma da singularidade tecnológica (a “explosão de inteligência”), seja na forma do surgimento de uma “superinteligência” [...] (Hui, 2020, p. 84-85).

Por certo, a *fragmentação* também se distancia de uma leitura antropológica universal e utilitária da tecnologia, leitura essa insuficiente quando se trata de reposicionar as tecnologias modernas como constituintes de uma forma

específica de produção de racionalidade, correspondente à ordem social pela qual advogam, um projeto político-intelectual, base do pensamento iluminista e da Modernidade, que logrou êxito em seu *télos* de dominação e universalização por meio da globalização/sincronização e da aceleração tecnológica que lhe foram e são necessárias (Hui, 2020, p. 83).

As noções de cosmotécnica e de tecnodiversidade inscrevem-se, portanto, em nosso presente como um esforço possível de reorientação de nossos futuros tecnológicos frente aos impasses produzidos por um mundo sincronizado em um eixo de tempo global acelerado e destrutivo. Um esforço no sentido de conceber, de modo diverso, outra desembocadura em vista do abismo totalizante do progresso, no ínterim do qual nossos tempos de vida se desterritorializam.

Os neorreacionários e os transumanistas celebram a inteligência artificial em nome de um triunfalismo pós-humanista, porque a superinteligência e a singularidade tecnológica demonstram a “possibilidade de uma humanidade sublime” [...]

Em sua afirmação de uma aceleração messiânica rumo ao abismo, esses defensores concebem a si mesmos como anti-humanistas. Mas o que está por trás desse abismo? [...] A aceleração da desorientação não cria uma saída para o eixo de tempo global. Pelo contrário, é somente por um breve período que ela perturba as ordens estabelecidas e os modos convencionais de operação. [...] As qualidades disruptivas e apocalípticas intrínsecas à aceleração não são de modo algum anti-humanistas. Na verdade, elas revelam um humanismo extremo que luta para se salvar por meio da destruição em massa – um niilismo do século XXI (Hui, 2020, p. 86-87).

Diante da necessidade de recorrer a um termo capaz de condensar as coordenadas d'O Mundo tal como vêm sendo compassadas ao longo dos tempos históricos nos quais estamos invariavelmente enredados, não me passa despercebido o fato de que Yuk Hui evoca, precisamente, a paisagem inóspita – sobretudo insólita – do *abismo* como designação pertinente para as problemáticas do presente, com as quais nos encontramos em correspondência.

Se, em meio às suas articulações, o termo surge de modo pontual, como um vocativo propício à interpelação do problema, interessa-me aqui içá-lo para além de sua função primordialmente descritiva. Em se tratando de *escuta* e

imaginação como ferramentas contestadoras do sempre-já-dado de nossas *existências*, proponho tomar o *abismo* não apenas como figura diagnóstica, mas como operador especulativo em sua potência provocativa e propositiva. Isto é, não apenas como aquilo que nomeia o impasse, mas como vetor mobilizador da *fabulação/ficção*.

Assim, em vez de esgotar-se em seu valor de síntese conceitual-material das estruturas que sustentam O Mundo, o *abismo* passa a atuar, aqui, como um dispositivo de *escuta e imaginação*, por meio do qual se torna possível tensionar e reconfigurar essas mesmas estruturas, sobretudo em chave fabulatório-especulativa – por que não?

Já que nos encontramos tracionados pela gravidade desse *abismo*, podemos especular: a fim de ficar seriamente com o problema, de alçar estratégias que remanejem fôlego e impulso em desarranjo com o niilismo do século 21 e com a aceleração tecnológica predatória – que irrompe no horizonte ora como suposta salvação, ora como derrocada iminente –, impõe-se a urgência de, em vez de nos aprofundar arrefecidas e habituações à desorientação em seus confins, nos aparelhar de meios que propulsionem narrativas dissidentes de mundos.

Como nos aparelhar de meios que propulsionem narrativas dissidentes de mundos enquanto em queda livre no abismo?

Tal engajamento implica acionar estratégias e tecnologias especulativas cujo motor seja a *ficção*, mas, nesse caso, a *ficção* do próprio *abismo* – não apenas como termo, mas como cena, condição e ambiência –, bem como de sua arquitetura conceitual-material.

Afinal, quando em queda livre – como bem sabemos no escopo da física –, para que se possam computar cálculos e modelos capazes de conferir situação a um corpo em deslocamento – suas coordenadas, a aferição do espaço e do tempo percorridos –, desconsidera-se a resistência das forças contra-atuantes, isto é, o atrito. Não de modo a ignorá-las, mas porque, em queda livre, essas forças são tratadas como nulas; e, sendo nulas, não comprometem a aceleração dos corpos puxados pela gravidade. Pelo contrário: garantem-na, e em ritmo crescente, a partir da repetição do mesmo, da familiar invariação – atrito = 0.

Se a resistência se apresenta como nula, faz-se oportuno ficar seriamente com essa informação para, novamente ficcionando a partir do já dado, especular acerca de suas implicações: que outros possíveis desimpedimentos podem ser

deflagrados por essa nulidade? Pois, se a aceleração equivale a um dos regimes que sustentam o *abismo*, há de acelerar, junto aos corpos, também as suas práticas.

E se fosse o caso de – sendo a aceleração uma constante – considerar que a própria nulidade que a impulsiona (atrito = 0), longe de apenas reiterar a queda, possa, contraintuitivamente, instaurar condições favoráveis à aceleração da ficção/fabulação como manobras des’Ordenadas do pensamento? – por que não?

Se a aceleração constitui uma das grandezas determinantes desse abismo, torna-se fundamental que, para recalcular nossa rota rumo à intentada desaceleração, possamos, antes, como propõe Yuk Hui (2020, p. 87-88), nos apropriar da aceleração para pensá-la em outro sentido e direção:

Precisamos voltar à palavra “aceleração” em si mesma, já que é muito fácil se deixar enganar por uma identificação impensada entre aceleração e velocidade. Se nos lembrarmos das aulas de física no ensino médio, em que $a = v - v_0 / t$, então a aceleração é igual à variação da velocidade (de v para v_0) dividida pelo tempo. V representa a velocidade vetorial, e não escalar. Enquanto a grandeza escalar apresenta apenas módulo, a grandeza vetorial também contém direção e sentido. Por que não considerar outra forma de aceleração que não leve a velocidade a seus extremos, mas que mude a direção do movimento, que dê à tecnologia um novo referencial e uma nova orientação no que diz respeito ao tempo e ao desenvolvimento tecnológico? Caso o façamos, poderemos também imaginar uma bifurcação do futuro, que, em vez de se mover em direção ao apocalipse, se multiplique e dele se afaste.

Dito isso, especulando outros referenciais para a aceleração em favor dos rearranjos catalisados pela *fabulação/ficção*, parece-me oportuno nos apropriar – novamente, a partir da ficção do já dado – do abismo de modo a *aliená-lo*: concebê-lo como um objeto *inimaginavelmente complexo* – por que não? –, do modo como explicitado por Patricia Reed (2018, p. 16-17) e Wendy Hui Kyong Chun. Em outras palavras, um ente com o qual a correspondência, para estabelecer-se efetiva e seriamente, depende de uma reformulação perspectivada de humanidade, em benefício de uma corporificação *alien*, capaz de conceber modos radicais e i(ni)magináveis de agregação às diferentes formas de produção de pensamento e de vida:

À medida que somos cada vez mais confrontados com objetos locais/ globais tão complexos, de proporções inimagináveis (tanto enormes quanto minúsculas), e como esses objetos desafiam a categoria de proximidade concreta e de experiência sensorial como justificativa para o pensamento, essa tração epistêmica só pode ser uma experiência alienada. Abordar o que poderíamos chamar de “objetos-meio” – objetos como o clima, cujos resíduos, como o tempo, podem ser sentidos, mas cuja existência em si é de um meio abstrato, plurilocal, multissistêmico e (pelo menos em termos antropocêntricos) geracional em temporalidade – implica um engajamento na não presença (aquilo que não está diretamente disponível aos nossos sentidos). [...] Como esses “objetos-meio” escapam à presença, apreendê-los requer intervenção computacional; exigem uma articulação modelar e diagramática para torná-los acessíveis à cognição. O tipo de sujeito coletivo necessário para politizar esses objetos complexos é, portanto, não apenas uma chamada para a máxima solidariedade humana, que corte através dos regimes de individualismo e aliene a subjetividade da individualidade, mas que também acomode uma participação computacional [...] (Reed, 2018, p. 16-17).

Uma vez no interstício de tal *abismo*, em vez de nos conformar com uma destinação alegadamente inevitável, parece propício que, em virtude da necessidade de uma epistemologia imaginativa diversa e *fragmentada*, empreendamos um exercício fabulatório-especulativo capaz de *alienar* a nós mesmas como formas de vida do *abismo* – por que não? Isto é, seres em situação de correspondência incessante com esse *abismo* e suas possíveis conformações; seres em necessidade permanente de *estranhar* e *pensar-com* esse arranjo de mundo(s) em disputa – a exemplo de como articula Paglen ao endereçar aos supostos seres do *abismo* intergaláctico ou, ainda, como nos convoca Haraway, em correspondência direta com os seres de *abismos* terrenos, *abismos húmus*.

Em suma, um exercício especulativo por meio do qual possamos nos apropriar do dado – da cena enquadrada do *abismo* –, politizando as incertezas que lhe são intrínsecas, de modo a suscitar algum tipo de abalo rítmico que ressoe em desafino com a sincronia de um passado-presente-futuro tecnológico assegurado pela lógica demasiadamente linear, vertical e desastrosa do progresso.

Já que as circunstâncias se atualizam no tráfego acelerado do *abismo*, parece um proceder possível tomar o *ente abismo* não para reafirmar seu potencial desorientador, mas para rearticulá-lo como ponto de inflexão.

Insistir na tratabilidade cognitiva não é insinuar que esses tipos de objetos complexos possam ser conhecidos por completo, modelados, controlados ou dominados com perfeição; nem é dizer que saber mais sobre eles equivale diretamente a ações e estratégias aprimoradas. A causalidade mecânica já não existe há muito tempo. Ao termos a certeza de que nunca podemos conhecer ou determinar totalmente tais objetos, o que eles tornam cada vez mais transparente é a necessidade de mobilizar essa incerteza integrante. Em um esforço para combater a correlação entre incerteza e inação (suspender a ação enquanto se espera das ciências uma certeza absoluta que nunca virá), Wendy Hui Kyong Chun enfatizou que não devemos nem “celebrar nem condenar [...] modelos científicos, que são necessários para o engajamento com riscos invisíveis, impossíveis de serem experienciados”, mas tratar esses modelos computacionais (sempre imperfeitos) como “ferramentas hiporreais, ou seja, como ferramentas para hipóteses”. A proposta central de Chun é de que a incerteza venha a possibilitar a atividade, pela capacidade do hipotético, em vez de ser instrumentalizada para a inércia (Reed, 2018, p. 17-18).

Pensar o *abismo* demanda de nós, pois, uma atuação que desvincule, como defendem Patricia Reed (2018, p. 18) e Wendy Hui Kyong Chun, a incerteza da inação; que desassocie a ideia de futuro do fim – isto é, de um tempo por vir sempre refém das projeções e reproduções dos hábitos d’O Mundo, salvaguardados pelo imperativo da *familiaridade* e da *imediatez* antropocêntricas; ou, sendo o caso de corroborar de fato o fim, que a ideia de futuro se coadune com ele, com o apocalipse d’O Mundo, como afirma a pesquisadora artista Jota Mombaça (2021, p. 82-83):

O apocalipse deste mundo parece ser, a esta altura, a única demanda política razoável. Contudo, é preciso separá-la da ansiedade quanto à possibilidade de prever o que há de sucedê-lo. É certo que, se há um mundo por vir, ele está em disputa agora, no entanto, é preciso resistir ao desejo controlador de projetar, desde a ruína deste, aquilo que pode

vir a ser o mundo que vem. Isso não significa abdicar da responsabilidade de imaginar e conjurar forças que habitem essa disputa e sejam capazes de cruzar o apocalipse rumo à terra incógnita do futuro, pelo contrário: resistir ao desejo projetivo é uma aposta na possibilidade de escapar à captura de nossa imaginação visionária pelas forças reativas do mundo contra o qual lutamos. Recusar-se a oferecer alternativas não é, portanto, uma recusa à imaginação, mas um gesto na luta para fazer da imaginação não uma via para o recentramento do homem e a reestruturação do poder universalizador, mas uma força descolonial que libere o mundo por vir das armadilhas do mundo por acabar.

À beira dos *abismos*, instaura-se uma desestabilização diante da qual os diversos campos do saber têm seus pressupostos e horizontes conceituais solapados; um ponto de tensão, atenção e conflito, conjugando repulsa e fascínio justamente onde, como explicita o filósofo Mark Fisher (2016, p. 8), não há correspondentes para a experiência cognitiva. Ou, acrescentaria, onde, sob o regime da *immediatez*, nossos repertórios *homofílicos* falham em correspondência e têm sua forjada autossuficiência fragilizada. É nesse território que as especulações quanto ao endereçamento *alien* e sua força disruptiva ganham impulso – território no qual uma nova epistemologia imaginativa desponta como possível e necessária, em resposta a uma realidade cada vez mais *impensável*.

É nesse ponto de aproximação entre o real, o impensável e o (im)possível – amalgamando-se nesse *abismo* de tração magnética – que delineio o endereçamento da presente escrita, cuja articulação ressoa com o ensejo enunciado por essus e outres pesquisadores que compõem essa investigação: explorar meios de se endereçar, engajar-se e transformar-se com aquilo que, para além do *imediato concreto*, para além do repertório catastrófico d'O Mundo, não se vê, não se toca, talvez sequer se perceba – e que, justamente por isso, tensiona e desloca as formas tidas como imediatamente cognoscíveis –, não obstante, nos afeta.

Busco, assim, estruturar uma prática de criação orientada a incitar – ou a realocar atenção para – experiências de *estranhamento* na paisagem do real, desformando as coordenadas de espaço e tempo tal como usualmente as apreendemos. Trata-se de tensionar a lógica de nossos axiomas finitos e antropocêntricos por meio de uma operação fabulatório/ficcional entendida como forma

de experimentação especulativo-cognitiva: investigar modos de politizar e re-articular o diagrama sociopolítico e afetivo do presente a partir do engajamento com o *estranho*, a *incerteza*, a *não imediatez*, o *inexplicável*, o *desfamiliar* – *alienar-se*.

Politizar a incerteza por meio das capacidades do hipotético não implica um salto grosseiro rumo ao desconhecido, como já temos visto no sequestro comemorativo da “incerteza” como complexidade pelo pior da política pós-moderna, que defende a potencialidade infinita sem restrições. Como ponte para o que poderia ser, o hipotético não é um mero ato de fé, mas uma construção ponderada de um horizonte conceitual (já que horizontes reais não existem), a nos guiar enquanto atravessamos e trabalhamos com aquilo que não pode ser observado diretamente [...]. O hipotético dá acesso ao inexistente ou àquilo que poderia ser, como um novo diagrama sobre o qual é possível manobrar de outra maneira. Quando a alienação (gerativa) descreve a separação entre o que é e o que poderia ser, como a articulação da habilitação com a incerteza, o hipotético é seu veículo principal (Reed, 2018, p. 18-19).

Se o hipotético nos permite manobrar sobre aquilo que ainda não é, se a *alienação* descreve a distância entre o que é e o que poderia ser, então talvez seja precisamente nesse intervalo – nesse *abismo* – que se confabula a possibilidade de reorientação.

Se nos cabe a queda acelerada no abismo – ou melhor, a queda d’O Mundo –, e se disso depende nosso modo de pensar/agir, por que não a fabular/ficcionar?

Rodrigus Pinheiro é artista-pesquisadora, doutoranda e mestra em estudos contemporâneos das artes pelo PPGCA/UFF e graduada em artes visuais/escultura pela EBA/UFRJ. Desenvolve trabalho de ficção especulativa transmídia, mobilizando diferentes meios e materialidades a partir da noção de “performatividade inalgoritmável”, formulada no âmbito de sua pesquisa. Sonda, assim, outras possibilidades de costura entre as inteligências do corpo e da máquina, capazes de dificultar a captura de nossa capacidade vital de imaginar narrativas dissidentes para nossos passados/presentes/futuros biotecnológicos.

Referências

- DILACERDA, Lucas. *Pensamento alienígena*. Ceará: Raiz Imaginária Edições, 2022.
- FERREIRA DA SILVA, Denise. Introdução: (Di)Ante(S) do texto. In: *A dívida impagável*. São Paulo: Oficina de Imagem Política e Living Commons, 2019, p. 40-43
- FERREIRA DA SILVA, Denise. Sobre diferença sem separabilidade. In: *Incerteza viva: 32ª Bienal de Arte de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 57-65 (catálogo da exposição).
- FISHER, Mark. *The Weird and the Eerie*. London: Repeater Books, 2016.
- HARAWAY, Donna. Pensamento tentacular: Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno. In: *Ficando com o problema: fazendo parentes no Chthuluceno*. São Paulo: n-1 Edições, 2023, p. 55-108.
- HUI, Yuk. *Tecnodiversidade*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- OLIVEROS, Pauline. Introduction. In: *Deep listening: a composer's sound practice*. Lincoln: iUniverse, 2005, p. 12-16;
- PAGLEN, Trevor. Friends of Space, How Are You All? Have You Eaten Yet? Or, Why Talk to Aliens Even if We Can't? *Afterall*, London, n. 32, 2013.
- REED, Patricia. *Xenofilia e desnaturalização computacional*. Rio de Janeiro, Zazie Edições, 2018 (Coleção Trama).

Artigo submetido em março de 2026 e aprovado em junho de 2026.

Como citar:

PINHEIRO, Rodrigus. Como possivelmente endereçar a uma entidade *alien* – por que não? *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 135-154, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.7>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Escutar as ruínas: notas sobre práticas sonoras em contextos instáveis

Listening to ruins: notes on sonic practices in unstable contexts

Jovani Dala Bernardina



0000-0001-5038-5672

jvdalab@gmail.com

Resumo

Este ensaio investiga a escuta como prática sensível e política em contextos marcados pela persistência da ruína, compreendida não como vestígio do passado, mas como condição ativa do presente. Parte-se da hipótese de que escutar implica organizar modos de atenção, presença e coexistência, a partir da qual o texto analisa duas proposições artísticas contemporâneas que se desenvolvem em registros distintos: a instalação *Voar Doce Lar*, de Rick Rodrigues e Lucas Martins (2022), e a prática de caminhadas sonoras *Electrical Walks*, desenvolvida por Christina Kubisch desde 2003. Sem estabelecer comparação direta entre as obras, o ensaio propõe um campo de ressonância no qual a escuta é pensada ora como prática de abrigo e sustentação de coexistências mínimas, ora como prática de revelação das infraestruturas técnicas invisíveis que organizam o espaço urbano. Ao articular essas duas abordagens, o texto recusa leituras restaurativas, solucionistas ou espetaculares da ruína e afirma a escuta como prática situada de atenção prolongada, capaz de sustentar relações possíveis em paisagens instáveis. O ensaio conclui em suspensão, defendendo a escuta como forma de implicação ética e política diante de um mundo que continua em funcionamento, apesar de fraturado.

Palavras-chave

Escuta. Práticas sonoras. Ruína. Regeneração. Atenção.

Abstract

*This essay investigates listening as a sensitive and political practice in contexts marked by the persistence of ruin, understood not as a vestige of the past but as an active condition of the present. It starts from the hypothesis that listening organizes modes of attention, presence, and coexistence, and from this perspective analyzes two contemporary artistic propositions working in distinct registers: the installation *Voar Doce Lar* (2022), by Rick Rodrigues, and the sound-walking practice *Electrical Walks*, developed by Christina Kubisch since 2003. Rather than establishing a direct comparison between the works, the essay proposes a field of resonance in which listening is conceived alternately as a practice of shelter and the sustenance of minimal forms of coexistence, and as a practice of revealing the invisible technical infrastructures that organize urban space. By articulating these two approaches, the text rejects restorative, solution-oriented, or spectacular readings of ruin and affirms listening as a situated practice of prolonged attention, capable of sustaining possible relations within unstable landscapes. The essay concludes in suspension, proposing listening as a form of ethical and political engagement in a world that continues to function, even while fractured.*

Keywords

Listening. Sound practices. Ruin. Regeneration. Attention.

As ruínas deixaram de ser exceções localizadas ou marcas de um passado encerrado para se afirmar como condição persistente do presente, atravessando ambientes naturais, infraestruturas técnicas e formas de vida social. Nesse cenário, a ruína não se apresenta como falha a ser corrigida, mas como modo de coexistência instável, no qual a continuidade da vida depende de negociações constantes com a precariedade.

Pensar a ruína como condição ativa implica deslocar a ideia de regeneração para além das promessas de restauração ou superação. Regenerar não significa retornar a um estado anterior nem projetar soluções totais, mas sustentar práticas situadas que se desenvolvem no interior de contextos comprometidos. Trata-se de aprender a viver com sistemas danificados, reconhecendo seus limites e suas possibilidades parciais de recomposição. Nessa perspectiva, a regeneração assume um caráter processual, marcado por ajustes contínuos, alianças provisórias e formas de cuidado que não eliminam o problema, mas tornam sua permanência habitável.

Isso ressoa com abordagens sugerindo que devemos apenas permanecer com os problemas no aqui e agora, em vez de buscar saídas redentoras ou histórias de ascensão. Haraway (2016), ao apelar para a necessidade de “ficar com o problema”, reformula a discussão, afastando-a de sua orientação voltada para soluções em direção à coexistência, recusando a oferta de qualquer tipo de reparo absoluto ou a lógica de urgência salvacionista que a acompanha. O que está em jogo não é a solução para a crise, mas a capacidade de compor em meio a ela e o reconhecimento da codependência entre formas de vida humanas e não humanas dentro de contextos de precariedade. Trata-se de um engajamento contínuo, sustentado por alianças situadas, parciais e por responsabilidades compartilhadas no tempo longo.

Dentro dessa chave convergente, Stengers (2015) enfatiza o imperativo de uma atenção ética em resposta a desastres que não apenas contraria a paralisia, mas também trabalha para afastar o impulso tecnocrático. Essa atenção não é sinônima de vigilância ou gestão eficaz de desastres; significa estar disposto a ouvir de modo a escutar, o que é em si uma forma de resistência a ações rápidas e respostas padronizadas. Para esse fim, o conceito de vida como possível nas ruínas do capitalismo, conforme descrito no trabalho de Tsing (2019), avança nossa compreensão ao demonstrar como a existência assume

forma precisamente em condições de instabilidade e falta de garantia. Nessas paisagens fraturadas, a vida não se organiza a partir de projetos totalizantes, mas de encontros contingentes, colaborações improváveis e práticas de sobrevivência que escapam às lógicas de eficiência e controle.

Compreendida dessa maneira, a ruína exige regimes de atenção capazes de acompanhar processos frágeis e muitas vezes pouco visíveis. Ela não se oferece ao olhar espetacular nem se deixa capturar por narrativas de progresso ou decadência. Habitar as ruínas implica desenvolver práticas sensíveis que permitam reconhecer o que permanece em atividade, o que insiste e o que pode ser sustentado, mesmo em condições adversas. É nesse ponto que a escuta começa a se delinear como prática central, não como metáfora, mas como modo concreto de relação com ambientes instáveis.

Ouvir não é um ato passivo nem um procedimento neutro de captação de estímulos sonoros. Essa prática organiza orientações perceptivas e, ao fazê-lo, participa ativamente da constituição do que pode ser reconhecido como presença no espaço comum. Aquilo que se torna audível, assim como o que permanece relegado ao fundo, ao ruído ou ao silêncio, resulta de arranjos históricos e técnicos que regulam a percepção e distribuem de forma desigual a possibilidade de aparecer. Escutar é, portanto, uma forma de posicionamento no mundo, ainda que nem sempre consciente.

Quando essa prática deixa de ser compreendida apenas como mecanismo perceptivo e passa a organizar modos de presença, altera-se o próprio modo de estar no espaço comum. Não se trata apenas de captar sons, mas de sustentar uma disposição atencional que define o que pode ser acompanhado, ignorado ou compartilhado. Ao organizar a presença, esse modo de ouvir interfere nos ritmos do corpo, nas formas de permanência e nos modos de circulação pelo ambiente. Produz, assim, efeitos que ultrapassam o campo estritamente sensorial.

O que se escuta orienta a percepção, a ocupação do espaço e as respostas ao que acontece ao redor. Define, ainda, as relações com outros corpos, humanos ou não. Nesse sentido, essa experiência auditiva se configura como prática que regula acessos ao mundo sensível, produzindo hierarquias implícitas entre aquilo que recebe atenção e aquilo que permanece à margem. Antes mesmo de ser tematizado conceitualmente, esse regime perceptivo já se afirma como força organizadora do comum, com implicações políticas no reconhecimento ou na exclusão de presenças.

A dimensão política desse modo de atenção pode ser compreendida à luz da noção de partilha do sensível, segundo a qual regimes de visibilidade, dizibilidade e audibilidade estruturam o acesso ao comum (Rancière, 2009). Ao organizar o campo do audível, esse arranjo perceptivo define não apenas quais sons são percebidos, mas sob quais condições determinadas presenças se tornam reconhecíveis como significativas. Produzem-se, assim, hierarquias sensíveis que atravessam o espaço social e moldam formas de pertencimento, exclusão e convivência. O ouvir, nesse contexto, não antecede a política, mas constitui uma de suas modalidades de atuação.

Nas práticas artísticas contemporâneas que trabalham com o som, essa dimensão torna-se particularmente evidente. O foco desloca-se da produção de objetos sonoros para a ativação de situações de experiência nas quais o ouvinte é implicado corporal e espacialmente. O som deixa de ser tratado como entidade autônoma para ser compreendido como relação, emergindo do encontro de corpos, ambientes e dispositivos. O ato de ouvir passa a atuar como prática situada, atravessada por contingências e assimetrias, produzindo sentido no próprio ato de ouvir (Voegelin, 2010).

Ao recusar a ideia dessa prática como acesso transparente a um dado preexistente, essa perspectiva enfatiza seu caráter relacional e incompleto. Ouvir não equivale a revelar uma totalidade oculta, mas a participar de um processo de produção de mundo sempre parcial e instável. Nesse sentido, esse regime perceptivo não se orienta pela clareza ou pelo controle, mas pela exposição ao que se apresenta de forma fragmentária e ambígua. Como observa Nancy (2014), escutar implica abrir-se a uma exterioridade que ressoa no corpo, colocando em jogo uma forma de relação anterior à significação plena.

Pensar essa prática nesses termos permite compreendê-la como instância crítica em contextos marcados pela instabilidade. Em paisagens atravessadas por ruínas ecológicas, técnicas ou infraestruturais, o que se escuta informa menos sobre estados ideais do que sobre continuidades precárias. Sons residuais, vibrações, interferências e campos inaudíveis tornam-se indícios de sistemas que persistem apesar do desgaste. Torná-los perceptíveis não significa apenas os evidenciar, mas reorganizar as formas de acompanhamento que permitem reconhecê-los como parte do mundo compartilhado.

Ao se situar nesse registro, esse modo de ouvir desloca o foco de soluções totalizantes para formas de disposição prolongada de acompanhamento. Escutar,

aqui, não é corrigir nem resolver, mas acompanhar processos em curso, aceitando sua incompletude. É a partir dessa compreensão que se torna possível pensar práticas artísticas sonoras não como comentários sobre a ruína, mas como modos de habitar seus regimes sensíveis, sustentando outras formas de coexistência.

Pensar tal experiência como prática situada implica deslocá-la do domínio exclusivo da audição para o campo mais amplo da experiência incorporada. O ato de ouvir envolve o corpo em movimento, a permanência em determinados lugares e o contato com materiais, superfícies e atmosferas. Não se trata apenas de ouvir sons, mas de estar em situação, ajustando continuamente a atenção em relação ao ambiente.

Essa compreensão aproxima esse regime perceptivo da noção de habitar, entendida não como ocupação de um espaço dado, mas como processo contínuo de relação com o ambiente. Como propõe Ingold (2000), o ambiente não é um cenário estático, mas um conjunto de processos em curso, no qual humanos e não humanos se constituem mutuamente. Caminhar, permanecer e acompanhar trajetórias fazem parte desse modo de estar no mundo.

Nesse sentido, o caminhar assume papel central como gesto epistemológico e sensível. Ao deslocar o corpo pelo espaço, produz-se conhecimento não pela distância, mas pela proximidade; não pela síntese, mas pela atenção às variações. Esse modo de atenção enquanto se caminha significa submeter-se ao ritmo do ambiente, aceitar interrupções e permitir que a percepção seja modulada por encontros contingentes.

A dimensão relacional da percepção também é enfatizada por Abram (1997), ao compreender o mundo sensível como um campo animado no qual humanos participam junto a outras formas de vida e materialidade. Perceber, nessa perspectiva, não é extrair informações de um meio neutro, mas envolver-se em uma trama de relações compartilhadas. Ao inserir o corpo nesse campo, a escuta reconhece a agência do ambiente. Torna evidente, assim, a impossibilidade de uma separação estável entre sujeito e objeto.

Ao articular essa forma de ouvir, caminhar e habitar, delineia-se uma abordagem que privilegia a experiência situada em detrimento da representação. O que importa não é descrever um espaço a partir de fora, mas acompanhar os modos pelos quais ele se constitui na relação com quem o atravessa. Esse deslocamento prepara o terreno para compreender práticas artísticas que trabalham com

o modo de ouvir não como efeito estético isolado, mas como forma de habitar contextos específicos, abrindo caminho para pensar a escuta como abrigo e como revelação nas proposições analisadas a seguir.

No contexto brasileiro, essa compreensão da escuta como prática situada também se articula a reflexões sobre som, território e paisagem. Rubens Akira (2008), ao discutir a arte sonora em relação à paisagem acústica, propõe compreender o som não apenas como componente ambiental, mas como dimensão ativa na constituição dos lugares. A escuta, nessa perspectiva, participa da produção de vínculos sensíveis com o território, integrando corpo, ambiente e cultura em processos de habitar. Ao deslocar a paisagem sonora do campo descritivo para o relacional, essas reflexões reforçam a escuta como prática que produz presença e continuidade, oferecendo uma chave para pensar intervenções artísticas que se desenvolvem em contextos instáveis sem recorrer à representação ou à monumentalização.

A partir desse deslocamento, torna-se possível compreender a escuta não apenas como categoria analítica, mas como prática que pode ser acionada artisticamente. Em vez de funcionar como comentário ou representação do ambiente, a escuta passa a constituir o próprio modo de relação proposto pelas práticas analisadas, organizando situações nas quais ouvir implica estar, permanecer e ajustar a atenção ao que se apresenta. A prática artística, nesse contexto, não se define pela produção de objetos sonoros autônomos, mas pela criação de arranjos espaciais, temporais e materiais que modulam a presença e reconfiguram hábitos perceptivos estabilizados. Trata-se de práticas que não ilustram conceitos, mas produzem experiências nas quais a escuta atua como operador sensível, capaz de sustentar formas específicas de coexistência ou de tornar perceptíveis camadas do ambiente que normalmente escapam à atenção ordinária. É nesse sentido que a análise pode deslocar-se do plano conceitual para o campo das práticas, acompanhando como diferentes modos de escuta se configuram, na experiência, como abrigo ou como revelação.

A escuta pode ser pensada, nesse contexto, como forma de abrigo quando se afasta de lógicas de extração, controle e visibilidade plena e passa a atuar como prática voltada para manter relações. Abrigar, aqui, não significa proteger de maneira total ou isolar do ambiente, mas criar condições mínimas de permanência e coexistência em contextos fragilizados. Trata-se de compreender a escuta

menos como revelação e mais como acompanhamento atento de processos instáveis, nos quais o cuidado não elimina a precariedade, mas a torna habitável.

É a partir dessa chave que a instalação *Voar Doce Lar*, concebida por Rick Rodrigues e Lucas Martins (2022), é mobilizada neste ensaio. Em vez de ser tomada como objeto dotado de um significado fechado, a obra é acionada como dispositivo capaz de pensar a introdução de microarquiteturas em um ambiente florestal urbano como prática de cuidado situada às condições de coexistência entre espécies. A escuta, nesse enquadramento, constitui-se como processo que atravessa a inserção da obra no território, redistribuindo formas de presença e de relação com o espaço.

O gesto que atravessa *Voar Doce Lar* pode ser compreendido como uma decisão artística de inserção sem ocupação e de presença sem centralidade. Ao introduzir estruturas no ambiente florestal urbano sem o reorganizar a partir delas, a obra recusa tanto a lógica da intervenção corretiva quanto a do destaque formal. Trata-se de uma presença distribuída que se integra às dinâmicas já existentes do lugar, sem marcar o território nem produzir novo foco de atenção. Essa escolha desloca a prática artística do eixo da transformação visível para o da sustentação silenciosa, em que agir implica ajustar-se às condições do ambiente, acompanhando seus ritmos e variações.

Figura 1
Rick Rodrigues, Lucas
Martins, *Voar Doce Lar*, 2022,
desenho preparatório e vista
parcial da instalação, com
a distribuição das casas
de pássaros no espaço do
bosque do Parque Cultural
Casa do Governador, Vila
Velha (ES)



A dimensão projetual da instalação já indica essa possibilidade de leitura ao conceber o abrigo como estrutura mínima, provisória e adaptável às condições do lugar (Figura 1). O desenho não antecipa uma forma ideal nem propõe uma solução definitiva, mas sugere um modo de intervir que responde às características do ambiente e à presença de seus habitantes não humanos. Nessa perspectiva, a arquitetura pode ser compreendida como processo relacional, no qual construir implica ajustar-se continuamente ao contexto, mais do que impor uma organização externa (Ingold, 2000).

Quando instaladas no bosque, as casas permanecem diluídas na densidade da vegetação, compartilhando o espaço com outras formas de vida e com as dinâmicas próprias do ambiente (Figura 2). Essa diluição é decisiva para a leitura proposta aqui: o abrigo se apresenta como presença discreta que torna habitável a permanência em meio à instabilidade, afastando-se tanto de respostas corretivas à degradação ambiental quanto de formas de reparação simbólica da ruína. Nesse caso, o ato de ouvir se configura como prática de acompanhamento, sensível ao que persiste e ao que se transforma, sem pretensão de controle ou visibilidade total.

Figura 2
Rick Rodrigues, Lucas
Martins, *Voar Doce Lar*, 2022
Vista geral da instalação,
evidenciando a relação entre
as estruturas de abrigo,
a paisagem natural e a
espacialização sonora no
ambiente florestal urbano
Foto: Junior Luis Paulo
Fonte: Rodrigues, Martins
(2022)



A noção de abrigo evocada por essa leitura aproxima-se da reflexão de Bachelard (2008) sobre a casa como espaço de intimidade e proteção, desde que deslocada de qualquer idealização doméstica ou antropocêntrica. Em *Voar Doce Lar*, o abrigo não se configura como refúgio isolado, mas como ponto de passagem em uma rede mais ampla de relações entre espécies, materiais e temporalidades. Essa perspectiva também dialoga com Coccia (2018), ao dissolver fronteiras rígidas entre vida, ambiente e construção, permitindo compreender a arquitetura como extensão de processos vitais e ecológicos.

Mobilizada nesse registro, a obra não é convocada como exemplo de regeneração em sentido restaurativo, mas como ocasião para pensar práticas de convivência possíveis em paisagens já comprometidas. Regenerar, aqui, não significa reconstituir um estado anterior do ambiente, mas assegurar modos de relação que se sustentam no tempo longo e em escalas reduzidas. Essa leitura encontra ressonância na proposta de Haraway (2016) de permanecer com os problemas do presente, enfatizando práticas de cuidado que não prometem resolução, mas assumem responsabilidade pela continuidade da vida em condições precárias.

Para uma descrição detalhada do processo de concepção e implantação da instalação, bem como dos dispositivos envolvidos, ver o catálogo da instalação *Voar Doce Lar* (Rodrigues, Martins, 2022). No contexto deste ensaio, entretanto, a obra é acionada menos como objeto a ser explicado e mais como campo de possibilidades a partir do qual se pode pensar a escuta como prática situada de atenção e coexistência em paisagens marcadas pela instabilidade.

Se no movimento anterior a escuta foi pensada como possibilidade de abrigo e sustentação de coexistências mínimas, aqui ela pode ser acionada como prática de revelação. Revelar, nesse contexto, não significa esclarecer ou tornar transparente, mas expor camadas do ambiente que permanecem operantes apesar de sua invisibilidade cotidiana. Trata-se de uma escuta que não protege nem acolhe, mas desloca a atenção para aquilo que sustenta o funcionamento do espaço urbano sem se oferecer imediatamente à percepção.

É a partir dessa chave que a prática *Electrical Walks*, desenvolvida desde 2003 por Christina Kubisch, é mobilizada neste ensaio. A obra consiste em caminhadas realizadas com fones de indução eletromagnética, que permitem aos participantes escutar os campos gerados por infraestruturas técnicas da

cidade. Mais do que propor uma experiência sonora singular, a prática pode ser compreendida como um dispositivo que reconfigura o regime de atenção do ouvinte, deslocando a escuta do plano atmosférico para o campo infraestrutural.

Em *Electrical Walks*, a proposta reside na ativação de uma escuta que torna audível aquilo que normalmente permanece fora do campo perceptivo, mantendo a experiência em estado aberto. Ao evitar explicações, nomeações ou orientações prévias sobre o que será escutado, a prática desloca a produção de sentido para o próprio ato de escutar. O participante segue sem chaves interpretativas ou narrativas de mediação que organizem a experiência de antemão. Essa escolha sustenta uma abertura sensível na qual essa prática se confronta com a materialidade técnica da cidade, sem garantias de inteligibilidade. O que se expõe é uma condição de funcionamento que persiste apesar de sua opacidade. Ao caminhar sem explicação, o ouvinte reconhece a infraestrutura como presença ativa, que atravessa o corpo antes de se oferecer ao entendimento.



Figura 3
Mapa do percurso da *Electrical Walk* realizada na cidade de Roma, com indicação do trajeto e dos pontos de escuta ao longo da malha urbana Kubisch (2003-)

A revelação operada pela obra não se dá por meio de uma narrativa explicativa, mas pela experiência incorporada do percurso. Ao caminhar pela cidade, os participantes não escutam sons produzidos intencionalmente, mas interferências, pulsações e variações associadas ao funcionamento de cabos, sistemas elétricos e dispositivos técnicos. Nesse caso, o ouvir não se orienta pela busca de significado, mas pelo contato direto com uma materialidade sonora que evidencia a cidade como campo ativo de forças e fluxos invisíveis (Figura 3).

Figura 4

Frame do vídeo *Electrical Jubilee – Electrical Walks in the areas of S. Maria Maggiore and San Pietro*, registrando participantes durante caminhada sonora com fones de indução eletromagnética em contexto urbano Kubisch, Paul, Thiel (2025)

Essa ativação do percurso como gesto central reforça a compreensão da escuta como prática situada. Os mapas das caminhadas, frequentemente disponibilizados como parte do projeto, não funcionam como representações exaustivas do trajeto, mas como indicações de um campo de experimentação sensível (Figura 4). O que se escuta varia conforme o corpo que caminha, o ritmo do deslocamento e as condições técnicas do ambiente, evidenciando o caráter contingente, relacional e instável da experiência.



A partir dessa perspectiva, a infraestrutura urbana deixa de ser percebida apenas como suporte funcional e passa a ser compreendida como paisagem sensível. Como argumenta Easterling (2014), as infraestruturas funcionam muitas vezes de forma invisível, regulando comportamentos e modos de vida sem se apresentar como objetos perceptíveis. *Electrical Walks* torna audível esse regime infraestrutural não para o explicar, mas para expô-lo como campo de experiência, no qual o ouvir atua como ferramenta crítica.

Essa dimensão crítica aproxima-se da noção de território acústico desenvolvida por LaBelle (2010), ao compreender o som como elemento que organiza espacialidades, relações de poder e formas de circulação. Ao tornar audíveis os campos eletromagnéticos, a prática não apenas amplia o espectro do que pode ser escutado, mas reorganiza a relação do corpo com o espaço urbano, evidenciando que aquilo que sustenta a cidade não é apenas visível ou arquitetônico, mas também vibratório e imaterial.

A mediação técnica é central nesse processo. Diferentemente de abordagens que buscam uma escuta natural ou desinstrumentalizada, *Electrical Walks* assume explicitamente a mediação como condição de acesso ao sensível. Nesse ponto, a obra dialoga com as reflexões de Chion (2011) sobre regimes de atenção e escuta mediada, ao evidenciar que ouvir implica sempre dispositivos, filtros e enquadramentos.

Mobilizada neste ensaio, a prática de Kubisch não é tomada como representação da ruína urbana, mas como ocasião para pensar a persistência funcional de sistemas técnicos em estado de desgaste. A cidade que se escuta em *Electrical Walks* não é a cidade do colapso total, mas aquela que continua em funcionamento apesar de suas fraturas. A escuta, aqui, não abriga nem protege; ela desloca e desestabiliza, revelando a ruína técnica como condição ativa do presente.

Colocadas em relação, as duas práticas analisadas configuram-se como gestos distintos inscritos em um mesmo campo de instabilidade. Ambas partem de contextos marcados pela precariedade, pela persistência de sistemas danificados e pela necessidade de reorganizar orientações perceptivas diante de paisagens em ruína. O que as diferencia reside na direção do gesto sensível que cada uma ativa.

A relação estabelecida entre as duas práticas não se faz como comparação direta nem como leitura paralela orientada por critérios de equivalência. O

ensaio propõe antes um campo de ressonância, no qual cada gesto artístico faz vibrar o outro sem se submeter a um eixo comum de medida. O dueto não busca estabelecer correspondências formais, mas acompanhar o modo como decisões sensíveis distintas respondem a uma mesma condição de instabilidade. Ao colocá-las em relação, o texto não fixa sentidos nem estabiliza interpretações, mas mantém em suspensão um jogo de aproximações e deslocamentos que permite perceber como essa prática se desdobra em modos diversos de atenção, permanência e exposição. O que se constrói é um espaço relacional, no qual as práticas se iluminam mutuamente sem perder sua singularidade.

Em *Voar Doce Lar*, a escuta pode ser pensada como abrigo, isto é, como prática que sustenta condições mínimas de coexistência sem prometer restauração. As microarquiteturas diluídas no ambiente florestal urbano não se apresentam como solução para a degradação, mas como presença de permanência discreta, em que os modos de atenção se orientam como acompanhamento acurado de processos vitais. Trata-se de uma prática orientada pelo cuidado e pela continuidade, sem recorrer à exposição da ruína ambiental.

Em *Electrical Walks*, por sua vez, a escuta atua como prática de revelação. A proposta consiste em expor camadas infraestruturais que funcionam de forma invisível no cotidiano urbano. A caminhada sonora torna audíveis os campos eletromagnéticos que atravessam a cidade, deslocando a atenção para aquilo que sustenta seu funcionamento técnico. Nesse contexto, essa experiência desestabiliza ao evidenciar a presença constante de sistemas que regulam a vida urbana e permanecem fora da percepção ordinária.

Esse dueto pode ser compreendido a partir de eixos de tensão que atravessam o ensaio. Abrigo e exposição não se opõem, mas revelam modos distintos de lidar com a ruína como condição ativa do presente. Da mesma forma, floresta urbana e cidade infraestruturada não aparecem como cenários contrastantes, mas como ambientes igualmente atravessados por formas de vida e por sistemas técnicos em estado de precariedade. Em ambos os casos, essa prática se desloca da lógica de correção e se configura como prática de reorganização do sensível.

Essa reorganização pode ser pensada à luz da partilha do sensível, uma vez que ambas as práticas reconfiguram o que pode ser percebido e compartilhado no espaço comum (Rancière, 2009). Em *Voar Doce Lar*, essa redistribuição

se dá via a discrição; em *Electrical Walks*, via a exposição. Em ambos os casos, a escuta atua como operador político, ao deslocar regimes de visibilidade e audibilidade.

A escuta como prática situada, conforme formulada por Voegelin (2010), atravessa igualmente as duas proposições. Nenhuma delas oferece acesso transparente ao real ou produz experiências totalizantes. O que se delinea são situações parciais, contingentes e corporais. Elas dependem do contexto, do percurso e da relação do ouvinte com o ambiente. Essa prática não revela um mundo dado, mas participa de sua produção provisória, seja pela sustentação silenciosa de coexistências, seja pela exposição das infraestruturas que as condicionam.

Essa forma de relação aproxima-se da atenção ética proposta por Stengers (2015), ao recusar tanto a aceleração solucionista quanto a paralisia diante da catástrofe. As duas práticas se desenvolvem em escalas reduzidas e por meio de ações mínimas, apostando em formas de atenção prolongada que permitem acompanhar processos instáveis sem pretensão de controle. A ruína, aqui, não é cenário de fim, mas campo de responsabilidade, no qual escutar torna-se uma forma de permanecer implicado.

À luz do percurso traçado neste ensaio, regenerar não equivale a reconstruir o que foi perdido nem a projetar futuros estabilizados. Em contextos marcados pela persistência da ruína, trata-se antes de uma prática de atenção voltada para a sustentação de relações possíveis em meio à instabilidade. Trata-se menos de resolver problemas do que de aprender a viver com eles.

Ao longo do percurso, o ensaio recusa respostas recorrentes às paisagens em ruína. Em vez de buscar soluções capazes de reparar sistemas danificados ou projetar restaurações orientadas para a recuperação de estados idealizados, propõe outra forma de implicação.

Tampouco se orienta via a denúncia direta ou a exposição espetacular da precariedade, que frequentemente transforma a ruína em objeto de consumo sensível. O que se afirma é uma atenção voltada para a sustentação de relações possíveis em contextos instáveis. Ao deslocar o foco dessas respostas totalizantes, o ensaio compreende essa prática situada no intervalo entre agir e acompanhar, entre intervir e permanecer, mantendo aberto um espaço de responsabilidade sem o converter em promessa de resolução.

Ao recusar um fechamento conclusivo, o ensaio aposta na suspensão como gesto crítico. Suspender não é interromper o pensamento, mas mantê-lo em estado de continuidade, permitindo que as questões aqui levantadas sigam reverberando para além do texto. Regenerar, nesse horizonte, não é alcançar um fim, mas sustentar essa forma de atenção como prática ética e política diante de um mundo que continua funcionando, apesar de fraturado.

Jovani Dala Bernardina é artista visual e doutoranda em artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Pela mesma instituição, concluiu o mestrado em artes (2025) e o bacharelado em artes plásticas (2022). Possui especializações nas áreas de educação, patrimônio e paisagem. Sua pesquisa investiga processos de criação, estudos da paisagem, paisagem sonora, *umwelt*, identidade cultural, territorialidade, gentrificação e ativismo. Atua como editora-executiva da Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e integra o Grupo de Pesquisa e Extensão Estudos da Paisagem (Gpeep) e o Grupo de Estudos Interartes (GEI).

Referências

- ABRAM, David. *The spell of the sensuous: perception and language in a more-than-human world*. New York: Vintage Books, 1997.
- AKIRA, Rubens. Arte sonora e paisagem acústica. In: SANTAELLA, Lucia; ARANTES, Priscila (org.). *Estéticas tecnológicas: novos modos de sentir*. São Paulo: Educ, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CHION, Michel. *A audiovisualização: som e imagem no cinema*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- COCCIA, Emanuele. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- EASTERLING, Keller. *Extrastatecraft: the power of infrastructure space*. London: Verso, 2014.
- HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. Trad. Paula Fleisner e Leandro Durazzo. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- INGOLD, Tim. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge, 2000.

KUBISCH, Christina. *Electrical Walks*. Projeto artístico, desde 2003. Disponível em: <https://electricalwalks.org>. Acesso em 14 jan. 2026.

KUBISCH, Christina; PAUL, Frank; THIEL, Tom. *Electrical Jubilee – Electrical Walks in the areas of S. Maria Maggiore and San Pietro*. Roma, 2025. Vídeo (16' 22"). Disponível em: <https://electricalwalks.org/video/>. Acesso em jan. 2026.

LABELLE, Brandon. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*. New York: Continuum, 2010.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.

RODRIGUES, Rick; MARTINS, Luccas. *Voar doce lar: catálogo da instalação*. Vila Velha: Parque Cultural Casa do Governador, 2022.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TSING, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: n-1 edições, 2019.

VOEGELIN, Salomé. *Listening to noise and silence: towards a philosophy of sound art*. New York: Continuum, 2010.

Artigo submetido em janeiro de 2026 e aprovado em junho de 2026.

Como citar:

BERNARDINA, Jovani Dala. Escutar as ruínas: notas sobre práticas sonoras em contextos instáveis. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 155-170, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.8>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

O perecível e o descartável em Cildo Meireles, Krajcberg e Tunga

The perishable and the disposable in Cildo Meireles, Krajcberg, and Tunga

João Cicero Teixeira Bezerra

 0000-0001-7930-2199
jcteixeirab78@gmail.com

Resumo

O artigo investiga a noção de perecibilidade e descarte como eixo crítico na produção de Cildo Meireles, Frans Krajcberg e Tunga, compreendendo tais categorias não apenas como escolhas materiais, mas como operadores conceituais, políticos e simbólicos. A análise ancora-se nas reflexões de Hannah Arendt sobre as relações entre durabilidade, fabricação e mundo comum, tomando o resto como índice da crise das formas de permanência e como campo de reinscrição crítica da experiência. Em Cildo Meireles, o uso de restos industriais (sua obsolescência), materiais cotidianos e a construção de circuitos ideológicos tensionam os sistemas de valor e a institucionalização da arte, transformando o resíduo em experiência crítica e sensorial. Em Frans Krajcberg, o descarte assume caráter ético e ecológico: troncos queimados, raízes e pigmentos naturais configuram vestígios da violência ambiental, reinscrevendo o gesto artístico como denúncia e testemunho. Em Tunga, o perecível opera no campo do disforme como laboratório de uma *antigestalt* da forma e do objeto, em ambientes instáveis nos quais matéria, erotismo e fabulação sustentam uma poética do enigma. A comparação entre os três artistas evidencia diferentes regimes do resto – como linguagem crítica, denúncia ecológica e mito materializado –, afirmando a arte como campo de tensão entre história, mundo e matéria.

Palavras-chave

Arte contemporânea. Perecibilidade.
Descarte. Experiência. Antropoceno.

Abstract

This article investigates the notion of perishability and disposal as a critical axis in the production of Cildo Meireles, Frans Krajcberg, and Tunga, understanding these categories not merely as material choices but as conceptual, political, and symbolic operators. The analysis is grounded in the reflections of Hannah Arendt on the relations between durability, fabrication, and the common world, approaching the remainder as an index of the crisis of forms of permanence and as a site for the critical reinscription of experience. In Cildo Meireles, the use of industrial residues (and their obsolescence), everyday materials, and the construction of ideological circuits challenges systems of value and the institutionalization of art, transforming waste into a critical and sensory experience. In Frans Krajcberg, disposal assumes an ethical and ecological dimension: burned trunks, roots, and natural pigments constitute traces of environmental violence, reinscribing artistic gesture as denunciation and testimony. In Tunga, perishability operates within the field of the formless as a laboratory of an anti-Gestalt of form and object, in unstable environments where matter, eroticism, and fabulation sustain a poetics of enigma. The comparison among the three artists highlights different regimes of the remainder – as critical language, ecological denunciation, and materialized myth – affirming art as a field of tension between history, world, and matter.

Keywords

Contemporary Art. Perishability.
Disposal. Experience. Anthropocene.

Arendt e o espanto do Antropoceno – como a arte e a condição humana respondem a esse espanto

O ponto de partida de *A condição humana* é um espanto histórico e filosófico: o lançamento do primeiro satélite artificial, em 1957. Hannah Arendt (2007) identifica nesse acontecimento, mais do que na fissão do átomo, um sinal inequívoco de mutação profunda na relação entre humanidade, técnica e mundo. O que a surpreende não é apenas a façanha científica, mas a reação afetiva que ela suscita: não orgulho ou admiração, mas um “alívio” diante da possibilidade de libertar o homem de sua suposta “prisão na Terra”. Esse deslocamento simbólico inaugura, para Arendt, uma crise radical da autocompreensão humana, na qual o saber técnico passa a orientar-se não mais para a permanência do mundo comum, mas para sua superação.

Desde o prólogo, Arendt recusa a tentativa de definir uma “natureza humana” nos termos da tradição filosófica essencialista. Qualquer definição fixa – seja fundada na razão, no logos ou na capacidade de produção – torna-se insustentável no contexto moderno, pois ignora o caráter histórico, contingente e transformável das capacidades humanas. Definir o homem por uma essência imutável implica, segundo Arendt, projetar um ideal sobre-humano, quase divino, que apaga a condição terrena, finita e vulnerável da existência humana.

Em lugar dessa busca essencialista, Arendt propõe pensar a condição humana, isto é, o conjunto de condições históricas, materiais e políticas sob as quais a vida humana se dá. Nesse deslocamento conceitual, a Terra ocupa lugar central e irredutível. Arendt (2007, p. 7) afirma de modo enfático que “a Terra é a própria quintessência da condição humana”, pois constitui o único ambiente conhecido no qual a vida pode existir sem artifícios técnicos. Não se trata apenas de um suporte físico, mas da condição fundamental que torna possíveis o trabalho, a obra, a ação e a própria pluralidade humana. Esta formulação – “quintessência” – confere à Terra um estatuto ontológico e político decisivo, hoje particularmente relevante para pensar o Antropoceno.

O desejo moderno de abandonar a Terra aparece, assim, como uma rebelião contra a própria condição humana. Para Arendt, não se trata de progresso neutro, mas de uma mudança profunda no horizonte de sentido: a tentativa de substituir o mundo comum por um ambiente tecnicamente produzido. Essa mutação antecipa,

de forma notável, os impasses contemporâneos do Antropoceno, em que a Terra deixa de ser pensada como condição compartilhada da vida e passa a ser tratada como objeto de manipulação, cálculo e exaustão.

Nesse contexto, emerge uma crise estrutural entre pensamento, linguagem e razão, de um lado, e o *know-how* técnico, de outro. Arendt observa que a ciência moderna produz resultados cada vez mais eficazes, porém cada vez menos traduzíveis em discurso compreensível e partilhável. As verdades científicas, embora operacionais, escapam ao juízo comum e à linguagem pública. Instala-se, assim, um divórcio inquietante entre aquilo que os homens são capazes de fazer e aquilo que conseguem compreender, narrar e discutir coletivamente.

Esse divórcio é, para Arendt, fundamentalmente político. A política depende do discurso, do juízo e da possibilidade de tornar o mundo inteligível entre os homens. Quando o saber técnico passa a operar fora da linguagem comum, a ação humana corre o risco de submeter-se a processos que ninguém controla plenamente. Nesse cenário, os homens podem tornar-se “escravos indefesos” não das máquinas em si, mas do próprio sistema técnico que produzem, à mercê de qualquer procedimento tecnicamente possível, ainda que devastador para a vida e para o mundo.

Escrito no contexto do pós-guerra – após a experiência do totalitarismo e da bomba atômica –, *A condição humana* oferece uma crítica decisiva às promessas redentoras da técnica. Arendt não propõe um retorno romântico à natureza nem demoniza a ciência, mas insiste na necessidade de refletir sobre “o que estamos fazendo”. Diante do espanto contemporâneo do Antropoceno, sua ênfase na Terra como quintessência da vida humana recoloca uma questão central também para a arte: como pensar, sentir e imaginar o mundo comum quando a própria condição terrestre da vida se encontra ameaçada por processos técnicos que escapam ao juízo político e à experiência sensível compartilhada (Arendt, 2007, p. 9-30)?

Nessa direção, o ensaio examinará como cada artista (Cildo Meireles, Frans Krajcberg e Tunga) formula ou encena para a nossa sensibilidade humana visões da técnica e da ciência e da terra como problemas filosóficos para a condição humana e não caminha na direção da nostalgia, mas, como Arendt, opera por meio de reflexão e espanto diante da vida moderna e contemporânea.

As poéticas múltiplas do resto

A presença do perecível e do descartável na arte contemporânea constitui um dos pontos de inflexão mais significativos na crítica aos regimes de valor, permanência e monumentalidade que historicamente estruturaram o campo artístico. Ao longo do século 20 e início do 21, a incorporação de restos, resíduos, materiais instáveis e elementos sujeitos à degradação progressiva deslocou a arte de uma lógica fundada na durabilidade da forma para uma reflexão mais ampla sobre os vínculos entre matéria, história, ideologia e mundo social. Nesse contexto, o descarte deixa de ser compreendido como simples escolha técnica ou formal e passa a operar como categoria conceitual, política e simbólica, capaz de tensionar tanto os sistemas de produção e circulação da arte quanto os modos de sua institucionalização.

Este artigo propõe uma análise comparativa da noção de perecibilidade e descarte na produção de Cildo Meireles, Frans Krajcberg e Tunga, três artistas cujas trajetórias, embora distintas em procedimentos e campos simbólicos, convergem na recusa da forma estável e na problematização do estatuto da matéria artística. A hipótese central sustenta que, em cada um desses casos, o resto não é um elemento residual ou secundário, mas um operador estruturante da obra, capaz de articular crítica institucional, denúncia ecológica e elaboração mítica.

Na obra de Cildo Meireles, o uso de materiais descartáveis, objetos obsoletos e cotidianos deslocados de sua função original revela uma crítica incisiva aos sistemas ideológicos e às estruturas de poder que organizam tanto a sociedade quanto o próprio campo da arte. Ao incorporar restos industriais, dinheiro, garrafas, rádios, fios elétricos ou elementos seriados, o artista constrói dispositivos que expõem a instabilidade da linguagem, a circulação de valores e a falência de sistemas simbólicos apresentados como neutros ou universais. O descarte, nesse caso, não se refere apenas à materialidade, mas ao colapso de sentidos, à saturação dos signos e à crítica à museificação da experiência artística, frequentemente transformada em espetáculo ou fetiche institucional.

Em Frans Krajcberg, a noção de resto assume caráter ético e político diretamente vinculado à questão ambiental. Troncos queimados, raízes retorcidas, madeiras carbonizadas e pigmentos naturais constituem vestígios materiais da

violência infligida à natureza, sobretudo em contextos de devastação florestal e exploração predatória. Diferentemente de uma apropriação simbólica mediada pela linguagem ou pelo circuito cultural, a obra de Krajcberg apresenta a matéria ferida do mundo como testemunho direto da destruição. O artista atua como mediador entre a devastação e a memória, reinscrevendo o gesto artístico como forma de denúncia, resistência e alerta ecológico. O descarte, nesse sentido, não é resíduo do consumo, mas evidência de um crime ambiental que insiste em permanecer visível.

Em Tunga, por sua vez, o perecível e o descartável operam em um campo distinto, marcado pelo disforme, pelo laboratório e pela fabulação mítica. Seus trabalhos mobilizam materiais orgânicos e instáveis – líquidos, cabelos, metais, tecidos e elementos químicos – em ambientes que evocam experimentações científicas, narrativas arcaicas e sistemas simbólicos fechados. O resto, em Tunga, não denuncia diretamente nem se organiza como crítica institucional explícita; ele participa de uma poética do enigma, em que a transformação continua no objeto sustentando um regime próprio de sentido. A instabilidade material é constitutiva da obra, produzindo uma temporalidade suspensa entre performatização da ciência (por laboratórios montados), erotismo cindido e mito singular.

A comparação desses três artistas permite identificar diferentes regimes do descarte na arte contemporânea: como linguagem crítica, mítica e política em Cildo Meireles; como denúncia ética e ecológica em Frans Krajcberg; e como narrativa materializada em sistema simbólico autônomo em Tunga. Em comum, estão a recusa da obra como forma fixa e a afirmação da arte como campo de tensão entre história, mundo e matéria. O perecível deixa de ser uma ameaça à obra para se tornar sua própria condição de possibilidade, deslocando os critérios tradicionais de conservação, valor e permanência – sem operar ilusionismos dos restos e dos detritos, como em Vik Muniz, em que o resto é transformado em ilusão de óptica de retratos e cenas realistas, afirmando o virtuosismo óptico e o manejo de criação de fotografias pelo domínio do cálculo da bricolagem do resto tornado imagem ilusória. Em Meireles, Krajcberg e em Tunga, formas novas são criadas, mas preservam-se, propositalmente, as imagens dos restos.

O artigo reorganiza seu horizonte teórico a partir da reflexão de Hannah Arendt sobre a durabilidade do mundo comum e a condição humana, reflexão que orienta a leitura do perecível e do resto como índices de uma crise histórica

das formas de permanência, questionando, sem entrar em polêmica, as visões aristotélicas de “natureza do homem racional”. O resto deixa de ser entendido como negatividade residual e passa a ser tomado como operador de pensamento, capaz de reinscrever a experiência no interior de um mundo tensionado pela lógica técnica e pela exaustão material.

É nesse quadro que o texto propõe uma aproximação entre Cildo Meireles, Frans Krajcberg e Tunga não para reduzir suas diferenças formais, políticas e ideológicas, mas para evidenciar uma zona de interseção crítica: a recusa do antropocentrismo como regime de centralidade e a ativação do resto como potência estética e ética. O artigo sustenta que, embora operem em campos distintos, os três artistas convergem na construção de obras que deslocam o humano de sua posição soberana, reinscrevendo-o em relações instáveis com matéria, linguagem e mundo.

Nesse horizonte comum, cada artista é analisado a partir de sua singularidade operatória. Em Tunga, o descentramento do sujeito emerge de uma sensibilidade crítica atravessada pela psicanálise, na qual a obra produz mitologias próprias, deliberadamente antigestálticas, sustentadas por uma lógica de instabilidade, erotismo e fabulação material. Em Cildo Meireles, a ênfase recai sobre os circuitos ideológicos do capitalismo, articulando uma crítica política que atravessa a linguagem em sua extensão máxima – da palavra à coisa – convertida em materialidade reflexiva e campo de tensão semântica. Em Frans Krajcberg, o eixo é uma consciência ecocrítica radical, anterior a qualquer modismo, na qual a matéria ferida da natureza se apresenta como testemunho e denúncia. O artigo demonstra que, apesar dessas diferenças, os três operam uma retirada comum: afastam-se da centralidade antropocênica e afirmam, por meio de múltiplas poéticas do resto, uma crítica sensível e contundente ao presente.

Mito, obsolescência e crítica ao capital na obra de Cildo Meireles

Como um sistema crítico em permanente tensão entre mito, linguagem e economia política – assim se constrói a obra de Cildo Meireles. Ao longo de sua trajetória, o artista mobiliza objetos obsoletos, resíduos industriais, moedas e materiais cotidianos para desestabilizar a naturalização dos sistemas ideológicos que sustentam tanto o capitalismo quanto a própria institucionalização da arte.

O descarte, em Cildo, não aparece como efeito colateral do processo artístico, mas como seu núcleo conceitual: aquilo que resta quando os sistemas de valor entram em colapso.



Figura 1
Cildo Meireles, *Torre de Babel*, 2001
Disponível em:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sculpture,_Tate_Modern,_Londres_01.jpg
Acesso em 20 dez. 2025

Um dos mitos centrais que atravessam sua obra é o da Torre de Babel, entendido não apenas como alegoria da multiplicidade linguística, mas como figura do excesso, da saturação e da falência dos sistemas comunicacionais. Em *Torre de Babel* (Figura 1), a acumulação de rádios empilhados, cada um emitindo uma frequência distinta, produz um ambiente sonoro caótico, no qual a promessa moderna de comunicação universal se converte em ruído. A torre não “chega” aos céus; implode em sua própria base. O mito bíblico é, assim, reativado como crítica contemporânea aos meios de comunicação de massa, aos fluxos incessantes de informação e à impossibilidade de um sentido unívoco em um mundo regulado por circuitos ideológicos e econômicos concorrentes.

Essa lógica do excesso e da falência já se manifesta de modo incisivo em *Missão/Missões (Como construir catedrais)* (1987-, obra sempre refeita). O trabalho articula dois materiais centrais: moedas e ossos. As moedas, dispostas no chão (em queda vertical central), remetem diretamente ao sistema econômico, à circulação de valores e à materialidade do capital, tendo sido pensadas, como o próprio artista assinala, no contexto da inflação brasileira da década de 1980 (Cildo..., 2016, 12’ 20”). Os ossos, suspensos, evocam morte, sacrifício e violência histórica. O título já anuncia a tensão fundamental da obra: “missão”, no singular, e “missões”, no plural, colocando em confronto o projeto civilizatório cristão e sua multiplicação colonial. Nesse contexto, as moedas não são neutras: remetem a um período em que o dinheiro perdia rapidamente seu valor, tornando-se quase tão descartável quanto os corpos e territórios que sustentaram o empreendimento colonial.

A crítica ao capital em Cildo Meireles não se constrói por meio de uma denúncia panfletária, mas pela exposição de seus circuitos ideológicos. Isso se evidencia, por exemplo, nas *Inserções em circuitos ideológicos: Coca-Cola* (1970), nas quais o artista atua diretamente sobre os fluxos de circulação da mercadoria e da linguagem. Moedas que não compram, cédulas carimbadas, valores que circulam sem destino: o descarte não se restringe à materialidade, mas incide sobre o próprio sentido. Em *Missão/Missões*, o capital surge como herdeiro direto da violência colonial, acumulando-se sobre corpos, territórios e ruínas. O descarte, aqui, é histórico: o dinheiro torna-se resto porque carrega uma memória de exploração que o sistema capitalista vigente procura apagar.



Figura 2
Cildo Meireles, *Através*,
1983-1989
Inhotim, Brumadinho
Foto: Daniel Mansur
Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/en/item-do-acervo/galeria-cildo-meireles-2/#:~:text=Designed%20by%20architect%20Paulo%20Orsini,Photo:%20Daniel%20Mansur>
Acesso em 20 dez. 2025

Essa crítica se desdobra de modo particularmente sofisticado em *Através* (Figura 2), cujo próprio título exige uma atenção semântica. “Através” não é um verbo, mas um advérbio: não indica ação autônoma, e sim relação. Exige sempre uma sintaxe – através de algo. Não se trata de atravessar, mas de estar em relação mediada com um obstáculo, um meio, uma superfície. A instalação é composta por grades, cercas, redes, vidros e materiais transparentes ou semitransparentes, além de telas de madeira vazadas que produzem pequenas oclusões visuais. Essa configuração é experimentada pelo espectador por meio da caminhada sobre vidros pisáveis, estilhaçados no chão. O deslocamento se dá ao longo de camadas sucessivas de impedimento – arames farpados, telas, malhas e superfícies instáveis. Trata-se de um dispositivo instalativo que articula visão e fenomenologia do caminhar, fazendo com que elementos aparentemente leves flutuem, enquanto outros se entulham ao chão.

O vidro pisado em *Através* introduz uma tensão fundamental entre visão e corpo. A transparência, tradicionalmente associada à clareza, à razão e a uma alusão à perspectiva linear renascentista – como formulada na distinção clássica

de Alberti¹ –, torna-se ameaçadora. Ver através não equivale a compreender. Ao contrário, a multiplicidade de transparências – vidro, acrílico, tela, malha – constrói um campo perceptivo instável, no qual o olhar é continuamente frustrado. O mito perspectivo do “ver através de” é desmontado: a obra afirma que toda transparência é construída, ideológica e potencialmente violenta. O corpo sente aquilo que o olhar não domina.

Figura 3

Cildo Meireles, *Desvio para o vermelho*, 1967-1984

Inhotim, Brumadinho

Foto: Eduardo Eckenfels

Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/en/item-do-acervo/galeria-cildo-meireles-2/#:~:text=Designed%20by%20architect%20Paulo%20Orsini,Photo:%20Daniel%20Mansur>

by%20architect%20Paulo%20Orsini,Photo:%20Daniel%20Mansur

Acesso em 20 dez. 2025



Essa articulação entre percepção, ideologia e materialidade encontra um de seus momentos mais intensos em *Desvio para o vermelho* (Figura 3). Estruturada como um percurso por ambientes domésticos, a obra opera uma subversão radical do espaço íntimo ao expor os códigos ideológicos que regulam a vida cotidiana e sua naturalização sensível. O deslocamento progressivo do espectador por esses ambientes não apenas reorganiza a percepção, mas também

¹ Leon Battista Alberti (1999), em *De pictura* (1435), define a perspectiva como o método racional de “ver através” (*per videre*), comparando o quadro a uma janela aberta pela qual o mundo é ordenado visualmente segundo leis matemáticas. A pintura, assim, organiza o visível a partir de um ponto de vista estável, subordinando a percepção à geometria. Essa concepção funda a perspectiva como técnica e como regime de visão moderno, no qual o espaço é construído de forma mensurável e controlada

desestabiliza as formas institucionalizadas de recepção da arte, recusando sua neutralização museológica. Nesse sentido, o trabalho se inscreve no horizonte crítico formulado por Ronaldo Brito (2005), para quem o ato artístico não se confunde com a obra-em-museu, já que a arte, entendida como prática transgressora vinculada à experiência do “mundo-da-vida”, produz efeitos que, quando plenamente ativados, “repõem em questão o real” ao promover uma repotencialização poética da existência (p. 191).

Como observa Ronaldo Brito, trata-se de uma experiência em que o excesso cromático dissolve a neutralidade do cotidiano, transformando o familiar em inquietante. O vermelho não atua apenas como cor, mas como matéria, densidade e atmosfera. A reflexão de Brito oferece decisiva chave teórica para compreender a obra de Cildo Meireles, sobretudo o que, nela, resiste à captura institucional e à estabilização museológica. Ao afirmar a dissociação estrutural entre gesto artístico e obra-em-museu, Brito desloca a arte do regime do objeto para o regime da experiência – não como mera sensibilização estética, mas como repotencialização poética da existência. É precisamente nesse ponto que a obra de Cildo se inscreve: não como produção de formas, mas como ativação de tensões capazes de recolocar o real em questão.

Em *Desvio para o vermelho*, essa repotencialização se dá pela saturação do espaço cotidiano. O interior doméstico, longe de funcionar como abrigo simbólico, converte-se em campo de instabilidade perceptiva. O vermelho – espesso no tapete de veludo, viscoso no líquido dissolvido na água da pia, difuso nos objetos – atua como força que desvia o olhar, o corpo e a expectativa funcional do espaço. Não se trata de uma simples emoção estética, mas de um curto-circuito da experiência: o mundo familiar torna-se excessivo, impróprio, impraticável.

Em *Através*, essa crítica se radicaliza na relação entre visão, corpo e ideologia. O título já anuncia a recusa do atravessamento heroico. Não se atravessa: se está através de grades, vidros, cercas e malhas. A transparência, mito central da modernidade e da perspectiva linear, é desmontada por sua materialidade hostil. O vidro que permite ver é o mesmo que promove som e incômodos ao ser pisado. O gesto artístico se realiza na experiência corporal que resiste à neutralização museológica.

Já em *Missão/Missões (Como construir catedrais)*, a crítica aos circuitos ideológicos do capital assume caráter explícito e histórico. As moedas, inseridas

em um contexto marcado pela inflação e pela instabilidade econômica, tornam-se restos de valor – signos de um sistema que se pretende universal, mas que se funda sobre violência, colonização e morte, simbolizadas pelos ossos suspensos. O dinheiro não circula: pesa. Não compra. A obra realiza, assim, aquilo que Brito (2005, p. 191) descreve como confronto com “os próprios dados, as próprias conquistas” da modernidade – o capital, a religião e a ideia de progresso.

O que une essas obras é a recusa sistemática de Cildo Meireles em permitir que o trabalho se estabilize como objeto contemplativo ou discurso crítico fechado. Em consonância com a leitura de Brito, sua obra insiste em um ponto de excesso no qual a arte deixa de caber no museu, na emoção estética ou mesmo na crítica. O gesto artístico permanece diverso da obra, e é nesse descompasso – entre matéria e sentido, entre experiência e instituição – que se produz a potência política e poética de seu trabalho.

Em todas essas obras, evidencia-se a recusa de Cildo Meireles à forma estável e ao objeto autônomo. Seus trabalhos funcionam como dispositivos críticos que colocam em curto-circuito mito, capital e linguagem. A obsolescência dos objetos não é um dado técnico, mas um gesto político: revelar que os sistemas que nos organizam – econômicos, simbólicos e perceptivos – são historicamente construídos, instáveis e passíveis de colapso. O resto, em Cildo, não é aquilo que sobra; é aquilo que insiste, retorna e expõe as fraturas do mundo contemporâneo: monta uma torre de frequências dissonantes.

Na obra de Cildo Meireles, linguagem, mito, crítica e materialidade não operam como instâncias separáveis, mas como superfícies dobráveis, no sentido formulado por Gilles Deleuze (2012, p. 13) em *A dobra: Leibniz e o barroco*. Não se trata de uma divisão que separa, mas de um sentido que se inflete, se redobra e se reconfigura continuamente. O perecível, em Cildo, não aparece como alegoria de sustentabilidade ou denúncia ecológica imediata, mas como operador crítico capaz de inventar novas configurações de sentido. Os títulos – *Missão/Missões*, *Torre de Babel*, *Através*, *Desvio para o vermelho* – funcionam como operadores conceituais que instauram regimes de leitura dobrados: nomeiam e, ao mesmo tempo, desestabilizam aquilo que nomeiam, mas precisam do nome e da linguagem verbal como dobra para a experiência sensorial, que é intensamente conceitual e radicalmente sensível.

Em *Torre de Babel*, a escala monumental e a diversidade material dos rádios – objetos industriais obsoletos, recolhidos, adaptados e tecnicamente

interferidos para funcionar simultaneamente em diferentes estações – os retiram do regime da reificação. O rádio deixa de ser mercadoria ultrapassada e torna-se materialidade da subjetividade, condensando ruído, memória e linguagem – como observa Hannah Arendt ao refletir sobre a durabilidade e a corrosão dos objetos do mundo do trabalho, uma vez que o mundo do trabalho que cria a artificialidade humana é produzido para durar e, ao mesmo tempo, para perecer.² Em paralelo filosófico, Cildo opera precisamente nessa fresta da obsolescência: não como denúncia direta, mas como reflexão estético-filosófica que dobra mito, capitalismo e materialidade perecível, reinscrevendo o mitologema judaico-cristão como crítica do presente.

Em *Através*, a experiência caminhante – em diálogo com a vanguarda ambiental de Hélio Oiticica³ – encontra-se agora submetida à sintaxe do percurso (os objetos não sobrevivem em separado, necessitam da instalação). Transparências sobrepostas produzem opacidades; a visão não coincide com a passagem; o corpo sente aquilo que o olhar não resolve. Linguagem falada, linguagem espacial, história colonial e circuitos ideológicos não se separam: dobram-se. É nessa operação que a obra de Cildo alcança sua densidade filosófica, constituindo uma reflexão material sobre como o mundo, seus objetos e seus mitos continuam a produzir sentido ao se dobrar infinitamente.

O título *Missão/Missões (Como construir catedrais)* condensa exemplarmente essa lógica. No acréscimo entre parênteses, opera-se um dispositivo conceitual decisivo que articula a obra como um todo. A obra não deve ser compreendida apenas como estilo – a estilística da catedral é opaca, alusiva,

² Arendt define o mundo do trabalho como a produção de um mundo artificial que sobrevive ao homem, constituído pela tensão entre objetos destinados à durabilidade e aqueles sujeitos à corrosão do tempo. Ao analisar a história do *homo faber*, a filósofa identifica a reificação própria da Revolução Industrial, marcada pela produção seriada e pela obsolescência acelerada. Arendt (2007, p. 148-187), contudo, não separa a reificação da condição humana nem anuncia o fim do mundo do trabalho; ao contrário, destaca seus processos ambíguos, entre eles a persistência da subjetividade humana e a diversidade dos modos de produção, que vão dos objetos utilitários às obras de arte orientadas pela experiência estética.

³ Mário Pedrosa (1981), no texto *Arte ambiental, arte pós-moderna*, Hélio Oiticica, de 1966, ao analisar a Galeria-4 de Oiticica, destaca a obra do artista como uma *vanguarda ambiental* que desloca a arte do objeto para a experiência, rompendo com o regime puramente visual e formalista. Sua arte ambiental mobiliza corpo, sensorialidade e participação, instaurando um campo ético-existencial. Trata-se de uma vanguarda que não é apenas estética, mas uma reconfiguração da consciência e do comportamento artístico.

não literal –, mas como lógica histórica de expansão, acumulação e excesso. Em Cildo Meireles, o título funciona como dobra semântica que articula linguagem, história colonial, economia simbólica e experiência sensível, fazendo com que o sentido não se resolva, mas se replique e se reconfigure a cada leitura e a cada atualização da obra.

Frans Krajcberg – arte, ecologia e ética da forma

Refletir sobre a obra de Frans Krajcberg é pensar o próprio estado da arte: sua forma de atuação, sensibilização, experimentação e manifestação. Como observa Felipe Scovino (2011), a recorrente leitura da obra de Krajcberg a partir de uma suposta relação “exótica” entre arte brasileira e natureza – frequentemente mobilizada por olhares estrangeiros – revela-se redutora e insuficiente. Trata-se menos de uma questão de brasilidade do que de um conjunto de exercícios estéticos e éticos sobre o lugar do homem no mundo e sua relação com o espaço e a natureza. Nesse sentido, sua produção configura um manifesto não apenas artístico, mas profundamente humano.

A trajetória de Krajcberg inscreve-se de modo singular no cruzamento entre arte, ética e ecologia, sem jamais se confundir com o campo estrito da biologia ou do ativismo científico. Sua chegada ao Brasil, nos anos 1950, não constitui apenas um deslocamento geográfico, mas uma inflexão radical de sensibilidade diante das florestas, do litoral e, sobretudo, dos resíduos naturais deixados pela ação humana. Aqui ele encontra matéria orgânica que não é neutra, mas ferida, atravessada pelo tempo e pela destruição.

Nesse ponto, sua obra pode ser colocada em diálogo com a reflexão de Hannah Arendt sobre a condição humana no limiar do Antropoceno. Ao afirmar que a tentativa moderna de escapar da Terra – simbolizada pela técnica e pela ciência – representa uma ruptura profunda com o mundo comum, Arendt recoloca a Terra como condição fundamental da existência humana. Krajcberg parece operar precisamente nesse horizonte: sua arte reafirma a Terra não como cenário, mas como condição material e ética da forma, fazendo da natureza um agente ativo na produção escultórica e não um simples motivo representacional.

A relação de Krajcberg com a ecologia não se estabelece nos termos do ecologismo científico no sentido estrito. Ele não produz dados, não mensura

impactos nem propõe soluções técnicas. O que constrói é uma sensibilidade ecocrítica: um modo de percepção estética que transforma restos de natureza – troncos queimados, raízes arrancadas, fragmentos de árvores mortas – em testemunhos visuais da violência ambiental. Trata-se menos de representar a natureza do que de expor suas cicatrizes, reinscrevendo-as no campo da experiência sensível da arte.

Essa distinção é central para compreender sua posição na história da arte. Enquanto o cientista opera no regime do dado empírico, o artista atua no campo da forma, da superfície e do choque perceptivo. Krajcberg não compete com o ecólogo; ele o tensiona, ampliando o campo de recepção da questão ambiental. Sua arte não informa apenas – ela afeta, convoca e acusa. Nesse deslocamento, instaura-se uma ética estética na qual o espectador não é instruído, mas implicado.

O uso dos resíduos naturais é decisivo nesse processo. Diferentemente da tradição escultórica baseada em materiais nobres e controlados, Krajcberg trabalha com aquilo que resta após o trauma. Os materiais não são moldados para apagar sua origem; ao contrário, sua história permanece visível na fratura, na textura e na cor. A policromia que emerge dessas superfícies não é decorativa: resulta da ação do fogo, da umidade, da decomposição e do tempo, funcionando como índice material da violência sofrida.

Sua inserção nos circuitos institucionais – bienais, museus e exposições internacionais – não neutraliza essa dimensão crítica. Ao contrário, sua presença nesses espaços tensiona os próprios limites do sistema da arte. Diferentemente de certas vertentes da *land art* monumental ou da escultura ambiental formalista, Krajcberg não intervém para transformar a paisagem, mas trabalha com aquilo que já foi devastado. Sua obra não produz natureza; ela reconfigura sua destruição.

No desenho *Sem título* de 1955 (Krajcberg, 2017, p. 18), o que se impõe não é a paisagem reconhecível, mas a inscrição gráfica de um conflito que expõe as formas vegetais surgindo sobrepostas, instaurando uma tensão entre transparência e opacidade. O contraste entre o fundo claro e os densos blocos negros desloca a leitura do orgânico harmonioso para um campo de embate, no qual a natureza aparece silenciada, quase soterrada.

Formalmente, a oscilação entre gesto repetitivo e interrupção brutal produz uma superfície carregada de tempo, próxima de uma arqueologia do

dano. A imagem não ilustra um tema ecológico (não é uma descrição botânica na forma do desenho – algo tão consagrado na tradição brasileira, como nas pranchas da grande aquarelista Margaret Mee); ela constrói uma experiência de atrito. A matéria vegetal torna-se linguagem crítica, antecipando um núcleo ético que atravessará toda a obra do artista.



Figura 4
Krajcberg, *Sem título, c.*
1980-1990,
madeira monocromada,
90 x 220 x 25cm
Krajcberg, (2017, p. 50)

Na madeira monocromada (Figura 4), a repetição obsessiva dos fragmentos submetidos ao vermelho dissolve a individualidade dos elementos em uma massa contínua e pulsante. O vermelho opera como índice simbólico – carne, sangue, combustão – e transforma a madeira, tradicionalmente associada à estrutura e à permanência, em corpo vulnerável e fragmentado.

A monocromia atua como gesto radical de equalização: ao apagar diferenças naturais, produz uma totalidade violenta, quase claustrofóbica. A obra não representa a destruição; ela a encarna. Nesse sentido, dialoga com debates centrais da escultura contemporânea sobre materialidade e serialidade, reinscrevendo-os em uma chave ética incontornável.

Arte & Ensaios
vol. 32, n. 51,
jan.-jun. 2026

Figura 5
Krajcberg, [Sem título],
pedras policromadas
em madeira, 64 x 40cm
Krajcberg, (2017, p. 36)



Nas pedras policromadas (Figura 5), a densidade não é apenas física, mas temporal. O mineral impõe escalas profundas do tempo geológico, exigindo do artista um gesto de escuta antes da forma. A policromia – especialmente o diálogo entre os cinza e os vermelhos – aproxima pedra e madeira como superfícies marcadas pela erosão e pelo desgaste. A organização rítmica – centros mais claros e bordas saturadas – cria um movimento de expansão e contensão que impede a leitura rápida. O geológico, historicamente marginal na tradição estética ocidental, emerge aqui como agente silencioso de um processo ecológico ampliado – que exige do espectador fruição atenta da rítmica quase invisível das cores e tamanhos desses minerais no quadro.

A obra de Frans Krajcberg ocupa lugar singular na arte contemporânea: entre escultura, pensamento formal e ecocrítico de realocar o resto como forma a ser meditada e fruída como natureza e, ao mesmo tempo, como operação formal. Ao transformar restos em forma, sua produção recusa tanto a estetização ingênua da natureza quanto a abstração técnica do desastre. Sua arte não consola nem harmoniza – ela insiste, expõe e convoca o olhar a reconhecer, nas superfícies feridas, a memória viva de um mundo em risco.

Tunga – objetos em experiência: a exigência da antiforma

No contexto da arte contemporânea, a produção de Tunga pode ser situada no campo da antiforma, entendida não como simples negação da forma, mas como sua colocação em estado permanente de crise, instabilidade e metamorfose. Desde os primeiros trabalhos, o artista rejeita a ideia de obra como forma acabada e privilegia procedimentos que tensionam os limites entre escultura, instalação, performance, desenho e escrita. A obra não se apresenta como objeto concluso, mas como campo de forças em reorganização contínua, no qual matéria, gesto e imaginação se contaminam mutuamente.

A noção de informe é central para compreender essa poética. Em Tunga, o informe não equivale ao caos amorfo ou à ausência de estrutura, mas a um estado *pré-formal* ou *transformativo*, no qual a matéria se manifesta como potência e não como resultado. Ímãs, cabelos, ossos, líquidos, redes, metais, ícones anatômicos e objetos industriais são organizados segundo lógicas instáveis, frequentemente submetidas à gravidade, à tensão, ao acúmulo ou ao risco iminente de colapso.

A forma surge, assim, como acontecimento provisório, sempre ameaçado de dissolução.

Essa antiforma material articula-se profundamente ao mito, compreendido não como narrativa ilustrativa, mas como operador estrutural da obra. Tunga elabora mitologias próprias e híbridas, nas quais referências à alquimia, à psicanálise, à física, à literatura e ao imaginário arcaico se cruzam sem hierarquia. O mito não fixa sentidos; ao contrário, introduz lógicas de desvio, repetição e ambiguidade, reforçando o caráter antinormativo e experimental da obra.



Figura 6

Tunga, *A bela e a fera*, 2001,
bronze fundido com banho
de cobre, ferro forjado, ferro
fundido e imã
Inhotim, Brumadinho
Foto: Daniel Mansur
Disponível em: [https://
www.inhotim.org.br/item-
do-acervo/a-bela-e-a-fera-
tunga/](https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/a-bela-e-a-fera-tunga/)
Acesso em 2 dez. 2025

O jogo antigestáltico emerge dessa recusa da forma resolvida. Embora se reconheçam unidades – “quase esferas”, “quase corpos” –, a percepção não se fecha em uma imagem sintética estável. O olhar é forçado a circular entre partes, apoios, encaixes e vetores de sustentação. As hastes metálicas não completam a forma; ao contrário, a interrompem, funcionando como linhas externas que atravessam, perfuram ou sustentam provisoriamente os volumes. A *gestalt* é sabotada por uma lógica de montagem que privilegia a disjunção e o desequilíbrio, como próprio da poética de Tunga, segundo observa Ronaldo Brito (2005, p. 326).

Nesse sentido, o objeto central preto intensifica o regime de instabilidade. Diferentemente dos volumes laterais em cobre, ele se apresenta como corpo mais compacto e escurecido, composto por encaixes visíveis, quase mecânicos, que evocam articulações técnicas, próteses ou órgãos artificiais. O material – possivelmente ferro pintado, aço oxidado ou outro elemento industrial – assume papel estrutural e conceitual: é o ponto em que a obra se aproxima de um laboratório de montagem, no qual forma, função e sustentação entram em curto-circuito. Os encaixes não escondem sua precariedade; antes, a exibem como parte do vocabulário formal.

A disposição espacial dos três elementos constrói um campo de forças. Não há hierarquia narrativa clara, mas há um ritmo de oposição: cobre quente *versus* negro opaco; volumes laterais expansivos *versus* centro condensado; apoios abertos *versus* encaixes fechados. O espaço entre os objetos é tão ativo quanto os próprios objetos, criando linhas imaginárias de atração e repulsão. A obra não se organiza como conjunto harmônico, mas como constelação tensa, na qual cada elemento parece ameaçar a estabilidade do outro.

A bela e a fera (Figura 6) afirma, assim, uma poética do objeto em estado de experiência, em que a forma não é finalidade, mas problema. O caráter “fera” não reside em uma figuração explícita, mas na recusa da domesticação formal. São corpos que não se deixam pacificar pela geometria nem reduzir à abstração pura. Entre o orgânico e o industrial, o artesanal e o mecânico, a obra sustenta uma condição de risco perceptivo, em que o incompleto, o instável e o mal encaixado tornam-se operadores centrais de sentido.

Outro eixo fundamental dessa poética é o erotismo material. Em Tunga, o erotismo não aparece como representação do corpo ou do desejo, mas como força que atravessa as relações entre os materiais. Atração e repulsão, ligação e separação, penetração e bloqueio organizam a dinâmica interna das obras. Os objetos parecem dotados de pulsão, instaurando uma economia libidinal que atravessa toda a instalação. O erotismo, portanto, não é tema, mas princípio operatório da forma instável.

As performances e ações que acompanham muitas obras intensificam esse regime antiforma. Corpos humanos entram no campo da obra não para completá-la, mas para ampliar sua instabilidade, ativando-a no tempo e no espaço, sentindo a sua fragilidade gravitacional. A obra passa a existir como situação e evento, recusando a fixação museológica e reforçando seu caráter experimental, processual e aberto de experimentação.



Figura 7
Tunga, *True rouge*, 2002
Inhotim, Brumadinho
Foto: Daniel Mansur
Disponível em: www.viajali.com.br/wp-content/uploads/2017/04/inhotim-21-730x486.jpg
Acesso em 1 dez. 2025

Nesse contexto, o ambiente deixa de funcionar como simples suporte expositivo e passa a atuar como um campo ativo de forças. Essa condição é radicalizada na instalação *True rouge* (Figura 7), em Inhotim, sendo a separação entre obra e espaço sistematicamente dissolvida. O ambiente converte-se em um laboratório atravessado por tensões gravitacionais, suspensões precárias, líquidos contidos em tubos transparentes, sustentados por redes assimétricas de lãs presas por amarras aparentemente frágeis. Os líquidos e as finas lãs que sustentam os tubos repletos de fluido vermelho insinuam um laboratório químico frágil, mantido em estado de suspensão. Não se trata de ambientação ilustrativa, mas de um meio que condiciona a experiência perceptiva e psicofísica do espectador, integrando-se estruturalmente à obra.



Figura 8

Tunga, *X Estudo*, 2009, aço carbono, aço inox, água cromatizada, cristal de quartzo, ímã, resina epóxi, silicone e vidro
Inhotim, Brumadinho
Foto: Daniel Mansur
Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/x-estudo-tunga/>
Acesso em 5 dez. 2025

A obra *X Estudo* (Figura 8) pode ser analisada a partir da ideia do risco da queda como operador central de sua poética e como eixo do que se pode chamar de laboratório da antiforma. Não se trata apenas de um risco físico, embora ele esteja encenado, mas também de um risco perceptivo, cognitivo e ontológico: o risco de a forma não se estabilizar, de o sentido não se fechar e de a matéria permanecer em estado de tensão.

O primeiro aspecto evidente é a precariedade estrutural. Fios metálicos, tensionados e assimétricos, suspendem e cercam o conjunto sem oferecer sensação de segurança ou equilíbrio clássico. Funcionam como vetores instáveis, quase diagramáticos, que sugerem forças mais do que suportes. O olhar é conduzido por linhas que não convergem para um centro organizador, mas para um campo de desequilíbrios, no qual qualquer deslocamento mínimo parece capaz de provocar colapso. A queda não é eventual: está virtualmente inscrita na lógica da montagem.

No interior desse arranjo, materiais heterogêneos – fragmentos escuros de aparência mineral ou industrial, um cristal translúcido, recipientes de vidro, líquidos coloridos – instauram um jogo de incompatibilidades. Nada se encaixa de modo orgânico ou funcional. Esferas e recipientes não são plenamente fechados nem íntegros; apresentam-se como corpos frágeis, suscetíveis à quebra, ao vazamento e à perda de contensão. Essa incompletude reforça a sensação de risco: o que está ali não só pode cair, como pode também se desfazer.

Essa lógica aproxima a obra de um laboratório estético recorrente na produção de Tunga. Diferente do laboratório científico da previsibilidade e do controle, trata-se de uma experimentação da antiforma, em que materiais residuais e objetos heterogêneos são submetidos a situações-limite. O vidro torna-se vulnerável; o líquido aparece como massa sensível à gravidade; o mineral surge como fragmento instável. O laboratório não produz resultados, mas mantém os processos abertos.

O olho não organiza os elementos segundo hierarquias claras de figura e fundo. O prato metálico que sustenta o acúmulo não resolve o caos; apenas o contém provisoriamente. A obra se constrói como constelação de partes que se tocam sem se conciliar, produzindo uma percepção interrompida, sempre à beira da desorganização.

Nesse sentido, o risco da queda é também conceitual: é o risco da queda da forma, da narrativa e da função. A obra parece existir em tempo suspenso,

como se estivesse prestes a acontecer algo – uma queda, uma ruptura, um acidente –, que nunca se consuma plenamente. Essa expectativa ativa o corpo do espectador, que experimenta a obra de modo psicofísico, atento à gravidade, à fragilidade e à instabilidade dos materiais.

O título *X Estudo* reforça essa condição experimental e inacabada. O “X” não nomeia nem fixa; marca o lugar do desconhecido e do indeterminado. Não se trata de estudo preparatório rumo a uma forma final, mas de estudo como estado permanente. O “X” indica multiplicidade de variáveis e recusa de um resultado conclusivo. A obra afirma-se, assim, como ensaio material contínuo, no qual cada elemento existe sob a ameaça constante da queda – física e simbólica – e no qual a antiforma não é negação da forma, mas sua exposição radical ao risco.

É nesse ambiente tensionado que emerge a noção de resto como operador central da poética de Tunga. Aquilo que escapa à forma resolvida (*gestalt*) e à função estabilizada – fragmentos, resíduos materiais, objetos em quase colapso – não aparece como sobra passiva, mas como núcleo ativo de sentido. Esses restos funcionam como vestígios de processos que não se encerram. Mais do que resíduos, são estudos, no sentido experimental do termo, o que justifica a recorrente metáfora do laboratório.

A partir dessa lógica do resto, o mundo não é representado, mas incorporado materialmente. A obra constrói uma cosmologia própria, na qual materiais industriais, minerais, orgânicos e simbólicos coexistem sem hierarquia fixa. Trata-se de um mundo instável, regido por leis provisórias, mais próximo de um experimento contínuo do que de um sistema fechado. Ao confrontar o espectador com esse campo de forças, a obra desloca a percepção cotidiana e sugere o mundo como processo em formação, atravessado por alianças improváveis e estados transitórios – desmontando a lógica da verticalidade segura do Antropoceno.

O resto e o perecível na arte contemporânea brasileira – linguagem filosófica, ecocrítica e a arte como laboratório da antiforma

O presente ensaio partiu das noções de resto e de perecibilidade como categorias centrais para compreender deslocamentos decisivos na arte contemporânea brasileira. Elas não foram abordadas como efeitos colaterais da escolha

material, mas como operadores conceituais, filosóficos e políticos. Ao recusar a permanência como valor absoluto e a forma estabilizada como horizonte final, as obras analisadas afirmam a arte como campo experimental, no qual matéria, história e mundo entram em fricção. O perecível surge, assim, não como fragilidade da obra, mas como condição crítica capaz de tensionar regimes de valor, memória e institucionalização.

Na obra de Cildo Meireles, o resto atua como operador crítico da linguagem e do capital. Materiais obsoletos, circuitos saturados, moedas desvalorizadas e dispositivos perceptivos instáveis expõem a falência dos sistemas simbólicos que organizam a vida social e o próprio campo da arte. O descarte não aparece como resíduo neutro, mas como memória histórica insistente: restos coloniais, econômicos e ideológicos que o sistema tenta apagar, mas que retornam como ruído, excesso e colapso de sentido.

Ao mobilizar mitos como a Torre de Babel ou dispositivos relacionais como *Através*, Cildo transforma a experiência estética em confronto corporal e cognitivo com a opacidade do mundo. A transparência moderna, a circulação do dinheiro e a neutralidade do espaço doméstico são desmontadas pela fricção entre visão, corpo e matéria. O perecível, nesse contexto, opera como linguagem crítica: não representa o mundo, mas expõe seus circuitos de poder e suas fraturas históricas.

Em Frans Krajcberg, o resto assume um estatuto ecocrítico singular. Troncos queimados, raízes arrancadas, madeiras carbonizadas e pedras trabalhadas não funcionam como metáforas distanciadas, mas como testemunhos diretos da violência ambiental. A matéria ferida do mundo é reinscrita na arte sem apagamento de sua origem, preservando cicatrizes, irregularidades e temporalidades longas que resistem à lógica do consumo e do espetáculo.

Sua poética articula rigor formal e denúncia silenciosa, construindo uma sensibilidade ecocrítica que não se confunde com o ecologismo científico, mas o tensiona e o amplia. O resto aparece como memória viva do desastre. O perecível, aqui, não aponta para a dissolução da obra, mas para a persistência do conflito entre natureza, história e ação humana.

Em Tunga, o resto e o perecível operam no interior de uma poética da antiforma e do laboratório. Materiais orgânicos e inorgânicos, líquidos, fragmentos e objetos instáveis não são organizados em formas conclusas, mas em campos de forças provisórios, sempre à beira do colapso. O resto não denuncia nem

ilustra: ele fabula, instaura enigmas e sustenta uma cosmologia própria, atravessada por mito, erotismo e materialidade.

Nessa perspectiva, a obra de Tunga afirma a arte como experiência psicofísica e simbólica. Ambiente, corpo do espectador e materiais entram em copresença instável. O perecível torna-se condição de pensamento, e a antiforma, longe de negar a forma, atua como crítica à *gestalt* fechada e à fixação do sentido. O resto opera como potência: aquilo que escapa à função e, justamente por isso, produz conhecimento sensível.

A comparação dos três artistas revela regimes distintos do resto e do perecível. Em Cildo Meireles, o resto atua como linguagem crítica e política; em Frans Krajcberg, como testemunho ético e ecocrítico; em Tunga, como operador mítico e antiforma. O perecível, por sua vez, não se reduz à degradação material: ele designa a instabilidade como método e como forma de pensamento.

Observa-se, assim, que resto e perecível não constituem um tema periférico, mas um eixo estruturante da arte contemporânea brasileira analisada. O resto se refere ao que persiste como excesso histórico, material ou simbólico. O perecível aponta para a condição transitória e instável da forma. Juntos, eles afirmam a arte como laboratório de pensamento sensível, no qual a instabilidade não é déficit, mas condição de possibilidade para repensar a relação entre forma, mundo e experiência histórica.

João Cicero Teixeira Bezerra é doutor em história social da cultura pela PUC-Rio (2015) e doutor em artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2023). Realizou pós-doutorado em artes cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro entre 2015 e 2017, e entre 2021 e 2022. Desde 2024, desenvolve pesquisa de pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em História da Arte da Uerj, com apoio da Faperj, sob a supervisão de Vera Beatriz Siqueira, investigando paisagens fluminenses e suas representações ambientais e geopolíticas.

Referências

- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura (De pictura)*. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- ARENDT, Hannah. Trabalho. In: ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 149-187.

BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CILDO Meireles – Artista. [S. l.: s. n.], 2016. 1 vídeo (23' 53"). Publicado pelo canal ARTLO-AD – Versão português. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DtX6y2cciTs>. Acesso em: 13 dez. 2025.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Papius, 2012.

KRAJCBERG: uma homenagem. São Paulo: Galeria de Arte Frente, 2017 (catálogo).

PEDROSA, Mário. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica. In: PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SCOVINO, Felipe. *Frans Krajcberg*. São Paulo: Arauco, 2011.

Artigo submetido em janeiro de 2026 e aprovado em junho de 2026.

Como citar:

BEZERRA, João Cicero Teixeira. O perecível e o descartável em Cildo Meireles, Krajcberg e Tunga. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 171-197, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.9>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Um encontro com as ruínas

An encounter with the ruins

Fabiola Fonseca



0000-0001-6349-1503

fabiolafronsecu@mast.br

Resumo

Este texto constitui uma cartografia que se propõe a narrar a história das ruínas de Villa Epecuén, vilarejo próximo à cidade de Carhué, a partir de imagens produzidas durante uma visita ao local. Ao narrar essa experiência, buscamos nos debruçar sobre as questões do Antropoceno para enfatizar a potência da arte em um mundo marcado por escombros. O texto entrelaça a narrativa de momentos distintos da visita com imagens fotográficas e discussões sobre o Antropoceno, na tentativa de propiciar um novo regime de visibilidade que vem com as imagens. Passamos a compreender as ruínas não apenas como vestígios de uma catástrofe, mas como arquivos dos modos coloniais de habitar a Terra, expondo a violência do modelo exploratório que sustenta o Antropoceno. As imagens, como testemunhas de um mundo que desapareceu, são trazidas para que isso não seja esquecido como acontece com tantas outras histórias. É assim que apostamos em novos modos de habitar a Terra que contribuam igualmente para outras possibilidades de pensar, agir e sentir-com e nos torne capazes de outros modos de habitar o mundo e de construir relações mais sensíveis.

Palavras-chave

Antropoceno. Ruínas. Multiespécie.

Abstract

This text constitutes a cartography that seeks to narrate the history of the ruins of Villa Epecuén, a small village near the city of Carhué, through images produced during a visit to the site. In recounting this experience, we engage with the questions of the Anthropocene in order to emphasize the power of art in a world marked by rubble. The text intertwines narratives of distinct moments from the visit with photographic images and discussions of the Anthropocene, in an attempt to foster a new regime of visibility emerging through these images. We come to understand the ruins not merely as remnants of a catastrophe, but as archives of colonial ways of inhabiting the Earth, exposing the violence of the extractive model that underpins the Anthropocene. The images, as witnesses to a vanished world, are brought forth so that these histories are not forgotten, as happens with so many others. In this way, we invest in new modes of inhabiting the Earth that may equally contribute to other possibilities of thinking, acting, and feeling-with, making us capable of imagining different ways of dwelling in the world and of building more sensitive relationships.

Keywords

Antropocene. Ruins. Multispecies.

Um certo fascínio pelas ruínas

Este texto nasce de um certo fascínio que passei a cultivar pelas ruínas há uns anos. Embora não seja possível precisar quando começou, posso dizer que ganhou força e espaço dentro do meu imaginário com a história de Fordlândia, uma ruína que merece um certo destaque. Entre as diferentes versões dessa história, a que mais me interessa é a que inclui a ação dos fungos, ainda que eu não tenha nenhuma certeza de sua veracidade: Fordlândia foi uma cidade criada e projetada, no auge da exploração da borracha na região amazônica do Brasil, para ser um centro de produção de pneus. A cidade apareceu como uma promessa de tornar a região mais próspera, desenvolvida e visível. Então para fazer a cidade existir, foram instalados galpões e plantações em série de seringueiras visando à extração do látex para produzir a borracha. O que acabou acontecendo foi que os fungos se instalaram na monocultura, contaminando e inviabilizando a continuidade do projeto. O lugar foi abandonado, mas não esquecido e o que sobrou são as ruínas que hoje performam, entre outras coisas, a narrativa épica do progresso, que Stengers (2015) define pelo apagamento de todo e qualquer tipo de prática e existência em prol do lucro.

Podemos mencionar outros exemplos que igualmente traduzem esse modo extrativista e exploratório imposto por um regime que nos induz, senão obriga, a pensar a natureza como um recurso natural. Em Ilhéus, no sul da Bahia, tivemos a vassoura-de-bruxa, um fungo que assolou a produção de cacau em larga escala e interrompeu os planos capitalistas que almejavam tornar a região um centro produtor. Até hoje colhemos os frutos disso, sobretudo porque atualmente nossa produção de chocolate é basicamente para exportação, e por aqui o que temos hoje não são chocolates e sim ultraprocessados que se aproximam do que um dia foi chocolate. Enquanto isso, os melhores chocolates são produzidos na Europa, em países onde o cacau nem existe. É interessante marcar essa lógica que operacionaliza o mundo: comprem a matéria-prima de países pobres ou em desenvolvimento, processam e revendem a altos preços.

A cidade de Pripjat, adjacente à usina de Chernobyl, também é um bom exemplo de ruína. Criada para ser um centro de geração de energia por radioatividade, precisou ser evacuada logo após a reação em cadeia dos elementos químicos que culminou na explosão dos reatores e liberação massiva de radioatividade. No

livro *Vozes de Chernobyl – a história oral do desastre nuclear*, de Svetlana Alexievich, as pessoas entrevistadas relataram sob que condições passaram a conviver com as ruínas da cidade, como, por exemplo, ter que comer batatas cultivadas em terras contaminadas por radioatividade ou pelo modo peculiar como passaram a ser marcadas como homens e mulheres de Chernobyl; a forma como o ocorrido as fazia olhar para o porvir, já sem esperança, sem credibilidade.

Há muitos anos visitei outra ruína, na cidade de São Domingos, localizada no norte de Goiás. Durante a construção de uma pequena central hidrelétrica na região, houve um plano de inundação malsucedido que afetou a parte da cidade onde ficava o cemitério, e até hoje os mortos seguem debaixo d'água. Essas, entre tantas outras histórias de ruínas como a de Mariana, de Belo Monte, das antigas fazendas de cana-de-açúcar abandonadas, performam a lógica de um sistema econômico-político que esmaga o outro e o faz parecendo ser esse o único caminho possível.

Acho que foi um pouco por e com essas histórias que cheguei na Vila Epecuén, um pequeno distrito localizado na cidade de Carhué a sudoeste de Buenos Aires, Argentina. A história dessa ruína segue, em parte, roteiro igual ao das outras que mencionei: uma tentativa frustrada de uma lógica hegemônica de tornar tudo explorável. Em comum, de um modo geral, as ruínas carregam em si o abandono dos investidores/idealizadores e a naturalização da catástrofe como um evento fortuito, deixando enorme prejuízo, em várias instâncias, incluindo emocional, para os que, sem opção, são forçados a deixar o lugar ou lá permanecer, na maioria das vezes, sob condições repugnantes.

Essas histórias, porém, sobretudo em tempos de Antropoceno, nos convocam a pensar e a olhar para as formas como têm sido contadas, como impregnam nossos imaginários e como, partindo disso, podemos construir novos modos de pensar e de habitar essas ruínas em um ato de desobediência a essa lógica. É nesse ponto de virada que localizo as criações e processos artísticos, pois uma “capacidade da atividade artística para construir novos regimes de percepção ganha força como recurso inestimável da existência humana para fazer frente aos desafios do momento presente” (Guzzo, Taddei, 2019, p. 75). É por meio desse novo regime de visibilidade, capaz de exhibir e de fazer sentir com as camadas que compõem o problema do Antropoceno, que as artes habitam um lugar de potência.

Regina Johas (2018) levanta a questão do abandono e dos modos de exploração da terra que permeiam o Antropoceno a partir de sua exposição intitulada *Rotas esquecidas*. A artista fez um mapeamento da rota do açúcar em Ceará-Mirim no Rio Grande do Norte, e registrou por meio de fotografia e vídeo aquilo que restou dos antigos engenhos de açúcar. A região foi a maior produtora de açúcar do século 19 aos anos 1920 e hoje guarda ruínas abandonadas desses casarões, bem como os altos impactos das plantações de monocultura, dos usos de herbicidas, excesso de corretivos químicos para tornar o solo propício à exploração, alterações nas existências multiespécies que antes habitavam o lugar.

Anúnciação (2023), obra de Liz Haddad, também coloca em relevo os modos como o regime econômico explora e trata a terra. A artista coletou porções de terra do vilarejo de Bento Rodrigues, na região de Mariana, MG, soterrado pelo rompimento da barragem em 2015. Ela organiza pequenos fragmentos expostos no chão, como tentativa de não deixar que o desastre seja esquecido, bem como de dar visibilidade ao fato de que, de acordo com o relatório da Agência Nacional de Mineração, das 929 barragens registradas, 109 estão enquadradas em estado de alerta e três estão condenadas. Isso significa que desastres como o de Mariana podem acontecer novamente.

Esses projetos artísticos nos fazem pensar-com eles, sobretudo pelos modos como operacionalizam a elaboração do problema. As artistas instauram formas de tornar visível aquilo que produziu o abandono e que foi ou pode ser esquecido. Se por um lado a ideia é que esses abandonos não sejam esquecidos, por outro lado é também uma oportunidade para nos fazer pensar na forma como essa narrativa hegemônica estrutura nosso modo de habitar a Terra e nos faz não questionar, não estranhar as violências que são performadas por essas ruínas. Essas violências estão na trama do que temos chamado de, entre outros nomes, Antropoceno, cuja polissemia tem atraído pesquisas de diversas áreas.

Pensar-com essas ruínas nos coloca diante do desafio de pensar nesses processos de violência que são os meios pelos quais esses projetos são estruturados, sem o menor cuidado com a paisagem que levou anos para se formar, em meio a arranjos e rearranjos propiciadores de existências multiespécies e com a delicadeza própria de todos esses processos vivos de tornar-se algo a partir dos encontros. Como poderíamos experimentar habitar essas ruínas? E se nos dispuséssemos a contar outras histórias com elas? Ou se olhássemos para as infinitas relações que se materializam ali e fazem delas as ruínas que são e

podem ser? Se pudéssemos ter a chance de olhar, de maneira mais gentil, para esses processos ecológicos que embalam a paisagem e fazem dela uma singularidade, que outras tantas mundificações, pensando com Haraway (2023), poderíamos encontrar?

Neste texto, proponho uma cartografia para pensar com o Antropoceno e a arte como possibilidade de fazer existir materialmente outro regime de visibilidade e, conseqüentemente, abrir margem para criar novos modos de pensar, de agir e de sentir diante dessas paisagens que trazem as marcas do esgotamento. Isso é feito a partir de registro fotográfico realizado durante uma visita à Villa Epecuén, na Argentina, em setembro de 2023. Essa é uma tentativa movida por um desejo genuíno de que possamos fazer das ruínas, mais do que um lugar abandonado com os escombros que marcam o acontecimento de uma catástrofe, um novo modo de pensar um mundo a partir de especulações que nos ejetem dessas linhas capturadas. É uma forma de aprender com essas marcas deixadas na terra que são, acima de tudo, políticas por apresentar os modos como as relações são feitas no e com esse lugar. É também uma tentativa de regenerar e resgatar nossa sensibilidade e nosso imaginário que está impregnado por essa lógica hegemônica que nos engessa e nos faz experimentar um mundo sob a sua matriz. O desafio é até que ponto e sob quais condições isso pode se tornar possível e, por isso, a escrita deste texto é também um exercício especulativo que reforça a necessidade de nos fazer experimentar a existência de um mundo outro.

Pensar com o lago Epecuén

O termo Antropoceno tem trajetória curiosa. Cunhado pelo ecólogo Eugene Storer na metade do século 20, sem grandes pretensões, o termo ganhou força quando Paul Crutzen publicou um texto com Storer mencionando os efeitos tanto biológicos como atmosféricos do aumento dos gases de efeito estufa. Posteriormente, esse trabalho tornou-se base para a proposição, agora combinada com os métodos da geologia, do Antropoceno como nova época geológica. Embora a Comissão Internacional de Estratigrafia – e aqui não entrarei no mérito das discussões sobre a composição e os critérios adotados – tenha negado o Antropoceno como uma nova época geológica, o termo também atçou outras áreas de conhecimento.



Figura 1
Habitar as ruínas I, fotografia,
Villa Epecuén, 2023
Acervo da autora

Nesse sentido, as ciências humanas e sociais abraçaram essas discussões e têm proposto novos regimes de visibilidades que mostram haver nessa crise ambiental muito mais do que os protocolos da geologia conseguem mensurar isoladamente. Para dizer o mínimo e de forma muito resumida, estamos diante de um momento em que as ações humanas têm instaurado um regime climático que tem aumentado a temperatura global devido ao uso de combustíveis fósseis. A história do uso de combustíveis fósseis, contudo, não se pode negar, é também a história da forma como criamos nossas relações balizadas por uma lógica colonial de habitar a terra: os processos de exploração, apagamento, aniquilação e abandono etc. É sobre essas relações que as ciências humanas e sociais têm se debruçado visando torná-las visíveis para fazer sentir com essas como camadas que compõem o Antropoceno.

Essas diferentes entradas no Antropoceno também fizeram com que vários nomes alternativos fossem atribuídos a este momento – Capitaloceno, Chuloceno, Plantatioceno, entre outros com os quais igualmente podemos pensar. Essa polissemia do termo tem sido um atrativo e tem colocado em relevo os modos como as narrativas ganham lugar no mundo. A polissemia do termo produz, e segue produzindo, desdobramentos sobretudo nas áreas de ciências humanas e sociais. Tais questões atravessam o entendimento que temos de antropos, de humanidade, entre outros, e têm colocado em relevo os modos como as narrativas ganham lugar no mundo e como isso faz com que determinadas relações passem a ser constituintes de um determinado mundo. Por isso, nomear, para Stengers (2015, p. 48), é uma ação pragmática que envolve pensar naquilo que importa e que tem relação direta com os efeitos que essa ação suscita:

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 acontecimento, o que nos atormenta. Mas também de fazer existir a diferença entre a questão imposta e a resposta a ser criada. Nomear Gaia como “a que faz intrusão” é também caracterizá-la como cega aos danos que provoca, à maneira de tudo o que é intrusivo. Por isso a resposta a ser criada não é uma “resposta à Gaia”, e sim uma resposta tanto ao que provocou sua intrusão quanto às consequências dessa intrusão.

Nomear, portanto, tem a ver com os efeitos imediatos nos mundos e como esses efeitos passam também a ser constituintes desses mundos, assumindo um tipo peculiar de desafio posto por Donna Haraway (2023) de ficar com o problema. Falar de Antropoceno é um convite, com olhares mais cuidadosos, para revisitar esses *modi operandi* que nos trouxeram até aqui e pensar com eles os novos caminhos. Esses novos olhares vêm acompanhados de um novo regime de visibilidade, e é por e com ele que nos tornamos mais atentos e, quem sabe, mais gentis. O que se espera é que esse exercício de ficar com o problema, de adensar as camadas do Antropoceno nos possibilite sair dessas linhas hegemônicas que nos acimentam o pensamento, as sensações, os modos de pensar. É nesse lugar que a arte tem ganhado mais espaço nesse cenário e tem mobilizado novos modos de pensar a partir da forma como essas questões que compõem o Antropoceno têm sido postas.

É diante desse modo de ficar com o problema que vem esse exercício de pensar com o lago Epecuén em tempos de Antropoceno. Para situar, esse lago faz parte de uma bacia hidrográfica formada pela colisão da grande placa de Nazca, que se chocou com o continente em que fica o Brasil e imprensou a água do mar em alguns pontos específicos. Esse choque originou a cordilheira dos Andes em toda sua magnitude, beleza e paisagens peculiares. Como resultado, temos nessa região os lagos hipersalinos que não possuem saída para o mar nem para rios adjacentes. Eles se enchem com as águas da chuva e, na estação seca, essa água evapora fazendo com que eles sequem e/ou fiquem no limite. Durante a estação seca, os flamingos chegam na região para se alimentar das algas, larvas de insetos e pequenos crustáceos que habitam as águas salgadas, antes de migrar para outras regiões. Essas relações compõem a paisagem da qual o lago Epecuén também é um habitante e esses arranjos e rearranjos de um lago que não tem vazão, tornam a paisagem peculiar e delicada.

Na década de 1920, o lago Epecuén era um dos principais destinos turísticos durante o verão argentino por conta das propagandas em torno das possíveis propriedades medicinais de suas águas, bem como de seu alto teor salino que propiciava flutuabilidade similar à do mar Morto, atraindo muitas pessoas. Villa Epecuén era o local que dava acesso ao melhor ponto do lago e por isso viveu uma explosão turística que também se tornou econômica, captando investimentos dos grandes empreendimentos hoteleiros, como foi o caso do Hotel Matadouro. Naturalmente, porém, o lago seguia com seu regime de secas e cheias, e nem em todos os verões se tornava banhável. Pelo que entendi enquanto estava em Carhué, para o lago ter boas condições de banho é necessária uma determinada quantidade de chuva capaz de dissolver o sal. E, pensando na não linearidade dos regimes climáticos, nem sempre as chuvas eram suficientes para isso, o que deixava o lucro dos empreendimentos nas mãos da delicada arquitetura ecológica do lugar.

Na década de 1960, a região viveu severa estiagem, os lagos permaneceram quase secos durante alguns anos como reflexo da dinâmica da paisagem e de seus componentes. Essa dinâmica hídrica foi considerada problemática pelos donos das redes hoteleiras e empreendedores locais, muito provavelmente alegando também a necessidade do turismo para manutenção dos empregos da população local e do desenvolvimento econômico da região.

Como observa Stengers (2015), dependendo de como as questões são formuladas, acaba-se dando ao outro o poder de formular o problema. As ruínas de Villa Epecuén são frutos da naturalização desse discurso de estimular um tipo de progresso e desenvolvimento econômico que, no final das contas, resulta em miséria, esgotamento e abandono.



Figura 2
Habitar as ruínas II,
fotografia, Villa Epecuén,
2023
Acervo da autora

As ruínas de Epecuén performam esse modo exploratório que dita como devemos habitar a Terra, e essa mesma matriz imanta nossas subjetividades e nos faz agir, sentir e pensar alinhados a ela. Pignare e Stengers (2018) chamam de alternativa infernal as soluções criadas pelo sistema capitalista, ditas racionais e inventadas dentro dessa matriz da lógica hegemônica que imanta, captura e

se apropria das formas de pensar, de sentir, de agir e de resistir, de criar e de imaginar. Essa captura nos rouba a capacidade de imaginar longe das alternativas infernais. É nesse sentido que podemos pensar o Antropoceno como fruto dessa articulação entre um sistema de exploração do outro e um sistema político que nos faz criar relações nas quais uns são protagonistas e outros são apagados.

Nas palavras de Valentim (2018, p. 72) em uma entrevista, “conforme podemos testemunhar mundo afora, o fascismo é a política oficial do Antropoceno (assim como o capitalismo, o seu sistema econômico)”. Trata-se de uma máquina arquitetada para explorar, aniquilar e que, com o mesmo impulso, nos faz ser peças de suas engrenagens. A dinâmica do lago, a presença dos flamingos, a delicadeza do local, da sua ecologia e os moradores atrelados àquela terra tiveram pouca importância diante da pressão por parte dos donos das redes hoteleiras e dos empreendedores sobre as autoridades para que garantissem o lago cheio o ano todo. Foi imposta uma alternativa infernal: ou enchemos o lago ou não teremos como garantir os empregos e o desenvolvimento econômico da região. Aqui vale retomar algumas outras alternativas infernais também, como foi em Belo Monte: ou fazemos a usina ou ficaremos sem energia elétrica; ou produzimos cacau em larga escala ou não teremos emprego; ou prospectamos minério ou não teremos aparelhos eletrônicos... alternativas infernais se colocam como se nada mais, além delas, fosse possível.

Cada situação onde alternativas infernais se impõem, salientávamos, foi “fruto de fabricações pacientes, em pequeníssima escala, de experimentações preventivas. O que se apresenta como “lógico” foi fabricado por múltiplos processos de reorganizações ditas “racionais”, que visaram antes de tudo, obstinadamente, minar ou aprisionar nossas capacidades de pensar e resistir daquele que tinham meio para isso (Stengers, 2015, p. 15).

A alternativa infernal foi construir um canal para dragar as águas salgadas do lago vizinho e manter o lago Epecuén cheio o ano todo, desprezando toda a ecologia das distintas existências dos habitantes da paisagem, mas garantindo a exploração da paisagem. O que aconteceu em Epecuén foi mais um arranjo orquestrado pela lógica do lucro que, diante de toda a delicadeza do lago, não via outra coisa senão um lugar a ser explorado. Obviamente, isso foi como uma

crônica de uma morte anunciada:¹ alterar a dinâmica de um lago tão delicado era assumir a possibilidade de um desastre. E o desastre, como posto por Taddei (2024), deve ser pensado não como uma resposta do ambiente, uma resposta externa aos fatos, mas sim como a forma como assumimos criar uma relação com esse lago e, aliás, com tantos outros. À medida que assumimos que nossos modos de nos relacionar com o outro estão contaminados, podemos nos tornar capazes de traçar certas linhas de fuga que nos expurguem dessa matriz hegemônica e ative em nós outras possibilidades de imaginação e de cuidado. Talvez essa seja uma das exigências que as urgências do Antropoceno tenham colocado na mesa.

Na década de 1980, Villa Epecuén teve fortes chuvas, sobretudo a de 1985, que veio para mudar totalmente a paisagem. Uma espécie de reservatório que fora construído pela obra de canalização, teve seu volume aumentado com as águas das chuvas. O que inicialmente não pareceu preocupante, se tornou um grande problema quando a barreira de contenção começou a rachar. A água foi subindo, alcançando as casas, e as autoridades locais tiveram que decretar a evacuação urgente porque a barreira de contenção iria estourar. Dito e feito: a água salgada foi se espalhando rapidamente pela vila até chegar no limite de Carhué, a cidade que fica a aproximadamente 8km de Villa Epecuén. Quem ainda ali estava teve pouco tempo para sair.

Somente a partir de 2008, a água começou a ceder e a baixar seu volume, revelando as ruínas de Villa Epecuén. Percorri esses quilômetros entre Carhué e Villa Epecuén de bicicleta emprestada por uma moradora e fui parando para fazer registros fotográficos talvez como tentativa de encontrar conexões, ainda que parcialmente, com tudo o que acontecera e com toda aquela paisagem esbranquiçada pelo sal; ou talvez mesmo como resultado de um certo assombro, que me fez ir parando no caminho. O que o lago Epecuén nos diz com sua inundação é que, uma vez que criamos uma relação com ele sem considerar sua própria dinâmica, assumimos estar criando uma relação desleal que desconsiderou suas sazonalidades. A inundação é o reflexo desse não-viver-juntos, não-habitar-em-relação. Vale a pena aqui uma citação de Brito, Costa e Silva (2025, n.p.),

¹ Menção ao livro homônimo de Gabriel García Márquez, no qual a morte está anunciada no título do livro e nas primeiras páginas do romance.

ressaltando a importância de conhecer o mundo a partir das relações que se podem estabelecer-com para viver juntos.

Os povos amazônicos, particularmente aqueles que moram às margens dos rios, no interior das florestas, souberam perceber e ler uma gramática das águas, entender os seus movimentos sazonais de transbordamento, escrevendo com elas modos singulares de viver junto, compondo para si mundos imanentes.



Figura 3
Habitar as ruínas III,
fotografia, Villa Epecuén,
2023
Acervo da autora

Pensando que uma das grandes questões do Antropoceno é a da habitabilidade, de uma necessidade de reaprender a viver juntos, Danowski e Viveiros de Castro (2017) colocam luz na questão sobre o fim do mundo. Que mundo é esse que precisa acabar? E quando acaba, o que arrasta consigo e quais espaços abre para que outras coisas passem a existir? Para eles, “o fim do mundo é um problema posto por e para o pensamento, pois só o pensamento problematiza – o que não significa, o que é menos trivial, que só os humanos pensam, isto é, tenham mundo a perder” (p. 36). Ao mesmo tempo, eles colocam também que todo fim é sempre uma possibilidade de começo.

Pensar com o lago Epecuén é assumir também outras formas de contar e criar histórias e relações. Ao optar por uma alternativa infernal que colocou (e segue colocando) o lago em risco – bem como toda a sua ecologia de longos anos que entrelaça os seres que fazem parte dessa dinâmica –, torna-se perceptível a força dessa lógica hegemônica que nos enfeitiça e nos faz parar de imaginar outras situações possíveis diante de suas ofertas infernais. É nesse lugar que pensar com o lago Epecuén é insistir em dizer que há outros modos de viver e experimentar as existências; afinal, já se vive de outras maneiras em outras teias, tocas, lagos etc., nos quais as relações não são balizadas pela engrenagem capitalista-fascista. E isso é insistir nesse exercício de que, por mais que as alternativas infernais insistam em afirmar e reafirmar o contrário, existem outros mundos possíveis que precisam ser imaginados e experimentados. Esse é um dos convites que o Antropoceno nos faz.

Pensar com as ruínas para exercitar outras existências possíveis

Diante desse convite, torna-se interessante fazer exercícios de pensamento que nos coloquem diante da possibilidade de fazer existir outros mundos, rompendo com essa ideia, imposta pela lógica hegemônica, de que existe apenas um mundo – este balizado pela exploração, pelo esgotamento. Com a arte podemos pensar e exercitar esses novos mundos, à medida que o artista testemunhe algo e o torne visível. Isso pode ofertar novas formas de praticar os lugares, as alianças, os sentidos; nas palavras de Marina Guzzo (2020, p. 3) nos faz “ampliar regimes de percepção e de sensibilidade”, instaurando um novo regime de visibilidade e de sensibilidade.



Figura 4
Habitar as ruínas IV,
fotografia, Villa Epecuén,
2023
Acervo da autora

Talvez assim, possamos resgatar nossas capacidades de imaginar que foram enfeitiçadas pela lógica hegemônica. Isso porque, um componente da crise da qual o Antropoceno emerge é a falta de imaginação cuidadosamente produzida pela feitiçaria capitalista (Stengers, Pignare, 2018). Essa feitiçaria, de acordo com os autores, é a forma pela qual o sistema econômico captura nossas subjetividades, se reproduz a partir disso e nos coloca como peças dessa maquinaria: e se pensássemos as ruínas para além daquilo que é alcançado pelos olhos? E se pensássemos nas histórias que desapareceram, nos sonhos e imaginações que também foram destruídos pelo solapamento da barragem de Epecuén? As imagens das ruínas, assim como fez Regina Johas em *Rotas esquecidas* (2018), são como um fio que sustenta essas paisagens para que não sejam apagadas ou esquecidas como foi feito com muitas outras histórias. As ruínas e

os esquecimentos performam as práticas deste mundo que nos sufoca e que só produz escombros, abandonos e tristezas.

E se ficássemos com esse problema, pensando com Haraway (2021) e nos dedicássemos a esse exercício ontológico de pensar-com as ruínas? E se agíssemos como artistas na tentativa de ver o ainda não visível? Talvez isso nos tirasse da sensação de que estamos condenados a esse suposto mundo único no qual só fazem sentido as alternativas infernais. Com as imagens, acrescentamos camadas para contar a história do lago e das ruínas de Epecuén para pensar-com essa paisagem socioclimática e ficar com o problema, no sentido de inventar outros processos para atravessar esses mundos que estão na esfera do porvir. Atravessar mundos é também se deixar imantar por novos modos de agir, pensar e sentir que precisam emergir de nossa dedicação aos escombros; é escutar as demandas daqueles que foram invisibilizados nos processos das escolhas e decisões.

Nesses exercícios, o que assumimos é como vamos lidar com tais situações que nos fazem pensar, sobretudo nestes tempos, quando não podemos nos recusar a escutar as demandas da Terra. “Importa quais pensamentos pensam pensamentos. Importa quais conhecimentos conhecem conhecimentos. Importa quais relações relacionam relações. Importa quais mundos mundificam mundos. Importa quais histórias contam histórias” (Haraway, 2023, p. 69). Importa agora, diante de tanto assombro, nos empenhar para pensar, com alegria e paixão, em histórias que nos despertem e que nos façam enxergar novas possibilidades de mundos mais gentis.

O que essas ruínas performam são as narrativas invisibilizadas daqueles que têm sido esmagados – isso é algo que o Antropoceno, como condição, escancara. As ruínas são as marcas desses ecocídios, das paisagens que desaparecem, mas que não podem ficar esquecidas. Como pensar-com mundos que desaparecem? Apelar e apostar em outro regime de visibilidade criado com e pela arte é inaugurar outra forma de prestar atenção e, consequentemente, de criar um novo modo de ter cuidado. As imagens das ruínas nos fazem retomar essas histórias, mas também nos fazem pensar em outras. É com elas que entramos em imersão para pensar pelo meio, como sugere Stengers (2015), com a ecologia das práticas. Assim podemos pensar em novas celebrações, em modos de encontrar vida em tudo isso que foi apagado, pois esse ecocídio em Epecuén fez um mundo inteiro desaparecer. O que fazer diante desses desaparecimentos?



Figura 5
Habitar as ruínas V,
fotografia, Villa Epecuén,
2023
Acervo da autora

Talvez seja esse um dos nossos compromissos especulativos e, portanto, artísticos diante desses mundos possíveis e imaginários. Daí a importância de pensar a arte também como celebração desse algo por vir, desse gesto mínimo (Manning, 2019, p. 12), isto é, “a força gestual que abre a experiência para a sua potência de variação”. Então nos abrimos a um novo processo para reaprender a contemplar, escutar, sentir-com os territórios com os quais estamos vinculados e/ou podemos criar vínculos. É uma proposição de novos olhares para as ruínas como forma de despertar o corpo todo a sentir diante e especular, resgatando para si as experimentações que foram roubadas por essa lógica infernal que nos mecaniza. Talvez assim, possamos nos tornar capazes de outros vínculos (Stengers, 2021), isto é, quando algo passa a nos interessar, a nos importar e a

nos colocar em posição de prestar atenção às distintas sinfonias que produzem e são produzidas em um mundo que é cocriado por isso. Essas ruínas, em suas reviravoltas, nos apresentam um entremundo que opera entre a racionalização tecnocientífica, que mecanizou as existências em nome de lhes arrancar suas *commodities* e seus ativos, e a necessidade urgente de resgatar a poesia, o encantamento e de encontrar vida onde ela pulsa ou insiste em pulsar – apesar do mundo.

Algo só se torna interessante se nos tornarmos capazes de prestar atenção. Com as ruínas de Epecuén testemunhamos um mundo que precisa morrer, até para abrir possibilidade de outros por vir (Danowski, Viveiros de Castro, 2017). E talvez isso só se torne possível se nos dispusermos a sair de maneira errante pelo mundo, coletando fragmentos apagados, esquecidos e abandonados para que eles nos coloquem diante de outras possíveis amarrações, de novas alianças e composições: pequenos exercícios com os gestos menores.

É nessa linha que os artistas João Castilho, Pedro David e Pedro Motta (2008) trazem à tona, com suas *Paisagens Submersas*, uma coleção de imagens feitas com as comunidades ribeirinhas do Jequitinhonha, cujas terras foram parcialmente inundadas para formar o lago da Usina Hidrelétricas de Irapé. Nas imagens, ora em cor, ora em preto e branco, pode-se perceber a insistência de um povo em habitar e fazer existir vida onde o que restou foram escombros. A arte retrata essa travessia de mundos, os entremundos, mundos parciais, que nos colocam diante de uma alteridade até então desconhecida: uma abertura para novas sensações.

Hoje em dia, as ruínas de Epecuén estão abertas à visita, mediante o pagamento de ingresso de valor simbólico que na época era algo em torno de 20, talvez 30 reais. Quando visitei, encontrei um casal de argentinos moradores de Mar del Plata. Estávamos na ruína do clube de Villa Epecuén e ele me disse: “destruiu tudo, não sobrou nada. E agora também não se faz mais nada com isso aqui”. Em um certo sentido, concordo com ele; mas discordo em outro, pois acredito que precisamos pensar-com essas ruínas para que novas histórias apareçam e para que novas sensações sejam inventadas diante desses escombros. Abandoná-las e não persistir com elas é dar a vitória à lógica hegemônica que nos faz pensar que estamos com as mãos atadas.



Figura 6
Habitar as ruínas VI,
fotografia, Villa Epecuén,
2023
Acervo da autora

Stengers (2021) diz que precisamos hesitar. Hesitar diante daquilo que está posto, do hábito de pensar dentro dessa matriz que se agarra a um mundo no qual a exploração é a lógica que baliza as existências é, como diz a autora, dar à situação o poder de fazer pensar; ao fazer isso, porém, precisamos não perder de vista o fato de que a tal situação não está pronta, mas em processo, e é dela e por ela que encontramos esse novo *éthos* do pensamento. Por isso é razoável dizer que uma ruína não preexiste e sim que ela é secretada. A questão, daqui em diante, é como seguir esses rastros a ponto de os tornar interessantes em uma perspectiva ontológica, epistemológica e pragmática para que esse esforço nos faça entrar em disputa com esse regime de visualidade que as ruínas colocam diante de nossos olhares ao expor todo um arquivo colonial com o qual é possível remontar e contar a história do Antropoceno.

Surge, então, a necessidade de nos interessar pelas outras histórias que foram invisibilizadas: a das águas, dos flamingos que habitam temporariamente a região, das terras hoje salgadas, da vegetação que insiste em permanecer ali e compor com a salinidade da paisagem. A ecologia do lago é também a do flamingo, e é nessas histórias que precisamos prestar atenção, perceber os modos como os outros são ativados por essa relação que os compõe e lhes desperta interesse por motivos distintos. É preciso estar nesse emaranhado para fazer despertar nossas capacidades outras de nos envolver com as histórias humanas e mais que humanas que estão em todas as paisagens das quais também somos parte. Isso será constituinte também de uma nova subjetividade que emerge junto com esse mundo, imantado de sensações.

Como nos diz Despret (2022), salta a necessidade de aprender a sentir com essas paisagens que desaparecem e empobrecem o mundo de experimentações. Ao perceber que cada existência é uma maneira específica de conhecer e de habitar o mundo, torna-se possível ampliar o escopo de sensibilidades do mundo. Como observa a autora, “multiplicar o mundo para torná-lo mais habitável”² (p. 13). Então as paisagens em ruínas de Villa Epecuén, também se tornam as dos flamingos – que seguem por ali, enfiando seu bico peculiar nas águas salgadas do lago para catar seu alimento e voltar, quem sabe a colorir novamente essas paisagens devastadas pelas alternativas infernais. Cuidado, como alerta Despret, é estar atento ao modo como o outro é ativado no mundo.

² Tradução minha do original: *multiplicar el mundo para hacerlo más habitable*.



Figura 7
Habitar as ruínas VII,
fotografia, Villa Epecuén,
2023
Acervo da autora

Multiplicar a possibilidade de especulação com essas paisagens desaparecidas é o que nos abre à experiência. Cultivamos assim a alegria de pensar junto com a paisagem, junto com essas ruínas que performam histórias e com esses outros modos de contar as histórias que nos apresentam novos mundos nos quais já se vive de outras formas. Durante minha ida para as ruínas de Epecuén, cheguei a ver uma possível lebre em disparada quando me percebeu na paisagem, dois gaviões à espreita em uma árvore esbranquiçada pelos efeitos do sal, uns outros pequenos pássaros procurando algo na porção encharcada da areia do lago... uma imersão apaixonada nos encoraja a observações e escutas minuciosas dessa rapsódia que é o mundo, sem estruturas rígidas, mas que vão entrando em composição a partir daquilo que ressoa no território.

Agora o mundo já não é mais o mesmo.

Mundos mundificam mundos e se expandem mutuamente toda vez que incluem uma nova perspectiva, uma nova história, uma nova sensação que embaralha tudo (Haraway, 2023), transformando as existências novamente em rascunho, dando a elas a força e a potência dos possíveis. Que mundos são capazes de fazer existir outros mundos? Como esses mundos são experimentados para imantar pequenas porções com uma vida errante e pulsante? Que gestos nos tornam capazes de fazer florescer outras existências, de emancipar nossos mundos e nossas imaginações que foram enfeitiçadas? Inspiradas pela prática de sair em visita feita por Vinciane Despret (Haraway, 2023), vamos cultivando a destreza de andar pelo mundo errando os caminhos, abertas às surpresas que o caminhar proporciona e carregando conosco a certeza de que toda vez que encontramos algo no mundo, esse mundo já não é mais o mesmo. E fazer isso justifica-se como forma de nos manter atentas à poesia que resguarda e salvaguarda um mundo, desde que estejamos abertas à experiência.

Agora o mundo já não é mais o mesmo...

Quando peguei a estrada de volta para Carhué era final da tarde, fazia frio, e o vento estava bem forte, a ponto de me desequilibrar na bicicleta e me obrigar a algumas paradas. Em uma delas, olhei para o chão e vi pequenas poças secas com cristais de sal. A beleza dessa criação saltava a meus olhos e me fazia olhar um mundo inteiro. Talvez seja essa também uma das potências da arte ao convocar, pela experiência, os gestos menores e nos colocar em uma espiral de sensibilidades para dar conta da entrada de um novo movimento no mundo.



Figura 8
Habitar as ruínas VIII,
fotografia, Villa Epecuén,
2023
Acervo da autora

E como suportar a entrada desses novos movimentos que trazem outras possibilidades e, com isso, reestruturam todo o campo da experiência? Acho que caminhar pelo mundo contemplando-o no sentido de prestar atenção e com cuidado, persistindo, no sentido de quem quer fazer existir outros mundos, nos possibilita chegar a um ponto em que as palavras perdem a importância por não dar conta das sensações produzidas pelo encontro. E, a partir disso, experimentamos a existência desses outros mundos com os quais podemos nos tornar capazes de criar novas alianças. Uma vez presentes nesses momentos nos quais as palavras sucumbem às sensações que nunca existirão com tanta intensidade quanto naquele exato momento. E talvez essa efemeridade, essa existência frágil desses momentos que nos acontece, seja o que nos resta nessas tentativas de abrir espaço para que possamos vislumbrar outros presentes possíveis.

O que está em jogo são esses modos pelos quais contamos as histórias daqui para a frente, pois dependendo de como contamos, damos às vozes que contam o poder de modelar nossas imaginações, emoções e sensações. Estamos aqui para perturbar essas narrativas – esse precisa ser nosso compromisso especulativo diante deste mundo assombrado e assolado por essa lógica do lucro. Resistir a essas histórias é afirmar novas existências, criar alianças mais sensíveis, buscar outros novos possíveis e fazer barulho com essas e tantas outras ruínas oriundas desse modo infernal com que temos habitado o planeta. Se o capitalismo é um sistema que não gosta de barulho, o convite aqui é para tocar tambores.

Fabiola Fonseca é formada em ciências biológicas pela Universidade Federal de Goiás, tem mestrado em ensino de ciências e matemática pela mesma universidade, doutorado em educação pela Universidade Federal de Uberlândia/Harvard, pós-doutorado em arte pela Universidade Federal do Ceará e pós-doutorado em educação para sustentabilidade pela Universidade de Campinas. Atualmente é pesquisadora em educação no Museu de Astronomia e Ciências Afins.

Referências

- BRITO, Maria dos Remédios; COSTA, Dhemersson Warly Santos; SILVA, Carlos Augusto Silva e. Ruínas do Antropoceno e a escrita com as águas. *Revista ClimaCom*, ano 12, n. 28, dossiê Manifesto das águas, 2025.
- CASTILHO, João; DAVID, Pedro; MOTTA, Pedro. *Paisagem submersa*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir?: ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e barbárie editora, 2017.
- DESPRET, Vinciane. *Habitar como un pájaro*. Buenos Aires: Cactus, 2022.
- GUZZO, Marina Souza Lobo. Práticas artísticas diante do Antropoceno: uma experiência de refúgio. *Liinc em revista*, v. 18, n. 1, p. e5908, 2022.
- GUZZO, Marina; TADDEI, Renzo. Experiências estéticas e Antropoceno: políticas do comum para os fins do mundo. *D&D*, Buenos Aires, n.17, 2019.
- HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: Editora n-1, 2023.

JOHAS, Regina. Arte na Era do Antropoceno. *Arteriais-Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, Belém, v. 4, n. 6, p. 142-149, 2018.

MANNING, Erin. Proposições para um movimento menor. *Moringa – Artes do Espetáculo*, João Pessoa, v. 10, n. 2, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/49811>. Acesso em 18 maio 2026.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes – resistir à barbárie que se aproxima*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

STENGERS, Isabelle. Notas introdutórias a uma ecologia das práticas. *ArteCompostagem* 21. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2021.

STENGERS, Isabelle; PIGNARRE, Philippe. *La brujería capitalista: prácticas para prevenirla y conjurarla*. Buenos Aires: Hekht libros, 2018.

TADDEI, Renzo. O Antropoceno exige pensar o cuidado de novas formas. In: *Encontros de cultura e saúde: como a antropologia pode ajudar a pensar o SUS hoje* / Ministério da Saúde, Secretaria Executiva, Superintendência Estadual do Rio de Janeiro. Brasília: Ministério da Saúde, 2024.

VALENTIM, Marco Antonio. Fascismo, a política oficial do Antropoceno. *Revista Instituto Humanitas Unisinos*, 2018.

Artigo submetido em março de 2026 e aprovado em junho de 2026.

Como citar:

FONSECA, Fabiola. Um encontro com as ruínas. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 198-221, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.10>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Ruínas do visível: uma abordagem pós-antropocêntrica da materialidade das imagens

Ruins of the visible: a post-anthropocentric approach to the materiality of images

Fernanda de Souza Oliveira

 0000-0003-4275-1139
art.fernandaoliveira@gmail.com

Resumo

A discussão aqui proposta insere as imagens em debates contemporâneos sobre o Antropoceno, colonialismo tecnológico, excepcionalismo humano e visualidade como campo de disputa. O texto propõe uma abordagem crítica pela noção de ruínas do visível, a qual assume que imagens são ruínas compostas por vestígios de ações e decisões preexistentes, cuja visualidade resulta de disputas simbólicas, materiais e políticas. Propõe-se, assim, pensar as imagens dentro de uma lógica cosmotécnica, capaz de pluralizar as ontologias da técnica e romper com o modelo eurocêntrico e antropocêntrico dominante. Nesse quadro, argumenta-se que as imagens operam como visualizações de dados, como agentes centrais nas transformações culturais, midiáticas e ecológicas do presente.

Palavras-chave

Arte, ciência e tecnologia. Imagem. Visualização de dados.
Ruínas do visível. Materialidade.

Abstract

The present discussion situates images within contemporary debates about the Anthropocene, technological colonialism, human exceptionalism, and visuality as a field of dispute. The text proposes a critical approach through the notion of ruins of the visible, which assumes that images are ruins composed of traces of preexisting actions, whose visuality results from symbolic, material, and political disputes. It suggests considering images within a cosmotech logic that can pluralize technological ontologies and challenge the dominant Eurocentric and anthropocentric models. Within this framework, it argues that images function as data visualizations and are central agents in current cultural, media, and ecological transformations.

Keywords

Art, science and technology. Image. Data visualization.
Ruins of the visible. Materiality.

Este artigo apresenta a noção de ruínas do visível, uma abordagem crítica que propõe a compreensão das imagens a partir de suas operações constituintes. Essa proposta se estrutura no princípio de que a materialidade das imagens é composta por vestígios de ações que se concretizam nas operações entre o que é visto e o que está oculto em uma visualização. Um pressuposto que se constrói alicerçado em vestígios, práticos e teóricos, da dissertação de mestrado em artes visuais *Ruínas do visível: das materialidades da imagem à visualização de dados*, desenvolvida de 2020 a 2023 na Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação e embasamento teórico do professor, artista e pesquisador Cesar Baio.

Trabalhar com as ruínas do visível é operar com as materialidades não visíveis por trás das visualizações – seus dados, suas fabulações. Para tratar das ruínas nessa perspectiva, parte-se do conceito de *ruinologia* do teórico Jason Parry, cujo campo de estudo opera a partir da reconstrução especulativa das ruínas, um método investigativo que busca conceber visibilidades para as ausências presentes em uma ruína.

O que distingue a ruinologia de outras teorias sobre ruínas não é apenas seu foco nas ausências de evidências como pontos de interpretação na reconstrução especulativa, mas também a distinção conceitual desenvolvida entre reconstruções de processo e reconstruções de estrutura. As ruínas retêm, ainda que imperfeitamente, registros dos eventos que as levaram a se tornar ruínas, bem como vestígios das estruturas que existiam antes de ser ruínas; e a reconstrução especulativa é, na verdade, uma tentativa de fazer engenharia reversa¹ (Parry, 2019, p. 1084).

A hipótese de Parry (2019) é de que ruínas são materialidades que revelam em sua existência uma série de procedimentos anteriores que as levaram a ser ruínas; elas são e foram parte de algo, e seus significados são transformados

¹ Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *What distinguishes ruinology from other theories of ruins is not only its focus on absences of evidence as points of interpretation in speculative reconstruction, but also the conceptual distinction developed between reconstructions of process and reconstructions of structure. Ruins retain, however imperfectly, records of the events that led to their becoming ruins as well as traces of the structures as they existed before they were ruins; and speculative reconstruction is, in effect, an attempt at reverse-engineering.*

conforme ocorrem operações internas e externas em sua existência como ruína. Com esse entendimento, a proposta deste texto é especular sobre a noção das imagens pela noção de ruínas do visível, pois, ao lidar com visualizações, faz-se necessário entender as configurações sociais que reordenam o campo do visível e seus modos de mediação com o mundo.

Essa proposição nasce a partir dos atravessamentos gerados pela antropóloga Anna Lowenhaupt Tsing (2019), que, em seu livro *Viver em ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*, discorre sobre uma das maiores urgências de nosso tempo, que são os impactos e as transformações que ocorreram nas paisagens terrestres nos últimos anos. Segundo Tsing, estamos na era do Antropoceno (– ceno “novo”, – antropos “humano”), na “era da perturbação humana” (p. 23), das marcas irreversíveis na geografia da Terra deixadas pela presença humana, as quais tornaram o mundo uma paisagem ruinosa.

A partir da observação da organização de vidas multiespécies nas ruínas do Antropoceno, ocupadas e reabitadas por fungos e pragas, emerge o pensamento de Tsing – pois, se vivemos em um mundo em ruínas, nossa alternativa para continuar habitando esta terra é a adaptação a essas transformações, bem como a identificação das sociabilidades entre humanos e não humanos que estão sendo concebidas.

Na intersecção entre etnografia e história natural, temos muito a aprender sobre como os humanos e outras espécies criam modos de vida através de redes de relações sociais. E agora que estamos começando a imaginar uma Terra antropogênica na qual os seres humanos estão em toda parte, envolvidos em transformar tudo, precisamos saber quais socialidades mais que humanas estão sendo produzidas (Tsing, 2019, p. 120).

Tsing nos mostra que via as paisagens ruinosas temos acesso aos vestígios tanto de uma existência como de uma ausência de ações que concebem o mundo. Ruína, nesse sentido, é constituída de indícios de um passado, de um presente e de um futuro; é uma materialidade que possibilita a criação de mundos e imaginários a partir de seus vestígios (Pomian, 2000, p. 512). Tal aspecto é observado também na constituição das imagens, e é esse ponto que abre caminho para pensar as ruínas do visível: das ruínas como vestígios de uma ação anterior a elas e parte do ambiente que as compõe, como parte de algo a mais;

e as operações no campo do visível como processos que compõem sua visibilidade, suas materialidades.

Posto isso, este artigo visa dar atenção aos procedimentos e transformações constitutivas das imagens, desenvolvendo breve reflexão sobre suas operações, dentro do sistema digital contemporâneo de sobrecarga informacional. Para tanto, será direcionado um olhar crítico para a ontologia das imagens em busca de identificar as operações políticas e econômicas por trás de suas produções e compartilhamentos. A partir desse reconhecimento, será apresentado o percurso para expor os processos que redesenharam as dimensões informacionais de nossa sociedade e moldaram nossas relações com a tecnologia.

O argumento deste texto se inicia com a observação do crescente avanço tecnológico digital nos aparelhos de comunicação, que se tornam cada vez mais acessíveis e presentes em nossa sociedade. Sob a falsa sensação de autonomia que as plataformas oferecem ao usuário, ao consumir e produzir conteúdos – através de suas interfaces de ágil compreensão, modelos de textos curtos e imediatismo no compartilhamento de informações – somos inseridos em uma bolha de desatenção em que os sistemas computacionais passaram a dominar, transformar e moldar nossos modos de comunicação. Tais procedimentos modificaram nossas relações sociais e nos inseriram em uma lógica de sociabilidade mediada por redes e plataformas, que envolvem a geração de conteúdos de forma participativa.

Tais dinâmicas de compartilhamento, impulsionadas pelas redes sociais e pela web, codificaram aspectos sociais e íntimos e estimularam hábitos de produção de conteúdo, que nos colocam dentro de um sistema de captação e quantificação de nossas informações. O problema nesse contexto é o constante monitoramento dos dados em todos os nossos acessos, pois isso nos insere em um incessante sistema de controle, em que todas as ações em rede passam a ser registradas como dados. A doutora em comunicação e cultura Fernanda Bruno (2013), em seu livro *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*, já nos alertava sobre essa problemática – que nos expõe à contrapartida de vigilância de dados – que tais interações alimentam; em suas palavras,

Este impulso participativo repercute diversamente sobre os processos de vigilância, uma vez que praticamente toda plataforma de produção de conteúdo por usuários hoje na Internet é também uma plataforma de

captura tanto dos dados dos próprios usuários quanto dos conteúdos e rastros produzidos por eles. Cabe assim afirmar que as dinâmicas da vigilância na Internet estão hoje intimamente atreladas às formas de participação dos usuários e aos embates que lhes correspondem (Bruno, 2013, p. 125).

A autora nos mostra que vivemos em um tempo de coleta de dados digitais em massa, que nós mesmos alimentamos. Esse comportamento faz parte do que a pesquisadora Shoshana Zuboff (2021) nomeia capitalismo de vigilância, em seu livro *A era do capitalismo de vigilância*. Segundo Zuboff, somos constantemente introduzidos em programas de captação e monetização das informações, que funcionam mediante táticas do capital, em que grandes empresas lucram com “ativos de vigilância” (p. 121), e os desenvolvedores tecnológicos se dedicam “à fabricação de produtos de predição que aumentem as taxas de cliques para publicidade direcionada” (p. 123); dessa forma, segundo a autora,

O capitalismo de vigilância precisa trabalhar com ambos os lados da equação. De um lado, suas tecnologias são projetadas para converter nossa experiência em dados, como o óleo a partir da gordura. Isso costuma ocorrer sem a nossa consciência, muito menos o nosso consentimento. Do outro lado da equação, toda vez que encontramos uma interface digital tornamos a nossa experiência passível de “dataficação”, portanto, “entregamos ao capitalismo de vigilância” a contribuição contínua de suprimento de matéria-prima (Zuboff, 2021, p. 123).

O termo “dataficação”, usado por Zuboff, nos ajuda a entender esse movimento relacional de interação e coleta de dados. Proposto pelo pesquisador de governança e internet Viktor Mayer-Schönberger e pelo jornalista Kenneth Cukier, dataficação diz respeito à lógica de extrair dados de materiais aparentemente sem valor, como os conteúdos compartilhados nas redes sociais. Trata-se, segundo os autores, do fenômeno que quantifica e registra dados para a construção de uma análise a partir deles (Mayer-Schönberger, Cukier, 2013).

Nesse contexto, precisamos encarar o fato de que estamos hoje inseridos em um mundo dataficado, que opera em uma lógica de extração de dados em todos os meios midiáticos. Tal reflexão vem ancorada no pensamento do teórico

das mídias Lev Manovich (2004, p. 135) ao afirmar que “a visualização dinâmica de dados é uma das mais genuínas e novas formas culturais proporcionadas pela computação”. Em suas palavras,

No início do século XXI, a coleta e análise de dados por meio de computadores tornaram-se fundamentais para o funcionamento das sociedades. O novo campo chamado ciência de dados, que inclui estatística clássica e métodos mais recentes para lidar com “big data”, tornou-se muito popular. Dezenas de áreas profissionais começaram a empregar cientistas de dados para extrair valor e gerar previsões a partir de seus dados² (Manovich, 2019, n.p.).

Pode-se, assim, identificar o fenômeno da dataficação como o operador social contemporâneo que orienta uma virada cibernética, pois ele impulsiona a transformação das ações humanas em dados para, assim, quantificar nossas relações. Segundo o sociólogo Laymer Garcia dos Santos (2003), a virada cibernética alude a uma virada epistemológica. O autor afirma que “a virada cibernética transforma o mundo num inesgotável banco de dados” (p. 17) que “implica muito mais do que o simples uso dos meios eletrônicos para transmitir informações” (p. 11) e conclui que não podemos “mais pensar a questão dos meios eletrônicos segundo os mesmos parâmetros de outrora” (p.11).

Essa discussão ilustra as transformações que ocorreram com o advento da tecnologia digital e o impacto da dataficação na sociedade atual. Partindo da concepção da virada cibernética e da agregação de valor aos dados adquiridos nas relações constituídas nas redes e plataformas *online*, é urgente identificar os interesses por trás das operações que codificam e digitalizam o mundo. Tal urgência é necessária para compreender como o fenômeno da dataficação impactou diretamente nosso cotidiano. Há, porém, uma questão de escala a ser levada em consideração, como mostra o artista e pesquisador Cesar Baio (2020), em seu artigo Imaginários pós-antropocêntricos: reconfigurações das relações entre arte, natureza e tecnologia, ao apontar que

² No original: *In the early 21st century, collection and analysis of data using computers has become central to the functioning of societies. The new field called data science that includes classical statistic and newer methods to handle “big data” become very popular. Dozens of professional fields have started to employ data scientists to extract value and generate predictions from their data.*

A escala sobre-humana da computação global, do big-data e da capacidade de processamento de dados dos algoritmos de inteligência artificial cria um cenário crítico para a emancipação e soberania do indivíduo em relação a sua privacidade, suas decisões, seus dados e seus modos de existir. Como resultado disso, nos últimos anos, temos observado mais de perto que este processo tem provocado profundas transformações nas formas de governo, na economia e no meio ambiente, uma vez que redesenha as dimensões físicas, simbólicas e informacionais da realidade (Baio, 2020, p. 3003).

Baio considera essa condição tecnológica resultado de um conjunto de operações mediadas por aparatos ao longo da história, que foram desenvolvidos na crença de um pensamento moderno e fundamentados numa ontologia hegemônica que posicionou o ser humano como representante central do mundo, buscando, por mediações técnicas, o domínio da natureza. O autor remete os primórdios dessas tecnologias à estrutura presente na *Máquina de perspectiva* (1525), de Albrecht Dürer, um aparato que coloca “o sujeito moderno [...] separado do mundo por uma mediação, enquanto o mundo torna-se seu objeto de observação” (Baio, 2020, p. 3004). A própria busca por uma representação da perspectiva de pistas sobre a centralidade que o homem moderno procurava estabelecer, “derivada do termo em latim *perspicere* – onde *per* (através) + *specere* (olhar para); a palavra ‘perspectiva’ tem o significado original de ‘olhar através de’, o que pressupõe a divisão entre sujeito, meio [enquadramento] e objeto” (p. 3004). A perspectiva, portanto, é a consolidação do ponto de vista humano que olha através de si para representar o mundo sob seus preceitos.

Esse processo de representação estabeleceu um distanciamento entre o ser humano e a natureza. Na ânsia de enquadrar o mundo sob o ponto de vista do homem moderno, aumentou-se a demanda por aparatos técnicos e se consolidou a noção de natureza como um objeto a ser manipulado pelos humanos em nome do progresso científico e tecnológico (Baio, 2020, p. 3004). Sob tais bases se constituiu o modelo de mundo que conhecemos hoje; o homem moderno “em busca de sair da situação de desamparo do animal originário diante da natureza, se volta contra ela como seu conquistador e passa a produzir formas mais apuradas de conhecer e alterar seu entorno” (p. 3005).

Desse modo, a excepcionalidade humana distanciou o homem de seu entorno e transformou a natureza em recurso. Tal estrutura organizacional

moderna resultou em um mundo tripartido, sob preceitos do excepcionalismo humano, a partir de uma segregação histórica entre humano, técnica e natureza. O resultado de tal processo é a instauração das bases científicas e tecnológicas como os campos de conhecimento que detêm o poder de objetificar, mediar e representar o mundo. Se no excepcionalismo humano, o homem é o representante do mundo, as imagens são, portanto, suas representações, e o poder a elas atribuído é maior do que sua ontologia clássica deixa visível. Nas palavras de Baio (2022, p. 99),

A ontologia hegemônica da imagem técnica responde a um projeto de poder dominante constituído ao longo dos últimos séculos e que tem colonizado sensibilidades, relações sociais, práticas culturais, posicionamentos políticos e fluxos econômicos que ocorrem no entorno da imagem. Fundado na ideia de excepcionalismo humano, tal projeto posiciona o sujeito em um lugar privilegiado do espaço de representação e do mundo (Baio, 2022, p. 99).

Com esse entendimento, a proposta deste texto é especular sobre a noção das imagens como operadoras e operações tecnológicas. Para tanto, parte-se do pressuposto de que a construção social moderna foi pautada no humano como representante central do mundo, que organizou nossa espécie e nossa sociabilidade por meio de técnicas de mediação, como as imagens. Então, ao lidar com imagens, faz-se necessário entender as configurações sociais que articulam suas operações no campo do visível e incluí-las nos debates políticos, científicos e culturais.

[Re]pensar a imagem, pensar o humano

A instauração do sujeito moderno como agente excepcional que explora a natureza por meio de aparatos de mediação tecnológica vem se sustentando sob modelos eurocêntricos e antropocêntricos da técnica ao longo da história. Nesse cenário, destaca-se a imagem como tecnologia articuladora de operações complexas construída nos trânsitos de poder comunicativos entre o que se mostra, quem mostra, como mostra, por que mostra e como todas essas ações direcionam nosso modo de se relacionar com as imagens e com o mundo. Em outras palavras, a ação de tornar algo visível, independentemente de sua mídia,

é desde os primórdios humanos uma questão de escolhas, definições e apagamentos; é uma questão política.

Na entrevista A tecnologia como gênero e outras fenomenologias encarnadas, concedida à revista *Rosa*, a escritora McKenzie Wark (2022, n.p.) levanta um importante questionamento ao discorrer sobre técnica e tecnologia; ela argumenta que “talvez a técnica seja anterior à humanidade”, pois, em seu entendimento, “já havia hominídeos fazendo uso de ferramentas antes que surgisse o *homo sapiens*”; para a escritora, “a técnica não é algo secundário, que chega mais tarde na história do ser humano” e “talvez todas as espécies tenham suas próprias tecnologias”.

Nesse contexto, a reflexão que se propõe aqui é pensar a imagem como a tecnologia da espécie humana. Essa hipótese parte de um debate desenvolvido pela filósofa das imagens Marie-José Mondzain (2015) em seu livro *Homo spectator: ver > fazer ver*, que, ao estudar a produção, uso e circulação das imagens desde as grutas do período Paleolítico até os dias atuais, identifica que somos uma sociedade estabelecida sobre parâmetros técnicos, mediados por imagens.



Figura 1
Reprodução de mão
negativa (fina e pequena,
provavelmente de mulher)
gruta de Pont d’Arc
(cópia da gruta de Chauvet
Fonte: [https://commons.
wikimedia.org/wiki/File:06_
MainN%C3%A9gativeFineE-
tPetite.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:06_MainN%C3%A9gativeFineEtPetite.jpg)

Para Mondzain (2015), a origem da espécie humana, como concebemos até hoje, se estabelece a partir do gesto de “inscrever, narrar, partilhar” (p. 16) de nossos antepassados; ela afirma que “só sabemos alguma coisa deste remoto antepassado porque ele deixou marcas. Traços, gestos, da sua tecnicidade, do seu engenho, da inteligência no que remeteu” (p. 16). Ao analisar os registros rupestres da mão na gruta Chauvet (figura 1), a autora argumenta que é impossível desvincular a história humana da história das imagens. Para ela, “a imagem produz esta ficção constituinte que chamamos de humanidade” (p. 29).

Mondzain (2018, p. 18) afirma, ainda, que não podemos reduzir as imagens “às produções visuais, pois a língua, os sons, a poesia, assim como todas as artes vivas e a música são produtores de imagens do mesmo modo que os gestos fabricantes de visibilidades propriamente ditas”. O que interessa à autora, em se tratando de imagem, é sua causa, sua ligação entre o que fazemos e o que vemos; ela constrói uma investigação sobre o que a imagem nos induz a fazer. Para Mondzain (2009, p. 12), a imagem é portadora de uma vida, de um poder próprio; é desde sempre uma causa, “pois a imagem não existe senão no fio dos gestos e das palavras, tanto daqueles que a qualificam e a constroem, como daqueles que a desqualificam e a destroem”.

A imagem torna-se uma construção humana e aquilo que funda o valor desta construção não se encontra fora do visível, sendo-lhe, antes, imanente. O invisível, na imagem, é da ordem da palavra. A imagem não produz nenhuma evidência, nenhuma verdade, e só pode mostrar o que é produzido pelo olhar que lhe dirigimos. A imagem alcança a sua visibilidade na relação que se estabelece entre aqueles que a produzem e aqueles que a olham. Enquanto imagem ela nada revela (Mondzain, 2009, p. 30).

Pode-se dizer, portanto, que as materialidades das imagens envolvem uma complexidade de operações simbólicas que vão muito além da ação do contato do olho de quem é dotado de visão com a imagem. Identificar as operações imagéticas para além do fenômeno fisiológico da visão nos mostra que nossas formas de olhar e lidar com as imagens foram moldadas, estruturadas e ordenadas sob bases hegemônicas, que colonizaram nossos modos de ver. O olhar pode ser entendido, nesse contexto, como a ação de interpretar, reconhecer e colocar em trânsito políticas de visibilidades.

Tal construção social, pautada nos modos de narrar e interpretar a história a partir das imagens, é, contudo, insuficiente, como expõe o líder indígena, filósofo e escritor Ailton Krenak (2019); em uma de suas falas transcritas e publicadas, ele questiona: “Mas quem são os humanos que querem imprimir no mundo a sua imagem e semelhança? Que humanos são esses e que exclusividade é essa de querer imprimir no planeta a sua própria imagem?” (p. 99). O que Krenak alerta com essa reflexão é que o discurso ontológico de excepcionalismo humano, em que as políticas de visibilidades se estabeleceram, é uma ficção. A visão universalizante do homem como sujeito-chave da nossa história é uma narrativa hegemônica; essa imagem do humano não é universal, e de sua construção sempre foram excluídos os diferentes. A imagem do homem centro do mundo exclui aqueles que não se assemelham a ele, “o ‘humano’ supostamente universal sempre foi o homem branco, ocidental, moderno, saudável e heterossexual; o ‘sujeito’ que nada mais é do que uma capacidade de autodiferenciação e autoconstituição é o eu do capitalismo de mercado”³ (Colebrook, 2016, p. 91).

Posto esse cenário, revela-se um embate que vai além dos aspectos representacionais e comunicacionais das imagens; percebe-se que a imagem é um espaço de disputa, é uma questão política. Identifica-se, então, o desafio de rever essas concepções humanas pautadas na visão eurocêntrica e antropocêntrica de mundo e das imagens. Com esse entendimento, o texto se aproxima do campo da arte, ciência e tecnologia e entra novamente em diálogo com a pesquisa de Baio, que aponta para a importância de reconfigurar nossos modos de existir e, assim, propor meios para remodelar nossas relações com a natureza de uma forma mais colaborativa. Uma hipótese para Baio é que essa colaboração pode ser alcançada por meio da problematização e crítica ao modelo normalizador antropocêntrico – das produções teóricas e práticas em torno das imagens – em busca de compreender a imagem a partir de sua pluriontologia.

O antropocentrismo presente na concepção clássica da imagem técnica é problematizado em razão de seu projeto de dominação e colonização das formas de ver. Tal projeto é discutido a partir das relações entre o

³ No original: *The supposedly universal ‘human’ was always white, Western, modern, able-bodied and heterosexual man; the ‘subject’ who is nothing other than a capacity for self-differentiation and self-constitution is the self of market capitalism.*

modelo de representação elaborado pela visão clássica da imagem e a divisão ontológica entre o mundo (Natureza), o humano (Homem) e a técnica que fundamenta o pensamento moderno. [...] A crítica ao modelo normalizador antropocêntrico conduz à discussão sobre a materialidade dos processos de produção de imagem como base para a hipótese de uma pluriontologia da imagem, segundo a qual, a ação artística é compreendida em sua potência de produção de novas maneiras de conceber a imagem (Baio, 2022, p. 83).

Compreende-se, então, a necessidade de rever e atualizar as concepções ontológicas das imagens – pautadas na visão eurocêntrica e antropocêntrica de mundo – a partir do pressuposto de sua pluriontologia técnica. Um caminho para materializar essa transformação é encarar as imagens como tecnologias e inseri-las na abordagem da cosmotécnica proposta pelo filósofo chinês Yuk Hui.

Cosmotécnica é conceito proposto por Hui (2020) em seu livro *Tecnodiversidade* e parte do pressuposto de que é possível pensar outras concepções e sentidos do que conhecemos por técnica, para além do ocidental moderno, em seu caso no contexto da China. Nas palavras do autor “cosmotécnica é a unificação do cosmos e da moral por meio das atividades técnicas, sejam elas da criação de produtos ou de obras de arte. Não há apenas uma ou duas técnicas, mas muitas cosmotécnicas” (local. 25); em outras palavras, cosmotécnica é um convite a rever as relações técnicas a partir de suas diferenças, de suas localidades, de sua tecnodiversidade.

De um ponto de vista cosmotécnico, a técnica é, em essência, motivada e limitada por especificidades geográficas e cosmológicas. Se quisermos reagir às perspectivas de autoextinção global, precisaremos retornar a um discurso cuidadosamente elaborado sobre localidades e a posição que o humano ocupa no cosmos. Para que isso seja possível, precisamos antes de tudo rearticular a questão da tecnologia e ser capazes de conceber uma multiplicidade de cosmoéticas (Hui, 2020, local. 57).

É nessa concepção que localizamos a problemática deste texto – na necessidade de investigar a atualização em torno das abordagens tradicionais das imagens em suas ontologias clássicas. Em face de tal perspectiva, parte-se da proposição do filósofo Fernando Wirtz (2021, n.p.) de pensar a cosmotécnica como método, como “uma técnica enquanto uma busca contínua de recontextualizar as

histórias da tecnologia”, um parâmetro para “sistematizar, documentar, repensar e expandir filosofias tecnológicas não europeias”. Esse método propõe “uma reconstrução das histórias da cosmotécnica que foram eclipsadas pela busca por uma história universal da tecnologia (e também por uma história universal da espécie humana) e um chamado à experimentação nas artes e nas tecnologias para o futuro” (Hui, 2020, local. 127).

Toma-se tal chamado como um convite à inclusão da arte nos debates políticos, científicos e tecnológicos, por sua potência imaginativa e crítica de ficcionar novos mundos e narrativas, em busca de reconfigurar os nossos modos de existir diante das mudanças que as tecnologias nos impõem. Nesse sentido, como artistas, somos provocados a agir, pois, como diz Baio (2022, p. 92), “cada artista, em cada obra de arte, pode criar uma nova maneira de conceber a imagem, de modo que esta possa cristalizar modelos epistemológicos ou mesmo cosmológicos de mundo completamente diferentes”.

Imagem como visualização de dados

Como vimos, já é tempo de a arte ser inserida no debate político e científico contemporâneo, para criar estratégias que desviem do projeto antropocêntrico de poder. Nesse contexto, identifica-se um caminho possível para ação pelo campo das visualizações de dados. Os dados devem ser encarados hoje como os principais fatores das transformações culturais, midiáticas e artísticas. Entre essas modificações ocorridas no contexto informacional, um dos fenômenos é o impacto da presença massiva de dados na cultura visual contemporânea. Nesse cenário contemporâneo digital, há uma questão de escala que deve ser considerada ponto central de reflexão. Hoje, diante da produção e do compartilhamento de imagens em rede, os dados digitais já ultrapassaram o controle e a capacidade de processamento humanamente possível. Consequentemente, esse avanço tecnológico mudou significativamente os modos de operar das imagens. Com a tecnologia digital as imagens passam a operar como dados não apenas sob os aspectos de análises ou significados que ganham em suas operações de visualidades, mas os dados operam hoje em suas materialidades constituintes. As imagens digitais são resultado de processos algorítmicos ditados por dados, que concomitantemente alimentam

modelos computacionais e são por eles alimentados e criados; as imagens nesse contexto são, de modo simultâneo, operadoras e operações (Oliveira, 2023, p. 34).

Essa discussão é explorada pelo teórico finlandês de novas mídias Jussi Parikka (2023, n.p.) no seu livro *Operational images*, em que aprofunda a discussão sobre o tema e afirma que imagens operativas são “imagens que existem apenas por causa de outras operações – e as operações nos ajudam a entender a transformação das imagens de visuais em dados”,⁴ bem como que sua investigação está “atrás do acoplamento de percepção e ação, de imagens que controlam, regulam e aumentam o funcionamento dos corpos”.⁵ Nesse livro, Parikka busca tratar e difundir parâmetros necessários para o entendimento dos novos paradigmas das imagens e de suas operacionalidades.

A partir de uma discussão sobre a imagem, seus formatos particulares e até mesmo suas funções, passamos para uma questão diferente, mas intimamente relacionada, que diz respeito às operações, um termo-chave que se vincula às infraestruturas, logística e todo tipo de ações que funcionam para sustentar, mobilizar, analisar e sintetizar o que passamos a chamar de “imagens”⁶ (Parikka, 2022, n.p.).

Encarar a imagem como resultado de uma operação preexistente é uma forma de entender as transformações de suas materialidades e seus usos, causadas pelos avanços tecnológicos. Esse modo de tratar as imagens foi proposto pelo cineasta Harun Farocki (2015), que definiu as imagens que não têm mais a função de representar, mas de fazer parte de uma operação, como uma “imagem operativa”. Tal termo é atualizado pelo projeto *Operational Images and Visual Culture: Media Archaeological Investigations*, liderado por Parikka em

⁴ No original: *Images that exist only because of other operations-and the operations that help us to understand the transformation of images from visual to data.*

⁵ No original: *I am after the coupling of perception and action, of images that control, regulate, and amplify how bodies operate.*

⁶ No original: *From a discussion of the image, its particular formats, and even its functions, we move to a different, albeit closely related question that concerns operations, a key term that ties to infrastructures, logistics, and all manner of actions that function to sustain, mobilize, analyze, and synthesize the thing we have grown to call ‘images’.*

parceria com o pesquisador Tomáš Dvořák, que definem “imagens operativas” ou “imagens operacionais” como

Imagens que não retratam ou representam, entretêm ou informam, mas antes rastreiam, navegam, ativam, supervisionam, controlam, visualizam, detectam e identificam. Imagens operacionais são instrumentos que realizam tarefas e funções como parte de uma operação. A família de imagens operacionais inclui várias tecnologias e processos de imagem que normalmente acoplam câmeras ou sensores com algum tipo de software de processamento de imagem⁶ (Parikka et al., 2019-2023, n.p.).

Isso posto, assume-se que ao tratar de imagem hoje, no contexto datafificado em que vivemos, estamos tratando de imagens operativas, ou seja, estamos tratando de operações técnicas que atuam como dados nos meios digitais. Pode-se afirmar, assim, que as imagens hoje operam como dados; então o que delas chega na camada do visível nada é, além de uma visualização de dados.

Seguimos em tal analogia para tratar a visualização de dados como uma imagem, ou vice-versa, pois “uma visualização é apenas uma tradução única da realidade, assim como qualquer outra mídia, dispositivo de representação ou modo de representação”,⁸ (Kosminsky et al., 2019, p. 43), como afirma a pesquisadora, *designer* e professora Doris Kosminsky junto a outros autores. Então, para trabalhar com as visualizações de dados – assim como ocorre com as imagens – é necessário entender que o que está em jogo com os dados são operações de poder, que colocam ou tiram os dados do trânsito das relações de visibilidade, com intencionalidades já preestabelecidas. Como bem coloca Manovich (2004, p. 136),

Essa é a nova política de mapeamento da cultura eletrônica. Quem tem o poder de decidir que tipo de mapeamento utilizar, quais as dimensões selecionadas; que tipo de interface é fornecido ao usuário – essas novas

⁷ No original: *Images that do not depict or represent, entertain or inform but rather track, navigate, activate, oversee, control, visualise, detect and identify. Operational images are instruments that perform tasks and carry out functions as part of an operation. The family of operational images includes various imaging technologies and processes that typically couple cameras or sensors with some type of image processing software.*

⁸ No original: *a visualization is only a single translation of reality, just like any other media, representation devices, or modes of representation.*

questões relativas ao mapeamento de dados agora são tão importantes quanto as mais tradicionais questões sobre as políticas de representação de mídia, no momento bem ensaiadas na crítica cultural (quem é representado e como, quem é omitido).

Desse modo, entender as imagens nesse sentido expõe a importância de um trabalho interdisciplinar entre as ciências exatas, as ciências humanas, as ciências da computação e as artes – para propor outra abordagem para captura, análise e exibição dos dados – para que possamos lidar com os valores menos quantitativos e mais qualitativos dos dados. É hora de tomar uma postura crítica em relação à estética da visualização de dados.

Uma nova percepção é hoje oferecida com base na visualização de dados, capaz de fazer visível o invisível. Se os dados compõem a textura de nossa rotina, talvez sua visualização possa nos conduzir a novos posicionamentos e atitudes. É tempo de ouvir a voz dos números para traçar as estratégias necessárias à navegação em meio ao tsunami de dados da contemporaneidade, tempo de transcender o aspecto utilitário da representação e permitir encontrar uma poética nos dados (Kosminsky, Castro, Ludwig, 2018, p. 21).

Entende-se, a partir disso, que uma das estratégias possíveis para conduzir outros comportamentos em relação aos dados é oferecer percepções das visualizações capazes de tornar visível o que está invisível aos olhos humanos (Kosminsky, Castro, Ludwig, 2018), ações que no campo das artes visuais sempre estiveram em destaque e foram alvo de interesse – como já havia declarado, em 1921, e se proposto a fazer com a pintura, o pintor suíço da arte moderna Paul Klee. Desse modo, operar as visualizações de dados no campo das artes visuais nos permite tomar uma postura crítica sobre o impacto das visualizações, suas operacionalidades e produção.

Em busca de uma poética nos dados

Um manifesto que tem sua relevância marcada nessa discussão e vem sendo consolidado no debate, é o *data humanism* ou humanismo de dados, conceito que propõe uma abordagem mais humanista e crítica em relação aos dados e que é defendido no manifesto visual *Data Humanism* (figura 2), publicado pela *designer* de informação Giorgia Lupi.



Figura 2
Data Humanism – A Visual Manifesto, 2017
A manifesto for a philosophy of working with data proposed by Giorgia Lupi @ Giorgia Lupi
Fonte: <https://medium.com/@giorgialupi/data-humanism-the-revolution-will-be-visualized-31486a30dbfb>

Segundo Lupi (2018, p.124), “estamos prontos para questionar a impessoalidade de uma abordagem meramente técnica dos dados e começar a projetar maneiras de conectar os números ao que eles de fato representam: conhecimento, comportamentos, pessoas”. Esse manifesto nos aproxima, assim, de um tema sensível de nossa época, que é tomar uma posição diante da trajetória de nossos dados. É uma chamada de ação para a retomada de controle em relação ao compartilhamento e coleta de nossas informações.

Retomo aqui uma questão levantada por Manovich (2004, p. 143) em seu artigo A visualização de dados como uma nova abstração anti-sublime: “se a interação diária com volumes de dados e numerosas mensagens é parte de nossa nova ‘subjetividade eletrônica’ (*data-subjectivity*), como podemos representar essa experiência de novas maneiras?”.

Enxerga-se uma direção para lidar com essa questão no manifesto proposto por Lupi, do humanismo de dados, pelo qual somos convidados a buscar alternativas e propor diferentes modos de operar com a visualização, análise e compartilhamento de dados. E aposta-se na arte como ferramenta estética que nos permite propor mudanças nas relações do espectador/consumidor/produtor de dados contemporâneos.

Traz-se para concluir esse pensamento uma experiência poética que foi concebida nesse sentido. A instalação *Esse chá é o resultado de uma visualização de dados* (2022) do coletivo Kôdos | Fernanda Oliveira e Cláudio Filho (2021-2024), apresentada na Exposição EmMeio#14 (Galeria Térreo) em 2022 no Museu Nacional em Brasília, foi guiada pelo interesse de trabalhar com as possibilidades estéticas da visualização de dados para além dos gráficos estatísticos.

A instalação era composta por uma xícara de chá – e o visitante, ao se aproximar, além de sentir o aroma da infusão, tinha acesso a um áudio que narrava a história, a arte e a ciência que envolvem a produção de um chá medicinal; junto a uma videoarte criada a partir de um levantamento de dados (imagéticos e textuais) realizado a partir do conteúdo reunido em 24 horas de acompanhamento e agrupamento – por *softwares* específicos – das postagens em redes sociais (Twitter e Instagram) que continham as hashtags *#chá*, *#té*, *#tea*, *#infusão* e *#infusion*.

Figura 3

Registros da obra *Esse chá é o resultado de uma visualização de dados* (2022), do coletivo Kôdos, na exposição EmMeio#14
Imagens: Coletivo Kôdos
Fonte: Arquivo do coletivo Kôdos



A proposta da obra foi apresentar – tomando como ponto de partida uma receita de chá medicinal para labirintite – os múltiplos dados, conhecimentos e tecnologias que envolvem a produção de uma xícara de chá, desde a obtenção das plantas para sua preparação até o processo de fervura e seus modos de consumo. Ao trabalhar com esse elemento tão presente em diversas culturas, como é o chá, e expor a partir dele uma complexa rede de relações que existem por trás de sua concepção, a instalação buscou explorar as ações humanas que constituem nossas relações com os dados.



Figura 4

Registros da obra *Esse chá é o resultado de uma visualização de dados* (2022), do coletivo Kôdos, na exposição EmMeio#14
Imagens: Coletivo Kôdos
Fonte: Arquivo do coletivo Kôdos

Nesse trabalho, elegeu-se a receita de chá indicada para o tratamento da labirintite – doença causadora da instabilidade no corpo – por relacioná-la às sensações causadas pelos excessos de dados e suas visualizações digitais, que estão constantemente presentes em nosso cotidiano. E, ao nomeá-lo *Esse chá é o resultado de uma visualização de dados*, abriu-se uma provocação às relações de poder de dar nome às coisas, poder esse que está presente nas articulações visuais e produção de dados que perpassam a história humana.

Assim, ao compartilhar essa receita – apresentando os gestos de categorização e visualização presentes na arte de produzir uma xícara de chá junto de seu imaginário coletivo a partir do levantamento dos compartilhamentos de

imagens e textos postados nas redes sociais – a obra propôs construir uma outra relação com os dados e as mídias digitais. Com a instalação, buscou-se provocar o espectador a se atentar ao desequilíbrio causado pelas experiências contemporâneas com os dados e transformar suas relações com a produção e consumo de informações em uma sociedade dataficação.

Considerações finais

Buscou-se neste texto discutir algumas das transformações que ocorreram no campo do visível, para entender o contexto da visualização de dados e as operações das imagens como fenômenos reais de produção de mundos e, com isso, passar a lidar de modo crítico com o trânsito dos dados que fazem parte dessa transformação. Trabalhar com as ruínas do visível significa engajar-se com as materialidades invisíveis por trás das visualizações – suas materialidades, seus dados. Para abordar as ruínas nessa proposta, recorreu-se ao conceito de “ruinologia” introduzido por Jason Parry, que nos ofereceu um campo de estudo que opera por meio da reconstrução especulativa de ruínas e nos permite conceber a visibilidade das ausências inerentes a uma ruína.

Aqui, integrou-se a perspectiva das “ruínas do visível” para operar as relações entre imagens e visualização de dados. O interesse em trabalhar com as ruínas do visível residu na especulação sobre ações predeterminadas incorporadas em processos de visualização. No sentido de entender a complexidade das operações que envolvem a produção e o compartilhamento de imagens – que com o avanço da tecnologia digital passou a se valer de uma estrutura de dados –, este texto procurou indicar algumas das discussões sobre os impactos que levaram às mudanças das estruturas e das materialidades das imagens e dos sistemas informacionais, baseadas na lógica de processamento de dados. Faz sentido pensar sobre o ambiente que habitamos em relação às tecnologias e às implicações socioeconômicas no mundo em que estamos inseridos e às possíveis reconfigurações nas relações entre humanos e dados.

Conclui-se que as imagens passam a operar como a principal tecnologia das transformações culturais, midiáticas e artísticas, e mostra-se urgente avançar na investigação das articulações de poderes que envolvem suas operações. A questão política das visualidades ganha outro sentido ao se tratar da evolução

tecnológica digital, que nos introduziu em um cenário de sobrecarga informacional e gerenciamento de dados. Em um tempo sem precedentes de compartilhamento de dados e informações digitais, as imagens passam a operar em outro espaço e contexto comunicacional, no qual podemos compreender que elas operam como ruínas, e suas ações no campo do visível como ruínas do visível. O pressuposto deste texto se estruturou, assim, no princípio de que a materialidade das imagens opera como ruínas do visível.

Por fim, reconheceu-se que o atual desafio ao se trabalhar com arte, ciência e tecnologia está em criar meios acessíveis para que as pessoas tomem para si a participação nos processos e operações que alimentam o sistema datafocado de mundo. Sistema esse que nos insere em processos de captação e vigilância de nossas informações e nos transforma em produtos da economia e da política, pois tendemos a aceitar dados e suas visualizações (imagens) sem questionar o caminho percorrido por suas operações – o que foi omitido, o que foi considerado irrelevante dentro do processo preestabelecido.

A visualização de dados, nesse quadro, é entendida não apenas como representação informacional, mas como prática estética e política que precisa ser humanizada – como propõe o movimento do humanismo de dados. Por fim, o texto argumenta que, diante do cenário de vigilância, sobrecarga e algoritmização da vida cotidiana, é urgente desenvolver práticas artísticas, críticas e colaborativas capazes de reconfigurar nossa relação com as tecnologias visuais e os dados. As imagens, como visualizações de dados, operam como agentes centrais nas transformações culturais, midiáticas e ecológicas do presente.

Fernanda de Souza Oliveira é artista visual, pesquisadora e curadora no campo da arte, ciência e tecnologia. Atualmente é doutoranda em artes visuais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e bolsista Capes, desenvolvendo, sob orientação do professor doutor Cesar Baio, uma pesquisa sobre as contribuições dos artistas visuais para o campo científico e tecnológico da visualização de dados.

Referências

BAIO, Cesar. Da ilusão especular à performatividade das imagens. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 49, n. 57, p. 80-102, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2022.183203>. Acesso em 11 maio 2023.

BAIO, Cesar. Imaginários pós-antropocêntricos: reconfigurações das relações entre arte, natureza e tecnologia. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 29. Goiânia, 2020, *Anais eletrônicos...*, Goiânia: Anpap/UFG, 2020.

BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

COLEBROOK, Claire. What is the anthropo-political? In: COHEN, Tom; COLEBROOK, Claire; MILLER, J. Hillis. *Twilight of the Anthropocene idols*. London: Open Humanities Press, 2016.

FAROCKI, Harun. Imagens fantasmas. *Revista Eco-Pós*, [s.l.], v. 18, n. 2, p. 151-160, 2015. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/2664. Acesso em 11 nov. 2022.

HUI, Yuk. *Tecnodiversidade*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

KOSMINSKY, Doris; CASTRO, Barbara; LUDWIG, Luiz. *Existência numérica*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018.

KOSMINSKY, Doris et al. Belief at first sight: data visualization and the rationalization of seeing. *Information Design Journal*, [s.l.], v. 25, n. 1, p. 43-55, 2019.

KRENAK, Ailton. Que humanos são esses?: que exclusividade é essa de querer imprimir no planeta a sua própria imagem? In: DIAS, Susana Oliveira; WIEDEMANN, Sebastian; AMORIM, Antonio Carlos Rodrigues (org.). *Conexões: Deleuze e cosmopolíticas e ecologias radicais e nova terra e...* Campinas: ALB: ClimaCom, 2019.

LUPI, Giorgia. Humanismo de dados, a revolução será visualizada [2017]. In: KOMINSKY, Doris; CASTRO, Barbara; LUDWIG, Luiz. *Existência numérica*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2018, p. 123-127.

MANOVICH, Lev. Data. In: HEIKE, Paul (ed.). *Critical terms in futures studies*. London: Palgrave, 2019. Disponível em: <https://manovich.net/index.php/projects/data>.

MANOVICH, Lev. A visualização de dados como uma nova abstração anti-sublime. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 11, 2004.

MAYER-SCHÖNBERGER, Viktor; CUKIER, Kenneth. *Big data: como extrair volume, variedade, velocidade e valor da avalanche de informação cotidiana*. Trad. Paulo Polzonoff Junior. Rio de Janeiro: Elsevier, 2013.

MONDZAIN, Marie-José. A imagem zonarde ou a liberdade clandestina. In: VILELA, Bruno (org.). *Mundo, imagem, mundo: caderno de reflexões críticas sobre a fotografia*. Trad. Geraldo Cáffaro, Pedro Corgozinho, Pedro Vieira e Sílvia P. Barbosa. Belo Horizonte: Editora Malagueta Produções, 2018.

MONDZAIN, Marie-José. *Homo spectator: ver > fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega, 2009.

OLIVEIRA, Fernanda de Souza. *Ruínas do visível: das materialidades da imagem à visualização de dados*. Dissertação (Mestrado em artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/1343940>.

PARIKKA, Jussi. *Operational images: preface in the forthcoming book*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2022. Disponível em: <https://jussiparikka.net/2022/02/16/operational-images-preface-in-the-forthcoming-book/>. Acesso em 25 nov. 2022.

PARIKKA, Jussi et al. Operational images and visual culture: media archaeological investigations. *Operational Images*, Praga, 2019-2023. Disponível em: <https://operationalimages.cz/>. Acesso em 15 maio 2023.

PARRY, Jason. Ruinology. *Philosophy Today*, v. 64, n. 4, p. 1081-1091, 2019.

POMIAN, Krzysztof. Memória. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000. v. 42, p. 507-516.

SANTOS, Laymert. A informação após a virada cibernética. In: SANTOS, Laymert Garcia et al. (ed.). *Revolução tecnológica, internet e socialismo*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003, p. 9-33. Disponível em: https://bibliotecadigital.fpabramo.org.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/286/revolucao_tecnologica_internet_e_socialismo.pdf. Acesso em 15 maio 2023.

TSING, Anna L. *Viver em ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Ed. Thiago Mota Cardoso, Rafael Victorino Devos. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

WARK, McKenzie. Tecnologia como gênero e outras fenomenologias encarnadas. Entrevista a Luiza Crosman, Nicolás Llano e Tom Nóbrega. *Rosa*, n.5, maio 2022.

ZUBOFF, Shoshana. *A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder*. Trad. George Schlesinger. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2021.

Artigo submetido em março de 2026 e aprovado em junho de 2026.

Como citar:

OLIVEIRA, Fernanda de Souza. Ruínas do visível: uma abordagem pós-antropocêntrica da materialidade das imagens. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 222-244, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.11>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Vegetação nas ruínas: desafios e possibilidades para a conservação do patrimônio

Vegetation on ruins: challenges and possibilities for heritage conservation

Laís Hanson Alberto Lima

 0000-0002-4194-5284
hansonarq@gmail.com

Resumo

Ruínas são obras complexas. À medida que os elementos arquitetônicos vão se deteriorando, novos elementos, então biológicos, vão tomando seu lugar. Observamos que o conceito de ruína está atrelado à natureza por meio de um viés romântico que influencia a discussão sobre a conservação até hoje. Talvez possamos afirmar que a natureza está presente nas ruínas já desde sua valorização como paisagem, servindo de tema para obras pictóricas, construindo a noção do pitoresco principalmente a partir do século 19. Sobretudo no século 20, porém, a valorização da vegetação nas ruínas se tornou uma das questões centrais de preservação em países como Itália e Inglaterra e atualmente segue firme em debates teóricos e em abordagens práticas, como as *verdant ruins*, do English Heritage, e as pesquisas desenvolvidas em universidades italianas. Em países tropicais, como o Brasil, o desafio é ainda maior ao considerar que a vegetação, devido às características e condições climáticas, pode acelerar o processo de arruinamento, mas também é possível refletir sobre o tratamento dado às nossas ruínas patrimoniais, geralmente voltado para a retirada da vegetação, indagando se essa vegetação pode também agregar valores e, principalmente, exercer uma função protetiva, contribuindo para sua conservação.

Palavras-chave

Ruínas. Vegetação. Paisagem. Conservação.

Abstract

Ruins are complex structures. As architectural elements deteriorate, new, now biological, elements take their place. We observe that the concept of ruin has long been associated with nature through a romantic bias, which continues to influence discussions of conservation to this day. Perhaps we can affirm that nature has been present in ruins since their appreciation as landscape, serving as a theme for pictorial works, shaping the notion of the picturesque, particularly from the 19th century onward. But above all, in the 20th century, the appreciation of vegetation in ruins became one of the central issues of preservation in countries like Italy and England, and currently remains strong in theoretical debates and practical approaches, such as the Verdant Ruins project of English Heritage, and research developed in Italian universities. In tropical countries, such as Brazil, the challenge is even greater when considering that vegetation, due to its characteristics and climatic conditions, can accelerate the process of decay. Nevertheless, it is also possible to reconsider the treatment of heritage ruins, which is generally focused on the removal of vegetation, and to ask whether such vegetation might also add value and, above all, serve a protective role, contributing to their preservation.

Keywords

Ruins. Vegetation. Landscape. Conservation.

Introdução

Este artigo parte de uma análise sobre o viés romântico da relação entre ruína e vegetação que perpassa um olhar histórico, estético e paisagístico, buscando aprofundamento metodológico na conservação de ruínas patrimoniais, levando em consideração a noção de pitoresco que, como observamos, se faz presente no debate sobre ruínas até os dias atuais. Como veremos adiante, o pitoresco é comumente atribuído às ruínas que são tomadas pela vegetação.

A pesquisa se baseou em dois livros principais que representam discussões e práticas na Inglaterra e na Itália, países que desde o século 19 foram palco de debates sobre a vegetação nas ruínas: *Conservation of ruins*, do arquiteto britânico John Ashurst, publicado em 2007, e *Ruderi e vegetazione*, publicado em 2017 por duas italianas, a historiadora Rossana Mancini e a arquiteta Ilaria Rossi Doria. Optamos por tratar primeiramente da noção de ruína e sua relação com a natureza para posteriormente investigar práticas, tanto na Itália quanto na Inglaterra, buscando outras abordagens que visam ao tema da ruína e da vegetação no que tange à preservação patrimonial.

O objetivo geral é identificar aspectos comuns em abordagens de conservação da vegetação em ruínas. Os objetivos específicos são: reconhecer o tema da natureza nas ruínas ao longo da história e a atribuição do pitoresco às paisagens de ruínas; elencar práticas atuais de conservação da vegetação em ruínas patrimoniais; colaborar com a construção de um debate sobre ruínas e vegetação no Brasil.

Sabemos que a presença da vegetação nas ruínas constitui desafio para a conservação da matéria, mas ela também é parte dessa matéria. Partimos do conceito de ruína como algo que não é mais arquitetura e ainda não é inteiramente natureza (Simmel, 2019; Riegl, 2014), mas algo “entre”. Entendemos que a vegetação que cresce nas ruínas causa patologias, mas propomos identificá-las também como pátina do tempo (Ruskin, 2008). A presença da vegetação pode agregar mais valor de antiguidade às ruínas (Riegl, 2014), além de contribuir para o valor estético/paisagístico (Romeo, 2012), relacionando-os ao pitoresco.

Ressaltamos a premissa de que a ruína, indissociável de seu entorno (Simmel, 2019), deve ser encarada como paisagem (Romeo, 2012; Pesavento, 2015), e a abordagem que denominamos “verdejante” deve ser entendida como um conjunto de ações cujo objetivo é a conservação de ruínas e de sua vegetação.

De acordo com a arquiteta Amanda White, do English Heritage,

Uma abordagem verdejante gerencia todas as facetas de um sítio em ruínas e ainda é bastante rara. Envolve o mínimo absoluto de conservação do tecido, suficiente para tornar o monumento seguro e para diminuir sua taxa de deterioração, com a eliminação apenas do crescimento de espécies vegetais destrutivas. Seu principal objetivo é preservar, senão melhorar, a ecologia natural e frágil de um monumento e seu entorno¹ (White, 2007, p. 254).

Para defender uma abordagem verdejante, buscamos reconhecer a valorização da vegetação ruderal ou flora espontânea² – que cresce nas superfícies das ruínas e em seu entorno – e encontramos as raízes estéticas na noção de pitoresco identificado no envolvimento da vegetação nas ruínas e sua influência em projetos de intervenção. Posteriormente, elencamos exemplos de práticas em diferentes contextos que evidenciam a natureza nas ruínas, optando por uma abordagem verdejante. Por fim, provocamos o debate ao apresentar dois casos de estudos no Brasil, questionando se é possível adaptar tal abordagem a nosso contexto, considerando ainda as particularidades de cada contexto das ruínas e de sua vegetação, e destacando os desafios para sua conservação.

O olhar estético/paisagístico para as ruínas com vegetação

Iniciamos o debate a partir dos estudos da arquiteta italiana Tessa Matteini (2009), que propôs uma identificação das paisagens de ruínas ao longo da história. No Renascimento, o interesse pela Antiguidade Clássica se deu pelo aparecimento do tratado de Vitrúvio e pelas observações das ruínas de Roma. Ainda em 1499, Francesco Colonna escreveu *Hypnerotomachia Poliphili*, romance que descreve os sentimentos do protagonista diante de ruínas envolvidas

¹ Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *A verdant approach manages all facets of a ruined site and is still quite rare. It involves the absolute minimum of fabric conservation, sufficient to make the monument safe and to slow its rate of deterioration, and the divesting of destructive woody growth only. Its principal objective is to preserve, if not enhance, the natural and fragile ecology of a monument and its surroundings.*

² Nessa pesquisa, optamos por utilizar o termo “vegetação” de maneira geral, seguido de “ruderal” ou “espontânea” em alguns momentos, mas sempre referido a qualquer organismo vivo que nasce nas superfícies das ruínas, desde líquens, musgos e algas à vegetação de pequeno, médio e grande porte.

por vegetação como sendo de abandono, questionando se sua admiração seria a mesma se fossem edifícios íntegros.

A partir do século 16,³ encontramos diversos registros de paisagens de ruínas por pintores como os italianos Giovanni Paolo Pannini, Giovanni Canaletto, Giovanni Battista Piranesi,⁴ o pintor de ruínas Hubert Robert, além de Caspar David Friedrich e Joseph M. William Turner, representando ruínas sempre em contato com vegetação espontânea.

No século 18, a descoberta das cidades de Pompeia e Herculano, o estabelecimento da arqueologia como disciplina e o advento do Romantismo deram mais destaque às ruínas, e, com o surgimento do Grand Tour,⁵ tais representações se tornaram mais populares, espalhando por toda a Europa a imagem de paisagens de ruínas pitorescas, descritas em diários de viagens e, por vezes, servindo de inspiração para escritores, como Charles Dickens, Herman Melville e Percy B. Shelley,⁶ além das representações pictóricas que se tornaram cada vez mais comuns.

Importante destacar, no Brasil, a figura do pintor itanhaense Benedito Calixto que, no início do século 20, representou ruínas do litoral do estado de São Paulo acentuando o aspecto pitoresco com a presença da vegetação, como o Forte de Vera Cruz do Itapema, no Guarujá, o Convento de Itanhaém, as ruínas da fazenda de Sant'Anna do Acaraú, em São Vicente, a Capela Nossa Senhora das Neves, em Santos, e as ruínas do Abarebebê, em Peruíbe (um dos estudos de caso posteriormente evidenciados em nossa pesquisa).

Observamos o uso frequente do pitoresco em descrições, debates estéticos e em documentos de preservação do patrimônio.⁷ O crítico de arte

³ Em *Pleasure of ruins*, de 1953, a escritora britânica Rose Macaulay apontou para o início das representações de paisagens com ruínas ainda na Antiguidade, citando como exemplo o afresco da Villa de Agripa Póstumo, em Pompeia, do século 1.

⁴ Destacamos que Piranesi teve papel significativo na construção do imaginário de paisagens de ruínas ao representar uma visão dramática das ruínas romanas (Jokilehto, 2005; Rodrigues, 2019; Cimaromo; Griffo, 2023).

⁵ Fenômeno social no qual homens abastados viajavam em busca de conhecimento e de uma experiência estética dos vestígios da Antiguidade clássica, tendo como destino especialmente paisagens de ruínas em cidades italianas.

⁶ Shelley, além de utilizar as ruínas das Termas de Caracalla em seu drama lírico, inspirou a pintura de Joseph Severn intitulada *Shelley mentre scrive il 'Prometeo Liberato' alle Terme di Caracalla*, de 1845.

⁷ Ao realizar a pesquisa nos autos de processos de tombamento consultados em órgãos como o Iphan e o Condephaat, é comum encontrar descrições que atribuem esse valor às ruínas com vegetação, ainda que a presença da última seja apontada como causa de destruição da primeira, o que leva a recomendações de retirada da vegetação em defesa do valor documental das ruínas patrimoniais.

britânico John Ruskin (2008, p. 77) atribuiu o pitoresco às ruínas associando-o à pátina do tempo, aquela “mancha dourada”, ou à presença da natureza:

o pitoresco é assim procurado na ruína, e supõe-se que consista na deterioração. Sendo que, mesmo buscado aí, trata-se apenas da sublimidade das fendas, ou fraturas, ou manchas, ou vegetação, que assimilam a arquitetura à obra da Natureza, e conferem a ela aquelas particularidades de cor e forma que são universalmente caras aos olhos dos homens.

No início do século 20, o Romantismo continuou a influenciar o pensamento da época. Para o historiador da arte austríaco Alöis Riegl (2014, p. 5), a dualidade dos impactos que a vegetação causa nas ruínas ficou explícita ao discutir o valor de antiguidade: “Não pode haver dúvidas de que a atividade das forças da natureza leva à destruição total do monumento. Na medida em que se degradam, as ruínas tornam-se cada vez mais pitorescas quanto mais partes são sujeitas à dissolução”.

Contemporâneo de Riegl, Georg Simmel (2019, p. 61) apresentou a ideia de ruína como equilíbrio entre algo que não é mais arquitetura e ainda não é natureza, formando uma “nova obra de arte”. Esse equilíbrio é frequentemente relacionado à palavra simbiose, utilizada por diversos autores, o que aproxima a ruína de um organismo natural, que pode se beneficiar e se prejudicar quanto mais se envolve com a vegetação. A nova obra de arte é ainda mais complexa, pois não se limita a si, estendendo-se a seu entorno, formada tanto pelos vestígios da arquitetura como pela natureza, misturando-se à paisagem.

Essa mistura é o processo e a materialização do que o artista estadunidense Robert Smithson, na década de 1970, relaciona a outra noção de pitoresco – que vai além da visão romântica – como deformidade ou desordem causada pelo tempo, como entropia. Segundo Fabiola Zonno (2014, p. 224), Smithson consagra que a partir de William Gilpin e Uvedale Price, críticos da rigidez da arte dos jardins clássicos, e do arquiteto paisagista Frederick Law Olmsted, pôde-se configurar uma “dialética da paisagem”. Para Olmsted, que foi influenciado por Gilpin e Price e adaptou a arte dos jardins ingleses, o dinamismo da natureza representava “a viva consciência de que as mudanças, mesmo lentas, ocorrem” (p. 226).

O filósofo francês Jacques Rancière (2024) traz, em 2020, à discussão a arte dos jardins e o pitoresco também a partir de Gilpin, Price, além de Richard

Payne Knight, Immanuel Kant e do sublime de Edmund Burke, explicando essas categorias estéticas identificadas na desordem, no desconforto e em outras sensações provocadas por paisagens que, tomadas pela liberdade dos acontecimentos, suscitam a ideia de que “A natureza é, de fato, um artista de uma espécie bem particular: um artista superior a qualquer outro porque não procura fazer arte” (p. 29), em oposição à noção de criar jardins, compor com elementos da natureza, buscar imitá-la.

Durante o Romantismo, a inspiração para os projetos de jardins eram as imagens pitorescas de paisagens de ruínas retratadas e/ou visitadas por artistas. As tensões, os conflitos e a liberdade da natureza que se pretendiam representar nos projetos dos jardins ingleses se materializaram em um desenho orgânico da vegetação – em oposição às formas limitadas e à simetria dos jardins clássicos, de maneira a provocar sensações sublimes de liberdade (Rancière, 2024) – e na inserção de ruínas.⁸

Essas ideias românticas, como veremos, se desdobram até os dias atuais nos estudos sobre a vegetação nas ruínas e em projetos de intervenção. Embora seja contraditório, em alguns casos, construir uma paisagem artificialmente naturalizada ou interferir na liberdade da natureza condicionando a vegetação ruderal, observamos que a vegetação é colocada como protagonista de um projeto de conservação em contexto no qual, geralmente, nos projetos de intervenção em ruínas se faz a supressão parcial ou total da vegetação – que retira da paisagem a condição de entropia, de constante dinamismo, tão cara à visão pitoresca de paisagens de ruínas.

A prática da conservação de ruínas: possibilidades para uma abordagem verdejante

Ao longo da história da conservação de ruínas, a Itália teve destaque por ser palco de investigações desde o Renascimento. A partir do século 19, as ruínas romanas foram objeto de intervenções significativas, sendo o arquiteto e arqueólogo Giacomo Boni o primeiro a destacar o papel da vegetação nas ruínas (Turco, 2022), criando as bases para uma abordagem que consideramos

⁸ Artificiais, como nos projetos de William Kent, a exemplo de Stowe House. E também a construção de jardins em ruínas medievais, como em Fountains Abbey (Jokilehto, 2005), de John e William Aislabie.

“verdejante”. Boni encarou a vegetação espontânea como parte fundamental na formação das paisagens de ruínas da cidade eterna, sendo responsável pela consolidação da presença da natureza em sítios arqueológicos, como no Fórum e no Palatino, que observamos até hoje (Figuras 1 e 2), além de ter feito proposições para o Coliseu e as Termas de Caracalla que, apesar de não realizadas, enriqueceram o debate sobre a conservação dessas ruínas.



Figura 1
Vista para o Fórum
Foto da autora, julho de 2023



Figura 2
Palatino
Foto da autora, julho de 2023

Das contribuições de Boni, a técnica denominada *pellicce erbose* (uma camada de “pele verde”, de gramíneas) foi desenvolvida para proteger os topos das paredes arruinadas, como alternativa para a utilização de argamassa comumente aplicada para impedir a desintegração de pedras.

Interessa-nos destacar a influência do pensamento ruskiniano na interpretação de Giacomo Boni (Morezzi, 2020) e dos estreitos laços entre figuras da preservação do patrimônio na Inglaterra e na Itália. O arquiteto e arqueólogo teve contato com membros da Society for the Protection of Ancient Buildings (Spab), que fizeram visitas a Roma, além das trocas de correspondência, como afirma Turco (2022).

Segundo Massimo de Vico Fallani (1988), Boni encarou a vegetação nas ruínas a partir dos danos que poderiam causar deterioração da matéria, do embelezamento devido ao aspecto pitoresco resultante da interação entre a obra do ser humano e da natureza, da possibilidade de recomposição de uma imagem da obra anterior ao estado de ruína⁹ e da proteção que tal vegetação pode oferecer em relação às intempéries. Este último ponto foi o mais significativo para uma mudança de pensamento que se estenderia até os dias atuais.

Ao ir de encontro às abordagens praticadas na conservação de ruínas do século 19, que tinham como objetivo a erradicação da vegetação e resultavam em um aspecto, nas palavras de Giovanni Carbonara (2017), de “desertificação” das ruínas – como acontecera com o Coliseu –, Boni propôs intervenções de caráter paisagístico, o que já apontava para o entendimento de ruína como paisagem.

Nesse mesmo contexto da virada do século 19 para o 20, na Inglaterra, o órgão responsável pela preservação do patrimônio – Office of Works, criado no século 14) – era criticado por praticar restauros excessivos (Morezzi, 2020),

⁹ Segundo Turco (2022), ainda em 1897 o arquiteto Rodolfo Lanciani havia proposto um jardim nas Termas de Caracalla para reproduzir o traçado dos antigos banhos. Em 1917, Boni defendeu essa ideia em um texto intitulado “Flora delle ruine”, propondo a utilização da vegetação para preencher lacunas deixadas pelas ações do tempo, substituindo elementos arquitetônicos perdidos (Boni, 1917). Na década de 1920, o arquiteto e paisagista italiano Raffaele De Vico propôs um projeto de recomposição da imagem das Termas de Trajano, em Roma, utilizando espécies arbustivas para simular o desenho das ruínas, que estavam enterradas, porém o projeto não foi executado (White, 2007). A intervenção seguindo a ideia de Boni foi colocada em prática uma década depois, entre 1933 e 1935, no Templo de Vênus, também em Roma, sob o comando do arquiteto italiano Antonio Muñoz (Turco, 2019). Atualmente, não há mais indícios dessa intervenção de Muñoz e não encontramos informações de quando as espécies vegetais foram retiradas das ruínas.

enquanto o *designer* inglês William Morris fundou a Spab, que debatia a postura da erradicação da vegetação e da manutenção de ruínas “desérticas” (Thurley, 2015), defendendo a postura da preservação da pátina do tempo e dos aspectos pitorescos.

Somente na segunda metade do século 20, mais precisamente em 1983, com a criação do English Heritage, haveria mudança na forma de encarar as ruínas e no modo de lidar com sua vegetação. A abordagem apresentada como *verdant ruins* por Amanda White (2007) no livro de Ashurst foi inicialmente aplicada ao caso das ruínas de Wigmore Castle, em Wigmore, Leominster, um antigo castelo construído no século 11 e abandonado no 17, parcialmente destruído e tomado por vegetação até no final da década de 1980, quando foi adquirido por John C. Gaunt, que buscou auxílio do English Heritage para a conservação do sítio.

Durante a década de 1990, o arquiteto britânico Robert Tolley fez o levantamento arqueológico e ecológico do sítio, contando com uma equipe multidisciplinar, como engenheiros, paisagistas e arqueólogos, para o desenvolvimento do projeto de intervenção (Tolley et al., 2000). Ao retirar a vegetação de algumas superfícies para trabalhos de conservação, a equipe percebeu que a exposição das pedras às intempéries poderia ser mais danosa, reconhecendo a função protetiva das espécies que cobriam as ruínas (White, 2007). A partir de então, o English Heritage mantém as ruínas parcialmente cobertas pela vegetação ruderal.

Destacamos também o caso de Hailes Abbey, em Hailes, Cheltenham, uma antiga abadia construída no século 13, abandonada no 18. No século 19, foram realizadas escavações e, em meados do 20, iniciou-se debate sobre a conservação das ruínas e da vegetação. Foram feitas intervenções desde a limpeza da vegetação ruderal de superfícies e topos de paredes até a plantação de algumas espécies para manter o aspecto pitoresco das ruínas. Posteriormente, as espécies plantadas também foram retiradas, embora figuras como James Lee-Milne, secretário do Country Houses Committee, defendessem a permanência da vegetação, incluída a que crescia nos topos das paredes (Ashbee, 2012).

No final do século 20, o English Heritage colocou em prática a proteção dos topos de parede de Hailes Abbey com a técnica denominada *soft capping*, semelhante à *pellice erbosa* de Boni (Stanford, 2000), que consiste na aplicação de uma camada de gramíneas nos topos das paredes, protegendo-os das intempéries e preservando o aspecto pitoresco – aproximando-se de uma imagem quase “natural” do envolvimento da vegetação espontânea em ruínas. Em 2009,

foram realizados estudos do órgão junto à Universidade de Oxford que compararam efeitos do uso de *soft cap* ao de *hard cap*, que consiste em uma camada de argamassa e é técnica comumente aplicada aos topos de paredes, também utilizada no Brasil. Os pesquisadores do English Heritage, Zöe Lee, Heather Viles e Chris Wood (2009, p. 8), relataram:

Nossos testes de campo mostraram que a parede com *soft capping* é relativamente barata e fácil de instalar e manter, em comparação com o *hard capping*. Pesquisas adicionais, no entanto, estão em andamento para esclarecer o impacto do *soft capping* nos níveis de umidade dentro da alvenaria subjacente e para fornecer monitoramento de longo prazo dos testes de campo. *Soft capping*, como com qualquer técnica de conservação, só deve ser usado com cuidado e só pode contribuir para a solução de alguns problemas de deterioração que afetam monumentos em ruínas.¹⁰

Brown (2016) aponta vantagens do uso de *hard capping*, como a facilidade de aplicação, o baixo custo e a baixa manutenção. Destaca, todavia, desvantagens (p. 62):

quando executado em cimento, tende a ser demasiado rígido para ruínas frágeis e pode levar a fissuras localizadas e deslocamento de juntas de alvenaria. Além disso, esse tipo de cobertura rígida aumenta a quantidade de água escoada em superfícies desprotegidas, o que, por sua vez, levará à penetração de água e retenção dentro das paredes em ruínas.¹¹

Em relação à técnica do *soft capping*, relata o benefício da retenção de umidade pelas plantas, resultando em menor escoamento de água nas superfícies, além de chamar a atenção para fatores como a espessura dos topos das

¹⁰ No original: *Our field trials showed that soft wall capping is relatively cheap and easy to install and maintain, in comparison with hard capping. However, further research is now underway to clarify the impact of soft capping on moisture levels within the underlying stonework, and to provide longer term monitoring of the field trials. Soft capping, as with any conservation technique, should only be used carefully and can only contribute to the solution of some deterioration problems which affect ruined monuments.*

¹¹ No original: *when executed in cement, tends to be far too rigid for fragile ruins and can lead to localized cracking and dislocation of masonry joints. Additionally, this type of rigid topping increases water runoff down unprotected surfaces which in turn will lead to water penetration and retention within the ruined walls.*

paredes que determinarão se é possível aplicar uma camada de substrato e gramíneas, quais espécies de plantas poderão compor o sistema, especialmente em relação às características de suas raízes (Brown, 2016).

Durante a pesquisa, a arquiteta Amanda White, do English Heritage, compartilhou diversos arquivos via e-mail, entre eles alguns relatórios de Jeremy Ashbee, nos quais o arquiteto levantou uma série de exemplos de como a vegetação pode ser benéfica para a conservação de ruínas, desde raízes de árvores que podem auxiliar na consolidação estrutural, cortinas de trepadeiras que protegem as superfícies das intempéries e a técnica do *soft capping*.

Voltando à Itália, também na década de 1990, a bióloga italiana Maria Adele Signorini desenvolveu o *Indice di Pericolosità*, no qual são classificadas as espécies vegetais que crescem em ruínas de acordo com parâmetros estabelecidos para entender como se desenvolvem nas superfícies, se é possível retirá-las sem causar mais danos, como as espécies se propagam, como se relacionam com as demais espécies no sítio e o tanto que podem contribuir com o valor estético da paisagem de ruínas e com o processo de deterioração da matéria, possibilitando identificar quais espécies devem ser retiradas e quais podem ser mantidas em um projeto de intervenção.

Baseando-se nas estruturas das plantas e das pedras das ruínas e levando em consideração a hipótese de função protetiva (como já defendida por Boni e colocada em prática pelo English Heritage), Signorini analisou o ciclo de vida das plantas e as características biológicas das espécies, como folhagem e floração, os tipos de raízes e o grau de envolvimento com as superfícies. E determinou, entre zero e dez, três níveis de perigo para a conservação das ruínas: de zero a três, espécies que apresentam baixa periculosidade e, portanto, não precisam ser retiradas; de quatro a seis, espécies de média periculosidade, que precisam ser analisadas com mais cautela para decidir como lidar; e de sete a dez, espécies de alta periculosidade, que precisam ser controladas e possivelmente retiradas.

Destacamos o surgimento de mais pesquisas e práticas realizadas na Itália, como o caso das ruínas do Giardino di Ninfa, em Cisterna di Latina, localizadas a cerca de 70km de Roma. As ruínas são de uma antiga cidade medieval, datada do século 8 e abandonada no século 14 (Brown, 2016), que foram cobertas por vegetação e passaram a chamar a atenção de viajantes, sendo transformadas em um jardim ainda no século 16, por Francesco Caetani (Brown, 2016; Doria, 2017a). Durante o século 20, seus herdeiros continuaram a construção do jardim,

e as ruínas passaram a ser um campo de experimentação para a construção de uma paisagem artificialmente pitoresca.

As intervenções desse período buscaram evidenciar a pátina do tempo nas ruínas e, como relata Brown (2016), foi feita a restauração de algumas paredes com adição de pó de café na argamassa para dar uma coloração escura, como se tivesse um aspecto natural de sujidade, comum à passagem do tempo nas superfícies de ruínas. Além disso, apesar da retirada da vegetação ruderal, outras espécies foram plantadas, também por meio da inserção de sementes de plantas com raízes superficiais na argamassa, utilizando as superfícies como substrato.

Na década de 1950, sob gestão da jardineira e pintora italiana Leila Caetani, foram identificados os chamados *giardinieri della mura* – que podemos traduzir literalmente como jardineiros das paredes –, responsáveis pela manutenção diária nas ruínas monitorando e controlando o crescimento das plantas nas superfícies (Doria, 2017b).

Entre 2002 e 2015, uma equipe multidisciplinar, “desde arquitetos, engenheiros, arquitetos paisagistas, biólogos, geólogos, pedreiros e jardineiros” (Brown, 2016, p. 79),¹² desenvolveu levantamento fotográfico, um mapa de danos e uma tabela de interação entre ruínas e vegetação baseada em norma italiana de análise macroscópica de alterações das superfícies de pedras fornecida pelo Istituto Centrale per il Restauro (ICR). A partir dos estudos, foram feitos reparos – mantidos nas superfícies – utilizando argamassa com mistura de pó de café; em paredes com líquens que necessitavam de reparo, injetaram uma mistura de cimento hidráulico pozolânico por detrás da camada; foram inseridas espécies de plantas cujas raízes são superficiais; e somente em áreas de difícil acesso optaram por utilizar compostos químicos na argamassa que impedem o crescimento da pátina biológica, devido à dificuldade de manutenção no local (Brown, 2016). Como destaca Carbonara (2017), a mínima intervenção no local em conjunto a um plano de manutenção garante a interação entre ruína e vegetação.

Outro caso mais recente que nos chamou a atenção é o da Via degli Inferi, em Cerveteri, Roma, ruínas da rua principal da antiga Necropoli Banditaccia,

¹² No original: *from architects, engineers, landscape architects, biologists, geologists, masons, and gardeners*.

construída entre os séculos 7 e 2 a.C. No século 19 as ruínas passaram a ser visitadas e, em 1924, o arqueólogo italiano Raniero Mengarelli reconheceu o valor pitoresco das ruínas e sugeriu que se realizasse uma intervenção que tornasse o lugar ainda mais pitoresco. Foi construído um jardim “exuberante”, composto por ciprestes, pinheiros, carvalhos e arbustos, além da restauração de alguns elementos, em alguns casos reconstruídos ou reinterpretados. Em 1970, o Gruppo Archeologico Romano (GAR) realizou limpezas e os primeiros estudos científicos para a documentação das ruínas (Vagnarelli, 2020).

Atualmente, o grupo de pesquisa Conservazione dei Ruderì Archeologici nei contesti Vegetali (Corave) desenvolve estudos na Via degli Inferi e utiliza a metodologia do levantamento florístico e do *Indice de Pericolosità* de Signorini (1996) para reconhecer as espécies vegetais existentes nas ruínas. Foram feitas visitas para o levantamento, a organização e a classificação da vegetação, também por meio de registros (desenhos bem elaborados das posições e características das plantas nas ruínas), e avaliações arquitetônico-paisagísticas para definir intervenções pontuais (Vagnarelli, 2020, p. 120).

Observamos que, na Itália, a vegetação nas ruínas sempre esteve em debate e atualmente tem sido ainda mais valorizada em estudos científicos. Em 1951, o botânico Bruno Anzalone publicou “Flora e vegetazione dei muri di Roma”, no qual catalogou 191 espécies vegetais no Coliseu. Na última década do século 20, o debate foi se intensificando, e entre 1990 e 2000, foi realizado um levantamento da flora do Coliseu pela Università La Sapienza de Roma que identificou 243 espécies, evidenciando a presença de algumas espécies raras.

Na universidade de Roma Tre, os arquitetos Lucchese e Pignatti (2009) desenvolveram uma pesquisa sobre o envolvimento da vegetação nas ruínas de Roma. O levantamento considerou o tipo de vegetação com base no tipo de solo e microclima, além dos materiais e técnicas construtivas utilizadas nas ruínas. Os arquitetos encararam as pedras das ruínas como substratos para as plantas, evidenciando o protagonismo destas na pesquisa e afirmaram que “muitas dessas espécies têm uma floração esplêndida e, quando não causam danos, podem trazer um sopro de naturalidade aos substratos estéreis degradados pela ação milenar dos agentes atmosféricos” (p. 33).¹³

¹³ No original: *molte di queste specie hanno una splendida fioritura e quando non provocano danni possono portare un soffio di naturalità sui substrati sterili degradati dall'azione millenaria degli agenti atmosferici.*

No Politecnico di Torino, o Corave surgiu em finais de 2019 e início de 2020 em parceria com uma empresa especializada em restauro, a CTS Conservation, com o objetivo de criar uma metodologia para conservar ruínas arqueológicas localizadas em áreas verdes. A partir dos estudos realizados especialmente na Necropoli Banditaccia, em Cerveteri, buscando referências no pensamento de Ruskin e nas intervenções de Boni, os arquitetos e professores Emanuele Morezzi e Tommaso Vagnarelli e o químico Leonardo Borgioli apresentaram os desafios para a conservação da vegetação e evidenciaram a importância de reconhecer o limite entre a possível proteção exercida pela presença da natureza e os danos causados por plantas de maior porte nas superfícies das ruínas:

Em todos os casos, portanto, a ação mecânica produzida por árvores e arbustos em contato direto com os monumentos foi reconhecida como o limite além do qual a alteração da superfície se torna degradação, capaz de gerar perdas de material muito mais significativas do que aquelas causadas pela presença de vegetação herbácea, musgos e líquens, aceitáveis para a abordagem que a pesquisa busca manter. (Borgioli, Morezzi, Vagnarelli, 2023, p. 364).¹⁴

Tal abordagem, que aproximamos das *verdant ruins* (White, 2007) do English Heritage, concatena a ideia central de conservação de ruínas e vegetação:

Daí surge o desejo de considerar uma possível alternativa, uma tentativa de trabalhar pela conservação do material e da natureza não apenas por meio de um projeto que se estenda à área, mas também por meio de um projeto detalhado, inteiramente dedicado à superfície do monumento. [...] No equilíbrio simbiótico entre vegetação e arquitetura, a disciplina da restauração muitas vezes buscou interpretar questões mais críticas do que potenciais, especialmente devido às complexas implicações de projeto que exigem uma escolha na identificação de um limite, um peso, e, portanto, na determinação do equilíbrio certo entre a conservação do patrimônio e a flora. É, no entanto, legítimo formular

¹⁴ No original: *In tutti i casi, dunque, l'azione meccanica prodotta dalla vegetazione arborea e arbustiva a diretto contatto con i monumenti è stata riconosciuta come quel confine oltre il quale l'alterazione delle superfici diviene degrado, capace di generare perdite di materia ben più consistenti di quelle, accettabili per l'approccio che la ricerca vuole mantenere, causate dalla presenza di vegetazione erbacea, di muschi e licheni.*

hipótese de um caminho que permita a preservação desse equilíbrio e dessa simbiose criada naturalmente. Isso parece apropriado por inúmeras razões teóricas e operacionais (Borgioli, Morezzi, Vagnarelli, 2023, p. 361).¹⁵

De acordo com Mancini (2021, p. 7, destaque da autora), essa mudança de pensamento parte do princípio de que: “É necessário [...] superar o desejo de ‘perpetuar’ o estado atual”¹⁶ das ruínas, o que pode ir de encontro ao objetivo da preservação do patrimônio arqueológico, que tem por objeto a ruína como monumento e por premissa o valor documental. Se, entretanto, em vez de monumento a ruína é paisagem (Romeo, 2012) e se a vegetação nela presente é elemento, assim como a pedra, outros valores podem ser atribuídos e se tornar também dignos de preservação, como o valor estético/paisagístico e seu aspecto pitoresco (Ruskin, 2008; Riegl, 2014).

Ainda segundo Mancini (2017, p. 37), “na Itália, a disciplina de restauração dos monumentos, pelo menos no campo teórico, está iniciando um processo gradual, ainda que lento, de repensar os problemas levantados pela convivência entre ruínas e vegetação”, como podemos observar nas iniciativas brevemente apresentadas, destacando o Corave, que perpassa o campo teórico e alcança o campo da experimentação.

Pensando para além de estudos e intervenções, Ashurst (2007) e Mancini e Doria (2017) afirmam a importância de um plano de manutenção vinculado a um plano de turismo local, como também alerta Romeo (2012). Essa manutenção deve ser feita a partir de uma gestão da paisagem de ruínas como um jardim ou, ainda melhor, como um parque arqueológico e ecológico. Embora estejamos

¹⁵ No original: *Da questo nasce la volontà di pensare ad una alternativa possibile, ad un tentativo di operare per la conservazione della materia e della natura non solo attraverso un progetto allargato all'area ma anche di dettaglio, totalmente votato alla superficie del monumento [...]. Nell'equilibrio simbiotico tra vegetazione e architettura, la disciplina del restauro ha spesso voluto leggere più criticità che potenzialità, soprattutto per la complessa implicazione progettuale che impone una scelta nell'individuare un confine, un peso e quindi determinare il giusto bilanciamento tra conservazione del bene e della flora. È però legittimo ipotizzare una strada che possa permettere una conservazione di questo equilibrio e questa simbiosi creatasi naturalmente. Questo appare opportuno per numerose ragioni sia teoriche che operative.*

¹⁶ No original: *È necessario [...] superare la volontà di ‘eternizzare’ lo stato presente.*

defendendo a permanência, quando possível, da vegetação nas ruínas, reforçamos o discurso de Signorini (2017, p. 299) quando aponta que

no controle da vegetação não há intervenção que seja decisiva para sempre. Uma ação bem projetada e conduzida tem necessariamente eficácia limitada com o tempo: não importa o quanto você faça, a vegetação sempre tenderá a se acomodar novamente e a evoluir em direção ao clímax. Por isso é imprescindível monitorar periodicamente a situação, fazendo quaisquer ajustes necessários ao programa de intervenção.¹⁷

Observamos que o tema da vegetação nas ruínas, compartilhado desde o final do século 19 por Boni, na Itália, e membros da Spab, na Inglaterra, continua entrelaçando debates entre os dois países, pois no livro de Ashurst (2007) há menção ao *Indice di Pericolosità* de Signorini, e nos livros de Matteini (2009) e de Mancini e Doria (2017), há menções às práticas do English Heritage. E entendemos que especialmente os estudos recentes desenvolvidos na Itália podem contribuir para o espraio do tema da conservação de ruínas e vegetação no Brasil.

Conservação da vegetação nas ruínas no Brasil: novos caminhos?

No caso das ruínas brasileiras, como lidar quando localizadas em sítios naturais? Considerando a extensão territorial do país, sabemos que as condições climáticas são bastante diversas, e as espécies vegetais e seus comportamentos são variados de acordo com o meio ambiente.

Para refletir sobre tais questionamentos e trazer à luz o que se discute em diferentes casos de preservação de paisagens de ruínas, optamos por estudar o debate e a prática em relação à vegetação nas ruínas em dois contextos diversos, o das ruínas de São Miguel Arcanjo, em São Miguel das Missões (RS), tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 1938, e o

¹⁷ No original: *Rassegniamoci: nel controllo della vegetazione non esiste un intervento che sia risolutivo per sempre. Anche l'azione meglio progettata e condotta ha un'efficacia necessariamente limitata nel tempo: per quanto si faccia, la vegetazione tenderà sempre a insediarsi nuovamente e a evolvere verso il climax. Per questo è indispensabile monitorare periodicamente la situazione, apportando gli eventuali aggiustamenti necessari al programma di intervento.*

das ruínas do Abarebebê, em Peruíbe (SP), tombadas pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat) em 1969. No caso das ruínas missioneiras no Sul do Brasil, localizadas em meio à vegetação do Pampa, nos aproximamos de uma abordagem de conservação que se relaciona a princípios e ações pontuais do cenário internacional apresentado, estabelecendo uma relação mais equilibrada entre ruínas e vegetação comparada ao caso das ruínas de Peruíbe, no litoral paulista, em meio à floresta de Mata Atlântica, onde as relações são mais desafiadoras.

As ruínas do Sítio Arqueológico de São Miguel Arcanjo são consideradas emblemáticas, inscritas no Livro do Tombo de Belas Artes e, de acordo com o processo de tombamento n. 141-T-1938, datam do século 17, iniciando o processo de arruinamento durante o século 19. Durante esse período, foram visitadas por viajantes, e as descrições destacavam o aspecto pitoresco causado pelo envolvimento com a vegetação (Baptista, Santos, 2015). A partir do tombamento, foram realizadas intervenções de Lucio Costa e Lucas Mayerhofer, Luís Saia, além de ações pontuais de limpeza e retirada da vegetação recomendadas em relatórios de vistorias e ofícios do Iphan.

Destacamos o cargo de zelador, que existia desde a primeira intervenção no sítio, em 1938. Na década de 1980, o Iphan ofereceu capacitação profissional no canteiro de obras das ruínas, e há menções ao cargo dos “artífices” como responsáveis pela manutenção diária dos sítios arqueológicos das ruínas missioneiras, extinto em 1998 (Araújo, 2022). O papel dos artífices poderia se associar aos *giardinieri della mura* do Giardino di Ninfa (Doria, 2017a), exercendo a função de controle diário da vegetação nas ruínas.

Em 2013, o biólogo Guilherme Fuhr realizou inventário florístico, no qual considerou as ruínas “substrato” para as “plantas ruderais”, identificando 160 espécies entre gramíneas, arbustivas e arbóreas, como cactos tunas, um umbuzeiro e figueiras. Em seu trabalho, Fuhr (2013) ainda fez uma lista de espécies recomendadas para o plantio no sítio arqueológico e chamou a atenção para o caso das figueiras – árvores comumente encontradas em ruínas:

Destaca-se aí o cuidado em relação às figueiras, que nascem em qualquer fresta, devendo-se então atentar (na época de sua frutificação) para as fezes dos passarinhos – cheias de sementes de figueiras – que, se germinam e iniciam seu desenvolvimento sobre as ruínas, logo devem

ser removidas. Essa medida [...] é aconselhada, assim evitando que se desenvolvam os sistemas radicais que, com o passar de algum tempo, já se encontram bem desenvolvidos (Fuhr, 2013, p. 25).

É importante destacar o clima temperado subtropical e a vegetação do Pampa, com características campestres, além da materialidade das ruínas, feitas de tijolos de barro cozido. Essa especificidade pode indicar uma possível adaptação à abordagem verdejante identificada na Itália e na Inglaterra? Talvez estejamos diante de um quadro mais favorável em relação à manutenção da vegetação em ruínas, se compararmos com o caso apresentado a seguir.

No litoral paulista, de acordo com os autos do processo de tombamento n. 09515/69, as ruínas do Abarebebê são consideradas um marco do início da colonização, sendo construídas também para servir de missão jesuítica durante o século 17 e tendo seu processo de arruinamento iniciado no século 19. Atualmente estão localizadas em meio à malha urbana, em área verde registrada como praça pública. Após o tombamento, no final da década de 1970 e início da seguinte, foram realizadas vistorias no local, constatando que um morador da cidade havia plantado diversas espécies ao redor das ruínas. O arquiteto Murillo Marx recomendou: “deveria ser realizada nova vistoria e proposta de consolidação à vista de eventual desgaste recente e das dracenas e gramíneas, que tornam pitorescas porém ameaçadas as ruínas” (Marx, 1978. In: Condephaat, 1969); e o então diretor da Secretaria Executiva do Condephaat, Aldo Nilo Losso, solicitou ao órgão auxílio para a manutenção do paisagismo (Losso, Of. SE - 326/81 In: Condephaat, 1969). Seguiram-se recomendações de acordo com o viés da retirada da vegetação que crescia nas ruínas.

A partir de 2023, porém, encontramos uma pesquisa multidisciplinar desenvolvida pelos arqueólogos Leandro Surya e Thais Cristina S. de Souza, a bióloga Andrea Nunes V. Pedroso e a arquiteta Paloma Silva Viana, que produziu levantamentos detalhados e um mapa de danos para verificar o estado de conservação das ruínas, destacando a questão da vegetação. Os pesquisadores consideram que:

O meio ambiente tropical, próximo ao mar e de manguezais, predominantemente quente e úmido, típico do litoral brasileiro, corrobora com os processos de deterioração. [...] À medida que o solo se desenvolve

com a ajuda das espécies pioneiras, plantas herbáceas e arbustivas começam a se estabelecer, resultando em um aumento na biodiversidade e uma estruturação mais complexa da comunidade vegetal (Surya et al., 2024, s.p.).

Foram realizados levantamentos diretos, produzindo desenhos métricos e arquitetônicos, e indiretos, utilizando tecnologias, como ensaios laboratoriais, fotogrametria com drone e formação de nuvens de pontos por meio do *software* Agisoft Metashape, e as ortofotos serviram de base para a produção do mapa de danos feito no AutoCad. Também foram feitos estudos etnobotânicos e florísticos, conduzidos pela arquiteta Mônica Bertoldi André (Surya et al., 2024, s.p.).

Não há informações recentes da situação das ruínas, mas entendemos que o clima quente e úmido, a vegetação de Mata Atlântica com características de floresta tropical, além da materialidade das ruínas composta de pedras e argamassa com mistura de conchas, podem dificultar a manutenção da vegetação, ainda que um cargo de zeladoria pudesse auxiliar no controle diário da interação entre plantas e as ruínas, e que tais levantamento já produzidos pudessem servir para estudos futuros sobre a relação que se estabelece entre a vegetação e as pedras.

Ao comparar os casos brasileiros com os exemplos europeus aqui citados, sabemos que as condições climáticas, tipos de solo, espécies vegetais e até a materialidade das ruínas varia demasiadamente. Seria possível adaptarmos o *Indice di Pericolosità* de Signorini (1996) para a nossa realidade? Em todos os casos estrangeiros apresentados, arquitetos, arqueólogos, biólogos e demais profissionais que têm trabalhado com a conservação de ruínas por meio de uma abordagem verdejante têm defendido a função protetiva de algumas espécies vegetais. Tommaso Vagnarelli (2020) menciona que líquens e musgos podem proteger as superfícies das ruínas e que plantas herbáceas¹⁸ podem não oferecer perigo, desde que controladas. Seria possível então manter a flora espontânea em nossas ruínas? E quanto às espécies vegetais de pequeno e médio porte, como herbáceas?

¹⁸ Herbáceas são plantas de caule verde, não lenhoso, e na nossa flora nativa, temos como exemplo samambaias, orquídeas, bromélias, trapoerabas, marantas, peperômias, helicônias, plantas comumente encontradas em ruínas.

Embora estejamos avançando no reconhecimento da vegetação em paisagens de ruínas, podemos discutir possibilidades de ampliar para a conservação. As questões centrais desta pesquisa seguem suscitando o debate: Como conservar as ruínas no Brasil, especialmente as localizadas em florestas de clima quente e úmido? Como lidar com o envolvimento da vegetação? É possível chegar ao equilíbrio desse envolvimento? É possível encarar a vegetação como pátina do tempo? E, ainda mais, é possível utilizar a vegetação como ferramenta de projeto de conservação das ruínas?

Considerações finais

Como vimos, desde o Romantismo a valorização do pitoresco e sua identificação nas paisagens de ruínas com vegetação, ainda que inseridas artificialmente, serviram de base para abordagens de conservação das chamadas ruínas verdejantes. Giacomo Boni foi o pioneiro na prática, e o English Heritage, um século depois, consolidou-a, marcando o início de um movimento que tem se espalhado pela Itália, mudando a maneira como lidar com a vegetação, atualmente desenvolvendo uma série de pesquisas que podem nos auxiliar a repensar o tratamento que damos às nossas ruínas.

Diante das limitações dessa pesquisa, que traz mais indagações do que caminhos concretos devido à falta de referências e experiências que consolidem uma abordagem verdejante no Brasil, a hipótese que se apresenta como consideração final é a de que só começaremos a responder de fato às questões aqui postas se encararmos a ruína como paisagem – que é dinâmica e, portanto, um desafio à conservação –, mas também a vegetação – que causa patologias, mas que pode ser pátina – como possibilidade de ferramenta para essa mesma conservação, por meio de novas abordagens no campo do patrimônio, com a experimentação em pesquisas multidisciplinares, que envolvam especialmente arquitetos, arqueólogos e biólogos, testes laboratoriais e possibilidades de intervenção, considerando todos os valores que uma paisagem de ruínas implica.

Assim como na Itália, as universidades brasileiras têm o potencial de unificar diversas áreas em um projeto multidisciplinar formado pelos cursos de arquitetura, arqueologia, biologia, geologia etc., utilizando a infraestrutura de laboratórios, além da possibilidade de estabelecer possíveis parcerias com empresas, como o exemplo do Corave, do Politecnico de Torino, para investigar

a relação entre ruínas e vegetação nas mais diversas localidades. Tais estudos podem resultar em metodologias de intervenção para projetos de conservação que levem em consideração a presença da vegetação nas ruínas com o objetivo de manter as relações ou até criar novas relações com a implantação de um projeto paisagístico.

E, além de um projeto de intervenção, é preciso destacar a importância da zeladoria no campo do patrimônio para garantir a manutenção de um estado ideal de preservação, principalmente em casos de ruínas e, ainda mais, quando localizadas em meio a sítios naturais, suscetíveis a mais interação com vegetação espontânea. A figura de jardineiros (*giardinieri della mura*, como em Ninfa) ou “artífices” das ruínas (como já existiu nas Missões) pode contribuir de maneira mais efetiva para um controle do equilíbrio entre ruínas e vegetação, tão caro às discussões por diversos autores e desafiador na prática da conservação, como observado nessa pesquisa.

Ainda que a realidade brasileira seja mais desafiadora no que tange às condições ambientais, em relação aos casos da Itália e da Inglaterra, podemos aprender com essas experiências e buscar maneira de adaptá-las, como o exemplo do *Indice di Pericolosità* de Signorini, desenvolvendo nossas próprias metodologias de diagnóstico e intervenção com novas possibilidades para a vegetação nas ruínas, considerando os aspectos pitorescos atribuídos à natureza que agregam valores estéticos/paisagísticos, em vez de realizar apenas ações de limpeza e retirada dessa vegetação.

Podemos investigar, aliás, possíveis funções protetivas de algumas espécies nativas, como para a instalação de *pellice erbose* ou *soft capping* nos topos das paredes, a manutenção de cortinas de vegetação herbácea (trepadeiras com raízes superficiais) para cobrir as superfícies e a identificação de outras espécies capazes de ser inseridas em um projeto paisagístico, que requer manutenção periódica, a fim de assegurar a continuidade da simbiose entre ruína e vegetação sem que haja danos consideráveis ao patrimônio – visto que a natureza continua a intervir.

Valorizamos a noção de natureza como artista na construção das paisagens de ruínas pitorescas e procuramos futuramente desenvolver uma abordagem que leve essa simbiose em consideração, ainda que estejamos interferindo no curso natural do desenvolvimento da vegetação ruderal e que seja preciso entender os limites de uma intervenção. Será no enfrentamento de conflitos como entre

o natural e o construído, a liberdade e o condicionamento, que avançaremos nessas questões. Concluímos destacando a importância de superar a visão puramente arqueológica de conservar o patrimônio; afinal, a paisagem é formada também por elementos da natureza, o que exige uma visão ecológica e paisagística que valorize a presença da vegetação nas ruínas.

Laís Hanson Alberto Lima é doutora em arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2024). Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual de Maringá (2017). Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Estadual Paulista (2012). Atualmente, docente na Universidade Católica de Santos. Pesquisadora e apaixonada por ruínas.

Referências

- ARAÚJO, Maria Fátima O. de. *Mãos que preservam ruínas: artífices missionários e as práticas de preservação do patrimônio cultural em São Miguel das Missões/RS*. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2022.
- ASHBEE, Jeremy. Conservation and presentation at Hailes Abbey: debates between the National Trust and the Ministry of Works. *English Heritage Historical Review*, v. 7, p. 94-109, 2012.
- ASHURST, John. *Conservation of ruins*. London: Elsevier, 2007.
- BAPTISTA, Jean; SANTOS, Maria Cristina R. dos. *As ruínas: a crise entre o temporal e o eterno*. Brasília: Ibram, 2015 (Dossiê Missões, v. 3).
- BONI, Giacomo. La flora delle ruine. *Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti*, v. 272, p. 29-37, 1917.
- BORGIOI, Leonardo; VAGNARELLI, Tommaso; MOREZZI, Emanuele. Prime considerazioni sul progetto di ricerca Corave: applicazioni di prodotti sperimentali per la conservazione del patrimonio archeologico. *Restauro Archeologico*, n. 1, p. 360-367. dez. 2023.
- BROWN, John Marshall. *Ruin and rebirth: balancing natural and built environments in the conservation of architectural remains*. Master's thesis in preservation studies, School of Architecture, Tulane University, New Orleans, 2016.
- CARBONARA, Giovanni. Introduzione. In: MANCINI, Rossana; DORIA, Ilaria. *Ruderi e vegetazione. Questioni di restauro*. Roma: GB Editoria, 2017, p. 13-18.

CIMADOMO, Paolo; GRIFFO, Marika. *Vita di un monumento: Il Ninfeo di Egeria tra storia e rappresentazione*. Milano: Franco Angeli Series Open Access, 2023. Disponível em: <https://series.francoangeli.it/index.php/oa/catalog/book/920>. Acesso em 16 fev. 2026.

CONDEPHAAT, Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo. Processo 09515/69 – Ruínas do Abarebebê (Peruíbe), 1969.

DORIA, Ilaria R. Il metodo paesaggistico e il restauro delle mura sud orientali di Ninfa. In: MANCINI, Rossana; DORIA, Ilaria. *Ruderi e vegetazione. Questioni di restauro*. Roma: GB Editoria, 2017a, p. 63-134.

DORIA, Ilaria R. Coltivare le rovine: Ninfa. In: MATTEINI, Tessa; LATINI, Luigi. *Manuale di coltivazione pratica e poetica. Per la cura dei luoghi storici e archeologici nel Mediterraneo*. Padova: Il Poligrafo, 2017b, p. 193-206.

FALLANI, Massimo de V. *I parchi archeologici di Roma. Aggiunta a Giacomo Boni: la vicenda della “flora monumentale” nei documenti dell’Archivio Centrale dello Stato*. Roma: Nuova Editrice Spada, 1988.

FUHR, Guilherme. Inventário florístico e manejo da vegetação do Sítio Arqueológico São Miguel Arcanjo, São Miguel das Missões – RS. Monografia (Graduação em Biologia) - Instituto de Biociências, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Processo de nº 141-T-1938 – Povo de São Miguel: remanescentes e ruínas da Igreja de São Miguel (São Miguel das Missões, RS), 1938.

JOKILEHTO, Jukka. *A history of architectural conservation. The contribution of English, French, German and Italian thought towards an international approach to the conservation of cultural property* (1986). Doctoral thesis in philosophy, Institute of Advanced Architectural Studies, The University of York, England, 2005.

LEE, Zöe; VILES, Heather; WOOD, Chris. Soft capping historic walls: a better way of conserving ruins? London: English Heritage, Research Project Unpublished Report, 2009.

LUCCHESI, Fernando; PIGNATTI, Erika. La vegetazione nelle aree archeologiche di Roma e della Campagna Romana. *Quaderni di Botanica Ambientale e Applicata*, Palermo, v. 20, n. 2, p. 3-89, 2009.

MANCINI, Rossana. Rovine e paesaggio: interdipendenze. *Materiali e strutture: problemi di conservazione*. v. 20, n. 2, p. 5-10, 2021.

MANCINI, Rossana. Ruderi e vegetazione: un percorso comune. In: MANCINI, Rossana; DORIA, Ilaria R. *Ruderi e vegetazione. Questioni di restauro*. Roma: GB Editoria, 2017, p. 21-62.

MANCINI, Rossana; DORIA, Ilaria R. *Ruderi e vegetazione. Questioni di restauro*. Roma: GB EditoriA, 2017.

MATTEINI, Tessa. *Paesaggi del tempo. Documenti archeologici e rovine artificiali nel disegno di giardini e paesaggi*. Firenze: Alinea Editrice, 2009.

MOREZZI, Emanuele. *Osservazione e comprensione dal rudere al paesaggio. Unità morfologica e verità estetica negli scritti di John Ruskin. Fonti, letterature, arti e paesaggi d'Europa*. Sources, Literatures, Arts & Landscapes of Europe 1. Ruskin's Europe – A Collection of Cross-Cultural Essays. Venezia, p. 59-84, 2020.

PESAVENTO, Sandra J. Ruínas falantes, fonte da imaginação. In: BAPTISTA, Jean; SANTOS, Maria Cristina R. *As ruínas: a crise entre o temporal e o eterno*. Brasília: Ibram, 2015, p. 11-15 (Dossiê Missões, v. 3).

RANCIÈRE, Jacques. *O tempo da paisagem: nas origens da revolução estética*. Trad. Pedro Taam. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2024.

RIEGL, Alöis. *O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem (1911)*. Trad. Werner R. Davidsohn, Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RODRIGUES, Angela Rosch. As Antichità Romane de Piranesi: um projeto para catalogação e conservação das ruínas da Antiguidade no século XVIII. *Revista CPC*, n. 27, 2019.

ROMEO, Emanuele. Alcune riflessioni sull'utilità dell'essere "rovina" nel paesaggio. *Agribusiness Paesaggio & Ambiente*, Udine, v. 15 n. 1, mar. 2012. Disponível em: <https://iris.polito.it/retrieve/handle/11583/2634870/93666/Utilit%C3%A0%20della%20rovina.pdf>. Acesso em 20 jan. 2026.

RUSKIN, John. *A lâmpada da memória* (1849). Trad. Maria Lucia B. Pinheiro. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

SIGNORINI, Maria Adele. Le piante delle rovine e la fatica di distruggere il giardino perfetto. In: MATTEINI, Tessa; LATINI, Luigi. *Manuale di coltivazione pratica e poetica. Per la cura dei luoghi storici e archeologici nel Mediterraneo*. Padova: Il Poligrafo, 2017, p. 287-299.

SIGNORINI, Maria Adele. L'Indice di Pericolosità: un contributo del botanico al controllo della vegetazione infestante nelle aree monumentali. *Informatore Botanico Italiano*, Firenze, n. 28, p. 7-14, 1996.

SIMMEL, Georg. A ruína (1911). In: FORTUNA, Carlos. *Simmel: A ruína*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019, p. 34-41.

STANFORD, Caroline. On preserving our ruins. *Journal of Architectural Conservation*, London, n. 3, p. 28-43, nov. 2000.

SURYA, Leandro et al. O estado de manutenção e conservação do sítio arqueológico: ruínas do Abarebebê (Peruíbe/SP). *Revista Restauro*, São Paulo, v. 8, n. 16, 2024. Disponível em: <https://revistarestauro.com.br/o-estado-demanutencao-e-conservacao-do-sitio-arqueologico-ruinas-do-abarebebe-peruibe-sp/>. Acesso em: 02 fev. 2026.

THURLEY, Simon. *Men from the ministry. How Britain saved its heritage*. New Haven: Yale University Press, 2015.

TOLLEY, Robert et al. Wigmore Castle, Herefordshire, the repair of a major monument: An alternative approach. *ASCHB Transactions*, London, v. 25, p. 21-49, 2000.

TURCO, Maria Grazia. Building the capital city: Maria Ponti Pasolini, the Passeggiata Archeologica and the planning of Rome (1887-1917). *Planning Perspectives*, London, v. 37, n. 4, p. 497-527, mar. 2022.

TURCO, Maria Grazia. Archeologia, verde, città. Il sistema dei giardini a Roma nella prima metà del Novecento. *Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura e Restauro*, Roma, n. 63-64, p. 47-54, jan./dez. 2019.

VAGNARELLI, Tommaso. Memoria, percezione, vegetazione. La conservazione del paesaggio della Via degli Inferi nella necropoli della Banditaccia a Cerveteri. *Restauro Archeologico*, v. 28, n. 1, p. 104-129. nov. 2020.

WHITE, Amanda. Interpretation and display of ruins and sites. In: ASHURST, John. *Conservation of ruins*. London: Elsevier, 2007, p. 246-263.

ZONNO, Fabiola do Valle. *Lugares complexos, poéticas da complexidade – entre arquitetura, arte e paisagem*. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

Artigo submetido em março de 2026 e aprovado em junho de 2026.

Como citar:

LIMA, Laís Hanson Alberto. Vegetação nas ruínas: desafios e possibilidades para a conservação do patrimônio. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 245-269, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.12>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Deriva numa paisagem em ruínas: coexistências possíveis entre humanos e não humanos

Drifting through a ruined landscape: possible coexistences between humans and non humans

Lia Maestrelli Bizzo

 0009-0001-0373-0266
maestrellibizzo@gmail.com

Resumo

O artigo apresenta a série fotográfica Coleção de Desperdícios, desenvolvida numa deriva realizada na ilha do Fundão, Rio de Janeiro, durante o ciclo de estudos “E lá no Fundão, o que é que tem?”, promovido pelo grupo Humusidades e coletivo Terra Batida. Partindo dos “esqueletos arquitetônicos” da paisagem universitária, investiga-se como resíduos industriais, ferrugens, sedimentos, organismos marinhos e vegetações espontâneas configuram paisagens em constante transformação. Em diálogo com Robert Smithson, especialmente com as noções de entropia e de “ruínas às avessas”, propõe-se compreender essas estruturas não apenas como testemunhos de projetos interrompidos, mas como expressões nas quais construção e decomposição coexistem desde o princípio. Ao mesmo tempo, o artigo sugere que tais ruínas constituem paisagens multiespécies, abertas à emergência de novas formas de vida e de coexistência. A deriva é compreendida como prática estética capaz de produzir leituras sensíveis do território, enquanto a fotografia é entendida como dispositivo indicial que torna visíveis diferentes temporalidades inscritas na matéria. Com a análise formal de sete imagens da série, argumenta-se que Coleção de Desperdícios desloca a ruína de uma categoria nostálgica para uma condição ecológica contemporânea, revelando que os vestígios da modernidade podem constituir, simultaneamente, ruínas entrópicas e suportes para novas configurações multiespécies.

Palavras-chave

Ruínas às avessas. Fotografia. Entropia.
Paisagens multiespécies. Deriva.

Abstract

*This article presents the photographic series Collection of Wastings, developed through a *dérive* on Fundão Island, Rio de Janeiro, during the study cycle *E lá no Fundão, o que é que tem?*, organized by the Humusidades research group and the Terra Batida collective. Starting from the university landscape's “architectural skeletons”, the study investigates how industrial waste, rust and other sediments configure landscapes in transformation. Drawing on Robert Smithson's thought, particularly his concepts of entropy and “ruins in reverse”, the article proposes understanding them not merely as remnants of interrupted projects, but as expressions in which construction and decomposition coexist. The article also suggests that such ruins constitute multispecies landscapes, open to the emergence of new forms of life and coexistence. The *dérive* is understood as an aesthetic practice capable of generating sensitive readings of territory, while photography is approached as an indexical device that renders visible the multiple temporalities inscribed in matter. Through a formal analysis of seven photographs from the series, the article argues that Collection of Wastings shifts the notion of ruin from a nostalgic category to a contemporary ecological condition, revealing that the traces of modernity can simultaneously constitute entropic ruins and substrates for new multispecies configurations..*

Keywords

*Ruins in reverse. Photography. Entropy.
Multispecies landscapes. Dérive.*

Uma deriva entre coisas, ruínas e emergências multiespécies

A ilha do Fundão, no Rio de Janeiro, é resultado de sucessivos aterros que transformaram antigas ilhas e áreas de manguezal em suporte para grandes projetos de modernização, entre eles a Cidade Universitária da UFRJ. Nesse processo, algumas construções permaneceram inacabadas durante décadas, originando os “esqueletos arquitetônicos” que ainda hoje marcam a paisagem local. Foi a partir do encontro com essas estruturas, durante uma deriva realizada no contexto do ciclo de estudos “E lá no Fundão, o que é que tem?”, que surgiu a série fotográfica *Coleção de Desperdícios*. Mais do que documentar resíduos, as imagens procuram investigar como formas de vida insistem em emergir em paisagens atravessadas pela deterioração e pelas promessas inacabadas do progresso.

Ao aproximar os esqueletos do Fundão das reflexões de Robert Smithson sobre as “ruínas às avessas”, o artigo propõe compreender essas estruturas não apenas como vestígios de projetos interrompidos, mas como expressões da própria lógica entrópica da modernidade. Ao mesmo tempo, em diálogo com Anna Tsing, sugere que essas ruínas constituem paisagens multiespécies, nas quais plantas espontâneas, organismos marinhos e resíduos industriais participam da produção de novos arranjos ecológicos. As ruínas deixam, assim, de ser categorias nostálgicas para tornar-se condições ecológicas contemporâneas.

Deriva, fotografia e ruínas entrópicas: aproximações com Robert Smithson

A caminhada que deu origem à série *Coleção de Desperdícios* pode ser compreendida no interior de uma tradição artística que toma o deslocamento como prática estética. Em diálogo com Francesco Careri (2013) e Paola Berenstein Jacques (2003, 2012), a deriva é entendida não apenas como procedimento metodológico, mas como gesto capaz de produzir sensibilidades, tensionar narrativas dominantes sobre a cidade e instaurar outras formas de relação com o território. Nesse contexto, a obra de Robert Smithson assume papel central para este artigo, sobretudo por articular caminhada, fotografia e paisagem industrial como operações críticas sobre a modernidade.

Em *Um passeio pelos monumentos de Passaic*, Smithson (2006) transforma infraestruturas banais em monumentos atravessados pela obsolescência,

compreendendo a ruína como manifestação de uma temporalidade entrópica em que construção e decomposição coexistem. A partir dessa perspectiva, os esqueletos do Fundão não são ruínas porque falharam, mas porque já carregam em si a possibilidade de sua própria transformação. A aproximação com Smithson permite, portanto, situar *Coleção de Desperdícios* no campo da arte contemporânea, compreendendo a fotografia não como mera documentação, mas como dispositivo capaz de evidenciar fragmentos, vestígios e múltiplas temporalidades inscritas na paisagem.

Vestígios materiais: fotografia, entropia e emergências multiespécies

As fotografias que compõem a série *Coleção de Desperdícios* não operam como simples ilustrações do percurso realizado pela ilha do Fundão. Ao contrário, permitem observar como diferentes temporalidades e formas de vida se inscrevem materialmente na paisagem. Ferrugem, sedimentos, resíduos industriais, cracas e vegetações espontâneas revelam processos contínuos de transformação, nos quais a distinção entre natureza e cultura torna-se insuficiente para compreender as relações estabelecidas. Nesse sentido, as imagens demandam atenção às suas qualidades formais, como composição, enquadramento, textura, cor e escala, que orientam modos específicos de percepção sobre essas paisagens em ruína e tornam visíveis processos entrópicos normalmente dispersos no cotidiano.

Ao mesmo tempo, as fotografias podem ser compreendidas a partir de sua dimensão indicial. Mais do que representar objetos estáveis, elas registram vestígios materiais da ação das marés, da oxidação dos metais, do crescimento das cracas, da sedimentação dos resíduos e da ocupação gradual das estruturas por outras formas de vida. Situadas entre documento e elaboração estética, as imagens reorganizam visualmente esses encontros, permitindo que resíduos ordinários sejam percebidos como condensações de múltiplas temporalidades. Nesse contexto, a aproximação com Robert Smithson torna-se particularmente fecunda, pois suas reflexões sobre entropia, ruína e paisagem industrial oferecem ferramentas para compreender essas fotografias não como registros de estados fixos, mas como expressões visíveis de processos contínuos de transformação.

Estátua de ferrugem



Figura 1
Gabriel Martucci e Lia
Maestrelli Bizzo, *Estátua
de ferrugem*
Fonte: acervo pessoal

A acumulação de estruturas metálicas oxidadas organizadas no centro do enquadramento da foto confere ao conjunto uma presença escultórica. Embora seja possível identificar restos de cadeiras, o entrelaçamento dos tubos metálicos e a ferrugem que recobre uniformemente suas superfícies dissolvem suas funções originais, transformando-os em uma forma híbrida entre abstração e figuração. O enquadramento frontal e a proximidade da tomada fotográfica reduzem as referências espaciais, permitindo que a composição adquira autonomia formal. Ao mesmo tempo, a verticalidade do conjunto evoca certa monumentalidade, subvertida pela precariedade dos materiais descartados que a constituem.

A vegetação que atravessa a estrutura metálica reforça a percepção de coexistência entre processos distintos, tornando difusas as fronteiras entre artefato humano e crescimento vegetal. A imagem pode, assim, ser compreendida como índice de múltiplas temporalidades: a oxidação testemunha a ação prolongada do tempo sobre o metal, enquanto as plantas evidenciam movimentos contínuos de ocupação e adaptação. Nesse sentido, a fotografia aproxima-se das reflexões de Robert Smithson sobre entropia e paisagens industriais, revelando os resíduos da modernidade como expressões materiais de transformações em curso. Somente então é possível relacioná-la às proposições de Tim Ingold (2012), compreendendo o ferro não como objeto acabado, mas como matéria em devir, atravessada por processos de corrosão e reconfiguração contínua.

Ser em flutuação



Figura 2
Gabriel Martucci e Lia
Maestrelli Bizzo, *Ser em
flutuação*
Foto: Gabriel Martucci
e Lia Maestrelli Bizzo
Fonte: acervo pessoal

O enquadramento fechado no pequeno conjunto de fragmentos disposto sobre uma palma de mão aberta e o fundo desfocado concentram a atenção na relação entre o corpo humano e aquilo que ele sustenta, enquanto a mão opera simultaneamente como suporte, escala e gesto de acolhimento. A justaposição de uma craca rosada e um isopor circular de superfície rugosa produz uma figura ambígua, situada entre o artefato encontrado e a emergência de um pequeno ser. O contraste entre a delicadeza das tonalidades da concha, a aspereza dos materiais recolhidos e a maciez da pele humana intensifica a dimensão quase retratística da composição.

Ao mesmo tempo, a imagem pode ser compreendida como índice de diferentes temporalidades inscritas na matéria. A formação calcária da concha, a erosão provocada pela ação contínua da água e o deslocamento desses fragmentos pelas dinâmicas costeiras tornam visíveis processos que extrapolam a escala humana. Nesse sentido, a fotografia aproxima-se das reflexões de Robert Smithson acerca da sedimentação e da entropia, ao evidenciar não formas acabadas, mas reorganizações contínuas dos materiais. O pequeno “ser em flutuação” deixa de ser um simples achado para revelar como paisagens costeiras são também espaços de encontros improváveis, nos quais matéria orgânica, sedimentos e gestos humanos participam da produção de novas narrativas visuais e sensíveis sobre o mundo.

Linha enferrujada



Figura 3
Gabriel Martucci e Lia
Maestrelli Bizzo, *Linha
enferrujada*
Foto: Gabriel Martucci
e Lia Maestrelli Bizzo
Fonte: acervo pessoal

Na composição marcada pela repetição e pela linearidade, duas vigas metálicas enferrujadas delimitam verticalmente o enquadramento, enquanto a superfície corrugada da laje organiza o espaço por meio de sucessivas linhas horizontais. No centro da imagem, uma faixa irregular de ferrugem interrompe a regularidade estrutural do conjunto, produzindo uma espécie de desenho involuntário sobre a superfície industrial. A oposição entre a ordem das formas construtivas e os contornos sinuosos da oxidação evidencia a tensão entre controle técnico e transformação material.

A ferrugem atua simultaneamente como elemento plástico e índice temporal, revelando a ação prolongada da umidade e das intempéries sobre a estrutura. Mais do que registrar um objeto estático, a fotografia torna visível um processo em curso, no qual diferentes temporalidades se sobrepõem: o tempo acelerado da construção, o tempo mais lento da corrosão e o instante do encontro fotográfico. Nesse sentido, a imagem aproxima-se das reflexões de Robert Smithson sobre entropia, ao sugerir que a deterioração não constitui um evento excepcional, mas uma condição inerente aos materiais e às paisagens produzidas pela modernidade. A linha enferrujada deixa de ser um simples detalhe construtivo para tornar-se evidência das transformações contínuas que atravessam a matéria ao longo do tempo.

Coleção espiralar



Figura 4
Gabriel Martucci e Lia
Maestrelli Bizzo, *Coleção*
espiralar
Foto: Gabriel Martucci
e Lia Maestrelli Bizzo
Fonte: acervo pessoal

O enquadramento fechado na mão estendida que sustenta parafusos, porcas e fragmentos metálicos marcados pela ferrugem elimina referências espaciais mais amplas, destacando na fotografia a relação entre o corpo humano e os materiais recolhidos. A repetição das formas cilíndricas e helicoidais introduz ritmo visual marcado pelas espirais das roscas, enquanto a sobreposição dos objetos produz uma sensação de densidade e acúmulo. Retirados de seus contextos de uso, esses elementos deixam de ser percebidos apenas como componentes funcionais da infraestrutura construída e passam a constituir uma pequena coleção de vestígios, reunidos pelo gesto fotográfico.

As superfícies oxidadas tornam visíveis diferentes histórias materiais inscritas nos fragmentos. A ferrugem atua simultaneamente como marca temporal e elemento plástico, evidenciando processos de desgaste, abandono e transformação. Nesse sentido, a fotografia opera como índice da ação do tempo sobre a matéria e aproxima-se das reflexões de Robert Smithson acerca da entropia, ao sugerir que a obsolescência integra a própria lógica das estruturas modernas. A forma espiralada dos parafusos reforça, ainda, uma compreensão não linear do tempo, em que construção, uso e decomposição coexistem como processos contínuos de reorganização material.

Verde em meio aos ossos



Figura 5

Gabriel Martucci e Lia
Maestrelli Bizzo, *Verde
em meio aos ossos*

Foto: Gabriel Martucci
e Lia Maestrelli Bizzo

Fonte: acervo pessoal

Na fotografia do interior de uma estrutura inacabada, organizada pela repetição regular de pilares e vigas de concreto que se estendem em perspectiva, a forte luminosidade proveniente das extremidades do edifício dissolve parcialmente os limites arquitetônicos, criando uma atmosfera etérea que contrasta com a rigidez dos elementos construtivos. Em primeiro plano, a presença de pequenas plantas que emergem do solo arenoso introduz uma ruptura na lógica da estrutura, deslocando o olhar do observador para formas de vida que se desenvolvem em meio aos “ossos” do edifício.

A composição estabelece um diálogo entre a racionalidade da arquitetura moderna e a imprevisibilidade dos processos ecológicos. Enquanto os pilares sugerem ordem, repetição e permanência, a vegetação dispersa evidencia crescimento, adaptação e transformação contínua. Sob essa perspectiva, a fotografia opera como índice de temporalidades sobrepostas: o tempo interrompido da construção, o tempo lento da degradação dos materiais e o tempo biológico das espécies que passam a ocupar esse espaço. A imagem aproxima-se, assim, das reflexões de Robert Smithson sobre entropia, ao revelar que as estruturas modernas carregam em si a possibilidade de sua própria reorganização. Mais do que representar o abandono, *Verde em meio aos ossos* evidencia a emergência de outras formas de existência que persistem e se desenvolvem nos interstícios da ruína.

Assembleia de cracas



Figura 6
Gabriel Martucci e Lia
Maestrelli Bizzo,
Assembleia de cracas
Foto: Gabriel Martucci
e Lia Maestrelli Bizzo
Fonte: acervo pessoal

O enquadramento superior da fotografia de um pneu descartado parcialmente recoberto por cracas, disposto entre a areia e a vegetação rasteira da margem, enfatiza a circularidade do objeto e a distribuição irregular dos organismos sobre sua superfície escura. A repetição das pequenas formas calcárias produz um efeito visual de acumulação, transformando o pneu em uma espécie de suporte vivo, em que os limites entre resíduo industrial e ocupação biológica tornam-se menos evidentes. O contraste entre o negro da borracha, o branco das cracas e os tons terrosos do entorno reforça a dimensão tátil e processual da imagem.

A fotografia opera como índice de múltiplas temporalidades e encontros multiespécies. As cracas testemunham o período em que o pneu esteve submetido às dinâmicas das marés, enquanto sua presença em terra sugere novos deslocamentos e reorganizações materiais. Nesse sentido, a imagem aproxima-se das reflexões de Robert Smithson sobre entropia, ao revelar como objetos produzidos pela modernidade permanecem abertos à ação de forças que escapam ao controle humano. Mais do que representar um resíduo abandonado, *Assembleia de cracas* evidencia a capacidade de outros seres de habitar, transformar e atribuir novos significados aos vestígios industriais, convertendo-os em espaços de coexistência.

Cascas e acumulações



Figura 7
Gabriel Martucci e Lia
Maestrelli Bizzo, *Cascas
e acumulações*
Foto: Gabriel Martucci
e Lia Maestrelli Bizzo
Fonte: acervo pessoal

Enquadrada a partir de um ponto de vista baixo que aproxima o observador do chão, a fotografia de uma parede marcada pelo descascamento da pintura e pela presença de manchas de umidade tem sua composição concentrada nas texturas e irregularidades da superfície, fazendo com que fissuras, desprendimentos e camadas sobrepostas assumam protagonismo visual. Na parte inferior da imagem, um pequeno acúmulo de sedimentos emerge do piso úmido, enquanto brotos delicados insinuam formas de vida que ocupam discretamente as margens da estrutura. A paleta cromática restrita, composta por tons terrosos e ocre, reforça a percepção de desgaste e sedimentação.

A fotografia não registra um estado de deterioração, mas evidencia processos contínuos de transformação material. As camadas descascadas da parede tornam visíveis diferentes tempos inscritos na arquitetura, revelando a ação prolongada da umidade, o envelhecimento dos revestimentos e o acúmulo gradual de matéria ao longo do tempo. Nesse sentido, a imagem aproxima-se das reflexões de Robert Smithson sobre entropia, ao sugerir que as estruturas construídas não constituem formas estáveis, mas superfícies abertas à ação de forças que as reorganizam continuamente. *Cascas e acumulações* desloca o olhar da integridade arquitetônica para seus vestígios, revelando que mesmo os processos aparentemente silenciosos de infiltração, erosão e crescimento vegetal participam da produção de paisagens em constante transformação.

Aprendizados da deriva: ruínas que ainda produzem vida

A série *Coleção de Desperdícios* sugere que as ruínas da ilha do Fundão não podem ser compreendidas apenas como testemunhos de projetos interrompidos ou resíduos do progresso moderno. A partir da deriva, das fotografias e das análises aqui desenvolvidas, torna-se possível reconhecê-las como paisagens em constante transformação, nas quais diferentes temporalidades e formas de vida coexistem. Nesse sentido, as imagens deslocam a ruína de uma categoria nostálgica para uma condição ecológica contemporânea, evidenciando que construção e decomposição não constituem momentos sucessivos, mas processos que se entrelaçam desde o princípio.

As reflexões de Robert Smithson oferecem importante chave para essa compreensão. Ao pensar os monumentos modernos como “ruínas às avessas”, o artista evidencia que determinadas estruturas já nascem atravessadas pela possibilidade de sua própria degradação. Os esqueletos arquitetônicos da ilha do Fundão aproximam-se dessa formulação ao revelar a dimensão entrópica da modernidade: não são ruínas porque falharam, mas porque pertencem a sistemas materiais inevitavelmente sujeitos ao desgaste, à dispersão e à reorganização. Ferrugens, infiltrações, fissuras e sedimentações tornam-se, assim, manifestações visíveis dessa temporalidade não linear.

As fotografias, entretanto, também mostram que as ruínas não se restringem à lógica da perda. As plantas que brotam entre concretos inacabados, as cracas que ocupam resíduos industriais e os pequenos encontros materiais recolhidos durante a deriva evidenciam que esses espaços permanecem abertos à emergência de novas formas de vida. As ruínas revelam-se, portanto, como paisagens multiespécies, nas quais organismos humanos e não humanos participam de processos contínuos de coexistência e transformação. Nesse aspecto, as contribuições de Anna Tsing (2019), Tim Ingold (2012) e Bruno Latour (2019) permitem compreender a paisagem não como cenário estático, mas como campo relacional, atravessado por fluxos materiais, biológicos e sensíveis.

Ao mesmo tempo, as reflexões de Félix Guattari (1990) e Eileen Crist (2022) apontam para a urgência de reinventar nossos modos de habitar a Terra. Diante da crise ecológica contemporânea, reconhecer a vitalidade presente nas ruínas implica também questionar perspectivas que reduzem o planeta a

um conjunto de recursos disponíveis à exploração humana. Como afirma Crist, imaginar futuros habitáveis exige recuperar uma relação de deferência para com o mundo vivo; como propõe Guattari, requer a rearticulação entre ambiente, relações sociais e subjetividade. Nesse contexto, a atenção aos vestígios, aos seres discretos e às pequenas emergências torna-se também um exercício ético e político.

A deriva realizada pela ilha do Fundão revelou-se, assim, mais do que um procedimento metodológico: constituiu uma prática estética de atenção ao território, capaz de tornar visíveis histórias que frequentemente permanecem à margem das narrativas dominantes. As fotografias reunidas em *Coleção de Desperdícios* convidam a reconhecer, nos restos da modernidade, não apenas sinais de decadência, mas indícios da persistência da vida e da capacidade dos materiais de compor novas configurações. Talvez seja justamente nesse deslocamento do olhar, das grandes promessas do progresso para os encontros improváveis que brotam em seus interstícios, que resida a principal contribuição desta pesquisa.

Nesse sentido, as imagens da série sugerem que as ruínas contemporâneas são, simultaneamente, ruínas às avessas, porque já nascem condenadas à degradação, e paisagens multiespécies, porque permanecem abertas à emergência de outras formas de habitar. Mais do que anunciar um fim, elas testemunham a continuidade dos processos materiais e biológicos que transformam incessantemente o mundo. Escutar essas paisagens talvez seja, como sugerem Manoel de Barros (2003) e Ailton Krenak (2020), um primeiro passo para imaginar modos mais sensíveis, responsáveis e coletivos de estar na Terra.

Lia Maestrelli Bizzo é arquiteta, artista e pesquisadora. Mestre em arquitetura pela UFRJ, Proarq, com a dissertação *Aterramentos performativos: a arte como meio por uma ecologia da arquitetura*. Atualmente doutoranda no PosArq, UFSC, e integrante do Grupo *Quiasma: estudos e pesquisas interdisciplinares em arquitetura, corpo e cidade* (ARQ/UFSC).

Referências

BARROS, Manoel de. *O apanhador de desperdícios*. In: *Memórias inventadas – a infância*. São Paulo: Editora Planeta, 2003.

- CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: G. Gili, 2013.
- CRIST, Eileen. O mal-estar do Antropoceno: rumo ao Chtuluceno? A pobreza da nossa nomenclatura. In: MOORE, Jason W. (org.). *Antropoceno ou Capitaloceno?: natureza, história e a crise do capitalismo*. São Paulo: Elefante, 2022, p. 35-58.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. 2 ed. Campinas: Papirus, 1990.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4886677/mod_resource/content/1/Ingold_Trazendo_as-coisas-para-a-vida.pdf. Acesso em set. 2025.
- JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Novas derivas*. Salvador: Edufba, 2012.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. Org. Rita Carelli. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LATOUR, Bruno. *Políticas da natureza: como associar as ciências à democracia*. Trad. Carlos Aurélio Mota de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 182-197.
- TSING, Anna Lowenhaupt. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

Artigo submetido em março de 2026 e aprovado em junho de 2026.

Como citar:

BIZZO, Lia Maestrelli. Deriva numa paisagem em ruínas: coexistências possíveis entre humanos e não humanos. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 270-282, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.13>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Entre o acervo e a circulação: o cartão-postal como ruína

Between the collection and circulation: the postcard as ruin

Ana Paula Garcia Costa

 0000-0003-0839-9530
anapaulagcosta@ufmg.br

Resumo

O artigo aborda a apropriação do cartão-postal por artistas contemporâneos, considerando suas especificidades como material gráfico múltiplo e efêmero. Após breve contextualização histórica do surgimento e da circulação dos cartões-postais, são analisadas obras que se utilizam desse suporte por meio da coleção e da apropriação. A partir do diálogo com autores como Georg Simmel, Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman, propõe-se compreender o cartão-postal como uma forma de ruína, capaz de reunir diferentes temporalidades e conservar vestígios de usos, memórias e experiências passadas.

Palavras-chave

Cartão-postal. Ruína.
Materiais gráficos efêmeros. Arte Contemporânea.

Abstract

The article examines the appropriation of the postcard by contemporary artists, considering its specific characteristics as a multiple and as an ephemeral printed object. After a brief historical overview of the emergence and circulation of postcards, it analyzes artworks that employ this format through collection and appropriation. Drawing on the work of Georg Simmel, Walter Benjamin, and Georges Didi-Huberman, the article proposes understanding the postcard as a form of ruin, capable of bringing together different temporalities while preserving traces of past uses, memories, and experiences.

Keywords

Postcard. Ruin.
Ephemera. Contemporary art.

Objeto que surge na segunda metade do século 19, o cartão-postal configura-se como um formato de correspondência aberta, que se tornou altamente popular logo que passou a ser disponibilizado a preços acessíveis para uso do público europeu. Consistiu, na última década do século 19 e nas primeiras do século 20, em importante recurso de comunicação para mensagens breves e rápidas num mundo que se modernizava e vivenciava o desenvolvimento de novas tecnologias, como o telefone e a fotografia, sendo para a última um importante veículo de divulgação (Vasquez, 2002, p. 29).

No caso brasileiro, o postal passou a ser adotado em 1880, a partir de um decreto governamental que regulamentava sua circulação e determinava o monopólio de sua produção ao Estado (Vasquez, 2002, p. 56). A introdução desse novo meio de comunicação, materializado em suportes de papel colorido sem ilustração, coincidiu com a desintegração das estruturas do Império (Schapochnik, 2021, p. 333). Mais acessíveis em comparação ao envio de cartas no mesmo período, os cartões-postais ainda facilitaram a troca de mensagens entre regiões distantes do país, quebrando o isolamento que muitas comunidades enfrentavam.

Embora reproduções de obras de arte já figurassem em cartões-postais desde o final do século 19 (Vasquez, 2002, p. 47-48), foi sobretudo na segunda metade do século 20 que esse suporte passou a ser amplamente explorado como meio de experimentação artística. Nas décadas de 1960 e 1970, artistas interessados em ampliar a circulação e questionar os modos tradicionais de difusão da arte apropriaram-se de diferentes formatos impressos, entre eles livros, revistas e cartões-postais. Nesse contexto, os postais assumiram múltiplas configurações, variando desde a apropriação de exemplares já existentes até a criação de obras concebidas especificamente para esse formato, como os convites de exposição produzidos como cartões-postais por artistas (Cooper, 2019; Moeglin-Delcroix, 2015, p. 38).

Nesse período, observa-se também a presença do cartão-postal em diferentes contextos artísticos. Artistas fluxus o incorporaram em uma estratégia de circulação e comunicação que subvertia o circuito tradicional da arte. Para eles, o postal funcionava tanto como suporte de obra quanto como veículo de distribuição de ideias, aproximando o público e diluindo fronteiras do sistema das artes. Cartas e postais trocados em correspondências e eventos fluxus ampliaram

redes de colaboração e experimentação, e questionavam a autoria e o mercado da arte (Anderson, 2021; Cooper, 2019).

Na América Latina, desenvolveu-se, por sua vez, uma densa rede de arte postal que articulou práticas de resistência transnacional. Artistas e coletivos utilizaram o postal e outras formas de correspondência para contornar a censura, trocando imagens e ideias entre cidades e países e problematizando fronteiras geográficas e narrativas oficiais (Camnitzer, 2021). Tal compreensão do sistema postal como espaço de criação e circulação artística é sintetizada por Paulo Bruscky (2006, p. 375), pioneiro da arte postal no Brasil, ao afirmar que “o correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra”.

Desde então, artistas visuais continuam a utilizar o postal como meio de criação e expressão artística, explorando suas potencialidades por meio de sua produção, impressão, coleção e apropriação. Nesse sentido, as modificações globais na difusão de informações reverberam diretamente nessa produção artística, alterando os sentidos evocados pelas obras ao redefinir os usos e práticas que envolvem o objeto.

Para além de sua função comunicacional e de seus usos artísticos, o cartão-postal apresenta uma condição material singular: circula, acumula marcas de uso, desloca-se entre contextos e sobrevive aos seus destinatários e remetentes. Trata-se de um fragmento deslocado que conserva traços de tempos, usos e discursos passados. É a partir dessa condição que este texto propõe refletir sobre o cartão-postal em relação à ideia de ruína. Por meio da análise de obras e do diálogo com autores como Simmel, Didi-Huberman e Benjamin, busca-se compreender o postal como vestígio de um processo de comunicação, e, simultaneamente, marca da própria experiência do artista, do espectador ou, ainda, do remetente.

Com o passar do tempo e com a redução do uso do correio após os anos 1990, em decorrência do desenvolvimento das ferramentas de comunicação digitais, o cartão-postal perdeu parte de sua usabilidade. Hoje, os postais são menos usados para envio pelo correio e mais usados como itens de coleção a ser arquivados, o que se reflete, também, nas práticas artísticas em torno do objeto.

De fato, seu próprio formato favorece o hábito de o colecionar. Como destaca Magali Nachtergaele e Anne Reverseau (2022, p. 14) na introdução de

Un monde en cartes postales: cultures en circulation, “o formato do cartão-postal permite, e até mesmo favorece, a constituição de arquivos pessoais e a disposição de imagens, nas paredes ou nos espaços de trabalho”.¹

Se, por um lado, a vocação arquivística dos postais já se delineava nos anos de sua grande popularidade, como no início do século 20, quando “O interesse exercido pelos postais logo se transformou num intenso frenesi, estimulando a formação de coleções e a fabricação de álbuns e caixas para acondicioná-los” (Schapochnik, 2021, p. 338), por outro, com o passar do tempo, tornaram-se mais comuns trabalhos de artistas brasileiros e estrangeiros que se utilizam da coleta e apropriação de cartões-postais já existentes em seu processo criativo.

É o caso de Tacita Dean, em *Found Gigi I-IV*, trabalho realizado especialmente para a exposição *A medida das coisas*, apresentada no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, entre outubro de 2013 e janeiro de 2014. A obra consiste em um *ready-made* com quatro cartões-postais encontrados em mercados de pulgas europeus. Todos têm em comum o fato de apresentar, sobre imagens do Rio de Janeiro, pequenos desenhos de figura humana que gritam “Gigi”, supostamente executados por “Nestor”, que acabou por enviá-los a “Angelina”, sua destinatária (Tacita, 2013). O *ready-made Found Gigi* parece evocar as relações pessoais afetivas que sobrevivem ao tempo na forma de objetos descartados e posteriormente incorporados à memória coletiva.

Os postais apropriados por Tacita Dean são testemunhas da viagem e da saudade experimentadas em outra época, funcionando como lembretes de experiências efêmeras. Algo que se relaciona à trajetória da artista, cujo processo se dá, muitas vezes, por meio da busca de materiais de arquivo ou da realização de expedições à procura de imagens carregadas de memória.

Nesse trabalho, a passagem do tempo é delineada pelos vestígios inscritos nos objetos, pessoas e lugares registrados nos cartões-postais, utilizados como rastros de experiências passadas. “Presença de uma ausência e ausência de uma presença, o rastro somente existe em razão de sua fragilidade” (Gagnebin, 2012, p. 27), assim como os registros realizados em postais que, não fossem o olhar e a escolha dos artistas, estariam fadados ao esquecimento.

¹ Nessa e nas demais citações de originais em idiomas estrangeiros, a tradução é nossa. No original: *Le format de la carte postale permet, et même favorise, la constitution d'archives personnelles, et l'agencement d'images, sur les murs ou les espaces de travail.*

Destaca-se que, além de sua função comunicativa, os cartões-postais também participaram da construção da memória e da identidade, perceptível na repetição de elementos visuais que se tornam icônicos, pontos turísticos e referências das cidades retratadas. Assim, a escolha de uma imagem para o cartão-postal expressa um chamado à lembrança, constituindo “um vínculo aninhante, um elo de pertença, sobrecarregado ainda por um apelo que demanda reconhecimento: ‘Eu existo, eu estou aqui, eu penso em você, gostaria que você se lembrasse de mim’” (Schapochnik, 2021, p. 332).

Desde que a prática de colecionar cartões-postais emergiu como um fenômeno cultural, a posse desses objetos tornou-se uma forma de expressão e de construção de memória individual e coletiva. Nem sempre, no entanto, a apropriação de postais está relacionada à manutenção de uma memória. Por vezes, trata-se exatamente de sua ressignificação, da possibilidade de evidenciar relações de poder por meio de imagens. Nos postais da série *Brazil Today* (1977), Regina Silveira dá a ver aspectos da realidade propositalmente deixados de lado ao eleger uma imagem como referência de uma cidade ou país, no contexto político de um regime que apagava simbólica e violentamente seus opositores.

A artista realizou intervenções em serigrafia em 24 postais preexistentes comprados próximo ao aeroporto de Congonhas (Coelho, 2015). Os postais foram então divididos em quatro cadernos, compostos por seis postais reunidos em encadernação de garras plásticas, em edição de 40 exemplares assinados (Fabris, Costa, 1985).

O título da série, *Brazil Today*, faz referência a um suplemento da revista *Manchete* e sua distribuição se deu sobretudo por correio (Coelho, 2015). Cada um dos cadernos apresentava uma temática à qual seu título fazia referência, direta ou indiretamente.

Em *Brazilian Birds*, são adicionadas imagens do voo de abutres a fotografias de pontos turísticos do Brasil, como o Cristo Redentor, o Congresso Nacional, em Brasília, e o Pão de Açúcar. Em *Indians from Brazil*, postais que contêm registros de povos indígenas brasileiros recebem intervenções de figuras, como homens gravatados com pastas, e elementos geométricos que aludem a labirintos. Em *The Cities*, registros fotográficos das paisagens brasileiras recebem intervenções em forma de caixas e estruturas que seguem a perspectiva da imagem. Por fim, em *Natural Beauties*, diferentes monumentos e edifícios brasileiros são contrapostos a recortes de imagens de sucatas automobilísticas e ferros-velhos.

Como afirma Teixeira Coelho (2015), as interferências de Regina Silveira estabelecem correções à realidade reiterada pelas imagens dos postais escolhidos, em críticas evidentes ao regime ditatorial brasileiro, sua política ambiental destrutiva e as contínuas violações dos direitos humanos realizadas contra os povos indígenas. Para além da imagem idealizada do postal, a artista revela outro entendimento da realidade, contra o apagamento institucional vigente.

A relação entre memória, vestígio e transformação presente nessas obras pode ser aproximada da reflexão proposta por Georg Simmel acerca da ruína. O autor argumenta que ela representa uma dialética entre a criação humana e a destruição natural, um fenômeno estético e filosófico que revela o encontro entre a intenção humana de construir e a força natural de desintegração. As ruínas não são apenas vestígios de uma construção, mas uma nova forma que emerge da destruição. São, assim, um testemunho da passagem do tempo, na qual a natureza recupera gradualmente o que foi construído pela humanidade, trazendo uma impressão de paz e harmonia, reflexo do equilíbrio entre a aspiração do espírito e a inevitabilidade da natureza.

Para o autor, “a ruína cria a forma presente de uma vida passada, não segundo seus conteúdos ou restos, mas segundo seu passado como tal” (Simmel, 1998, p. 7), por reunir as mudanças que ocorreram em determinado lugar num determinado tempo, em uma única visão do momento presente. Algo que gera um efeito trágico, ao revelar que a produção humana também é parte da natureza, sujeita, assim, às mesmas forças corrosivas. A ruína se torna, segundo esse raciocínio, um ambiente de reflexão sobre a condição humana, a impermanência e a relação entre criação e destruição.

No caso dos trabalhos de Dean e Silveira, a noção de ruína proposta por Simmel manifesta-se tanto na materialidade dos postais quanto nos procedimentos de intervenção realizados pelas artistas. Em *Found Gigi*, Dean evidencia a permanência afetiva inscrita em objetos que sobreviveram ao tempo, condensada nos rastros deixados por remetentes desconhecidos, sinais da “vida que com sua riqueza e suas mudanças uma vez habitou aí” (Simmel, 1998, p. 7). Já Silveira, ao intervir criticamente sobre imagens turísticas em *Brazil Today*, expõe as fissuras simbólicas de um país marcado por apagamentos históricos, fazendo emergir, a partir da destruição parcial da imagem idealizada, uma nova forma que denuncia o que foi ocultado. Em ambas as obras, o cartão-postal pode ser

compreendido a partir da noção de ruína não apenas por sua condição de vestígio, mas por operar como um campo de tensão entre memória e esquecimento, entre o que permanece e o que se desfaz, atualizando no presente as forças contraditórias que moldam a experiência histórica.

Le Nouveau Paysage du Parallèle 48 é uma série de 12 trabalhos elaborada pelo artista brasileiro Marcelo Moscheta em 2008 durante uma residência artística em Rennes, na França. Cada trabalho consiste na união de dois antigos cartões-postais da costa da Bretanha justapostos e colados sobre um papel em que estão impressas falsas coordenadas geográficas. O par de cartões-postais sofre a interferência do artista, que aquarela uma mancha azul que recria o mar da região, unindo e integrando duas imagens díspares, a fim de criar uma paisagem (Moscheta, s.d.b).

Ao reunir os postais da região francesa pela qual passara seu avô décadas antes, criando paisagens imaginárias e lhes atribuindo novas coordenadas, Moscheta coloca em choque sua própria memória afetiva pessoal com a memória coletiva do mesmo lugar, cristalizada na forma do cartão-postal. As noções de passado e presente colidem no processo de construção de uma nova imagem baseada em registros antigos, revelando como nossa percepção da realidade e da natureza ainda é submetida ao ideal clássico da paisagem.

Já na obra *Terrain Vague*, Marcelo Moscheta se apropria de postais antigos, comprados em mercados de pulga da Europa, para compor colagens com outros tipos de papéis. De acordo com a descrição disponível no *site* do artista,

três ações são feitas, seguindo regras primordiais: um corte, uma dobra, uma adição. O que poderia ser uma diretriz muito restrita se abre para inúmeras possibilidades de rearranjos, fazendo com que a série fique maior a cada nova combinação (Moscheta, s.d.a).

Se em *Le Nouveau Paysage...* a junção de postais é a ação que dá corpo à série, em *Terrain Vague*, o corte diagonal do cartão-postal revela a montagem de elementos que permite a existência da paisagem e abre uma fenda em nossa compreensão de sua representação. Essa fissura torna-se um espaço potencial para a projeção de expectativas.

As operações de montagem e deslocamento realizadas por Moscheta podem ser aproximadas da leitura que Elane Abreu de Oliveira (2012) faz da

noção de ruína em Walter Benjamin. Segundo a autora, a relação entre destruição e criação nas ruínas emerge como um conceito central na compreensão da história e da arte (p. 28). Benjamin argumenta que as ruínas, como vestígios do passado, não são meramente símbolos de um declínio inevitável, mas sim portadoras de um potencial criativo. A destruição que as ruínas representam é, paradoxalmente, um espaço fértil para a criação de novos significados e narrativas (p. 31).

Ao resgatar esses fragmentos do passado, o historiador, o crítico ou, ainda, o artista, se torna um alegorista que, ao dar voz a esses estilhaços, transforma a catástrofe em uma oportunidade de redenção e conhecimento. Essa dinâmica permite que o passado seja uma fonte de inspiração com o potencial de iluminar o presente e abrir caminhos para o futuro (Abreu, 2012, p. 38).

Além disso, a destruição das ruínas desafia a linearidade do tempo, propondo uma visão mais complexa e rica da história. Para Abreu (2012), Benjamin sugere que, ao confrontar as ruínas, somos convidados a refletir sobre o que poderia ter sido, revelando possibilidades não concretizadas que habitam a memória coletiva (p. 36). Essa perspectiva anacrônica permite que o crítico ou o colecionador rompa com a ordem causal estabelecida ao interagir com as ruínas, movimento que pode ser aproximado da prática de Moscheta ao incorporar cartões-postais em suas obras.

Outro trabalho que se apropria de postais antigos é *A Ruína*, série desenvolvida pela artista Mayana Redin entre 2013 e 2014. A obra consiste num número variado de cartões-postais colocados de pé sobre canaletas de madeira fixadas na parede, paralelamente. O primeiro e o último dos cartões-postais de cada sequência apresentam ao espectador as imagens de dois pontos turísticos de diferentes regiões. Esses lugares são inter-relacionados por impressões a jato de tinta sobre os versos dos demais cartões-postais que pouco a pouco se transformam, gerando uma continuidade entre a primeira e a última imagem.

Na série, os lugares separados no espaço e no tempo são unidos por meio da sutil modificação dos contornos das impressões sobre os cartões-postais, que nos remetem à erosão sofrida pelas estruturas geológicas com o passar do tempo. Dessa maneira, a artista Mayana Redin evoca as modificações físicas e culturais acarretadas pela passagem do tempo, as quais geram novos entendimentos de passado e futuro a partir da mudança das atrações turísticas que compõem a memória coletiva.

Em seu trabalho, a presença das forças corrosivas desenhadas, que transformam uma imagem do postal em outra, sobrepõe-se à própria materialidade dos postais, que já carregam marcas de usos e temporalidades distintas. As imagens criadas pela artista, elas próprias em ruínas, encontram-se sobre as ruínas da comunicação de outros tempos, não tão distantes. Tais ruínas integram o desgaste do tempo ao próprio meio, inserindo a imagem em um processo contínuo de transformação. Assim, as ruínas evocadas pela artista ultrapassam o simples testemunho de um passado, atuando como elo entre temporalidades e lugares distantes.

Em “A imagem-malícia. História da arte e o quebra-cabeça do tempo”, de seu livro *Diante do tempo*, Didi-Huberman (2015) retoma alguns conceitos explicitados por Walter Benjamin em sua obra, assim como seu impacto em diferentes áreas do pensamento histórico e da reflexão sobre a imagem. Ele enfatiza a proposta de Benjamin de abordar a história “a contrapelo” e a interpreta como um movimento dialético necessário à retomada do problema da historicidade, revendo as concepções de temporalidade herdadas pelos historiadores do século 19.

O autor francês destaca a relação que Benjamin estabelece com a história da arte ao longo de sua trajetória, em especial, em uma carta de 1923 ao amigo Florens Christian Rang, na qual problematiza a própria noção de obra de arte. Para Didi-Huberman, isso não significa negar a possibilidade de existência da história da arte, mas exigir que ela seja repensada a partir de uma reformulação de problemas e de parâmetros:

A questão, para Benjamin, era de fato *trazer à luz* os modelos de temporalidade, ao mesmo tempo menos idealistas e menos triviais do que os modelos utilizados no historicismo herdado do século 19. O único meio encontrado foi o de contradizer, de *contrariar* violentamente o “sentido do pelo”, ou seja, o movimento espontâneo pelo qual um historiador constitui, em geral, a própria historicidade de seus objetos de estudo (Didi-Huberman, 2015, p. 101-102).

No texto, Didi-Huberman tece relações entre as reflexões de Walter Benjamin e Aby Warburg, em especial segundo a problemática do tempo, para em seguida propor que, a partir da leitura da obra de Benjamin, o historiador deve agir de forma dialética, isto é,

deve renunciar a algumas hierarquias seculares – fatos importantes contra fatos insignificantes – e adotar o olhar meticuloso do antropólogo atento aos detalhes e, sobretudo, aos pequenos detalhes [...], deve se tornar um trapeiro da memória das coisas (Didi-Huberman, 2015, p. 117).

De certa maneira, a apropriação e o estudo de materiais gráficos múltiplos e efêmeros, como o cartão-postal, podem constituir um exercício de leitura da história da arte a contrapelo, especialmente no que diz respeito aos documentos sobre os quais essa disciplina se fundamenta. Ainda que a crítica de Benjamin e Didi-Huberman seja aos modelos enrijecidos de categorização da obra de arte, muitos historiadores ainda se dirigem à arte contemporânea com um olhar voltado apenas para os artistas consagrados e as obras legitimadas institucionalmente.

Os próprios materiais gráficos múltiplos e efêmeros, muitas vezes não assinados, quando propostos pelos artistas na segunda metade do século 20, marcavam um posicionamento disruptivo diante do sistema das artes, que buscava na assinatura, na perenidade dos materiais, na unicidade e nas limitações de tiragem a manutenção da aura de suas obras, “uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (Benjamin, 2013, p. 55).

Percebe-se, assim, uma natureza temporal nesses impressos, que funcionam como registros pertencentes a um tempo passado, produzidos em um presente voltado para sua leitura e interpretação futuras. Ao analisar um trabalho que se apropria de ou que se apresenta como cartão-postal, é possível notar sua “potência de *colisão*, em que as coisas, os tempos são colocados em contato, ‘são telescopados’, [...] e desagregam-se nesse mesmo contato” (Didi-Huberman, 2015, p. 133). Essa reunião temporal, com seu teor anacrônico e seu caráter de fonte de conhecimento, acaba por permitir compreender o postal como uma *imagem-malícia* – expressão criada por Didi-Huberman para caracterizar a imagem-dialética benjaminiana, que “organiza os principais paradigmas desse pensamento da imagem-tempo” (p. 137).

A trajetória do cartão-postal, desde seu surgimento e ascensão no final do século 19 até sua apropriação por artistas contemporâneos como material gráfico efêmero e múltiplo, revela profunda intersecção entre comunicação, memória e cultura visual. Esse percurso evidencia a potência do postal como fragmento que condensa temporalidades, memórias e usos diversos.

Inicialmente concebido como ferramenta de correspondência prática e acessível, o postal desempenhou papel essencial na expansão dos horizontes comunicativos, tanto em âmbito nacional quanto internacional. Sua popularidade estava ligada não apenas a sua funcionalidade, mas também a sua capacidade de fixar e difundir imagens de cidades, paisagens e modos de vida em um contexto de modernização e globalização.

Com o tempo, o cartão-postal transcendeu sua função original de veículo de comunicação, tornando-se objeto de colecionismo e ferramenta de experimentação artística. Essas práticas artísticas não apenas mobilizam o postal como artefato cultural, mas também ressaltam a fragilidade e a efemeridade das memórias que ele carrega.

O cartão-postal se configura como objeto que permanece com o passar do tempo e que continua a produzir novas relações entre tempos distintos, assumindo uma condição semelhante à da ruína. Vestígio de uma comunicação passada, imagem de um lugar já transformado e suporte constantemente reapropriado por artistas, ele articula permanência e transitoriedade, memória e esquecimento, coleção e dispersão. Como bem destacam Nachtergaele e Reverseau (2022, p. 13), “Se existe uma cultura do cartão-postal, ela se manifesta pelas práticas coletivas e individuais, por certas encenações na esfera doméstica, pública ou em técnicas particulares de arquivamento”.²

Ao se transformar em criações artísticas, os postais introduzem novas formas de pensar questões sobre a ruína, a coleção e o tempo, mantendo sua relevância como objetos que, embora inicialmente criados para uma função prática, se tornaram representações duradouras de uma complexa rede de relações culturais e artísticas. Assim, o cartão-postal, ao ser apropriado por artistas contemporâneos, torna-se ele próprio uma forma de ruína, um fragmento que reorganiza temporalidades e reinscreve memórias.

Ana Paula Garcia Costa é doutoranda em artes pela UFMG, mestre em artes (2020) e bacharel em artes visuais (2015), atua como artista, designer e professora. Desenvolve pesquisa sobre os usos e formatos do cartão-postal na arte brasileira contemporânea.

² No original: *S'il y a une culture de la carte postale, celle-ci se manifeste par des pratiques collectives et individuelles, certaines mises en scène dans la sphère domestique, publique ou dans les techniques idiolectales d'archivage.*

Referências

- ABREU, Elane de Oliveira. A ruína e a força histórico-destrutiva dos fragmentos em Walter Benjamin. *Cadernos Walter Benjamin*, v. 9, jul.-dez., 2012, p. 28-39.
- ANDERSON, Simon. Mail art and Fluxus: an antic exhibition from 1982. *On Curating*, n. 51 (Fluxus Perspectives), September 2021.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BRUSCKY, Paulo. Arte correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 374-379.
- CAMNITZER, Luis. *Proyecto poema colectivo revolución*. New York: The Institute for Studies on Latin American Art, 2021.
- COELHO, Teixeira. Regina Silveira – a arte de corrigir a realidade. *Zum*, São Paulo, n. 8, 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-8/a-arte-de-corrigir-a-realidade/>. Acesso em 22 out. 2025.
- COOPER, Jeremy. *The world exists to be put on a postcard: Artists' postcards from 1960 to now*. London: Thames & Hudson/British Museum, 2019.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem-malícia. História da arte e o quebra-cabeça do tempo. In: *Diante do tempo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 101-180.
- FABRIS, Annateresa; COSTA, Cacilda Teixeira da. *Tendências do livro de artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012, p.27-38.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Art for the occasion. *On Curating*, n. 27 (Ephemera - Invitation cards, press releases, inserts and other forms of artistic (self-) marketing), Dec. 2015.
- MOSCHETA, Marcelo. *Terrain Vague*. Portfólio virtual do artista (s.d.a). Disponível em: <https://marcelomoscheta.com/Terrain-Vague>. Acesso em 12 out. 2025.
- MOSCHETA, Marcelo. *Le Nouveau Paysage du Parallèle 48*. Portfólio virtual do artista (s.d.b). Disponível em: <https://marcelomoscheta.com/Le-Nouveau-Paysage-Du-Parallele-48>. Acesso em 29 jul. 2024.
- NACHTERGAEL, Magali; REVERSEAU, Anne. Images à la chaîne, monde en boîte. In: *Un monde en cartes postales: cultures en circulation*. Marseille: Le mot et le reste, 2022. p. 9-15.

REDIN, Mayana. *A ruína*. Portfolio virtual da artista (s.d.). Disponível em: <https://www.mayanaredin.com/A-Ruina>. Acesso em 29 jul. 2024.

SCHAPOCHNIK, N. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: NOVAES, Fernando (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 331-407.

SIMMEL, Georg. A ruína. In: SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998. p. 137-144.

TACITA DEAN: a medida das coisas. Direção: Laura Liuzzi. Brasil: Instituto Moreira Salles, 2013. 1 vídeo (12 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=M7bDTObJV8>. Acesso em: 15 mar. 2023.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Postais do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2002.

Artigo submetido em março de 2026 e aprovado em junho de 2026.

Como citar:

COSTA, Ana Paula Garcia. Entre o acervo e a circulação: o cartão-postal como ruína. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 283-295, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Mundo Mangue: teoria do jogo, simbiose e florestania para uma arte-educação ambiental

*Mangrove World: game theory, symbiosis, and florestania for an environmental art-education*¹

Ricardo Cabral Pereira

 0009-0004-3063-2057

cabralpereira.ricardo@gmail.com

Resumo

O artigo partilha minha colaboração como artista-pesquisador voluntário na Mundo Mangue, oficina continuada sobre ecossistemas de manguezais, poluição costeira e a baía de Guanabara, conduzida em 2023 pelo Projeto Uçá, da ONG Guardiões do Mar, com estudantes de ensino médio do Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, em Itaboraí. Junto com a equipe de educação ambiental do projeto, formada por biólogos e educadores, propus uma série de práticas que dialogassem com o programa do curso, em movimento que investigou uma arte-educação ambiental por meio da realização de jogos. Partindo de contribuições históricas à teoria do jogo, feitas por Johan Huizinga e Roger Caillois, bem como pelos jogos teatrais de Viola Spolin e pelos *viewpoints* de Anne Bogart e Tina Landau, penso os jogos que compuseram a oficina como uma forma de experimentar no corpo conceitos como os de simbiose, proposto por Lynn Margulis; florestania, proposto por Ailton Krenak; e biointeração, proposto por Antônio Bispo dos Santos. O artigo é costurado pela descrição de alguns dos jogos do programa da oficina, que podem ser experimentados em contextos variados.

Palavras-chave

Teoria do jogo. Symbiose. Florestania.
Biointeração. Práticas arte-ciência.

Abstract

This article shares my collaboration as a volunteer artist-researcher in Mundo Mangue, an ongoing workshop on mangrove ecosystems, coastal pollution, and the Guanabara Bay. The project was conducted in 2023 by Projeto Uçá, run by the NGO Guardiões do Mar, with high school students from Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, in Itaboraí. Alongside the project's environmental education team, comprising biologists and educators, I proposed a series of practices in dialogue with the course program, in a movement that investigates an environmental art-education through the practice of games. Drawing from historical contributions to game theory by Johan Huizinga and Roger Caillois, as well as Viola Spolin's theater games and Anne Bogart and Tina Landau's viewpoints, I examine the workshop's games as a way to embody concepts such as symbiosis, proposed by Lynn Margulis; florestania, proposed by Ailton Krenak; and bio-interaction, proposed by Antônio Bispo dos Santos. Furthermore, the article is intertwined with descriptions of some of the games from the workshop program, which can be practiced in various contexts.

Keywords

Game theory. Symbiosis. Florestania.
Bio-interaction. Art-science practices.

Introdução

Inspira pelo nariz e solta o ar pela boca.

Ar –

nariz

faringe

traqueia

brônquio

bronquíolo

alvéolo

sangue

coração

artéria

tecido

víscera

célula

– eu sou molhado por dentro, você é molhado² por dentro.

Uma planta. Tem uma árvore perto de você.

Essa árvore respira aqui e agora.

Ela faz fotossíntese.

Você pega o ar e você solta o ar. Ela pega o ar e ela solta o ar.

Você pega, você solta. Ela pega, ela solta e você pega.

Você solta, ela pega. Ela solta, você pega. Você solta, ela pega.

Ela solta, você pega, você solta, ela pega, ela solta, você pega, você solta, ela pega –

Você sente a pressão do ar sobre a sua pele?

Sente a sua pele pressionando o ar?

A coluna de ar pressionando a folha da árvore?

Os rios de sangue e de seiva transportando o oxigênio para todas as nossas células?

Você sente o ar dentro, fora, entre a gente, misturando a gente?
(fragmento do jogo Respiração emaranhada, conduzido com estudantes da turma de segundo ano do ensino médio do curso normal do Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, como parte da oficina Mundo Mangue).

² A escrita com gênero neutro, adotada ao longo deste artigo, é um campo vasto, recente e de experiências múltiplas. Aqui, opto por utilizar a desinência de gênero “-es” sempre que me refiro a coletivos de gêneros variados. Nos casos em que essa já seja a desinência prescrita pela norma gramatical (como em “estudantes” ou “pescadores”), não há alteração.



Figura 1
Oficina Mundo Mangue,
com estudantes do
segundo ano do ensino
médio do curso normal
Colégio Estadual Hilka de
Araújo Peçanha, 2023
Fonte: arquivo pessoal
Foto: Projeto Uçá

Entre 2022 e 2024, como parte de minha pesquisa de doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da UFRJ, convivi e colaborei com biólogos e educadores do Projeto Uçá, da ONG Guardiões do Mar, que realiza há mais de dez anos ações de educação ambiental, pesquisa científica e restauro de manguezal nas unidades de conservação do recôncavo da baía de Guanabara e nas cidades do entorno, isto é, no fundo da baía, na faixa de municípios que vai de Magé a Maricá. Ao longo dos primeiros seis meses de convívio, acompanhei e participei de atividades variadas da ONG, que iam de saídas de campo ao manguezal da Área de Proteção Ambiental de Guapimirim até oficinas de educação ambiental em escolas da rede pública. Aos poucos, passei a convidar o Projeto Uçá para que colaborássemos *fazendo trabalhos de arte*. Os trabalhos eram oficinas e performances, que normalmente envolviam uma série de outras colaborações – por exemplo, com artistas das mais diversas áreas de atuação, com cooperativas e associações de pescadores e catadores de caranguejo, com

escolas, com professoras, estudantes e pesquisadores da universidade pública, com animais vertebrados e invertebrados, com bactérias, rios e manguezais, com lixos e mercadorias, entre muitas outras *coms*.

Nossa primeira colaboração foi integrar as práticas das artes da cena aos projetos de educação ambiental já realizados pela ONG. A área na época era coordenada pela educadora, bióloga e pesquisadora Larissa Gouvêa, que em 2023 me convidou para participar como artista voluntário de uma edição da Mundo Manguê, uma oficina continuada sobre ecossistemas de manguezais, poluição costeira e a baía de Guanabara, que o Projeto Uçá realiza em escolas públicas do recôncavo da baía. A oficina aconteceu com a turma de segundo ano do ensino médio do curso normal (ou seja, de formação de professores) do Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, em Itaboraí, na Baixada Fluminense. Foram nove encontros quinzenais, sempre às sextas-feiras, das 9h às 10h30, conduzidos pela equipe de educação ambiental do Uçá (composta, além de Larissa, pelas educadoras Rafaela Coelho, Laís Volpe e João Pedro Fonseca) e por mim, como artista da cena, a quem caberia propor “práticas corporais, experimentações sensíveis e jogos teatrais”³ em diálogo com o programa do curso. A oficina incluiu também uma saída de campo ao manguezal do píer da Piedade, em Magé, e culminou com a Feira de Ciências do colégio, quando a turma partilhou com a comunidade escolar trabalhos práticos sobre o manguezal elaborados com nossa orientação.

A sede do Projeto Uçá fica em São Gonçalo, também na Baixada Fluminense. Nas sextas-feiras, saíamos da ONG de carro em direção a Itambi, distrito de Itaboraí onde fica a escola. No caminho, pegávamos um trecho de estrada de chão e cruzávamos um valão. Passávamos por placas que anunciavam caranguejos frescos, por um campo de futebol e templos evangélicos. A escola fica no alto de uma praça, ao lado de uma igreja católica e aos pés de um imenso pé de tamarindo. O portão de entrada dá direto na quadra poliesportiva, onde normalmente eu conduzia os jogos com a turma. O grupo era composto por 26 estudantes, de 16 a 22 anos de idade. Por estar localizado próximo à faixa de manguezais da Guanabara, o colégio recebe uma quantidade considerável de estudantes de famílias pescadoras e caranguejeiras. No dia a dia, um corpo docente comprometido

³ Cronograma da ação Mundo Manguê no Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha. Fonte: arquivo pessoal.

maneja questões complexas, que envolvem evasão escolar, distorção idade-série, saúde mental, gestação precoce, racismo estrutural e homofobia, que extrapolam os muros da escola. Nos murais, é comum ver trabalhos sobre literatura negra feminista, Paulo Freire, campanhas contra *bullying* e produções artísticas de estudantes. Em 2024, o colégio atingiu a terceira melhor colocação da rede pública de Itaboraí no Exame Nacional do Ensino Médio.

Neste artigo, partilho as experiências de meu trabalho, como artista da cena, em colaboração com a equipe de educação ambiental do Projeto Uçá, no contexto da oficina Mundo Mangue, realizada em 2023. Para isso, descrevo alguns dos jogos que compuseram o programa da oficina e traço uma possível genealogia da teoria do jogo, com atenção às especificidades das artes da cena. A ideia é pensar como, no contexto da oficina, os jogos foram modos de corporalizar conceitos caros para uma arte-educação ambiental decolonial – como biointeração (Santos, 2019) e florestania (Krenak, 2022) –, articulando saberes científicos e artísticos por meio de processos de experimentação psicofísica.

Líquen e a simbiose na história da vida

Em minha primeira visita ao manguezal, Larissa Gouvêa chamou minha atenção para uma mancha branca e avermelhada no tronco de uma árvore de mangue. Era um *líquen*, ela me disse. Olhando ao redor, percebi que as manchas estavam espalhadas por várias árvores. Às vezes verde escuras ou claras, às vezes brancas ou vermelhas, às vezes várias manchas de cores diferentes numa mesma árvore. Larissa me contou que os líquens são bioindicadores da qualidade do ar – como são muito sensíveis a poluentes, sua presença indica que o ar é limpo. Em seguida, me explicou que líquens são associações entre fungos e algas – um complexo. Enquanto a alga faz fotossíntese e oferece ao fungo parte dos compostos orgânicos que produz, o fungo mantém a umidade e permite que a alga sobreviva fora da água, em lugares secos como rochas e troncos de árvores. Estima-se que existam cerca de 350 espécies de fungos liquenizados nos manguezais do sul e do sudeste do país. Em todo o mundo, são mais de 40 mil espécies (Benatti, Marcelli, 2007).

O contato físico é um requisito inegociável para o líquen. Em outras palavras, fungo e alga são *simbiontes*: duas espécies diferentes que vivem juntas,

se beneficiando mutuamente. O conceito foi cunhado pelo botânico alemão Anton de Bary, em 1873, e designa a convivência, em contato físico, de dois ou mais organismos de espécies diferentes por um período prolongado de tempo. “Companheiros simbiotes subsistem literalmente tocando um ao outro ou mesmo um dentro do outro, no mesmo lugar e ao mesmo tempo”, explica Lynn Margulis (2022, p. 16), bióloga evolucionista estadunidense que se tornou conhecida por sua *teoria da endossimbiose sequencial*.

Margulis (2022) era altamente interessada na “aliança física” (p. 149) entre vidas simbiotes, como os líquens. Ela explica que a simbiose está por toda parte: se você puxar um trevo de três folhas da terra, por exemplo, verá uma pequena bolota na raiz, que é um emaranhado de “bactérias fixadoras de nitrogênio, essenciais para o crescimento saudável em um solo pobre” (p. 21). Árvores de porte alto, como as de mangue, têm em média “mais de trezentos diferentes simbiotes fúngicos” (p. 21) entrelaçados em suas raízes. Conhecidos como micorriza, os fungos se alastram pelo subsolo como teias, aumentando substancialmente a capacidade das raízes de absorver nutrientes enquanto se alimentam de compostos orgânicos produzidos pela árvore. A simbiose tampouco está restrita apenas ao reino vegetal. No reino animal, por exemplo,

a comunidade microbiana da vaca inclui estranhos protistas ciliados natatórios. [...] Esses micróbios fazem o trabalho de digestão da grama. Sem eles as vacas não conseguiriam digerir a celulose da grama. *Na verdade, os micróbios que fazem a degradação da celulose, em um sentido muito real, são as vacas.* Sem eles a vaca não seria capaz de engolir, fermentar, regurgitar e engolir de novo (Margulis, 2022, p. 169, grifo nosso)

Os intestinos humanos, segundo a autora, também “estão infestados de bactérias e simbiotes animais” (Margulis, 2022, p. 21). Há simbiose acontecendo agora, comigo e com as bactérias que vivem no meu intestino – quer dizer, que vivem *com* ele. Ou melhor, que formam meu intestino; que *me* formam – esse intestino que coconstitutivamente somos. “Nossa natureza é multicomposta”, escreve Margulis (p. 140). A simbiose chacoalha a ideia de que organismos ou indivíduos com fronteiras bem definidas sejam as unidades básicas da vida.

Margulis se descrevia como uma evolucionista darwinista e dedicou boa parte de sua carreira a tentar desbancar o discurso *neodarwinista*, corrente que

associa a teoria de Darwin à teoria genética de Mendel para explicar a evolução das espécies. Dizem os neodarwinistas que a evolução da vida na Terra se dá a partir de mutações aleatórias: algumas delas gerariam organismos mais adaptados para viver num determinado ambiente, que assim passariam a ter mais capacidade de competir pelos recursos disponíveis. Seguindo a lei da sobrevivência do mais forte, os mais adaptados geneticamente garantem a possibilidade de procriar, e assim passam seus conjuntos de genes para as próximas gerações.

Margulis, porém, não acredita que essa explicação dê conta dos maiores saltos evolutivos da história da vida, ao longo dos últimos 3,5 bilhões de anos – especialmente a grande virada da vida *procarionte* das bactérias e cianobactérias, que dominaram a superfície da Terra por mais de um bilhão de anos, para a vida *eucarionte*, isto é, a célula de que somos feitos eu e você, com estruturas mais complexas e um núcleo principal que envolve o material genético. Para Margulis, se chegamos até aqui, *Homo sapiens*, foi porque em algum momento de nossa ancestralidade terrestre duas bactérias passaram a fazer melhor juntas o que antes faziam separadas.

A *simbiogênese* é justamente a “incorporação e fusão de corpos pela simbiose” (Margulis, 2022, p. 57), conceito proposto no início do século 20 pelo botânico russo Konstantin Mereschkowski. A simbiogênese “refere-se à origem de novos tecidos, órgãos, organismos – e até espécies – por meio da simbiose permanente ou de longo prazo” (p. 23). Em sua teoria da endossimbiose sequencial, Margulis aponta que nossa forma de vida eucarionte nasceu da simbiogênese e do benefício mútuo entre vidas procariontes. “Quatro ancestrais antes inteiramente independentes e fisicamente separados se fundiram em uma ordem específica e se tornaram a célula verde das algas. Os quatro eram bactérias” (p. 57). Em 1967, ela publicou *On the origin of mitosing cells* [Sobre a origem das células mitóticas], artigo em que começava a formular sua teoria. Parte dela foi comprovada nas últimas décadas, graças aos avanços da biologia molecular, incluindo as tecnologias de sequenciamento genético:

A noção de que as células de animais e plantas tiveram origem por meio da simbiose não é mais motivo de controvérsia. [...] A incorporação permanente de bactérias dentro das células de plantas e animais na forma de plastídios e mitocôndrias é a parte da minha teoria da endossimbiose sequencial que hoje aparece até mesmo nos livros didáticos do ensino médio (Margulis, 2022, p. 23-24).

Em sua história, Margulis (2022) defende que a simbiose – e não a competição – seja o motor de inovação evolutiva que gerou os grandes saltos na história bilinear da vida na Terra. “Um dos principais temas do drama microbiano é o surgimento de individualidade a partir das interações comunitárias de atores antes independentes” (p. 28). A história da vida, então, é uma sequência de vidas se juntando e formando totalidades maiores e mais complexas. A cada fusão, surgem *propriedades emergentes*, que não podiam ser previstas antes da mistura porque não correspondem à soma matemática literal das propriedades originais dos simbiossomas em separado. A cada novo complexo, emergem novos modos de viver e de fazer que até então não podiam ser imaginados.

A tendência da vida “independente” é se aglomerar e ressurgir em uma nova totalidade em um nível maior e mais elevado de organização. Creio que o futuro próximo do *Homo sapiens* como espécie requer nossa reorientação em direção às fusões e incorporações dos companheiros de planeta que nos precederam no microcosmo (Margulis, 2022, p. 29).

Jogo Círculos, linhas e bolinhos

Itaboraí, sexta-feira, 17 de março de 2023
Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha

objetivos

- a) estimular a colaboração mútua e a capacidade de responder reciprocamente;
- b) investigar no corpo as propriedades emergentes da composição em coletivo, celebrando singularidades e diferenças; e
- c) experimentar o corpo em coletivo e o corpo coletivo.

metodologia

MOVIMENTO 1

O coletivo é dividido em dois grupos, A e B. O grupo B começa assistindo e o grupo A começa caminhando pelo espaço. O objetivo de A é ocupá-lo coletivamente de forma equilibrada, ou seja, espalhando-se de forma mais ou menos equidistante pelo espaço.

Quando quem está conduzindo bater palmas:

- 1) o grupo para onde estiver, percebe a ocupação do espaço e em seguida faz ajustes para ocupá-lo de forma mais equilibrada;
- 2) o grupo forma um círculo;
- 3) o grupo forma uma linha; e
- 4) o grupo forma um bolinho (ou aglomerado).

Cada etapa acima é repetida algumas vezes – ou seja, trabalha-se algumas vezes o equilíbrio espacial antes de passar aos círculos, para em seguida passar a uma sequência de linhas e assim por diante. Observando as escolhas do grupo, estimula-se que forme círculos, linhas e aglomerados em tamanhos e planos diferentes, em posições e lugares variados, experimentando distâncias e proximidades. “Que outro tipo de linha podemos imaginar? O que mais pode ser círculo? Mostrem um bolinho que ainda não vimos!” Ao mesmo tempo, estimula-se que jogadores reflitam sobre seu modo de jogar. “Você propõe sempre? Ou sempre adere às propostas e nunca propõe? Experimenta fazer diferente!”

Os grupos então revezam entre si, e o grupo B entra para caminhar pelo espaço – agora já tendo a experiência e a aprendizagem pela expectativa do grupo anterior –, enquanto o grupo A assiste.

MOVIMENTO 2

O grupo A volta a caminhar pelo espaço enquanto B assiste. Quando quem está conduzindo bater palmas:

- 1) num primeiro momento, diz a cada vez para que o grupo forme um círculo, uma linha ou um bolinho; e
- 2) depois, o grupo decide, *coletivamente e sem se falar*, se forma um círculo, uma linha ou um bolinho.

A etapa 1 também é repetida algumas vezes, antes de se passar à etapa 2 – e sempre se estimula que o grupo interaja com o espaço, compondo com sua arquitetura, luminosidades, cores, planos e texturas. Encoraja-se a aderência *coletiva e imediata* às propostas que surgem, e também que o grupo se surpreenda com o que está formando e cocriando. Ao final, os grupos mais uma vez revezam entre si.

roda de conversa

“Gostei mais de fazer do que de assistir.”

“Assistir é bom porque você vê e tem várias ideias para usar depois.”

“O jogo trabalha a nossa união e a nossa conexão.”

“Tem que confiar e se jogar, sem saber no que vai dar.”

“Tem que ter sensibilidade para lidar com o presente a cada momento.”

“Precisa ter uma escuta do corpo inteiro. Olho, pele, ouvido...”

“Eu aprendi que o corpo tem inteligência. Às vezes não precisa da fala.”

“É por causa do coração.”

Figura 2

Oficina Mundo Manguê,
com estudantes do
segundo ano do ensino
médio do curso normal
Colégio Estadual Hilka de
Araújo Peçanha, 2023
Fonte: arquivo pessoal
Foto: Projeto Uçá



Considerações sobre a teoria do jogo⁴

Em 1938, Johan Huizinga publica *Homo ludens*, em que reflete sobre o jogo e sua função social na formação de nossas culturas – não como um elemento cultural, mas como referente constitutivo da própria cultura. Huizinga (2000) percebe que há no jogo algo para além da biologia ou da fisiologia; uma função significativa, que “transcende as necessidades imediatas da vida” (p. 5) e contraria a “concepção determinista de um mundo regido pela ação de forças cegas” (p. 7).

Quase 20 anos depois, em 1957, Roger Caillois retoma as reflexões de Huizinga e, apesar de reconhecer sua importância em abrir caminho para uma teoria do jogo, aponta que a publicação não dá conta de uma descrição e classificação dos jogos que dialogue com as múltiplas formas do brincar em nossas vidas. Refinando então a contribuição de Huizinga, ele percebe quatro eixos fundamentais do jogo: a liberdade, a separação, as regras e o risco. Em primeiro lugar, o jogo é uma atividade voluntária, de modo que participantes sempre podem optar por não jogar. “O jogo só acontece se quisermos, quando quisermos e pelo tempo que quisermos” (Caillois, 2017, p. 33). Depois, como Huizinga já apontava, o jogo sempre compreende uma limitação espaçotemporal, como os 90 minutos em campo, no caso do futebol, ou os lances no tabuleiro até o xeque-mate, no caso do xadrez. Em terceiro lugar, há a regra – elemento que define o que vale e o que não vale, instaurando uma diferença entre o mundo temporário do jogo e o mundo habitual da vida. “A regra cria uma ficção por conta própria”, escreve Caillois (p. 34). Para Huizinga, a regra orienta a ação e oferece ao jogo uma dimensão simultânea de repetição e alternância – isto é, possibilita a reprodução do jogo ao longo do tempo e concomitantemente garante a surpresa no desenrolar de cada partida, em razão das diferentes maneiras que cada participante encontra para lidar com as regras. Caillois também percebe que, apesar de arbitrária e irrecusável, a regra está totalmente associada à liberdade: para ele, o jogo “consiste na necessidade de encontrar, de inventar imediatamente uma resposta que é livre dentro dos limites das regras. Essa liberdade

⁴ Em 2022, como parte de meu doutoramento, fui estagiário-docente da disciplina O espetáculo: ator/atriz I, ministrada pela professora Eleonora Fabião no curso de graduação em direção teatral da UFRJ. Parte das considerações que teço aqui a respeito do conceito de jogo compuseram o programa do curso, cuja ementa se baseia na investigação do jogo teatral.

do jogador, esta margem concedida a sua ação é essencial ao jogo” (p. 33). E é justamente em decorrência dessa liberdade que surge o último princípio fundamental do jogo: a incerteza. “A dúvida sobre o desenlace deve permanecer até o fim. [...] Um desempenho conhecido de antemão, sem possibilidade de erro ou de surpresa, conduzindo claramente a um resultado inelutável, é incompatível com a natureza do jogo” (p. 33).

Partindo da identificação desses pilares fundamentais, Caillois propõe então quatro categorias para os jogos. O *âgon* é o domínio dos jogos de competição – como o vôlei, a esgrima ou o xadrez. Implica vontade de vencer e pressupõe a ideia de superioridade e de mérito, se apoiando no reconhecimento da excelência de uma equipe diante das outras. A *alea*, por sua vez, diz respeito aos jogos de sorte, a exemplo dos dados, do cara ou coroa ou da loteria, em que o sucesso é definido pelo acaso, diante do qual o grupo de jogadores nada pode fazer para influenciar o resultado. Já *mimicry* é a categoria dos jogos que pressupõem um universo ficcional. Está ligada ao prazer do disfarce e da imaginação, como as brincadeiras de faz de conta – quando imaginamos que somos diferentes do que somos ou quando objetos ganham possibilidades diferentes do que têm no cotidiano. Por último, Caillois (2017) aponta um grupo de jogos – como girar rapidamente no próprio eixo, descer uma ladeira correndo ou as montanhas-russas dos parques de diversões – que compõem o *ilinx*, domínio das brincadeiras que consistem em provocar sensação de vertigem a partir de procedimentos físicos. “Trata-se de aceder a uma espécie de espasmo, de transe ou de aturdimento que destrói a realidade com uma soberana brusquidão” (p. 51). O autor adverte ainda que jogos não são puros, podendo ocupar mais de uma categoria – como os de baralho, que normalmente combinam a competitividade do *âgon* à sorte da *alea* no embaralhar das cartas.

Olhando o programa da Mundo Mangue, percebo que as quatro características fundamentais da definição de jogo para Caillois – liberdade, limitação espaçotemporal, regra e incerteza – comparecem como princípios estruturantes dos jogos que compuseram a oficina. Apesar disso, as categorias propostas pelo autor não parecem suficientes para pensar os jogos em questão. Afinal, nas oficinas não nos interessava a competitividade e a responsabilidade individual do *âgon* nem a passividade diante do destino da *alea*. E ainda que possamos considerar que um jogo como o da *respiração emaranhada*, que abre

este artigo, pertença ao campo da *mimicry*, não se trata de “fazer de conta”, mas de corporalizar e perceber a relação humano-vegetal que coconstitui nossos corpos. Por último, embora evidentemente exista nos jogos da oficina uma provocação sensorial a partir de estímulos corporais, tampouco compreendo-os propriamente como *ilinx*, já que Caillois relaciona-o a certo impulso à desordem e à destruição quando, no caso da Mundo Manguê, o que os procedimentos psicofísicos fazem é abrir outras formas de percepção e de consciência corporalizada, não necessariamente ligadas ao aturdimento.

Essa dificuldade de lidar com as classificações propostas por Caillois talvez surja do fato de que, na Mundo Manguê, trata-se sobretudo de jogos colaborativos e de sensibilização, no âmbito dos *jogos teatrais* – expressão cunhada por Viola Spolin, que transformou a pedagogia teatral por meio da prática de jogos. Como lembra Maria Lúcia Pupo (2010, p. 1), Spolin começou a desenvolver seu sistema pedagógico no início dos anos 1940, quando colaborava com instituições “voltadas para a integração de filhos de imigrantes e crianças em situação de vulnerabilidade social” em Chicago. Trabalhando com grupos heterogêneos que muitas vezes não falavam inglês, ela encontrou nos jogos uma forma de envolver crianças e adultos em um processo de aprendizagem teatral.

Ingrid Koudela (2007, p. 22) escreve que o conceito de jogos teatrais “pressupõe um conjunto de princípios pedagógicos que constituem um sistema educacional”, podendo ser usados tanto na educação em geral como na formação de atores e atrizes. Com ênfase no processo de fisicalização e sensibilização, os jogos privilegiam uma aprendizagem que passa pela experiência, pelo movimento e pelo envolvimento com o mundo. Abordagens individualizantes e puramente intelectuais, nesse sentido, dão lugar a “processos colaborativos que nascem no plano sensório-corporal” (p. 26). Em outras palavras, a aprendizagem é dinâmica, por meio de acontecimentos vividos de corpo inteiro, aqui e agora, por cada jogador.

Em sua definição, Spolin (2007, p. 29) ressalta que o “jogo é um conjunto de regras que o jogador aceita *compartilhar*” (grifo nosso). O verbo enfatiza uma dimensão de coletividade e alteridade inegável nos jogos teatrais. Assim, parte das habilidades que aprendemos ao jogá-los, segundo Spolin, são comunitárias: “A oficina de jogos teatrais oferece aos alunos a oportunidade de exercer sua liberdade, respeito pelo outro e responsabilidade dentro da comunidade” (p. 30). “Não há vencedores e/ou vencidos no jogo teatral” (p. 34).

É verdade que o sistema de Spolin carrega certa “aparência de receituário” (Pupo, 2010, p. 4). Além disso, seu entendimento da cena baseado na separação fundamental entre as dimensões do *o que* (ação), *onde* (ambiente) e *quem* (personagem) fazem parte do auge do pensamento moderno do século 20, em suas dimensões de localidade e de entendimento. De toda forma, para Pupo (2010, p. 4), seu mérito

mais abrangente e menos doutrinário [...] reside em apontar perspectivas para o fazer teatral numa ótica lúdica, no âmbito das contradições inerentes à instituição escolar. Para tanto, mais do que possibilitar ‘seguir um manual’, o interesse da sua leitura se situa em extrair da obra princípios de trabalho que fundamentem a intervenção docente.

Ao mesmo tempo, é interessante perceber que no programa da Mundo Manguê tenham aparecido também adaptações de jogos de *viewpoints*, como “Círculo, Amontoado e Linha” (Bogart, Landau, 2017, p. 109), em que o grupo de participantes é instado a, sem comunicação verbal, se organizar coletivamente no espaço para compor formas geométricas. O jogo estimula a colaboração mútua e a capacidade de responder reciprocamente, a partir das singularidades em coletivo. No início dos anos 2000, os *viewpoints* foram sistematizados por Anne Bogart e Tina Landau, depois de anos de colaboração da nova-yorkina Siti Company, dirigida por Bogart, com o diretor japonês Tadashi Suzuki. O método propõe uma expansão e atualização dos pontos de vista, sistema elaborado por Mary Overlie nos anos 1970, e apresenta nove perspectivas sobre a cena – nove ângulos para ver, fazer e pensar a cena, divididos entre *viewpoints* de tempo e de espaço. Hoje, a abordagem aparece nos currículos de formação de boa parte das escolas de teatro estadunidenses e brasileiras.

Assim como Spolin, que trabalhava com comunidades de imigrantes, Bogart também se interessa pela interculturalidade como modo de trabalho. Nesse sentido, os *viewpoints* por um lado provocam as fronteiras entre teatro, dança e artes visuais, e, por outro, nascem do encontro de artistas estadunidenses e japoneses com atores e atrizes de diversas nacionalidades.

o ser humano tende a suposições e definições – por isso, ser intercultural é um ato de sobrevivência como artista. [...] E isso pode se manifestar de muitas maneiras. Pode ser intercultural no sentido de países diferentes, mas também pode ser no sentido de tipos de profissão diferentes (Bogart, 2010, p. 3).

A lida com a diferença, nesse sentido, é central no pensamento de Bogart. Além disso, os nove *viewpoints* não privilegiam as noções do *que*, *quem* e *onde* da ação ficcional, diferentemente de parte dos jogos de Spolin, que trata especificamente desses parâmetros. A prática com os “pontos de vista”, em vez disso, focaliza as relações espaçotemporais e a materialidade dos acontecimentos, e parte do pressuposto de que o ponto de vista adotado interfere no acontecimento cênico – um movimento, segundo a diretora, inspirado pela física quântica, que “nos ensina que o ato de observação altera a coisa observada” (Bogart, 2011, p. 77). O princípio, assim, é menos narrativista aristotélico e mais relacional e sensorial. Como é comum na dança contemporânea, o que compõe a tessitura dramatúrgica é a vivência das relações psicofísicas.

Jogo Aliança física com gente e graveto

Itaboraí, 31 de março de 2023
Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha

objetivos

- a) corporalizar a noção de simbiose;
- b) experimentar as propriedades emergentes do corpo em coletivo e do corpo coletivo; e
- c) estimular alianças entre gente e galhos de árvores.

metodologia

MOVIMENTO 1

Gravetos, de diversas formas e tamanhos, na quantidade de participantes, são dispostos no centro da quadra. O coletivo se posiciona em volta, formando um círculo com os gravetos ao centro. Quem está conduzindo o jogo conta então ao grupo a história daqueles gravetos, seja ela qual for – a história sempre importa.

MOVIMENTO 2

Em duplas, experimentamos os gravetos no corpo ume de outre. Com o que ele se parece no corpo da gente? Como eles podem se encaixar nos nossos corpos? Estimula-se que o coletivo teça relações entre troncos e ossos nos corpos humano e vegetal, especialmente no que diz respeito à estrutura, ao peso e à verticalidade.

MOVIMENTO 3

A dupla escolhe um de seus dois gravetos para seguir trabalhando. Pressionando cada uma uma extremidade do graveto com a palma das mãos, experimenta possibilidades de movimento em conexão com o galho. Brinca com alturas, velocidades, giros e torções, em movimentos retilíneos e curvilíneos. Em seguida, uma dupla se emaranha com outra dupla. Depois um quarteto se junta a outro quarteto, e assim por diante, até emaranhar todo o grupo, experimentando diferentes formas de mover coletivamente.

roda de conversa

“Eu aprendi a respeitar cada um. Tinha gente que queria ir muito na frente, gente que não conseguia acompanhar, gente que já tava perdendo a força nos braços... tinha que se adaptar às necessidades.”

“Quando a gente estava muito ansioso e fazendo tudo rápido, a gente não conseguia se conectar.”

“Tem que respeitar ao mesmo tempo a sua vontade e a vontade do outro.”

“O manguezal tem bastante diferença dentro dele e a gente também tem bastante diferença entre a gente.”

“Tem que ter organização e colaboração.”

“O jogo trabalha o coletivo, a gente como grupo.”

“Eu acho que quando vocês vêm a turma fica mais unida.”

“É verdade. A gente fica mais tranquila, não fica brigando. Não sei por quê.”

“É trabalho. A gente trabalha, e o trabalho faz coisas acontecerem.”

Florestania e biointeração: práticas para uma arte-educação ambiental

Ailton Krenak (2022, p. 80) escreve que “tudo o que vem da pólis traz a marca de um ajuntamento de iguais, onde a experiência política se pretende convergente”. Em sua luta, o ativista e líder indígena não reivindica política nem cidadania. Alianças políticas, ele diz, implicam uma igualdade opressora, mesmo quando admitem a diversidade. “Sempre reivindicam a pólis como o mundo da cultura, e aquilo que ficou marcado como natureza é o mundo selvagem. Pois é nesse outro mundo que eu estou interessado, não na convergência que vai dar na pólis” (p. 80).

Ao longo das últimas décadas, pensadores euro-ocidentais tentaram oxigenar o conceito de política. Para Hanna Arendt (1998), por exemplo, a política não deve ser entendida como um meio para a liberdade, mas como a própria liberdade – seja a liberdade de conversar uns com os outros, seja a liberdade de começar algo novo e inaudito. Para Jacques Rancière (1996), por sua vez, a ideia de uma convergência ao comum não estaria no âmbito da política, mas da *polícia*. Política, para ele, é a constante perturbação, por meio do dissenso, de nosso sensível partilhado. Tanto Arendt como Rancière, porém, ao repensar a política, ainda o fazem de forma restrita ao mundo da cultura e ao domínio do humano.

No lugar de política e cidadania, Krenak (2022) se anima com a ideia de *florestania*. Segundo ele, é o que queriam indígenas, ribeirinhos e seringueiros quando, encerrada a ditadura militar, formaram a Aliança dos Povos da Floresta, na década de 1980. Enquanto reivindicavam demarcações de territórios e a criação de reservas extrativistas, “perceberam que o que almejavam não se confundia com cidadania – seria um novo campo de reivindicações de direitos” (p. 75).

O autor conta que o fim do mundo para os Krenak começou há mais de 500 anos, com a invasão portuguesa que dizimou a população indígena – seguida do estabelecimento do Estado brasileiro, que continuou matando os povos da floresta seja por meio de políticas de extermínio explícitas, seja pela ausência de políticas públicas consistentes nas áreas de saúde, educação e demarcação de terras. Desde então, os Krenak tiveram de aprender a adiar o fim de mundo. “Quais estratégias esses povos utilizaram para cruzar esse pesadelo e chegar ao século XXI?” (Krenak, 2019, p. 28). O que eles fizeram de dentro do desastre?

Essa experiência de uma consciência coletiva é o que orienta as minhas escolhas. [...] A maioria dos parentes indígenas faz isso. [...] Você percebe neles essa perspectiva coletiva. Não conheço nenhum sujeito de nenhum povo nosso que saiu sozinho pelo mundo. Andamos em *constelação* (Krenak, 2020, p. 39, grifo nosso).

Constelação é um conceito-chave no pensamento de Krenak. Constelar pressupõe certa insuficiência da criatura humana diante da instabilidade da vida: o mundo é um arranjo instável, e a manutenção de seu equilíbrio depende de uma negociação multiespécies incansável (Krenak, 2020, p. 41-42). Manguezal,

por exemplo, se faz com cavalo-marinho, com tubarão-frango, com líquen, com musgo, com samambaia, com estrela-do-mar, com ouriço-do-mar, com caranguejo-uçá, com chama-maré, com filodendro, com algodoeiro-da-praia, com arraia-viola, com protozoário, com bactéria, com microalga, com crustáceo, com pescadores, com caranguejeiros, com pesquisadores, com educadores, com pneu, com manequim, com trapo, com ponte, com pote, com pente, com mangue, com garrafa PET, com vento, com saco plástico, com as marés enchendo e vazando, com placa de isopor, com sardinha, com guaiamum, com carcaça de televisão, com chinelo arrebitado, com boto, com barco, com bote, com megalopas e com zoeas, com curral de pesca, com sofá velho, com tiê sangue, até com banheiro químico (não tem jeito, nossos lixos se espalham em todas as direções), com tainha, com biguatinga, com fungo, com alga, com colhereiro, com robalo, com marisco, com mero, com aranha, com ariranha, com biguá, com urubu, com marrequinha e com mosquito, com camarão e com siri. Com com com com com com com.

Como lembra Margulis (2022), não somos independentes, muito menos onipotentes. Somos natureza multicomposta, resultado complexo da mistura simbiogenética de bactérias ancestrais. Enquanto a evolucionista defende “alianças físicas” entre simbioses como principais motores da evolução e da transformação da vida no planeta, Krenak (2022, p. 82) nos convida a experimentar *alianças afetivas*, que segundo ele pressupõem afeto entre mundos diferentes: “Esse movimento não reclama por igualdade, ao contrário, reconhece uma intrínseca alteridade em cada pessoa, em cada ser, introduz uma desigualdade radical”. Alianças afetivas implicam perceber-se como parte, como extensão de tudo; “uma vida em que o indivíduo conta menos que o coletivo” (p. 117-118). Seu convite, então, é “experimentar a dança das alianças afetivas, que envolve a mim e uma constelação de pessoas e seres na qual eu desapareço: não preciso mais ser uma entidade política, posso ser só uma pessoa dentro de um fluxo capaz de produzir afetos e sentidos” (p. 82-83).

Alianças dessa ordem me levam a pensar no mestre e lavrador quilombola Antônio Bispo dos Santos. Partindo da análise de passagens bíblicas e bússolas papais, Santos propõe uma genealogia do colonialismo e da formação da sociedade eurocristã monoteísta – aquela que crê num Deus único e inatingível, acima de tudo e de todos:

O Deus da Bíblia inventou o trabalho e o fez como um instrumento de castigo [...]: ao amaldiçoar a terra e determinar uma relação fatigante entre o seu povo e a terra, classificando os frutos da terra como espinhos e ervas daninhas e impondo aos condenados que não comam de tais frutos, só podendo comer das ervas por eles produzidas no campo com o suor do seu próprio corpo, o Deus da Bíblia, além de desterritorializar o seu povo, também os aterrorizou de tal forma que não será nenhum exagero dizer que nesse momento ele inventou o terror psicológico que vamos chamar aqui de cosmofofia (Santos, 2019, p. 23).

A cosmofofia é justamente o pavor de relacionar-se com a natureza. É ela que nos leva ao desejo do “*des-envolvimento*”, isto é, de afastar-se da organicidade da vida, porque a originalidade, nessa concepção, é um pecado. Bispo critica o termo, segundo ele uma palavra típica da sociedade colonialista. Para ele, desenvolvimento é sinônimo de desconexão – é afastar-se das outras vidas, retirar-se do cosmo. Daí a “necessidade de sintetizar o orgânico, de chamar todas as vidas de matéria-prima” (Santos, 2023, p. 29), colocando a humanidade fora do reino animal e da própria natureza. Diferentemente dos eurocristãos monoteístas, os quilombolas afroconfluentes são povos pagãos e politeístas. Assim,

a terra, ao invés de ser amaldiçoada, é uma Deusa e as ervas não são daninhas. Como não existe o pecado, o que há é uma força vital que integra todas as coisas. As pessoas, ao invés de trabalhar, interagem com a natureza e o resultado dessa interação, por advir de relações com deusas e deuses materializados em elementos do universo, se concretizam em condições de vida (Santos, 2019, p. 31).

No lugar da palavra *desenvolvimento*, Bispo propõe fortalecer a palavra *envolvimento*. Os povos quilombolas, segundo ele, se envolvem com as árvores, com a terra, com os peixes e com os pássaros, numa “vida amplamente compartilhada” (Santos, 2023, p. 96), baseada na “comunhão prazerosa da biointeração” (Santos, 2019, p. 65). Conceito-chave em seu pensamento, a biointeração é a “grande orquestra”; ou a “bela coreografia” (p. 65) que anima e reúne em confluência as diferentes formas de vida que habitam o cosmo.

A historiadora da ciência Donna Haraway (2016) acredita que o ponto de inflexão que vivemos – o colapso climático – deriva da eliminação substancial

dos *espaços de refúgio* do planeta. Espaços de refúgio, como manguezais e recifes de corais, são lugares de importância máxima para a regeneração da vida, porque é a partir deles que “grupos de espécies (com ou sem pessoas) podem ser reconstituídos após eventos extremos” (p. 139-140). Segundo me explicou Larissa, o manguezal é um berçário da vida por várias razões. Primeiro, porque a água salobra e a temperatura morna são ideais para o acasalamento e a gestação de diversas espécies. Segundo, porque a alta quantidade de matéria orgânica garante alimento disponível para as cadeias alimentares. E, por último, porque a água turva e as raízes-escoras das árvores de mangue protegem os animais menores e seus filhotes de grandes predadores.

Haraway (2016) alerta que em meio à extinção massiva de espécies de que somos testemunhas corremos dois graves riscos. O primeiro é sermos paralisados pelo pânico. O segundo é que sejamos capturados pela ideia de que, como não há saída, o melhor é colocar o pé no acelerador e devorar a terra até o fim, enquanto apostamos em tecnologias extrativistas que supostamente permitirão, a quem puder pagar, colonizar e devorar um próximo planeta. Em vez disso, a autora nos convida a orientar nosso trabalho na direção de “cultivar, uns com os outros, *em todos os sentidos imagináveis*, épocas por vir que possam reconstituir os refúgios”, fazendo “florescer arranjos multiespécies” de toda ordem (p. 140, grifo nosso). Não se trata de salvar o planeta, até porque possivelmente não teremos tempo nem condições. “Não me interessam a reconciliação nem a restauração, mas estou profundamente comprometida com outras possibilidades mais modestas de *recuperação parcial* e de *nos levar bem*” (Haraway, 2023, p. 23, grifos nossos).

Em seu livro *Ficar com o problema*, a autora se debruça sobre projetos que experimentam práticas arte-ciência para viver em um planeta danificado. Ela descreve, por exemplo, o PidgeonBlog, projeto de 2008 em que uma rede de artistas, engenheiros e columbófilos se associou a pombos-correio para levar a cabo em Los Angeles, nos Estados Unidos, experimentos em que as aves de corrida carregavam mochilas com aparatos eletrônicos que coletavam dados contínuos, transmitidos em tempo real, sobre a qualidade do ar em zonas periféricas da cidade, na época não monitoradas pelos equipamentos de medição oficiais, ainda que severamente atingidas pela poluição. Ações como essas, escreve Haraway (2023, p. 42), são associações em que a arte tem a intenção de provocar, inspirar, motivar e sensibilizar a ciência, gerando ações imaginativas para a prática científica e para a própria vida.

Para a autora, ficar com o problema envolve mútua aprendizagem em ações coletivas, multidisciplinares e multiespécies, com humanas e além de humanas. Envolve também tornar-se parte da vida dos demais, agindo reciprocamente. “As coalizões entre os povos e bichos [...] são imprescindíveis para as possibilidades dos poderes de ressurgimento da terra”, escreve Haraway (2023, p. 145). Uma imagem-chave para ela é o jogo da cama de gato, aquele com o barbante entrelaçado nos dedos. Você recebe nas suas mãos um desenho de cordas que não escolheu – e agora precisa responder de algum jeito e passá-lo adiante. “Nós – todos os seres da Terra – vivemos em tempos perturbadores; tempos confusos, turvos e desconcertantes. Nossa tarefa consiste em nos tornarmos capazes de responder, conjuntamente e em toda nossa abundância espreitada de tipos” (p. 9).

Os jogos propostos no contexto da oficina Mundo Manguê foram práticas que conheci ao longo de minha trajetória de artista da cena, em salas de aula e de ensaio, com professoras e professores, diretoras e diretores, atores, atrizes e *performers* – artistas com quem tive a oportunidade de estudar, trabalhar e criar. Os jogos orientam a ação e a experimentação de participantes e convidam a um redimensionamento perceptivo e sensorial, que suspende os hábitos de como normalmente nos movemos, agimos e escolhemos. Desenhar formas com os corpos em relação no espaço, respirar com as plantas e experimentar constelações de gente e graveto são jogos cujas dramaturgias privilegiam a ação *entre* os corpos, num acontecimento mais coletivo que individual, experimentando juntas e compondo a muitas. Os jogos convocam comprometimento e liberdade, prazer e tensão, memória e imaginação, ética e estética, e de modo simultâneo questionam noções antropocêntricas de “recursos naturais”, “produtividade” e “serviços ecossistêmicos”, tradicionalmente presentes em formações de educação ambiental. Convidam-nos a permanecer juntas com certos problemas (Haraway, 2023), a experimentar arranjos multiespécies (Haraway, 2016) e a reconhecer as propriedades emergentes (Margulis, 2022) de alianças inesperadas. Mesmo temporários, geram proliferações psicofísicas, afetivas e relacionais.

Em nossas conversas de orientação dos projetos para a Feira de Ciências, uma estudante apontou que a prática dos jogos fez com que ela aprendesse a sensação dos pés. “Quando a gente entrou no manguezal [no dia da saída de campo], eu estava mais atenta ao escutar, ao sentir, ao cheiro. Eu fiquei descalça”,

relembrou, e logo emendou numa gargalhada: “Meu pé ficou podre, mas eu fiquei!” Um aluno disse ter aprendido “que o corpo tem inteligência e às vezes nem precisa de fala”. Já outra estudante relacionou à diversidade do manguezal ao próprio coletivo da turma: “O manguezal tem bastante diferença dentro dele, e a gente tem bastante diferença entre a gente.”



Figura 3
Trabalho “Histórias de manguezal”, apresentado na Feira de Ciências do Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha, 2023
Fonte: arquivo pessoal
Foto: Ricardo Cabral

Entre os projetos para a Feira de Ciências, chamaram a atenção propostas pouco habituais dentro da longa trajetória do Projeto Uçá com a oficina. Além de trabalhos mais recorrentes, que envolviam a confecção de maquetes e cartazes, um dos grupos decidiu conversar com pescadores e catadores de caranguejo da comunidade para conhecer as histórias de quem trabalha com o ecossistema. Ouviram histórias de uma madrugada desesperada perdida no manguezal, de uma mulher que adotou uma cachorra que pulou em seu barco e de um caranguejeiro que trabalhava derrubando árvores de mangue e hoje planta mudas em projetos de restauração. Como parte do trabalho, uma das alunas do grupo criou ilustrações feitas a mão que depois foram digitalizadas e editadas num aplicativo em seu celular. O conjunto foi impresso e compartilhado numa exposição em varal, como cordéis. Em outro grupo, uma estudante escreveu uma poesia, que foi então transformada num filme de dois minutos, montado a partir de fotos da saída de campo ao manguezal.

Com a oficina Mundo Mangue – com biólogos e educadores que trabalham no Projeto Uçá; com educadores, diretor, coordenadora e alunes que fazem o Colégio Estadual Hilka de Araújo Peçanha; e com a mistura de vidas que tece o manguezal da baía de Guanabara, encontrei um espaço aberto e acolhedor para experimentar práticas arte-ciência para viver num planeta danificado (Haraway, 2023), constelando saberes e fazeres (Krenak, 2020) e compondo espaços de mútua aprendizagem (Haraway, 2023). As práticas artísticas propostas à turma de ensino médio do curso normal de formação de professores foram práticas psicofísicas de envolvimento (Santos, 2023), que investigaram uma educação ambiental de corpo inteiro, ou ainda, uma *arte-educação ambiental*. Eminentemente coletivos, os jogos chamam atenção para a presença de corpos humanos e outros que humanos e para a maneira como fazemos contato. Contato com gente, com caranguejo, com lama, com ciência, com arte, com lixos, com gravetos, com árvores de mangue, com histórias, com quadra poliesportiva, com líquens, com escola. Contato com.

Ricardo Cabral Pereira é artista-pesquisador da cena e da performance, doutor e mestre em artes da cena pela UFRJ, onde atualmente é professor substituto do curso de graduação em direção teatral. Sua tese recebeu o prêmio Friperj/Faperj/IPP de teses sobre o estado do Rio de Janeiro.

Referências

- ARENDT, Hanna. *O que é política? fragmentos de obras póstumas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BENATTI, Michel Navarro; MARCELLI, Marcelo Pinto. Gêneros de fungos liquenizados dos manguezais do sul-sudeste do Brasil, com enfoque no manguezal do rio Itanhaém, estado de São Paulo. In: *Acta Botanica Brasilica* [Internet], v. 4, n. 21, p. 863-878, 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-33062007000400011>. Acesso em 12 fev. 2026.
- BOGART, Anne. Anne Bogart entrevistada por Claudia Mele, Beth Lopes e Matteo Bonfitto. *O Percevejo on-line*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, jul.-dez. 2010.
- BOGART, Anne. *A preparação do diretor*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem*. Petrópolis: Vozes, 2017.
- HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: n-1 edições, 2023.
- HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *ClimaCom Cultura Científica: pesquisa, jornalismo e arte*, Campinas, ano 3, n. 5, abr. 2016.
- KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KOUDELA, Ingrid D. Introdução: a escola alegre. In: SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MARGULIS, Lynn. *Planeta simbiótico: um novo olhar para a evolução*. Rio de Janeiro: Dantes, 2022.
- PUPO, Maria Lucia de Souza. Jogos teatrais na sala de aula. Um manual para o professor. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, Uberlândia, v.7, n.1, jan.-abr. 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. O dissenso. In: *A crítica da razão*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1996.
- SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu/Piseagrama, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: Ayô, 2019.

SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais na sala de aula: um manual para o professor*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Artigo submetido em fevereiro de 2026 e aprovado em junho de 2026.

Como citar:

PEREIRA, Ricardo Cabral. Mundo Manguê: teoria do jogo, simbiose e florestania para uma arte-educação ambiental. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 296-320, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.15>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Práticas latino-americanas em meio às ruínas físicas e epistemológicas

*Latin American practices amidst the
physical and epistemological ruins*

André Leal¹



0000-0002-0021-6616

coxaleal@gmail.com

Resumo

Apresentação do dossiê Ruínas em regeneração, reunindo produções que transitam entre a arte e a arquitetura, sobretudo no que tange à relação dessas práticas com a “arte de viver nas ruínas”. O texto aborda essas produções e as relaciona com as questões teóricas e metodológicas que levaram a sua seleção.

Palavras-chave

Ruínas. Arte contemporânea.

Arquitetura. Regeneração.

Abstract

Presentation of the dossier Ruins in Regeneration, that brings together works that navigate between art and architecture, particularly with regard to the relationship between these practices and the “art of living amongst ruins”. The text examines these works and relates them to the theoretical and methodological issues that led to their selection.

Keywords

Ruins. Contemporary art.

Architecture. Regeneration.

¹ Este dossiê faz parte da pesquisa de pós-doutorado do autor desenvolvida com apoio da Faperj por meio da bolsa de Pós-doutorado Nota 10 (PDR-10); processo 205.674/2022 - SEI-260003/019578/2022.

“Aqui tudo parece que é ainda construção, mas já é ruína”. A frase de Caetano Veloso (2009), escrita tomando como referência o livro *Tristes trópicos* do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, persegue meus interesses de pesquisa há bastante tempo. Enviei essa frase para Anadis Gonzalez, arquiteta cubana do escritório Infraestudio, alguns meses atrás, após pedir mais informações sobre o trabalho *Ruínas en reversa*, que estava indisponível no *site* do escritório. O título do ensaio também me atraiu pelo fato de remeter a uma frase do emblemático Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jérsei,² escrito em 1967 pelo artista estadunidense Robert Smithson, que foi meu principal interlocutor na pesquisa de doutorado. Encontrei assim um ponto de contato de La Habana com minha tese de doutorado, levando-me a pensar que a paisagem das Américas de modo geral é marcada por esse estranho estado “entre”: a ruína de um edifício que nunca chegou a ser utilizado segundo sua intenção projetual e que nos leva diretamente ao problema do que fazer com ela. Mesmo as florestas e os desertos do continente podem ser considerados as ruínas das civilizações que ali habitaram durante milênios e foram dizimadas pela invasão colonial europeia.³

Publicar este texto em uma revista acadêmica ligada ao PPGAV/EBA/UFRJ também parte da experiência de trabalhar em meio às “ruínas operantes” que conformam o *campus* do Fundão, ruínas de uma modernidade incompleta tanto como projeto estético quanto projeto de país. Ruínas de edifícios nos quais milhões de reais em dinheiro público foram injetados e desperdiçados após a interrupção das obras e a completa falta de perspectiva de sua retomada. Não reclamo, já que elas são fontes inesgotáveis de material para criar junto a meus alunos de pós-graduação nas derivas que realizamos pela Cidade Universitária – no entanto, sempre terminamos nossas caminhadas com um sentimento melancólico misturado à euforia das descobertas.

Para além das ruínas físicas que nos cercam, vivemos também nas ruínas de um projeto de sociedade em nível global. Um projeto de modernização e progresso impulsionados pelo capitalismo – ou pelo socialismo estatal de viés também modernizador – que nos levariam (trariam) a um futuro de prosperidade para todos. Sim, todos no masculino mesmo, já que sabemos que tal projeto

² Ver: Smithson (1996b) e a versão em português, mais recente (Smithson, 2023).

³ Ver: Altberg (2023); Neves (2022); e Krenak (2019).

sempre foi impulsionado por um pensamento universalista gestado na Europa a partir do Renascimento no qual o homem branco era o modelo e exemplo de racionalidade e civilidade. Podemos dizer que a epítome desse modelo foi o Modulor, apresentado pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier em 1943. Trata-se do modelo de um homem de 1,83m de altura que serviria como padrão para todas as construções e ainda como uma maneira de conciliar os sistemas pé-polegada inglês e estadunidense com o métrico continental.⁴ Esse homem, cujo tamanho tem origem também nas medidas dos policiais ingleses, pode ser considerado a ponta de lança de uma arquitetura que se quis universal – e deu lindos frutos nos trópicos, como não podemos deixar de reconhecer –, mas que fracassa ao primeiro contato com a realidade plural e fervilhante que a vida sempre impulsiona.

Em vez de bem-estar e conforto para todos, o que vemos é um presente (ou futuro daquele passado) atravessado por desigualdades extremas e colapsos ambientais que sempre recaem sobre os mais vulneráveis. Ou seja, o mesmo sistema que promete ganhos universais, lança milhares na pobreza e na precariedade das favelas e cortiços que não são privilégios das Américas, mas que se fazem mais presentes aqui neste território ocupado e exaurido pelas potências coloniais. É por isso que falar desde o Sul Global sobre essas ruínas que nos atravessam é pensar em como as habitar e utilizar de maneiras opostas aos desígnios iniciais para os quais foram propostas, algo muito diferente das ruínas que tanto inspiraram os românticos europeus no século 19.

Quando elaborei o tema desta edição e do presente dossiê tinha duas produções em mente: a de Lara Almarcegui, artista entrevistada da A&E 51, e a dupla de arquitetos cubanos Anadis Gonzalez e Fernando Martirena, do Infraestudio. Daí também a ideia de uma colaboração entre arte e arquitetura na regeneração das ruínas, posto que Lara trabalha diretamente com a arquitetura, e a prática do Infraestudio muitas vezes se dá no campo das artes visuais. Ou, nas palavras de Fernando, quando um projeto não se materializa ele pode ser convertido em uma obra de arte.

⁴ A respeito do tema, ver: Le Corbusier (1953); Artigas (1999); e Sadler (1998).

Apesar de intuir, não poderia imaginar as confluências que as duas conversas teriam. Na verdade, diria que um espelhismo de práticas que acabam por tocar em diversos pontos em comum. Espelhismo quase literal, já que Lara é uma artista que trabalha com a crítica à produção arquitetônica e ao urbanismo, enquanto Anadis e Fernando são arquitetos que frequentemente desenvolvem trabalhos artísticos. Desse modo, diversos temas em comum emergiram nas duas conversas, tais como a própria prática arquitetônica e artística, o papel das pessoas autoras nessas atuações – o “gênio” cujo traço se converte imediatamente em um edifício – e como lidar com as ruínas arquitetônicas, urbanas e ambientais de modo geral. Em um contexto de precariedades intensas como o de Cuba, provocado pelo bloqueio imposto pelos EUA ao país há mais de 60 anos e cada vez mais restritivo, e onde a prática arquitetônica independente sequer era permitida até pouco tempo atrás, a arte serve como ponto de partida e de chegada para concretizar sonhos que muitas vezes parecem impossíveis – algo que no fundo atravessa todas as práticas arquitetônicas.

Uma questão “espelhada” que gostaria de destacar é a ideia de uma mínima intervenção diante das ruínas, que Renata Marquez trouxe nas palavras de Lina Bo Bardi – “*um mundo com a capacidade de dizer não, ou não mais*” – em pergunta para Lara e que Anadis respondeu (sem saber da pergunta feita na outra entrevista) com a máxima do arquiteto italiano Pier Vittorio Aureli de que “menos é suficiente”. Desde La Habana escutamos então as dificuldades da atuação dessa dupla de jovens arquitetos, mas também toda a potencialidade e criatividade de enfrentar as ruínas e saber valorizar o que elas já trazem em si. Do mesmo modo, vemos emergir uma prática conceitual na arquitetura que é difícil de encontrar em outras produções, sobretudo nos tempos pragmáticos e calamitosos deste começo de século 21. Prática conceitual e ao mesmo tempo profundamente arraigada na materialidade do solo no qual se assenta.

As outras contribuições para o dossiê também refletem possíveis inter-relações entre arte e arquitetura ao conviver com as ruínas de um país marcado por violentos processos comandados pela colonização de ocupação. O Atlas do Chão, colaboração entre Ana Luiza Nobre e David Spierling, professores e pesquisadores de arquitetura da PUC-Rio e da USP de São Carlos, respectivamente, é exemplo de um olhar atento para esse solo que é um arquivo dessas violências passadas manifestando-se no presente – ler o solo como um arquivo

é outra ideia cara a Smithson (1996a), importante afirmar. Assim, essa atenção os leva a compor uma contracartografia constelar por meio de imagens e de idas a campo para explorar os locais marcados tanto pela violência colonial quanto por outros desmandos do capitalismo extrativista, como as ações da indústria petroquímica no interior da Alemanha, que apresentam no presente dossiê. Trata-se também de um apelo a uma ética de vida afim às urgências impostas pela atrocidade nomeada Antropoceno.

O chão como arquivo do mundo nos leva a reparar para regenerar – de maneira tanto literal quanto metafórica. Reparar nessas violências incrustadas nos estratos da terra para então regenerar as relações por elas cindidas, tanto entre humanos quanto com as vidas outras que humanas, em uma atenção à miríade de relações multiespécies que florescem ao nosso redor. Se outra das dicotomias fundadoras da modernidade é entre “selvagens” e “civilizados”, a ideia de um “chão feral” da constelação apresentada por eles no dossiê emerge como contraponto a esse discurso. Trata-se de um incentivo à prática da feralidade nas ruínas do sistema hegemônico que impõe suas formas e modos de vida anulando todas as diferenças que enriquecem o mundo. Ao trazer a colaboração com o Atlas Feral, grupo do Norte Global com atuação bastante próxima à deles, eles reforçam a importância de outra prática que deve ser cultivada se quisermos sobreviver ao presente de devastações: a colaboração interdisciplinar e internacional e intercultural, como preconizado e exercitado por diversas pessoas que buscam ativamente imaginar e produzir modos alternativos de habitar o planeta. Como afirma Donna Haraway (2023), “devir-com, e não simplesmente devir, é a regra do jogo. Nos termos de Vincianne Despret, trata-se do modo como os parceiros se tornam mutuamente capazes. Parceiros ontologicamente heterogêneos tornam-se quem são e o que são através de mundificações relacionais semitótico-materiais”. É nesse sentido também que entendo a interseção entre arte e arquitetura: práticas que se misturam, se transformam e se enriquecem mutuamente, e terminam indiferenciadas nesses tempos calamitosos.

A CasaDuna, por sua vez, criada na praia de Atafona por Julia Naidin e Fernando Codeço, parte de uma atuação mais ligada às artes cênicas para dar corpo e voz a uma tragédia que está em curso no norte fluminense. Nas últimas décadas a praia de Atafona vem sendo lenta, mas ferozmente devorada pelo mar, levando consigo casas, vidas e espaços de sociabilidade daquela comunidade. A

vila está na foz do rio Paraíba do Sul, um dos mais importantes da região Sudeste e repleto de intervenções humanas – contam-se 943 represas ao longo de seu curso, incluindo a captação de água para consumo das duas maiores cidades do país, São Paulo e Rio de Janeiro. Só para abastecer a região metropolitana do Rio de Janeiro 40% de seu fluxo é desviado, impactando na quantidade de sedimentos que chegam na foz e assim impedindo que a areia levada pelo mar em Atafona seja reposta. Do mesmo modo, o aumento do nível dos mares provocado pelo aquecimento global, produto da emissão de gases de efeito estufa pela maquinaria extrativista, faz com que o mar atue de maneira cada vez mais violenta na zona. CasaDuna e suas ações, seja por meio do *Museu Ambulante*, seja por meio da performance *Do rio ao mar – Rio Paraíba vivo!*, não só traduzem esteticamente essa terrível situação, mas atuam também tecendo os laços comunitários.

O *Museu Ambulante* reúne e dá visibilidade às memórias e desejos daquela população, preservando o pouco de material que lhes sobrou após suas casas serem levadas pelo mar e fazendo com que circulem tanto pela vila quanto por outros lugares que não alcançariam não fosse pela atuação dos artistas. Já a performance ativa a memória simbólica do trajeto original do rio Paraíba em direção ao mar por meio de redes de pesca descartadas – as chamadas redes fantasmas. A colaboração entre artistas, moradores da localidade e assentados do MST também chama a atenção para as práticas interdisciplinares e interculturais mencionadas. O uso das redes fantasmas, por sua vez, nos leva novamente às paisagens devastadas pela indústria petroquímica tanto na produção quanto no descarte de seus produtos. A dicotomia que o grupo propõe para o dossiê – habitar as ruínas e deslocar os escombros – é uma maneira ativa de lidar com o rastro de devastação deixado pela atuação do capitalismo extrativista.

Estamos também diante de atuações no “pericapitalismo”, conceito da antropóloga estadunidense Anna Tsing (2022) que Julia e Fernando nos lembram em seu ensaio. Cumpre notar ainda as práticas sociais que giram ao redor do Erosão Bar, um estabelecimento efêmero que ocupa diferentes casas arruinadas ao longo do tempo, movimento que podemos considerar quase uma performance que colabora para sustentar aquele corpo social esgarçado pela iminência do colapso climático. Se para muitas pessoas, assim como no discurso hegemônico, a emergência climática é apenas algo no horizonte futuro, em Atafona ela já está em curso há mais de 50 anos.

Se as perguntas levantadas nas entrevistas com Lara e Anadis e Fernando colocam o papel dos arquitetos em xeque, muitas vezes chegando a um impasse, como no caso da entrevista de capa desta edição, encerramos o dossiê com uma contribuição mais prática do campo da arquitetura, por meio da atuação de um jovem grupo de pesquisa da FAU UFRJ, o Laboratório Reuso. Se Lara critica a ideia de “circularidade” como vem sendo consolidada em normas construtivas holandesas, devido ao fato de que impulsiona construções quase efêmeras e descartáveis, desde a ilha do Fundão e do edifício Jorge Machado Moreira, marco da arquitetura modernista brasileira que abriga a FAU e a EBA, as coisas se tornam mais complexas e incertas. Trata-se de um edifício que passou por ocupações desordenadas ao longo de seus mais de 50 anos de existência, chegando a abrigar até mesmo a reitoria da UFRJ, e dois incêndios apenas neste século, em meio às ruínas mais amplas da Cidade Universitária, marcada pelas obras inacabadas que mencionamos no início.

Ao se deparar com a volta das aulas após a pandemia em um edifício em estado semiarruinado, o grupo buscou revirar seus depósitos em busca de materiais reaproveitáveis, passando a sistematizá-los em busca do que podemos chamar de uma metodologia do reuso. Se em tempos de emergência climática devemos parar a construção e a extração, como diz Almarcegui em sua entrevista, a atuação do Laboratório Reuso busca examinar como isso poderia se dar na prática e em meio a um edifício público em situação precária, mas que mesmo assim segue participando do desperdício que marca o capitalismo avançado. Como conclusão da disciplina que ministraram no curso de arquitetura, produziram não apenas um amplo catálogo sistematizando o material encontrado nos depósitos da FAU, mas também uma exposição no mezanino do próprio edifício, uma produção estética que busca ser prática ao contribuir para a solução de problemas urgentes dos dias de hoje. E, como em toda produção estética, há algo de utópico na busca por uma saída prática e replicável em meio a uma profissão cuja prática é das que mais emitem gases de efeito estufa na atmosfera. Se Lara dá a ver a materialidade da qual as construções são feitas, o Laboratório Reuso leva tal materialidade não apenas a um nível prático, mas também expõe os depósitos que se escondem por trás das portas fechadas da universidade. E do mesmo modo que o Infraestudio faz de seus projetos gestos poéticos que podem se materializar de diferentes maneiras – a construção incluída – aqui vemos a ideia da “ruína do projeto”, projetos que, assim como os dos cubanos, já nascem arruinados ou anteveem sua própria ruína e aprendem a conviver e lidar com ela.

Esses quatro projetos aqui reunidos, de milhares possíveis, indicam diferentes maneiras de nos relacionar com as ruínas que marcam, mais que a paisagem, o espírito do tempo em que vivemos. Espírito esse que, em vez de nos levar ao derrotismo e ao imobilismo, nos impulsiona a pensar maneiras alternativas de habitar o mundo e de compor com os outros agentes que conosco compartilham o solo. Ao apresentar contribuições de diferentes campos disciplinares buscamos também evidenciar como essa prática atravessa diferentes disciplinas e as reúne em práticas colaborativas que atravessam as fronteiras dos estanques enquadramentos das disciplinas modernas. Trata-se ainda de um grito desde o Sul Global, mais especificamente desde a América Latina, território devastado pelo extrativismo imposto pela colonização, mas também repleto de saberes e soluções que podem nos ajudar a sair da crise lançada sobre nós pelas práticas hegemônicas.

André Leal é arquiteto e urbanista pela FAU-USP e mestre e doutor em linguagens visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ, onde desenvolve pesquisa de pós-doutorado com bolsa Faperj Nota 10. É editor da revista Arte & Ensaios desde dezembro de 2023.

Referências

- Altberg, Ana et al. A ruína é, de alguma maneira, nossa fonte epistemológica: entrevista com Paulo Tavares. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 45, p. 14-47, jan.-jun. 2023.
- Artigas, Vilanova. Le Corbusier e o imperialismo. In: *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 1999, p. 17-24.
- Haraway, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: n-1, 2023.
- Krenak, Ailton. Ailton Krenak. Entrevista. In: Altberg, Ana; Meneguetti, Mariana; Koslowski, Gabriel (orgs.). *8 reações para o depois*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2019, p. 21-49.
- Le Corbusier. *El Modulor*. Buenos Aires: Poseidon, 1953.
- Neves, Eduardo Góes. *Sob os tempos do equinócio: oito mil anos de história na Amazônia Central*. São Paulo: Ubu Editora/Edusp, 2022.
- Sadler, Simon. *The situationist city*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- Smithson, Robert. Os monumentos de Passaic. In: Ewbank, Antônio (org.). *Robert Smithson: Artforum*, 1966-73. São Paulo: Editora Ébria, 2023, p. 18-21.

Smithson, Robert. A sedimentation of the mind: earth projects. In: Flam, Jack. (org.). Robert Smithson – the collected writings. Los Angeles: University of California Press, 1996a, p. 100-113.

Smithson, Robert. A tour of the monuments of Passaic, New Jersey. In: Flam, Jack. (org.). Robert Smithson – the collected writings. Los Angeles: University of California Press, 1996b, p. 68-74.

Tsing, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

Veloso, Caetano. A visão do Brasil que está em ‘Tristes trópicos’ esquentou meu coração. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 nov. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft0411200921.htm>; acesso em jun. 2026.

Como citar:

LEAL, André. Práticas latino-americanas em meio às ruínas físicas e epistemológicas. Dossiê Ruínas em degeneração. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 322-330, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.16>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Infraestudio: entre a arte e a arquitetura em meio às ruínas *Infraestudio: between art and architecture amidst the ruins*

Anadis Gonzalez

anadis@infraestudio.com

Fernando Martirena

fernando@infraestudio.com

André Leal

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

Resumo

Esta entrevista com Anadis Gonzalez e Fernando Martirena, do escritório de arquitetura cubano Infraestudio, realizada *online* em 12 de maio de 2026, explora a relação entre arte e arquitetura em sua prática e a atuação deles em meio às ruínas que marcam a paisagem de Cuba devido às décadas de bloqueio imposto pelos EUA. As dificuldades para o exercício da arquitetura no país leva a dupla a postular uma atuação radicalmente desmaterializada, que desloca a arquitetura da construção e do projeto para a ideia, a narrativa, a ficção e, por fim, para a arte contemporânea.

Palavras-chave

Arquitetura e arte. Ruínas. Ficção arquitetônica.
Arquitetura cubana contemporânea. Vazio.

Abstract

This interview with Anadis Gonzalez and Fernando Martirena, from the Cuban architectural practice Infraestudio, was conducted online on 12 May 2026, explores the relationship between art and architecture in their practice and their work amidst the ruins that characterize Cuba's landscape as a result of decades of the US-imposed embargo. The difficulties to practice architecture in the country have led the duo to propose a radically dematerialized work that shifts architecture away from building and design towards ideas, narrative, fiction and, ultimately, contemporary art.

Keywords

Architecture and art. Ruins. Architectural fiction.
Contemporary Cuban architecture. Emptiness.

André Leal / Em primeiro lugar, obrigado por tirarem um tempinho para compartilhar o trabalho de vocês, de que gosto muito, porque é raro ver essa mistura de arte e arquitetura de maneira tão indissociável como vocês fazem. Além disso há a relação de vocês com as ruínas, que é o tema desta edição da revista, já que, em seu trabalho, vocês estão muito envolvidos com ruínas de diferentes maneiras. Eu já comentei com a Anadis a frase do Caetano Veloso, que, na verdade, decorre de um comentário do antropólogo francês [Claude] Lévi-Strauss: “aqui tudo parece que era ainda construção e já é ruína”, uma ideia que é muito importante para minha pesquisa aqui no Brasil. E me parece que em Cuba a ruína atravessa muitos outros âmbitos que não apenas o físico, mas também, claro, o político, o econômico; como uma ruína mais ampla que nossa condição terceiro-mundista de modo geral já tem, mas que em Cuba é muito mais ampla, digamos. Então esse é o panorama mais geral que me atraiu para apresentar o trabalho de vocês aqui no dossiê.

Minha primeira pergunta para vocês é em relação à própria prática arquitetônica em Cuba, que não é permitida, então, há uma necessidade constante de burlar essa proibição, de sempre se virar de alguma maneira.¹ Gostaria de ouvi-los, então, sobre isso, e se isso modifica o desenho de alguma maneira, se essa proibição se reflete no resultado final e como se dá a prática arquitetônica frente a essas condições.

Anadis Gonzalez / Essa é uma situação hiperespecífica. Acho que somos o único país do mundo, além da Coreia do Norte, no qual é ilegal fazer arquitetura independente. Pode-se trabalhar para o Estado, nos escritórios do Estado, mas que na realidade nem trabalham muito pela condição que Cuba tem de estar parada no tempo. Nós nos formamos em 2016, em um momento no qual pela primeira vez estavam abrindo a economia cubana e que as relações com os Estados Unidos, que têm um poder muito grande sobre Cuba, estavam sendo restabelecidas. E nesse momento então, começou a ficar muito evidente a ativação de um pequeno capitalismo, que deixou claro que a arquitetura é dependente do capitalismo, da competição, do valor agregado, da diferença. Ou seja, fazer

¹ Pouco tempo depois de realizada esta entrevista o governo cubano realizou uma ampla reforma econômica para fazer frente ao cada vez mais rigoroso bloqueio por parte dos EUA, liberando diversas atividades particulares, entre elas a arquitetura.

arquitetura é criar diferenças, em oposição à arquitetura pré-fabricada, que não é questão de pré-fabricado como técnica construtiva, mas de pré-fabricado de ideias, em que o arquiteto deixa de ser relevante porque se trata de fazer só o mesmo, e de fazê-lo da forma mais básica. Então, quando nós começamos a exercer a profissão, em 2016, não existia um marco legal para exercer a arquitetura.

Desde os anos 1960, quando a Revolução Cubana triunfou, os arquitetos independentes foram convocados a deixar suas práticas burguesas e a trabalhar somente para os escritórios do Estado, que logo começaram a produzir essas ideias pré-fabricadas. E nós começamos com essa relação: alguém precisa de desenho, nós fazemos desenho, e de uma maneira muito natural, ou espontânea, começamos a exercer, como faz qualquer escritório do mundo, mas sem ter um marco legal.

Fernando Martirena / Sim, quando você vê todas as variáveis contrárias, como a ilegalidade, não ter seguro, não pagar impostos, não ter contrato e, no nosso caso, não ter experiência, não ter podido trabalhar para ninguém antes, não faz nenhum sentido criar um escritório de arquitetura. Mas o que decidimos desde muito cedo é que essa condição não podia ser uma justificativa para fazer algo malfeito e tinha que provocar uma reflexão sobre a própria condição. E nesse caso o que decidimos foi que, se não se constrói, não importa, a ficção já é suficiente. E assim então começamos uma prática que tinha algo de autismo, algo de resiliência, de ir se adaptando à realidade, mas que negociava muito pouco com essas variáveis tão fortes que as atacavam. Dessa maneira é que não nos interessa, por exemplo, nenhuma arquitetura nacional, ou a mal chamada arquitetura tropical. Começamos desde muito cedo a ter uma prática discursiva e narrativa universal e sobretudo pós-nacional, e assim víamos nossos referentes no Brasil, no Chile, no Japão, na Suíça. Então começamos a trabalhar aqui pensando, e por isso te falo dessa abstração da realidade, pensando que as coisas poderiam ser e com um otimismo que não cabia em nosso corpo. E de alguma maneira começamos a encontrar pessoas que tinham viajado, que tinham um pouco mais de gosto, de dinheiro também e que confiaram em nós, e, contra todas as previsões, começamos a construir.

AG / Sim, começamos a preencher um vazio e nos demos conta de que o limite não está muito claro, muitas vezes somos nós que o colocamos. Então começamos a tratar nossos clientes como se eles soubessem perfeitamente do

que se trata; do que um arquiteto faz, de que vamos desenvolver o espaço, abordando conceitos complexos, falando de paisagem, de tipologia quando, na verdade, esses são conceitos que não existem. O arquiteto, na sociedade cubana, não existe. Se você perguntar para qualquer pessoa o que fazem os arquitetos, ela vai dizer: bom, eles constroem, ou não deixam que os prédios caiam.

FM / Acham que é o pedreiro. Ou o encanador.

AG / Sim, porque a figura do arquiteto está apagada da consciência dos cubanos.

FM / E desde esse começo, quando decidimos que a ficção é suficiente e que o que queremos construir é uma narrativa espacial, nos tornamos mais promíscuos com os formatos. Então, ao criar uma ideia espacial, que acreditamos ser o mais difícil para cada projeto, essa ideia, se não se constrói, se converte em uma obra de arte ou em um ensaio, ou em uma pintura, ou em uma conferência, ou em pedagogia. Então, falamos em ter sempre um mesmo discurso, quase que caminhar em círculos, mas explorar diferentes recursos, sendo a arquitetura um desses recursos, construir arquitetura propriamente.

AL / Gostaria de escutar vocês um pouco sobre a relação com as ruínas, porque muitos projetos do Infraestudio foram feitos em casas em ruínas, e vocês, em vez de recompor essas ruínas ou tentar devolvê-las a um estado supostamente original, aproveitam essa situação. Assim, me parece que estão mais próximos da ideia de regenerar as ruínas, não recuperar a um estado anterior, mas sim regenerar. Então, como entendem essa regeneração das ruínas, que, claro, é muito diferente do que se passa no Norte Global ou mesmo no Brasil, apesar de haver semelhanças entre nossos países. Como entendem a ideia de trabalhar nas ruínas?

FM / Nossa aproximação inicial com as ruínas é que em Cuba não há arquitetura contemporânea como tampouco há arquitetos contemporâneos que constroem; assim, os edifícios aos quais íamos para aprender sobre arquitetura estavam em ruínas, ou seja, aprendíamos com as ruínas. E nossas lições espaciais, os edifícios de que mais gostamos, paradoxalmente se encontram entre o triunfo da Revolução, que é em 1959, e 1968, que já é o começo do declínio da ideologia. Esses primeiros nove anos foram muito potentes da Revolução Cubana, na maneira muito radical como a cultura, a dança, o teatro, a arquitetura se manifestaram. E, como é bem típico desses projetos muito ambiciosos, a maioria não foi

terminada e ficou em ruínas. Sua qualidade espacial, entretanto, foi, digamos, nossa primeira escola fenomenológica, ao ir vê-los. E também começamos a entender que quando eram terminados não eram tão emocionantes. A ruína faz um processo de síntese; quando um edifício está em ruína ou começa a se arruinar vai eliminando tudo que de alguma maneira sobra. As maçanetas, as lâmpadas, os detalhes, não? Até deixar o edifício nos ossos e no espaço. E ao aprender com isso, aprendemos também a começar a desenhar e a pensar os novos projetos de modo que a diferença entre o início do arruinar-se e o momento em que estejam acabados seja muito pequena.

AG / Sim, porque também está o “menos é suficiente”, fazer o mínimo necessário.

FM / Que é uma frase que adoramos de Pier Vittorio Aureli.

AG / Sim, é um livrinho do Pier Vittorio Aureli em que ele apresenta a ideologia resumida nessa frase. E que funciona de maneira similar tanto para projetos em edifícios que já existem como para projetos novos, porque quando nos deparamos com uma ruína, ela já tem muitíssimo caráter, muitíssimo material e é muitíssimo funcional. Então trata-se simplesmente de fazer o mínimo necessário para que essa ruína se converta em um espaço habitável e que permita habitar em convivência com a ruína. Além disso, a ruína tem a beleza do tempo, tem uma história narrada nas manchas, nos veios, nas coisas, que é um valor que nós não conseguimos introduzir, que é o valor do tempo. Em outros projetos, nos projetos que são completamente novos, a ruína tem mais a ver com o conceito de [Robert] Smithson das “ruínas em reverso”, de como a construção e a destruição se parecem tanto em um ponto. Então, nesse processo de construção, nós tentamos parar no momento exato quando já é suficiente, que é esse que ainda segue sendo tão parecido com a ruína, como o Fernando vinha dizendo, que é o essencial e tem somente aquilo de que necessita e se desprende de tudo que não é necessário.

FM / Aprender com esses edifícios tão fortes cria certo complexo de inferioridade, de que já não somos dessa geração de Álvaro Siza ou Niemeyer que pegam um papel e fazem o desenho perfeito, não? Assim, esse complexo de inferioridade nos serviu muito para não fazer, ou fazer o mínimo possível, e nos esconder a maior parte das vezes. Sobre tudo, não compor muito, isso nos ajudou a desaparecer, que, acreditamos, é o gesto conceitual mais interessante que pode fazer um arquiteto.

Ruínas en reversa [Ruínas em reverso]

Série de fotografias em preto e branco que reúne dois mundos: as obras da arquitetura cubana que mais admiramos – atualmente em ruínas – e nossas próprias obras ainda em construção.

A série toma seu nome e espírito do conceito de Robert Smithson, que se referia a “ruína em reverso” como a situação em que a construção já contém sua futura deterioração, e a ruína, a memória da forma. Nesse ponto intermediário, quando o edifício ainda não ganhou tudo o que o define nem perdeu tudo o que o despoja, encontramos a beleza da arquitetura reduzida ao essencial.

Nessas imagens as obras se igualam: uma se desmoronando, outras nascendo, todas presas no mesmo ciclo de transformação em que construir e arruinar quase se equivalem.

A ruína não espera nada, é espaço morto, um não lugar indiferente ao que nele ocorre. O tempo pulveriza tudo o que sobrou no princípio. Sua atemporalidade o libera de toda função, de toda decoração, de todo acontecimento. Nossos projetos em construção atuam da mesma maneira: são inúteis, abstratos, incompletos. Sua beleza não cede ao conforto. Às vezes terminar algo não é suficiente. Portas, janelas, mesas, cadeiras, lâmpadas, tomadas e torneiras – elementos necessários, mas que estragam a experiência pura do espaço para o domesticar com vida.





AL / Vocês já falaram um pouco na primeira resposta sobre como chegaram a isso, mas se pudessem desenvolver um pouco mais sobre as relações entre arte e arquitetura, ou a interface entre elas. Sobre como a entendem, e se pensam que essa relação pode contribuir nesse momento de crises generalizadas pelo qual o mundo passa, crises que vão desde a ecologia até a política, passando pela arte e pela imaginação, âmbitos que estão todos entrelaçados, obviamente. Como acham que essa relação pode contribuir para imaginar saídas para essas crises?

FM / Em nosso caso tudo está conectado, teoria e biografia. Há uma linha muito fina entre o que se passa conosco, o que somos e o que desenvolvemos. Então, não tínhamos arquitetos para ler ou com os quais aprender, e, no entanto, há sim muitos artistas, músicos, cineastas, mas sobretudo artistas visuais muito importantes aqui em Cuba e que foram nossa referência mais direta e também nossos amigos. Aqui quase não temos amigos arquitetos porque todos foram embora do país, mas temos muitos amigos artistas. Por outro lado, essa proximidade com os artistas nos levou a nos dar conta do quão pragmáticos e práticos eles são com o fazer. O arquiteto está sempre pensando que seu edifício só vai estar terminado dentro de cinco anos e que, portanto, há uma espécie de calma e não há pressa – as coisas vão sair. Enquanto o artista, mesmo que faça uma instalação, tem que primeiro fazer um desenho, fazer uma foto e produzir tudo, assim como o escultor. Eles têm uma relação com o agora e com o *outcome* muito mais direta, e isso nos encantava, porque resolvia um problema que a arquitetura não resolve, que é resolver as coisas no presente e sobretudo as coisas que não sobrevivem à realidade.

Como a realidade está contra o projeto, o orçamento, os clientes, a política, tudo, é quase um milagre quando um projeto é realizado. E muitas vezes o projeto não vira realidade. Assim a arte foi a equação que encontramos para lhe dar um caminho extra e às vezes para propor ou colocar sobre a mesa questões que quando trabalhamos com clientes não podemos colocar. [Rem] Koolhaas diz que a arquitetura só responde a interesses alheios, então ela não tem agenciamento próprio. E pela arte nós tocamos temas arquitetônicos, mas precisamente porque não há clientes, porque não tem que ficar bom, ou resolver algo específico.

Pabellón infinito [Pavilhão infinito], *Sancti Spiritus* (2018)

O edifício, que alguns chamam de bananal, é composto por um número indefinido e sutilmente constante de bananeiras. Um quadrado massivo e cego de 30 metros de largura perfeitamente delimitado na planície. A paisagem é o cheio, e a arquitetura o vazio. Pavilhão infinito é um pavilhão complementar que dá apoio para a obra de land art de Wilfredo Prieto [Viaje infinito], em Zaza del Medio, no Centro de Cuba. Buscamos uma estratégia construtiva que nos permitisse usar materiais pré-fabricados reciclados sem que eles determinassem a imagem do edifício. Como a bananeira não tem raiz, senão algo parecido a uma cebola, ela pode ser plantada muito perto uma da outra, criando massa compacta de vegetação. Buscamos assim construir um edifício feito de um bananal, que tivesse dentro dele um cinema, uma galeria, banheiros e outras infraestruturas das quais a obra principal necessite. Localizado em meio ao campo cubano, sem nada próximo ao redor, o espaço, uma vez que estamos dentro, se comprime enquanto vemos todo o processo de como foi idealizada e se produziu a obra [de Wilfredo Prieto]. Uma vez que saímos, voltamos à imensidão e descobrimos uma autoestrada desenhando o símbolo do infinito sobre o matagal.





AG / Além disso, sempre se trata para nós do ‘que’ no lugar do ‘como’. O como tem que se resolver e pode ser por meio de um livro, de uma escultura, de uma conferência, de uma conversa, de um edifício por fim. O como é sempre o tema do recurso, e o único que nós podemos construir sem necessidade de ninguém mais intervir é o discurso, as ideias. Então, para nós foi muito claro desde o começo que queríamos fazer uma arquitetura de ideias, uma arquitetura de palavras. Desse modo, a palavra se converteu na obsessão principal da nossa arquitetura, porque a palavra é o mais básico, é a forma de arte mais primitiva.

FM / E porque a palavra também precede à forma e ao material. Podemos estar falando de um edifício, um conceito de Lina Bo Bardi sem falar de materiais e sem falar de formas, não? E isso é o que mais nos interessa, como construir ideias espaciais que outros imaginem e que eles se tornem os próprios arquitetos dessa ideia, mas poder transmitir essas ideias espaciais, não?

AL / Sim, muito bonita essa ideia! Justamente a última pergunta que eu tinha pensado tem a ver com isso, partindo de um projeto de que gosto muito que é o Pabellón Infinito, no qual vocês criam esses vazios ali em meio a um bananal. Vocês já falaram um pouco agora da arquitetura como ideia, da arquitetura como palavras, que é outro conceito que admiro na prática e no pensamento de vocês. Gostaria então de pensar esse vazio como arquitetura e a arquitetura como ideia, como algo próximo entre eles.

FM / É bonito pois é a primeira vez que nos perguntam sobre esse projeto, que é um projeto que pouca gente conhece, mas do qual nós gostamos muito, porque nesse projeto chegamos a um limite muito prazeroso para nós, que é a ideia do desaparecimento da arquitetura. O objeto arquitetônico na paisagem sempre é um objeto, e a paisagem é o fundo, e nesse caso o que fizemos foi inverter essa relação de figura e fundo, no qual a paisagem do bananal constrói uma arquitetura 100% natural. É um quadrado de 30 metros de lado, no meio do campo no qual se entra por um corredor feito dessa arquitetura vegetal... E outra coisa muito interessante é que a bananeira não tem raiz, o que tem abaixo é como uma cebola, então isso permite que possam crescer uma em frente a outras.

AG / E é o que muita gente que vive no campo usa para dividir suas propriedades. Em vez de construir um muro, criam uma massa de bananeiras impenetrável, e quando visitamos o campo onde fizemos o projeto, para nós foi incrível que se possa criar um sólido com uma planta!

En tu mente [Na sua mente], Liga 35, México D.F. (2022)

Infraestudio propõe uma arquitetura de ideias que – em suas próprias palavras – é uma arquitetura idealista cujas construções não dependem da realidade para existir. A exposição está conformada por oito obras que só se materializam por meio de uma narrativa. Partindo de ideias, as peças constroem uma arquitetura feita para nossa mente – incorpórea e antissensorial, com tantas formas quantos leitores existirem.

Imagine uma arquitetura que se mostre por meio das palavras, idealista e com tantas formas quanto leitores, construída por você na sua mente.

Em uma paisagem virgem, imagine uma casa que pareça duas pedras. Tão próximas como a ponto de se beijar, e, da distância que as separa, nasce uma gruta [inspirada na escultura Beijo, de Wilfredo Prieto]





FM / E o interessante era construir esses vazios conectados por essa trilha, assim eliminando a arquitetura. Desse modo, é um projeto que é paisagismo e desenho interior, porque quando você vai pela trilha, você está vendo a paisagem e vê uma porta no final dela, abre essa porta e está no interior. Então a arquitetura, que é esse espaço intersticial, o objeto entre interior e exterior, aqui se eliminava e isso permitia que o edifício fosse tão barato e banal quanto pudesse ser, porque realmente o que interessava era o conceito, afinal – a ideia desse quadrado de bananal que é perfurado por uma trilha e dentro do qual estão esses edifícios escondidos, tapados pelo matagal de bananeiras.

AG / Para nós trata-se de caminhar em círculos e encontrar um conceito que abre uma porta para outro, que se repete. E a obsessão por nos esconder, a obsessão com o vazio, tem a ver com essa condição biográfica da qual falávamos, de trabalhar ilegalmente, de ter um vazio histórico em relação ao papel do arquiteto na sociedade. Tem a ver com uma cidade em ruínas que se perde, que não é reconstruída e que cada vez se esvazia mais, tem a ver com nossos amigos, que foram todos embora. Então a arquitetura tem a ver com não tocar a paisagem, com eliminar a modernidade, eliminar a arquitetura.

FM / E trata-se de um gesto pós-humanista, não? Entender que o humanismo levou a arquitetura ao ponto em que está e que nós temos que começar a pensar nas outras espécies e pensar que nosso ego não é tão importante.

AG / E isso é um recurso. Na verdade, em cada projeto buscamos nos esconder de diferentes maneiras, às vezes o fazemos de maneira mais literal, como nesse projeto. Outro é a Casa C, que consiste em um muro que, visto de fora, parece que não há uma casa ali. Há projetos que se escondem dentro de sua própria pele, há outros que se escondem por trás da poesia de ser algo que não são.

FM / Sim, que tentam ser algo que não são.

AG / E assim então nós vamos fechando o círculo entre a realidade e a ficção.

FM / E sobre a relação entre biografia e teoria, essa ideia do vazio legal e do vazio do êxodo, nós nos demos conta depois que estávamos inconscientemente fazendo uma coisa da qual Borges falava muito, que é tomar como escolha própria algo que te é dado. Quer dizer, algo que te tocou, que não te tocou escolher, que é uma condição, e a pessoa o sente ou trabalha para sentir como se aquilo tivesse sido sua própria escolha.

AG / Que você escolhe: você escolhe o que não escolhe.

FM / Escolhe o que já foi imposto a você. E, então, parece tolo, mas é uma maneira de ser feliz.

AL / Quanto a essa relação entre o vazio e as ideias, digamos, eu também estava pensando na Casa Gruta, por exemplo, que tem um vazio bastante delimitado, um verdadeiro vazio entre os dois blocos da casa.

AG / Por exemplo, um dos exercícios que fazemos é escrever, ou seja, mostrar nossos projetos só com palavras, escrever a arquitetura. Quando tento contar um edifício para você, não posso descrevê-lo, porque é impossível nos entendermos. Ou seja, imaginar a geometria é banal, porque você vai imaginar uma coisa, e eu imagino outra. Quando o que eu posso contar do edifício é uma ideia, que você pode imaginar de qualquer forma, você pode lhe dar a forma e, no entanto, vai ser a mesma ideia. Como? “Imagina um edifício feito de um bananal em que a arquitetura é o vazio”. Ou seja, é uma ideia como vetora, de vetores, sem bordas, e você pode construir o que seja com essa ideia. Não se trata de “é azul, forma um triângulo e tem uma interseção entre dois volumes”, não se trata disso.

Aquí está el vacío [Aqui está o vazio] (2015)

Site specific, impressões em vinil (118 x 84cm)

12ª Bienal de Arte de Havana, 2015

Os organizadores da Bienal de Havana nos pediram para mostrar a situação atual da arquitetura cubana. Decidimos trabalhar sob dois princípios básicos: o vazio que constitui o papel histórico do arquiteto na sociedade cubana e o vazio físico que evidencia a cidade em seu estado de deterioração. Limpamos o lote no qual recentemente havia ocorrido um desabamento e o abrimos ao público pela primeira vez. No interior, 20 cartazes A1 com projetos para o bairro de Colón que nunca se materializaram mostravam apenas os autores e a localização de cada projeto, permanecendo quase em branco. Abrimos essa ferida da cidade para apresentar a arquitetura contemporânea cubana por meio de seu vazio. Um museu de arquitetura contemporânea que sacrifica seu conteúdo para mostrar apenas sua ausência.



FM / No caso da Casa Gruta, por exemplo é: “imagine duas pedras tão próximas uma da outra como a ponto de se beijar e que entre as duas seja gerada uma gruta”. Com essa ideia em mente cada um vai construir seu próprio edifício. E uma coisa que nos encanta é que quando narramos essa ideia e as pessoas imaginam o edifício, quando elas veem o projeto da casa elas dizem: “ah, ok, mas eu gostei mais da minha!” E isso é ótimo, porque cada um constrói sua própria Casa Gruta na cabeça. Nós construímos a que pudemos construir, mas o que mais nos alegra é ter chegado a construir uma tipologia nova ou uma ideia espacial nova.

AG / E isso é algo que fizemos no livro que escrevemos, *El espacio del texto* [O espaço do texto], é algo que exploramos em Liga, um espaço de arquitetura no México, e é algo que também fez parte da primeira colaboração que eu e Fernando fizemos juntos quando ainda éramos estudantes. Foi uma exposição intitulada Aquí está el vacío [Aqui está o vazio], e o que fazíamos era mostrar os projetos que tinham sido construídos em um bairro de Centro Habana [distrito de Havana], mas somente por meio do enunciado, como: “reabilitação do hotel Los Fornos, por Pedro Martínez e Juana Rodríguez”. Então, nessa simples enunciação de que existe, a arquitetura passa a existir.

FM / Mas você não via o projeto, havia um vazio, um cartaz em branco apenas com o nome do projeto e o enunciado.

AG / Dá na mesma qual é o projeto, ele simplesmente existe. O projeto existe simplesmente porque você o nomeia, e então você pode imaginar o que quiser. O importante é que você imagine que existe arquitetura e que alguém está trabalhando para isso, é como a base, onde não há nada mais do que simplesmente existir por ser nomeado.

FM / E temos desenvolvido também um prazer na decepção. Por exemplo, essa exposição ou a da Liga eram muito decepcionantes, porque você entrava e não te entregava nada, sabe? Em vários de nossos edifícios você entra e diz, ok, mas qual é o edifício? Fizemos o projeto de uma galeria, por exemplo, e quando nossos professores chegaram ao edifício, depois de nove anos em obras, nos disseram: “mas quando começa a construção?” Então a ideia de gerar uma decepção primeiro, para liberar os preceitos e então poder entender o que está diante de você, é uma estratégia da qual gostamos muito e que por exemplo Gabriel Orozco, um artista mexicano, falou muito em suas obras. Não temos medo da decepção, de fazer uma exposição em branco. Sabemos que alguns visitantes vão gostar muito, queremos que a experiência não seja fenomenológica, mas conceitual e poética.

AG / Sim, a última exposição na qual fizemos isso foi no ano passado, a *El espacio del texto*, em uma das poucas prisões panópticas que existem no mundo, que está aqui em Cuba, na Ilha da Juventude. Então convidamos cerca de 40 arquitetos, alguns dos quais mortos, alguns não arquitetos, pessoas que simplesmente trabalham com o espaço, para nos dar uma ideia sobre papel que então colocamos na prisão. E essa prisão é muito simbólica para nós, porque é um edifício que é também um modelo que serviu para inspirar todo o pensamento da vigilância e da disciplina de Foucault. Na verdade, essa ideia não surgiu de um arquiteto, mas de um jurista, surgiu como uma ideia escrita: ele descrevia sua ideia de uma prisão ideal e apenas um século depois é que foi construída, e outro século mais tarde foi levada para a filosofia. Trata-se então de como uma ideia espacial pode se converter em muito mais, além de um edifício.

FM / Sim, é viajante. E o que fizemos foi pedir que esses 40 arquitetos do mundo inteiro – do Brasil estava Carla Juaçaba, por exemplo – nos mandassem ideias de edifícios, mas que não precisavam nem de imagens, nem diagramas, nem nada, que só o texto as defendesse. E a primeira ideia que mostramos foi justamente a de [Jeremy] Bentham, seu escrito em seu próprio edifício. E tinha gente que visitava e não entendia nada, e tinha gente se metia e lia cada uma das ideias como se fosse um livro. Isso também nos interessa, ter diferentes audiências.

AL / Sim, também gosto muito dessa exposição e dessa ideia de que cada um tem seu próprio projeto na cabeça. E também adoro aquela maquete da Casa Gruta, que são duas pedras. Acho que em Liga elas eram grandes, mas aí no escritório também tinha uma menor, não?

AG / Claro, onde quer que se juntem duas pedras...

FM / Aqui temos esta, que é uma maquete mais arquitetônica [mostra a maquete da Casa Gruta em papel-cartão]. Mas nem todos precisam dela. Basta colocar duas pedras, uma ao lado da outra, e dizer: “imagine uma casa que seja isso e que não se tocam, e que se você está no quarto e quiser ir para a cozinha tem que passar pelo pátio”...

AL / Uma última pergunta então. Fico feliz que vocês mencionaram quase todos os projetos que eu tinha selecionado para apresentar no dossiê. Um que faltou é o Jardines que no existen [Jardins que não existem], do qual me interessa particularmente o Proyecto de reforestación del Estadio Martí [Projeto de reflorestamento do Estádio Martí]. Se vocês pudessem falar um pouco sobre esses jardins que não existem, também como uma ideia, que se formula uma ideia de um jardim bastante borgesiano, me parece.

Jardines que no existen [Jardins que não existem] (2019)

Pesquisa e instalação, papel impresso, pedras, zeólita e mesas de aço (12 x 1 x 1,2m)

13ª Bienal de Arte la Habana, no Taller Chullima, 2019

(Projeto em colaboração com Alberto y Maria Kalach)

Desde sua visita a Havana em 2017, o arquiteto mexicano Alberto Kalach colaborou conosco ao imaginar mudar a cidade apenas por meio de seus jardins. Esse projeto questiona como a disposição do verde urbano em todas as suas escalas corresponde às urgências da cidade contemporânea (problemas ambientais como secas, inundações e contaminação do ar, em relação com os problemas políticos, como o uso do solo, a mobilidade, a acessibilidade e a qualidade dos espaços verdes coletivos). Toda a transformação residual depois de um ano de trabalho – ainda em processo – foi matéria-prima para a construção de um jardim durante a Bienal; um jardim de mapas, maquetes, textos, plantas, pedras e todo tipo de objetos, que desenham os possíveis futuros de uma Havana cheia de jardins.

Esses jardins que ainda hoje não existem.





Jardín en Glasfabrik [Jardim na Glasfabrik]





FM / Sim, sim, sim! Digamos que nós tomamos emprestada e desenvolvemos essa ideia como nossa, mas é uma ideia de Alberto Kalach. O artista Wilfredo Prieto, que é um grande amigo nosso, um dia estava conversando com o arquiteto Alberto Kalach no México, e lhe perguntou “escuta, se você tivesse todo o dinheiro do mundo, o que faria em Havana?”, pensando que ele ia dizer um arranha-céu ou um museu. Alberto, porém, lhe respondeu “pois não desenharia nada de arquitetura, só mudaria os jardins”. Essa resposta nos pareceu tão forte e poética que, junto com Wilfredo e a Bienal de Havana, o convidamos para vir, e estivemos uma semana aqui desenhando jardins e falando com instituições para executar algum dos jardins.

AG / E chamamos de jardins que não existem, como uma maneira de nomear a ausência, poder olhar em qualquer lugar e imaginar um jardim que não existe. Em Liga, por exemplo, o que fizemos foi abrir uma janela para a rua com uma inscrição abaixo que dizia: “imagine um jardim que não existe”, que é como lançar o olhar e que exista na sua imaginação. E o que fizemos na 13ª

Bienal de Havana, em 2019, foi colocar vários lugares de exemplo, fazer como um catálogo em nível metropolitano desses jardins que não existem em todas as escalas: na pequena escala do jardim da casa ou o jardim da rua, a praça, o parque, a avenida, o bosque, todos esses lugares onde poderiam existir jardins que mudariam tudo.

FM / E tinha um componente político, porque foi a única vez que chegamos a conversar com os políticos, todas as segundas-feiras durante seis meses, para ver se conseguíamos algo, e ao final não conseguimos nada. E também são projetos muito rápidos; o que colocamos de exemplo, do Estádio Martí, tem problemas de escala com a colagem, mas isso não é importante, porque o importante é pensar que esse estádio, que é tão importante, poderia ser reflorestado.

AG / Muitas vezes o que fazíamos era converter as ruínas em jardins. Ou seja, dizer que a única coisa que este lugar precisa para ser um espaço público é um jardim e nada mais. Assim a ruína se converte em parte do jardim, as ruínas são como as pedras no jardim.

FM / E uns três anos depois nos convidaram para ir à Alemanha, a uma fábrica de vidro abandonada, a Glasfabrik, em Leipzig, e nos disseram que ia ser um espaço de urbanismo, que iria pensar o urbanismo do futuro, que seria como um centro cultural. Nos pediram então para fazer o primeiro gesto no espaço, pensando que nós íamos fazer, não sei, uma escultura ou consertar o telhado. E dissemos, não, não, o que tem que ser feito é o que vai acontecer com este edifício dentro de mil anos, que é quando nós não vamos mais estar. Ele vai ser destruído e a natureza vai entrar e nós vamos viver isso, vamos ter o privilégio de poder viver isso hoje. Então o que fizemos foi um buraco no piso, compramos um caminhão de terra e plantamos um jardim no meio do espaço. Então esse gesto pós-humanista de dizer: o jardim é o centro da conversa, e não tanto o estar resolvendo problemas.

AG / E para que comece o jardim a arquitetura tem que acabar. Então destruir o edifício era construir um jardim.

FM / E uma coisa que acreditamos que acontece muito na América Latina é que somos muito bons em resolver problemas, mas não gostamos de converter a resolução em nossa propaganda. Começamos a dizer que somos muito bons, demasiadamente bons, resolvendo problemas e então não podemos criar novos problemas. Só que no Norte Global, como eles já têm seus problemas

resolvidos, eles criam seus próprios problemas. E nós gostamos dessa ideia de que sim, temos que resolver os problemas, o edifício tem que ser ventilado, tem que ser estrutural, mas temos o direito de pensar além da resolução de problemas. E é por isso que buscamos Borges e a poesia e todas essas ideias que estão fora da arquitetura, mas que quando entram começam a reger o movimento de todos os vetores.

Anadis Gonzalez e Fernando Martirena *dirigem o Infraestudio, um estúdio de arte e arquitetura sediado em Havana. Fundado em 2016, o estúdio desenvolve uma prática transdisciplinar que abrange a arquitetura, a arte, a investigação e a organização de exposições. Seu trabalho aborda as condições políticas, materiais e sociais do ambiente construído em contextos marcados pela informalidade, pela escassez e por restrições institucionais.*

André Leal *é arquiteto e urbanista pela FAU-USP e mestre e doutor em linguagens visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ, onde desenvolve pesquisa de pós-doutorado com bolsa Faperj Nota 10. É editor da revista Arte&Ensaios desde dezembro de 2023.*

Como citar:

GONZALEZ, Anadis; MARTIRENA, Fernando; LEAL, André. Infraestudio: entre a arte e a arquitetura em meio às ruínas. Dossiê Ruínas em degeneração. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 331-353, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.17>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Atlas do Chão: constelação Chãos Ferais

Atlas do Chão: Feral Grounds constellation

Ana Luiza Nobre

 0000-0002-0465-6504
nobre@puc-rio.br

David Sperling

 0000-0003-1224-4267
sperling@sc.usp.br

Lili Carr

 0009-0007-8945-8550

Resumo

Contribuição para o dossiê Ruínas em regeneração do Atlas do Chão, um experimento contracartográfico digital iniciado em 2020 por uma parceria entre PUC-Rio e USP. O projeto visa mapear criticamente processos de urbanização, territorialização e desterritorialização inscritos no chão, atuando como um arquivo aberto e um sistema constelar de imagens georreferenciadas. Fundamentado em pensamentos indígenas e acadêmicos que propõem uma ética de vida baseada no respeito à Terra, o Atlas adota como referência metodológica o “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg e a escrita constelar de Walter Benjamin.

Palavras-chave

Atlas do chão. Ruínas. Arquitetura.

Abstract

A contribution to the Ruins in Regeneration dossier by Atlas do Chão, a digital counter-cartographic experiment launched in 2020 through a partnership between PUC-Rio and USP. The project aims to critically map processes of urbanisation, territorialisation and deterritorialisation inscribed in the ground, functioning as an open archive and a constellated system of georeferenced images. Grounded in indigenous and academic thought that proposes an ethic of life based on respect for the Earth, the Atlas adopts Aby Warburg's 'Atlas Mnemosyne' and Walter Benjamin's constellar writing as its methodological framework.

Keywords

Atlas do Chão. Ruins. Architecture.

O Atlas do Chão (atlasdochao.org) é um experimento contracartográfico-históriográfico de base digital, em andamento desde 2020, parceria entre o Là/Laboratório de Análise Arquitetônica do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e o Núcleo de Estudos da Espacialidades Contemporâneas do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP), com apoio da Faperj e do CNPq.

Trata-se ao mesmo tempo de um conjunto aberto – expansível e potencialmente infinito – de mapas, um arquivo e um sistema constelar de imagens – constituído por pontos críticos e georreferenciados. O objetivo é mapear e tornar visível criticamente processos de urbanização, territorialização e desterritorialização que permanecem de algum modo inscritos no chão hoje, em diferentes contextos histórico-culturais e geopolíticos (não necessariamente hoje produzidos, mas de algum modo legíveis hoje, como pegadas deixadas pela ação humana ao longo do tempo).

Sua origem está na encruzilhada cósmica entre as vozes de líderes indígenas e quilombolas, como Ailton Krenak, David Kopenawa, Jerá Guarani e Nego Bispo, e de pensadores acadêmicos, como Anna Tsing, Bruno Latour, Donna Haraway, Rita Segato, Eduardo Viveiros de Castro, Malcolm Ferdinand, Maria Puig de la Bellacasa, Vandana Shiva, Achille Mbembe, Arturo Escobar, Aníbal Quijano e Maristella Svampa. Diante desse apelo comum por uma ética de vida baseada no respeito à Terra e na interdependência radical entre todos os seres e entidades, o Atlas do Chão assume o desafio de explorar diferentes formas de escrita (textual, visual e intermídia) a fim de contribuir para abrir caminho para mundos outros por meio de procedimentos, paradigmas e imagens que problematizam visões de mundo oriundas do racionalismo europeu.

A cartografia desempenha papel fundamental nesse sentido não como uma ciência objetiva dedicada a produzir representações do mundo, mas como problema político-filosófico ligado à construção/configuração de mundos e territorialidades mais-que-humanos. Na intersecção entre espaço, tempo, narrativa e representação, a cartografia oferece, de fato, uma base comum para explorar, através de uma lente interdisciplinar e crítica, os processos contemporâneos de espacialização, urbanização e territorialização que são intrinsecamente dinâmicos e complexos, profundamente enraizados no colonialismo e que representam desafios urgentes para disciplinas como arquitetura, urbanismo, artes e

design. Isso explica também a opção, do ponto de vista teórico-metodológico, por assumir como principais referências o Atlas Mnemosyne de Aby Warburg e a escrita constelar de Walter Benjamin, para enfrentar um conjunto de questões.

Como desafiar e descolonizar as narrativas e os aparatos que moldaram boa parte da historiografia arquitetônica e urbana até agora, considerando, por exemplo, a complexidade dos processos de urbanização nos países ibero-americanos?



Figuras 1 e 2
Atlas do Chão,
interface randômica
de abertura do sítio

Como rearticular e revelar as relações complexas e profundas entre obras de infraestrutura urbana, fontes de energia, discursos políticos, relações de poder, escravidão, movimentos migratórios, práticas sociais, modos de vida e luta?

Como tornar criticamente visíveis processos complexos marcados por conflitos, contradições e ambiguidades que envolvem os espaços urbanos e, ao mesmo tempo, vão muito além dos seus limites?

Como libertar a imaginação de convenções cartográficas e historiográficas e fomentar novas imagens políticas, urbanas e planetárias?

A chave do projeto é a dimensão polissêmica e a própria delimitação imprecisa da palavra “chão”, categoria livre de condicionamentos e limites científicos, que opera na dobra semântica com solo, t(T)erra, território, mas porta inúmeros sentidos, como um composto de múltiplas camadas (históricas, biológicas, sociais, econômicas, literárias, simbólicas etc.), que tem espessura e dimensão interestelares, pressupõe uma condição básica de habitabilidade do planeta e pode ser considerado um arquivo do mundo, no qual todas as ações (antrópicas e não antrópicas) se encontram de alguma forma inscritas.



Figura 3
Atlas do Chão,
mesa de pontos



Figura 4
Atlas do Chão,
mesa de constelações

As questões metodológicas investigadas pelo Atlas do Chão referem-se a:

- 1) cartografias críticas: enunciar e revelar sentidos alternativos aos dominantes em relação a lugares e eventos históricos;
- 2) atlas de imagens: sustentar o pensamento por meio das imagens como forma de produção de sentidos e afetos;
- 3) constelações de pontos: coproduzir conhecimento assumindo a provisoriedade, a simultaneidade e a emergência como qualidades;
- 4) curadoria: criar um arquivo ao mesmo tempo coeso e sempre aberto a novas inserções propostas por pesquisadores do projeto, convidados, participantes de oficinas e público em geral.

A base do Atlas é constituída por pontos e constelações, mapeados por colaboradores de diversas áreas e latitudes. Os pontos são georreferenciados e entendidos como nós críticos. Mais que os pontos em si, no entanto, são as conexões e inter-relações que importam. Proximidades e distâncias, intervalos, contatos. Parentescos. Constelações que permitem ligar pontos isolados, gerando estruturas rizomáticas que lhes dão novos sentidos. Aproximar e articular coisas distantes geográfica e culturalmente, fazendo surgir relações de afinidade sempre prontas a ser reconfiguradas. Arranjos provisórios e por vezes surpreendentes, a oferecer novas possibilidades de leitura à medida que nos movemos por dentro do atlas, tramando percursos.

Chãos ferais

A constelação Chãos Ferais, parcialmente apresentada aqui, é uma das sete constelações desenhadas até o momento no Atlas e resulta de curso realizado entre março e junho de 2024 em formato híbrido (*online* e presencial), com a participação de cerca de 50 alunos de pós-graduação das áreas de arquitetura, antropologia e *design* vinculados a quatro instituições: Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, University of Northern Arizona e Bauhaus Dessau Foundation. O curso foi concebido e ministrado em conjunto pelos editores do Atlas do Chão e as professoras Alder Keleman Saxena e Lili Carr, do projeto Feral Atlas (feralatlas.org), além do professor Luciano Bernardino da Costa (IAU-USP).



Figura 5
Atlas do Chão, mapa da
constelação Chãos Ferais

A proposta consistiu em articular dois atlas digitais desenvolvidos simultaneamente, com preocupações semelhantes, no contexto pós-pandêmico: o Atlas do Chão e o Atlas Feral. Para isso tratou-se de investigar, a partir de práticas cartográficas experimentais enraizadas no chão, os conceitos inter-relacionados de feralidade, infraestrutura e *patch* (retalho ou fragmento), tal como elaborados pela antropóloga Anna Tsing (Tsing et al., 2024). Desenhou-se assim a constelação Chãos Ferais, a partir de pesquisa de campo realizada em quatro localidades distintas, como se verá a seguir: a favela da Maré, no Rio de Janeiro; a sub-bacia do

rio Monjolinho, em São Carlos, ambas no sudeste do Brasil; Flagstaff, no Arizona, EUA, e Bitterfeld-Wolfen, na Alemanha. O objetivo foi mapear e inter-relacionar infraestruturas antropogênicas enraizadas em diferentes ecossistemas urbanos do planeta e as feralidades que delas derivam e proliferam para além do controle humano. Nesse sentido, foi crucial, do ponto de vista metodológico, a articulação entre trabalho de campo, observação empírica e produção de mapas poéticos como forma de compreender o Antropoceno a partir de retalhos ou fragmentos (*patches*) que compõem a constelação. A seguir apresentamos três dessas localidades – Bitterfeld-Wolfen, Maré e Monjolinho – e as questões a partir delas levantadas.

Bitterfeld-Wolfen

A região de Bitterfeld-Wolfen é conhecida como um dos casos mais extremos de poluição ambiental da história alemã, após mais de um século de mineração de linho e de 12km² de produção eletroquímica até 1990, quando findou a República Democrática Alemã (RDA). Hoje, o Chemiepark Bitterfeld-Wolfen e as mais de 300 empresas ali instaladas reindustrializam o terreno que a indústria do século 20 estabeleceu materialmente – no “solo construído” de fundações, entulhos compactados e na persistente contaminação química do solo e das águas subterrâneas, o que justifica a presença de nova indústria em detrimento de outros usos do solo – e politicamente, ao atrelar o sucesso da economia local ao sucesso da indústria, principal empregadora e polo preponderante de atração de investimentos da região.

O legado de Bitterfeld-Wolfen de poluição do solo – um “problema de eternidade” a ser monitorado perpetuamente – e de ocupação industrial – um motor econômico a ser sustentado também perpetuamente – é bastante documentado. Menos atenção tem sido dada ao potencial do solo de Bitterfeld-Wolfen como feral – inerentemente fora do controle e da contenção humanos – e às novas formas de sociabilidade e de resistência que isso faz emergir. Visto de dentro, esse solo é ao mesmo tempo arquivo e meio heterogêneo, no qual vestígios materiais se misturam e se transformam por processos vitais mais-que-humanos e forças terrestres. A natureza inquieta, incessante e criativa desse solo nos convida a reabrir termos amortecidos como “sustento” e “sustentabilidade”, ampliando-os e revigorando-os para respeitar as teias incrivelmente complexas de relações multiespécies e multitemporais que estruturam e sustentam a vida, aqui.

Em junho de 2024, o Chemiepark, Seção A, recebeu o Festival OSTEN, um festival anual fundado em 2022 para celebrar o antigo Leste da Alemanha a partir dos múltiplos pontos de vista contidos nas “histórias de tirar o fôlego e na atmosfera muito especial” de Bitterfeld-Wolfen (<https://osten-festival.de/en/visit/faq/>). No espírito da programação, que convida moradores e visitantes a propor formatos criativos para navegar por essas histórias, desenvolvemos uma série de caminhadas abertas dentro da Seção A até lugares para os quais, como visitantes e convidados, nos sentimos atraídos. Essas caminhadas abriram espaço e tempo para compartilhar impressões, memórias e observações minuciosas entre todos que se juntaram ao percurso – e em reconhecimento àqueles que trabalharam e caminharam por esse solo antes.

Esse contexto constitui a base dos pontos mapeados, originados em situações observadas na Seção A do Chemiepark, entre abril e junho de 2024. Esses pontos foram posteriormente desenvolvidos seguindo suas relações por meio de fontes de arquivo e de conversas com aqueles cujo trabalho cuida, de algum modo, do solo de Bitterfeld-Wolfen hoje. Os pontos foram desenvolvidos por Akshita Bhandari, Randi Rojas Díaz, Carlos Jawaad Isoop, Aliaksandra Liakhavets, Hira Rasool, Hannah Schönicke e Lili Carr. Com agradecimentos a Vera Lauf (Bauhaus Dessau Foundation), Fred Walkow, Patrice Heine (Chemiepark Bitterfeld-Wolfen), Dorit Öhlschläger (Kompetenz Grün), Cora Pröschold (Kreismuseum Bitterfeld) e Anne Diestelkamp (Festival OSTEN).

Maré

Um conjunto de 15 favelas em 4km² no Rio de Janeiro, delimitado pela baía de Guanabara e por três grandes vias expressas (Avenida Brasil e Linhas Vermelha e Amarela), no qual vivem hoje cerca de 140 mil pessoas, majoritariamente negras. Um imenso complexo de aterros, construídos em diferentes momentos nos últimos 100 anos por diferentes processos construtivos, diferentes agentes e com diferentes materiais segundo lógicas de ocupação e práticas construtivas altamente predatórias impostas ao longo do tempo sobre os manguezais nativos. Esse acúmulo de aterros contraria a lógica arquitetônica das palafitas ligadas à origem da Maré – cuja erradicação foi particularmente intensa no período militar (1964-1989) – e se soma ao adensamento urbano em expansão contínua, à precarização da infraestrutura existente e à localização

costeira, tornando o território particularmente vulnerável à contaminação, poluição atmosférica, enchentes e tantos outros problemas socioambientais.

Oficialmente considerada bairro desde 1994, a Maré já foi classificada como área de elevada propensão a inundações e altas temperaturas. E parte significativa do seu território físico também está mapeada como uma das áreas da cidade mais sujeitas a alagamento pela elevação do nível do mar. Outros aspectos constitutivos da potência do chão e da própria territorialidade da Maré, porém, têm sido ignorados, sobretudo do ponto de vista da sua diversidade. Visto por dentro e por baixo, o chão da Maré é, afinal, um arquivo que guarda vestígios, memórias, saberes e patologias ligados à formação histórica, territorial, socioespacial e paisagística de um dos maiores complexos de favelas e de aterros da cidade, e ao mesmo tempo contém uma profusão de modos multiformes e multiespécies de resistências criativas que nos convidam a alargar a concepção de política e pensar em termos cosmopolíticos.

Nesse sentido, pode-se pensar o chão antropizado da Maré também como uma bioinfraestrutura básica, nos termos propostos pela pensadora feminista Maria Puig de la Bellacasa: essencialmente relacional e invisível – ou melhor, com uma dimensão de invisibilidade que “dá sentido ao visível” –, associada a um caráter ecológico como componente imprescindível de uma socialidade extremamente complexa a ser reconhecida, respeitada e fortalecida.

Foi por esse viés que se moveu o mapeamento feito no Là/Laboratório de Análises Arquitetônicas do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio, em parceria com o Observatório de Favelas e colaboração da Redes da Maré. Os cinco pontos mapeados resultaram de observações em campo nas favelas de Nova Holanda e Parque União. Equipe: Daniel Lavinhas, Felipe Wilbert, Guilherme Assis, João Henrique Alves, Larissa Monteiro, Monique Medeiros, Roberio Catelani e Thalia Almeida.

Sub-bacia do rio Monjolinho

Transição de escalas I: A sub-bacia do rio Monjolinho se situa na cidade de São Carlos, região central do estado de São Paulo. Engloba toda a área urbana do município e a porção sudoeste de seu território. O Monjolinho compõe confluências com um rico tecido de córregos: Santa Maria do Leme, do Tijuco Preto, do Mineirinho, do Gregório, do Medeiros, da Água Quente e da Água Fria.

Por sua vez, suas águas vão desembocar no Jacaré-Guaçu, no Tietê e no Paraná, chegando à bacia do Prata. Monjolo, máquina rudimentar para a moagem de grãos baseada no princípio da alavanca e movida por pequenas quedas d'água.

Transição de escalas II: O município de São Carlos possui 72% de seu território em área de afloramento do aquífero Guarani, o maior manancial de água doce subterrânea transfronteiriço do mundo. O aquífero está localizado na região centro-leste da América do Sul e ocupa área de 1,2 milhão de quilômetros quadrados, estendendo-se por Brasil, Paraguai, Uruguai e Argentina. Dois terços de sua extensão estão em território brasileiro, abrangendo os estados de Goiás, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Enquanto os rios são utilizados como divisores geográficos, as águas subterrâneas não têm fronteiras. Monjolo, toponímia recorrente em rios e territórios situados sobre o aquífero.

Extrato espaçotemporal: Num chão de 273,77km², a sub-bacia do Monjolinho e o aquífero Guarani se encontram. É a porção sudoeste desse encontro que nos interessa. Área de solo arenoso, incompatível com a expansão urbana. Nessa região, mais de 10% da população da cidade vive em conjuntos habitacionais precários que conectam políticas públicas aos interesses do mercado imobiliário, Minha Casa Minha Vida e ocupações de encostas e mananciais. Região que abriga antigas fazendas de café com traços coloniais do uso de mão de obra escravizada e imigrante, e a primeira usina hidrelétrica a entrar em operação no estado de São Paulo, construída em 1893. Uma paisagem de ravinas, em que tais moradias e fazendas dividem espaço com aterro sanitário e estação de tratamento de esgoto, áreas de extração de areia para construção civil, plantações de cana, usina de etanol de segunda geração, estradas de ferro que transportam as *commodities* do Centro-oeste ao porto de Santos, e uma conhecida encruzilhada de despachos. Tudo junto e misturado.

Os pontos Água antropogênica, Chãos voadores, Propensão ao espalhamento, Terra cansada e Voçoroca são uma amostra entrópica de processos ferais coproduzidos com o chão e a água, e os assumem como sujeitos de fala. Foram desenvolvidos por alunos da disciplina cartografias: tecnopolíticas e geopoéticas, do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo do IAU-USP, sob coordenação de David Sperling e Luciano Costa. Autores: Amanda Cota,

Antônio Luís do Amaral Machado, Cíntia Gomes, Dyego da Silva Digiandomenico, Fabiana Palmeira, Filipe Maciel Paes Barreto, Gabriela Delisangela Andrade, Gabriela Momberg, Lara Brisante Fernandes, Lauderico Ferreira Bastos Neto, Lucas Dalcim, Luís Gustavo Bet, Marcos Vinicius da Silva Ferreira, Maria Rita de Sá Brasil Horigoshi, Mariana Lamenza, Murielle Moreira Facure, Priscila Soares Batista, Renata Michelon Cocco, Sebastião Inácio da Cruz, Sofia de Anchieta Messias, Willian Sartor Preve.

PVC, PET e sustentabilidade percebida

Akshita Bhandari

Bitterfeld-Wolfen, Alemanha

51°39'34" leste e 12°15'28" norte.

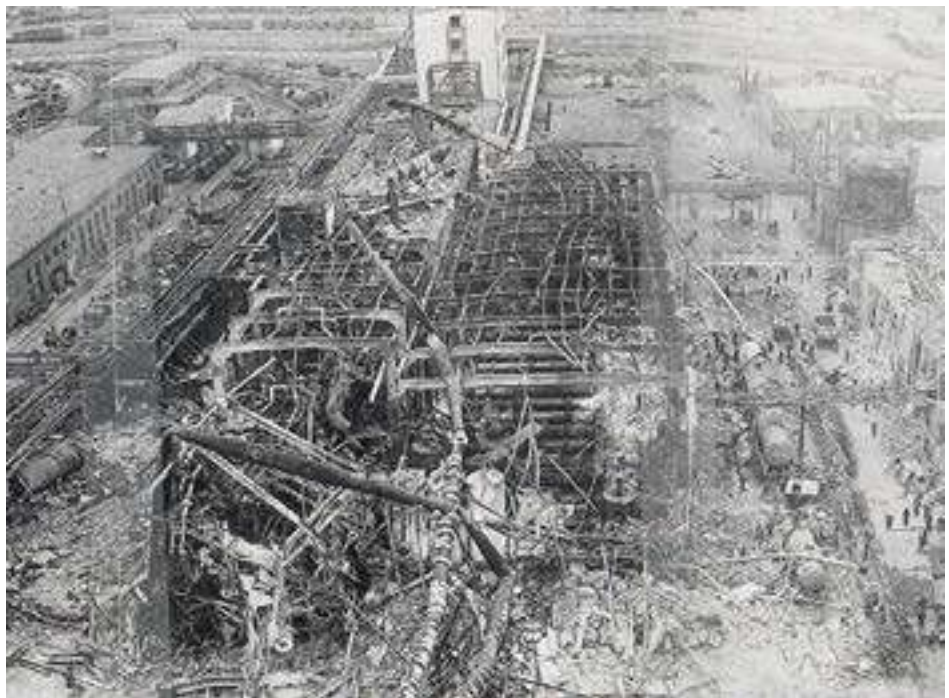


Figura 6
Fábrica de PVC t da
VEB Elektrochemisches
Kombinat Bitterfeld (EKB)
após a explosão de 1968
Foto ChemiePark
Bitterfeld-Wolfen GmbH,
CC BY-SA 3.0



Figura 7

Fragmentos de plástico encontrados espalhados pelo Chemiepark, perto das instalações da Texplast
Fotos Hannah Schönicke, 2024

Esta história acompanha 100 anos de plásticos e sua produção, proliferação e persistência nos terrenos de Bitterfeld-Wolfen.

Em 1912, a primeira polimerização bem-sucedida de cloreto de vinila em policloreto de vinila (PVC) foi realizada pela empresa química Griesheim-Elektron em Frankfurt. Em 1936, a produção de PVC foi transferida para Bitterfeld, e, no início da Segunda Guerra Mundial, Bitterfeld havia se tornado um dos maiores centros de produção de PVC do mundo. No âmbito do Programa Químico da República Democrática Alemã – um plano de sete anos entre 1959 e 1965 para expandir a produção da indústria química – a fábrica de Bitterfeld foi ampliada e incorporada ao VEB Elektrochemisches Kombinat Bitterfeld, que na época era o terceiro maior complexo de produção química da RDA. Produtos do dia a dia, como tubos, cabos, chapas e sapatos, eram fabricados pela EKB, contribuindo com mais de 50% da produção de plásticos na RDA. O plástico provou ser

um material excepcional, versátil e de ampla utilidade em um momento de reconstrução; a dependência da fabricação rápida como solução para a reconstrução econômica do pós-guerra alimentou, no entanto, a promoção de seus produtos como baratos e descartáveis, e o cultivo de uma “cultura do descartável” que persiste até hoje (Freinkel, 2011).

Em 1968, uma explosão na fábrica de Bitterfeld causou 42 mortes e feriu 270 pessoas. O cloreto de vinila vazou para o solo circundante durante dias. Anos de negligência sob a RDA comprometeram a manutenção e o reparo dos equipamentos, enquanto a indiferença à segurança dos trabalhadores acompanhou um protocolo de despejo de resíduos químicos não tratados nas minas de carvão esgotadas que circundavam o local. Um coquetel residual de hidrocarbonetos e “produtos químicos eternos” persiste e polui o solo até hoje, exigindo um programa estatal de monitoramento e gestão.

Após a reunificação da Alemanha em 1991 e a aquisição compulsória de antigas empresas e instalações fabris da RDA pelo Ocidente, restaram dúvidas sobre como utilizar os 1.200 hectares de terra em Bitterfeld-Wolfen, contaminados demais para abrigar qualquer coisa além de novas indústrias. Para promover o investimento e a privatização, e recolocar tanto a terra quanto os trabalhadores em atividade o mais rapidamente possível, o princípio do “poluidor-pagador” foi suspenso em toda a Alemanha Oriental para terras contaminadas antes de 1990, com o Estado arcando com os custos de remediação. A área de Bitterfeld-Wolfen provou ser muito extensa para a privatização como um todo, e foi desenvolvido o conceito de “Parque Químico” com serviços completos, no qual a venda e o arrendamento de terrenos e edifícios foram dissociados da prestação de serviços (energia, água, telecomunicações, manutenção de terrenos e descarte de resíduos). Capaz de alugar ou comprar instalações totalmente equipadas sem assumir qualquer responsabilidade pelo terreno devido a atividades poluentes anteriores ou gestão futura de resíduos, o parque químico proporcionou uma base atrativa para o estabelecimento de empresas químicas do pós-guerra reestruturadas, incluindo a Bayer e a Ausimont (agora Solvay).

Hoje, uma das empresas que operam no terreno do Chemiepark é a Texplast, uma instalação de reciclagem de PET gerida pelo Grupo Alpla, um fabricante e reciclador internacional de plásticos com sede na Áustria. A Texplast separa garrafas PET de materiais recicláveis domésticos recolhidos pelos *Gelber Sacks* (sacos de lixo amarelos) e os processa em flocos de PET, que são então vendidos ao Grupo Fromm, um produtor global de embalagens com fábricas em todo o mundo.

Como argumentou a ecologista política Andrea Brock em relação à ascensão e queda da indústria solar em Bitterfeld e à sua criação de zonas de sacrifício localizadas, a chamada “industrialização verde” apenas reitera as mesmas estruturas sistêmicas extrativistas que caracterizam a indústria baseada em combustíveis fósseis (Brock, Sovacool, Hook, 2019). Embora a Texplast ofereça 125 empregos locais, a sede do Grupo Alpla na Áustria sugere que o imposto corporativo não é pago ao Estado, os lucros são investidos em outros lugares, e os resíduos e a poluição externalizados recaem sobre o solo de Bitterfeld. As realidades no terreno muitas vezes divergem da narrativa quando um termo onipresente como “sustentabilidade” se torna mais uma questão de percepção do que de prática. Somente com o reconhecimento dos fundamentos exploratórios da indústria “verde” é que a sustentabilidade pode ir além da percepção e se tornar realidade.

Do lado de fora da Texplast, plásticos são armazenados descobertos em um terreno vizinho. Fragmentos de plástico levados pelo vento e restos de etiquetas exibindo códigos de identificação de resina cobrem o terreno adjacente. Uma nova forma de poluição plástica localizada em Bitterfeld surge sob o pretexto de reciclagem e sustentabilidade, com microplásticos se degradando e se misturando na água, no solo e no ar.

(Desenvolvido com apoio e orientação de Lili Carr)

Pó de pneu

Daniel Lavinás, Roberio Catelani, Thalia Almeida e Ana Luiza Nobre
BA, Brasil

12°45'15" oeste e 38°18'43" sul.



Figura 8

Rola-rola, barril de madeira e pneu utilizado para transporte de água pelos moradores da Maré, em torno da década de 1970
Fonte: Museu da Maré

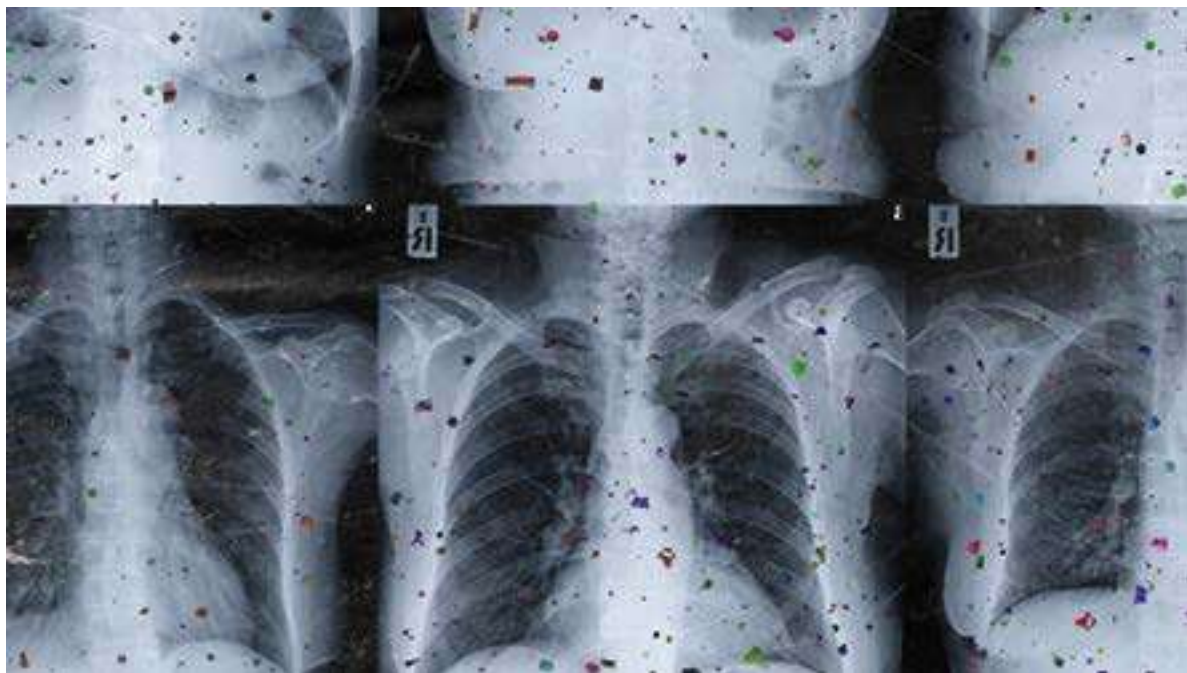


Figura 9
Microplástico em pulmão
humano
Fotomontagem Recicla
Sampa

Acima das ruas aterradas, sem limite de velocidade.

Inaugurada em 1946, a mais importante e congestionada artéria viária do Rio de Janeiro é um marco da política rodoviária no Brasil. Com 58 quilômetros de extensão, a Avenida Brasil é ladeada por inúmeras oficinas mecânicas que descartam grandes quantidades de pneus. O fluxo diário aí gira em torno de 250 mil veículos. Um rastro de poluição que não se restringe à queima de combustíveis fósseis e abrange a poeira tóxica resultante do desgaste de pneus, responsável por mais de 500 toneladas de microplásticos anualmente em todo o planeta. Microplásticos são partículas com dimensão inferior a cinco milímetros, ou seja, menores que um grão de arroz. Uma poeira fina na qual estão presentes mais de 400 compostos facilmente inaláveis, muitos deles considerados cancerígenos, como hidrocarbonetos aromáticos policíclicos (HAPs), chumbo e cádmio.

A produção anual de pneus no Brasil é de cerca de 40 milhões, o que equivale a 109.589 mil por mês, ou 3.652 mil por dia. Considerando que seu tempo de decomposição é superior a 500 anos, entende-se por que seu reuso é decisivo para mitigar os impactos negativos de grandes infraestruturas viárias e da pavimentação extensiva que acompanha processos de urbanização mundo afora. Na Maré, nascida e crescida junto à Avenida Brasil e situada entre dois outros grandes eixos viários (Linhas Vermelha e Amarela), a poluição atmosférica alcança índices alarmantes. E o asfaltamento das ruas internas foi uma das primeiras reivindicações dos moradores, por ser considerado um sinal de progresso e urbanização. Pelas finas camadas de asfalto contam-se campanhas eleitorais e suas promessas de deixar para trás a precariedade do chão lamacento e instável construído sobre o manguezal. Mas se isso facilitou fluxos internos, também contribuiu para a elevação da temperatura e o acúmulo de água pluvial, entre outros efeitos nocivos. Aos poucos os pneus desfuncionalizados também foram se acumulando e hoje estão por toda parte, por vezes renascidos como vasos de plantas, peças de artesanato, canteiros, mobiliário urbano, para-choque de barcos, barreiras de contenção e ancoradouros nas margens da baía de Guanabara.

Cada pneu reutilizado conta uma história de adaptação e esperança, mostrando que é possível reverter mesmo as condições socioambientais mais adversas. Ao mesmo tempo, a poeira resultante do seu desgaste, por calor ou atrito, segue se espalhando pelo ar e contaminando tudo. Como uma entidade feral que desafia todas as tentativas de controle e domesticação, e prolifera sem limite de velocidade.

Água antropogênica

Antônio Luís do Amaral Machado, Fabiana Palmeira, Gabriela Momberg, Lauderico Ferreira Bastos Neto, Mariana Lamenza, David Sperling e Luciano Costa
SP, Brasil

22°3'46" oeste e 47°55'43" sul.

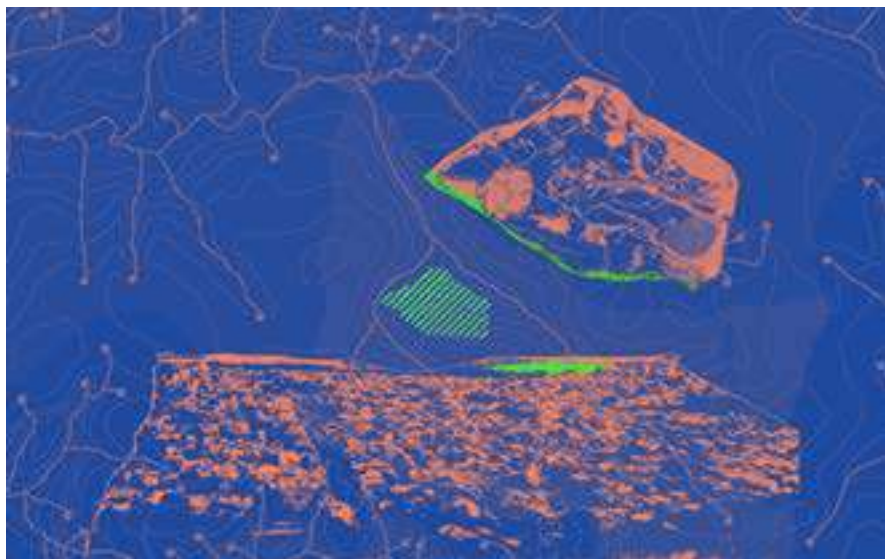


Figura 10
Gabriela Momberg, *Paisagem Feral*, 2024. Colagem digital (QGIS, Google Earth e Adobe Photoshop), 1440 x 900px

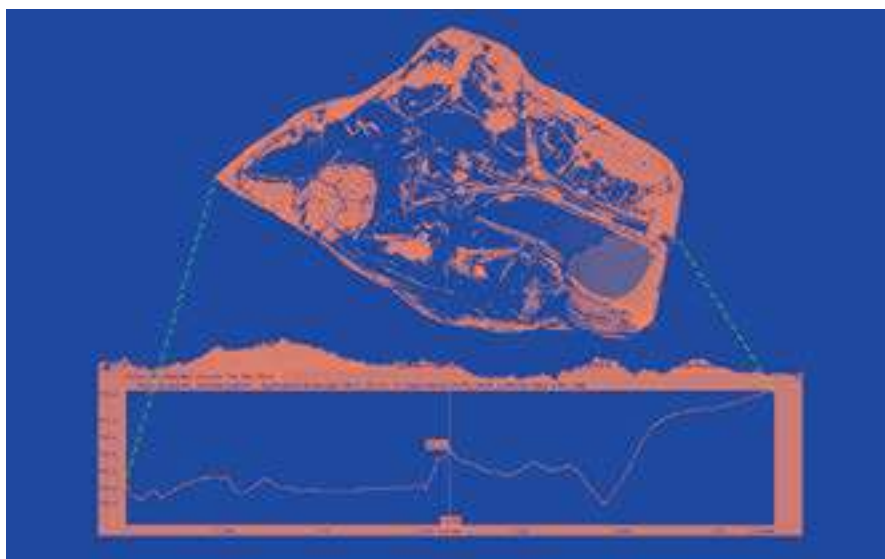


Figura 11
Gabriela Momberg, *Relevô Antropogênico*, 2024. Colagem digital (Google Earth e Adobe Photoshop), 1440 x 900px

*Aros, o homem que transforma tudo o que toca em arenito. Mas o arenito não
pode ser transformado em água potável.*

Sou resiliente.

Adapto-me a qualquer situação, forma ou estado.

Penetro interstícios, fendas, caves, formações rochosas, independentemente de escalas.

Ocupo o aquífero Guarani.

Estou nos rios, lagos e oceanos.

Estou na terra, dentro dela, e em sua superfície.

Estou no ar, na forma de nuvens ou chuvas. Emerjo em nascentes ou afloramentos.

Sou onipresente, posso ser feral.

Posso ser agente, posso ser veículo.

Ações antrópicas desregulam meus ciclos, e as chuvas perdem suas regularidades.

Fertilizantes, descartes de resíduos, vazamentos de esgotos.

Sou onipresente, posso ser feral.

Contaminação de lençóis freáticos, erosão de solos e outros acidentes ambientais.

Em mineradoras, humanos escavam.

Suas máquinas quebram o solo.

Trituram.

Lavam.

Vestígios se acumulam dissolvidos em mim.

Tóxicos.

Silenciosamente penetro o solo.

Torpe, insossa e contaminada.

Sou onipresente, posso ser feral.

Lavo e levo tudo aos reservatórios.

Que os humanos necessitam para se abastecer.

Ocupações de encostas.

Depósitos tecnogênicos.

Proliferação de moléstias e pragas.

Minha natureza é cumprir ciclos.

Sou onipresente, posso ser feral.

Ana Luiza Nobre é arquiteta (UFRJ), mestre e doutora em história (PUC-Rio), professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós-graduação em Arquitetura da PUC-Rio, pesquisadora associada do Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas (NEC-IAU-USP), curadora adjunta da X Bienal de Arquitetura de São Paulo, coeditora do *Atlas do Chão* (atlasdochao.org).

David Sperling é arquiteto e professor titular do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, coordenador do Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas (NEC-IAU-USP) e do Grupo Arte Ciência Tecnologia do Instituto de Estudos Avançados da USP, autor do livro *Cartografias críticas: ensaios tecnopolíticos e geopoéticos* (Rio Books, 2025), coeditor do *Atlas do Chão* (atlasdochao.org).

Lili Carr é arquiteta e pesquisadora da paisagem sediada no Reino Unido e nos Países Baixos, com interesse nos solos, nas águas e nas ecologias dos ambientes urbanos. Entre os projetos publicados estão *Vegetation under Power*, organizado como parte do Bauhaus Lab 2021 na Fundação Bauhaus Dessau, em Saxônia-Anhalt, e *Feral Atlas* (Stanford University Press, 2021), realizado como parte do coletivo *Feral Atlas*.

Referências

BROCK, Andrea; SOVACOOOL, Benjamin K.; HOOK, Andrew. Volatile photovoltaics: green industrialization, sacrifice zones, and the political ecology of solar energy in Germany. *Annals of the American Association of Geographers*, v. 111, n. 6, p. 1756-1778, 2021. doi:<https://doi.org/10.1080/24694452.2020.1856638>.

FREINKEL, Susan. *In plastic: a toxic love story*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2011.

TSING, Anna et al. *Field guide to the patchy Anthropocene*. Stanford: Stanford University Press, 2024.

Como citar:

NOBRE, Ana Luiza; SPERLING, David; CARR, Lili. Atlas do Chão: constelação Chãos Ferais. Dossiê Ruínas em degeneração. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 354-373.

Laboratório Reuso FAU/UFRJ

Morte e vida na arquitetura – fim como questão

Life and death in architecture – the end as a question

Gabriel Martucci

 0009-0004-3793-0292
gabrielmartucci2@gmail.com

Cesar Jordão

 0009-0001-1949-8887
cesarjordao@gmail.com

Resumo

Contribuição do Laboratório Reuso para o dossiê Ruínas em regeneração no qual apresentam uma reflexão sobre o reuso na arquitetura desde um caso específico: o edifício Jorge Machado Moreira, que abriga a FAU UFRJ e a EBA UFRJ. Os autores apresentam também a disciplina ministrada em 2025 para alunos da graduação em arquitetura.

Palavras-chave

Reuso, arquitetura, ruínas.

Abstract

Laboratório Reuso's contribution to the dossier Ruins in Regeneration, in which they present a reflection on reuse in architecture based on a specific case: the Jorge Machado Moreira building, which houses the FAU UFRJ and the EBA UFRJ. The authors also present the course taught in 2025 to undergraduate architecture students.

Keywords

Reuse, architecture, ruins.

Ao planejar o futuro é raro prever o ocaso. Tem sido inerente ao ato de projetar assumir o entendimento natural de que o espaço construído permanecerá indefinidamente. Compreender um corpo que nasce, cresce, chega ao seu ápice e envelhece até desfalecer não encontra paralelos na arte de projetar espaços. A possibilidade de finitude permanece, em grande medida, ausente do imaginário disciplinar. É um tema que desinteressa interlocutores e críticos para os quais a arquitetura parece encerrar-se em sua concepção, materialização e inauguração. É no intervalo entre a vida útil e a ausência de planejamento de sua pós-vida que emerge a condição de ruína.

Eventuais processos de recuperação, restauro ou manutenção de estruturas que perderam suas atribuições funcionais originais contribuem para prolongar seu ciclo de vida, permitindo novos usos e significados, ainda que distantes da funcionalidade proposta originalmente. Tais procedimentos, no entanto, ainda estão sujeitos a transformações, desgastes e deslocamentos impostos pela condição temporal que as arquiteturas revelam. O planejamento tende a negligenciar a finitude que se impõe, ainda que seus próprios autores já não estejam vivos para testemunhar sua ruína.

A prática projetual de não considerar o fim do ciclo de vida de um espaço construído naturalmente encontra reflexos na academia: estudantes planejam para a eternidade, e seus projetos não consideram uma realidade cada vez mais transitória e temporal do objeto concebido. Dessa maneira, enquanto escolas de arquitetura e urbanismo formulam um imaginário de cidades e construções planejadas para durar centenas de anos, na realidade essas construções são demolidas ou abandonadas com menos de meio século em razão de agentes externos, seja pela especulação imobiliária, seja pelas dinâmicas urbanas, econômicas e sociais que raramente são previstas na fase de sua concepção.

Vida e morte na UFRJ

Um dilema ufanista

Em 1949 iniciou-se o processo de fusão das oito ilhas na baía de Guanabara que dariam origem à área aterrada da Cidade Universitária da UFRJ, nomeada ilha do Fundão. O plano previa a integração das unidades acadêmicas da então Universidade do Brasil pulverizadas pela cidade do Rio de Janeiro, na época capital do Brasil. Apostando no desenvolvimento industrial em larga escala e

na consequente modernização da cidade, o processo de concepção da Cidade Universitária almejou um lugar afastado do Centro histórico, suspenso da condição concreta do restante urbano, porém alocado em região acessível segundo o crescimento metropolitano – essencialmente, um ambiente deslocado de sua função original prevista como polo de ensino e pesquisa.

Em 21 de abril de 1961 foi inaugurada Brasília, a nova capital da República. Apenas um ano depois, era inaugurado o Edifício Jorge Machado Moreira, na Cidade Universitária da UFRJ. Dois projetos construídos simultaneamente, mas dissonantes em seu propósito. Enquanto Brasília simbolizava a transferência do centro político do país, o plano da Cidade Universitária declarava, por meio de sua escala monumental, uma ambição compatível com a condição do Rio de Janeiro como capital federal. Ainda assim, não houve revisão significativa do projeto, as unidades iniciais foram surgindo, e o *campus* se estruturou em fragmentos, até que o projeto não tivesse mais fôlego para ser finalizado, deixando de alcançar a totalidade prevista por seus idealizadores.

O plano promissor de uma universidade nacional perdeu a força necessária para se realizar em sua concepção original. À medida que a cidade perdeu a centralidade e a consequente reorientação dos recursos nacionais, o plano para a Cidade Universitária se revelou como utopia vinculada a instâncias progressivamente incapazes de realização. A Cidade Universitária corria o risco de virar a ruína de um plano mal elaborado. A escala de suas edificações contribuiu para que não fossem completamente ocupadas, e o tempo cobrou a falta de uso.

Um caso notório que representa essa falha é a demolição de parte do edifício do Hospital Universitário. Sua construção foi iniciada em 1950 e, após longo período de paralisação, retomada em 1975, para o prédio ser inaugurado em 1978, confirmando as dificuldades enfrentadas para a conclusão de um projeto desse porte. Ainda assim, toda uma ala da edificação não foi ocupada desde sua inauguração, e a falta de manutenção provocou danos irreparáveis em parte de sua estrutura. Em 2010, a ala sul da edificação denominada “perna seca” passou por demolição controlada para extirpar do corpo principal da edificação a sua parte irrecuperável. Na execução da demolição foram necessários meses de trabalho para realizar o corte na edificação e apenas dez segundos para implodi-la. Tal ala nunca chegou a ser utilizada, e seu material demolido continuou como montanha de resíduos de construção amontoados no entorno do Hospital da UFRJ.

A ambição ufanista de uma cidade universitária na escala proposta trouxe consigo os fantasmas da iminente ruína durante o desenvolvimento da ilha do Fundão. Esse aspecto se confirma na dificuldade de manutenção da estrutura atual do corpo físico, de seu patrimônio construído. Quando, porém, uma estrutura de difíceis manutenção e recuperação ainda não colapsou, ela pode ser considerada ruína? Uma ruína pode respirar e ser efetivamente usada num constante ato de postergação de seu fim?

Em 2016 o Edifício Jorge Machado Moreira sofreu incêndio que provocou em sua estrutura uma série de danos que reverbera até os dias atuais, lançando luz ao debate da necessidade de sua manutenção frente ao risco de permanência do curso. Originalmente ele deveria abrigar a faculdade de Arquitetura e Urbanismo e, após algum tempo acolheu também a Escola de Belas Artes e a Reitoria Universitária, que deixou o prédio após o ocorrido. Em decorrência do incêndio, o edifício foi tombado parcialmente pelo Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH) ainda em 2016. Após cerca de cinco anos com apenas quatro pavimentos acessíveis, hoje parte do oitavo andar continua inoperante, com materiais residuais resultantes do acidente sofrido.

A partir da constatação desse cenário e do convívio crítico com essa estrutura simultaneamente encantadora e inquietante, o Laboratório Reuso buscou promover um debate e propor dinâmicas voltadas para reflexão crítica do fazer arquitetônico a partir das circunstâncias e desafios concretos da universidade, das possibilidades de agência do corpo docente e discente e seus efetivos desdobramentos no contexto de práticas acadêmicas engajadas com a própria institucionalidade.

Do contexto planetário

O problema

Com a Revolução Industrial, as matérias-primas na construção passaram a ser processadas e produzidas em larga escala, instaurando progressivo afastamento entre a experiência arquitetônica – da concepção ao uso – e a origem de seus próprios recursos materiais. O contato com a matéria em estado bruto foi gradualmente substituído por produtos acabados e especificados, frequentemente derivados de complexos processos químicos e, por vezes, por simulacros de

elementos naturais. Como consequência, perdeu-se a compreensão dos processos de extração, transformação e circulação da matéria, distanciando o ser humano dos ciclos que sustentam a produção do ambiente construído. Na mesma medida, com o crescimento acelerado das cidades e a necessidade de construir com agilidade e economia, os processos manuais passaram a ser substituídos por sistemas construtivos padronizados. A padronização, por sua vez, acarretou o enfraquecimento da relação entre o projeto e os materiais empregados, entre o sentido literal estabelecido por sua origem e contexto e o sentido simbólico mobilizado por seu emprego na produção dos espaços.

Os modelos de urbanização herdados da lógica industrial têm se sustentado sobre a extração intensiva de recursos naturais, contribuindo para o agravamento do aquecimento global, das mudanças climáticas e, como resultado, do colapso ambiental em curso que caracteriza o presente. Paralelamente, a experiência da cidade contemporânea consolida-se como um modo de vida orientado pelo consumo crescente de bens e recursos, responsável pela geração de grandes volumes de resíduos e pelo aumento decorrente de pressão sobre ciclos naturais já fragilizados e o esgotamento de limites ecológicos do planeta. Dessa forma, “jogar fora” não é uma opção, visto que, no contexto planetário não existe a condição de fora, tampouco existe um verdadeiro desaparecimento da matéria, que permanece integrada a ciclos contínuos de transformação e circulação na superfície terrestre.

Nesse horizonte, a arquitetura como processo na contemporaneidade passou a operar em um planeta no qual a massa antropogênica (conjunto de todos os materiais produzidos e acumulados pela atividade humana no sistema Terra) já supera o volume total de biomassa terrestre (soma relativa média da matéria orgânica produzida pelos seres vivos) – embora a ação humana corresponda a cerca de 0,01% da biomassa total. O projeto deixa de se situar apenas como prática propositiva para operar como um dispositivo de conversão da matéria, segundo o qual cada construção formula um panorama ampliado de reorganização da matéria-prima na superfície terrestre. A edificação, além da forma visível do objeto arquitetônico, deve ser compreendida, portanto, como massa acumulada, índice, vestígio ou contraface de paisagens de extração e de fluxos industriais. Se hoje, por exemplo, fala-se em madeira de demolição, em quanto tempo estaremos nomeando outros materiais a partir de sua escassez induzida?

Dessa forma, faz-se importante o reconhecimento da limitação de recursos naturais disponíveis, fundamental para a elaboração de novas possibilidades de experimentação e construção. Nesse deslocamento, projetar e construir passa a implicar a reorganização da massa já acumulada pela atividade humana. Frente às limitações espaciais e materiais, cabe aos agentes dos projetos por vir compreender a produção do espaço a partir das preexistências e do reaproveitamento de materiais. Torna-se urgente repensar as dinâmicas de produção e consumo nas cidades, incorporando uma perspectiva ecológica que articule responsabilidade ambiental, consciência social e o equilíbrio entre sistemas urbanos, ecossistemas e condições compartilhadas de habitar o planeta com qualidade de vida.

É nesse cenário que o reuso de materiais como premissa de projeto ganha força, articulado ao planejamento e à adaptação às necessidades e potencialidades de cada circunstância. Se vivemos um tempo de exaustão de recursos naturais mobilizados para produção das condições de vida, talvez seja o momento de reconhecer os meios para a emergência de uma regeneração das estruturas materiais já existentes, na qual o ato de construir não se separa do gesto de desmontar, reaproveitar e reorganizar aquilo que já está.

Do contexto universitário

A gestão

depoimento de Alexandre Pessoa,
atual diretor da FAU-UFRJ

Desde 2022, a direção da FAU/UFRJ tem encarado a missão de repensar o uso do Edifício Jorge Machado Moreira (JMM), a partir dos incêndios de 2016 e 2020, e da saída, em 2022, da Reitoria das instalações que ocupava na FAU desde 1968.

Ao retornar da pandemia, o cenário era desolador. O que estava ruim desde 2016 havia piorado, após dois anos sem manutenção. Nesse íterim, durante o período de isolamento social, a Reitoria da UFRJ conseguiu realizar a impermeabilização do Bloco C e a recomposição estrutural de um pilar que se rompera no acesso ao Bloco D. Encontramos o quinto andar ainda sem energia elétrica, mobiliário disperso por vários espaços, revestimentos danificados e muita

Figura 1

Espaço sem uso definido no edifício JMM depois do incêndio de 2016 que atingiu principalmente o oitavo andar da edificação provocando danos estruturais. Muitas áreas do oitavo andar não foram recuperadas após o incêndio e acumulam materiais que constam no patrimônio da universidade, embora sem uso definido

sujeira. A falta de salas de aulas disponíveis nos obrigou a improvisar aulas e laboratórios. Esse esforço inicial de recomposição de nossos espaços nos levou a discutir os espaços abandonados em nosso JMM.

O Bloco B, destinado à Biblioteca, era usado como um grande depósito de bens inservíveis, de várias unidades da UFRJ, e seu espaço se deteriorava. Ao mesmo tempo, o oitavo andar, alvo do incêndio de 2016, estava simplesmente abandonado, sem perspectivas de restauro. O espaço do Núcleo de Pesquisa e Documentação (NPD), no segundo andar, também foi vítima de incêndio em 2020 e só parcialmente restaurado, ainda exigindo obras de recomposição de esquadrias para voltar a uso pleno.



Naquele momento de retorno foram reunidos alguns professores e iniciado o processo de anteprojeto para uma nova biblioteca, sem qualquer perspectiva de orçamento ou possibilidade real de recuperação do espaço. A lição de ter um projeto, no entanto, foi valiosa na captação e destinação de recursos externos para a obra. O mero fato de ter um projeto factível, enxuto e economicamente viável nos permitiu recuperar 1.600m² de área ociosa com poucos recursos e grande benefício para nossa comunidade. Com o sucesso do projeto da Biblioteca, a próxima meta era o oitavo andar. Muito se pensou em possibilidades de uso, pela FAU, EBA, ou de forma conjunta, mas a ideia era repetir o plano usado na Biblioteca: baixo custo e alto impacto.

Quando a crise de interdição do ateliê de pintura da EBA eclodiu no começo de 2024 a FAU já tinha um plano, e a agilidade desse processo permitiu realizar não a restauração desejada, mas a recuperação e uso de mais de 1.000m² daquele pavimento, em praticamente um ano. Em março de 2025 os ateliês já estavam instalados e em funcionamento.

Metade do oitavo andar, contudo, ainda está sem uso, e um imenso salão, onde ocorreu o incêndio, serve como espaço de triagem do material encontrado lá, aguardando a possibilidade de reciclagem e reuso. No térreo do JMM, também temos um imenso espaço que serve igualmente como área de acumulação de restos de obra, mobiliário danificado ou obsoleto e entulho. Esse precioso material é objeto de estudo de disciplinas da graduação da FAU/UFRJ.

Os estudos agora apontam o Bloco D, o nono andar, os jardins de Burle Marx e o *pilotis* como áreas a ser recuperadas e reutilizadas pela FAU e por toda a comunidade habitante do JMM. Somente o projeto e o planejamento podem responder às complexas necessidades da infraestrutura da FAU e da UFRJ.

Lab.Reuso

A universidade como campo

Desenvolvido ao longo de 2025, o Laboratório Reuso surge como iniciativa de um grupo de arquitetos dedicado à investigação das dinâmicas de reuso de materiais como alternativa ao cenário atual de pensamento crítico e investigação projetual acerca da maneira de construir cidades, bem como às possibilidades

de desdobramento do tema no âmbito de pesquisa e ensino no campo da arquitetura e urbanismo. O interesse comum, a convivência por meio da prática de projeto e a proximidade com o ambiente acadêmico reuniram o grupo em torno da formulação de uma disciplina de graduação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ para o ano letivo de 2025. A cadeira propôs traçar um panorama do debate e das experiências contemporâneas de arquitetos, urbanistas, artistas e pesquisadores afins com o objetivo de abordar o pensamento projetual com base nas práticas de reuso.

A partir de metodologia costurada entre teoria e prática, a disciplina partiu da proposta de se relacionar com seu entorno imediato, demanda e condição própria para sua realização, tomando inicialmente o Edifício Jorge Machado Moreira – sede da FAU – como objeto de estudo e, posteriormente, ampliando a reflexão para a escala da Cidade Universitária da ilha do Fundão. Articulando aulas expositivas, leituras dirigidas, estudos e exercícios de projeto, participação de convidados externos, visitas de campo, ensaios construtivos e debates em sala de aula, o Laboratório teve por princípio a experimentação como método de investigação. Considerando que o ensino de projeto a partir de práticas de reuso ainda é campo pouco explorado na graduação em arquitetura e urbanismo no Brasil, a disciplina buscou construir o conhecimento a partir de uma disposição implicada com o contexto da universidade, do contato direto com os materiais presentes no *campus* e da reflexão crítica sobre seus ciclos de manutenção, armazenamento e descarte.

O Lab. Reuso partiu do reconhecimento da universidade como um organismo vivo, continuamente nutrido por seus usuários e materializado em seus edifícios na condição própria de patrimônio público a serviço da produção de conhecimento. O primeiro semestre de 2025 foi estruturado como disciplina eletiva vinculada à cadeira de detalhamento arquitetônico, reunindo estudantes de diferentes níveis da graduação, que tomou como ponto de partida o reconhecimento dos materiais armazenados nos depósitos do Edifício JMM, aproximando os estudantes das questões de reuso em sua dimensão imediata e cotidiana. Já o segundo semestre assumiu a forma de laboratório inserido no Ciclo Avançado, etapa final do curso, e se dedicou à análise dos depósitos de outros edifícios da Cidade Universitária na ilha do Fundão.



Figura 2

Alunos da disciplina de Reuso da FAU UFRJ visitam os depósitos do edifício JMM, na Cidade Universitária

Do objeto

Os depósitos do edifício JMM e da Cidade Universitária

O Laboratório de Reuso buscou experimentar maneiras de prover novos usos para materiais armazenados em depósitos da UFRJ a partir do estudo de suas características, suas formas de armazenamento e possibilidades de reconfiguração em duas escalas: da arquitetura e do urbanismo.

Em meio aos processos de obra para recuperação e reabertura dos pavimentos interditados desde o incêndio, bem como à oportunidade de acesso ao depósito de materiais no ambiente do térreo – até então igualmente selado –, a disciplina buscou operar diretamente sobre a condição situada de transição do edifício em curso. Dessa forma, como parte da metodologia de estruturação da disciplina, foram realizadas visitas internas aos depósitos do edifício.

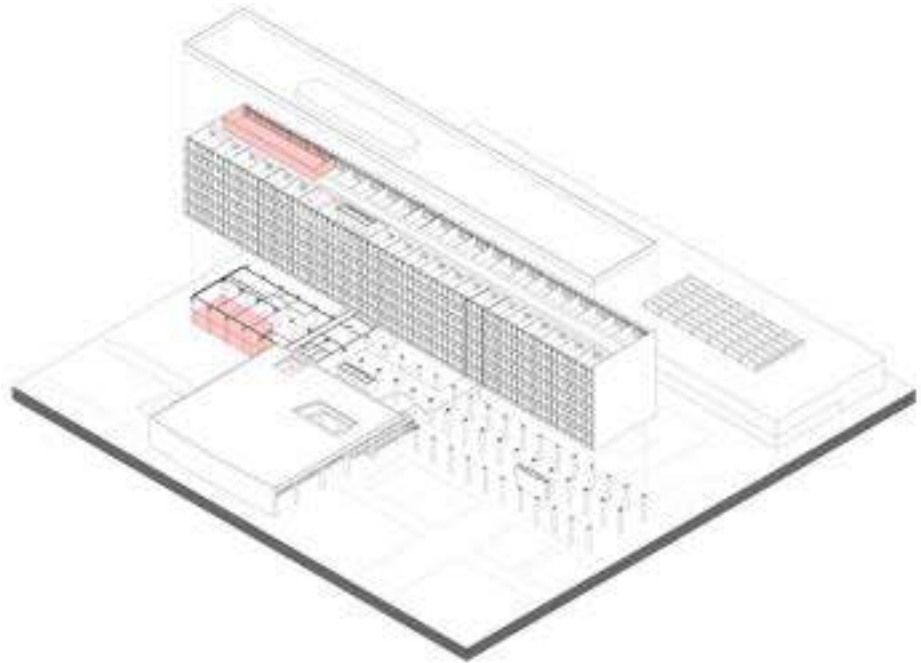


Figura 3

Esquema isométrico da localização dos depósitos de materiais no edifício JMM. A falta de protocolo de reuso para organização do patrimônio da UFRJ na maioria das vezes impede seu reaproveitamento e o reingresso que promoveriam uma economia circular proveitosa e com potencial de prolongar a vida útil dos bens móveis da instituição

Se durante a graduação a própria análise do objeto arquitetônico do edifício JMM é comumente utilizada em disciplinas de projeto, teoria e história como referência e marco da arquitetura moderna durante o curso, aqui, propôs-se um olhar atualizado para as entranhas, os restos e as sobras como juízos de sua condição contemporânea. Esses elementos integram a história e o patrimônio da FAU, registrando transformações do edifício. O reuso parte desse reconhecimento para reativar os materiais e projetar novos usos e destinos.

A partir da participação de convidados externos o Laboratório buscou debater critérios de classificação e processos de desmontagem e agenciamento de materiais segundo parâmetros técnicos, culturais e econômicos, tensionando a relação funcional usualmente naturalizada no projeto. Ao deslocar essas referências, foram experimentadas lentes subjetivas e especulativas capazes de produzir outras relações sensíveis com os materiais, promovendo leituras e proposições que expandem seus usos originais e reconfiguram seus regimes de valor. A partir da reconfiguração e adaptação de materiais em novos usos e significados, o projeto passa então a operar como exercício de recomposição das funções originais.

Durante as visitas aos depósitos, os estudantes investigaram materiais heterogêneos acumulados sem critérios aparentes de classificação, ensaiando metodologias compartilhadas de seleção e categorização segundo critérios de disponibilidade, aplicabilidade, manuseio e integridade – entre elementos situados em diferentes regimes de valor, do patrimônio ao descarte. Os materiais selecionados foram transferidos para a sala de aula e submetidos a processos coletivos de identificação, experimentação e reconfiguração, articulando critérios técnicos, possibilidades de uso e estratégias de armazenamento. O conjunto resultante foi inventariado e sistematizado em um catálogo e em uma base de dados voltados para sua gestão no contexto universitário.



Figura 4

Alunos da disciplina de Reuso da FAU/UFRJ exercitam novos usos no saguão do prédio para elementos com potencial de reaproveitamento encontrados nos depósitos do edifício JMM, na Cidade Universitária

As categorias de análise dos materiais foram definidas a partir de critérios técnicos e funcionais, incluindo estado, material, componentes, quantidade, dimensões, uso original, tipo de junção e peso. A partir dessas fichas, os objetos foram agrupados e reconfigurados segundo diferentes perspectivas de associação. Paralelamente, foram testadas possibilidades de reuso e armazenamento, frequentemente combinando elementos do próprio depósito ou de outros contextos para novas funções – como perfis metálicos convertidos em *brises* ou chapas em biombos. O processo foi complementado pela coleta de materiais em outro depósito da FAU e por experimentações em sala com encaixes e reconfigurações formais e utilitárias.



Figura 5
Elementos organizados
após a desmontagem da
exposição no mezanino do
edifício JMM na sala D13,
utilizada para experimentos
do LabReuso

Figura 6

Elementos encontrados
pelo estudantes nos
depósitos do edifício JMM
passam por protocolo
organizativo desenvolvidos
pelos estudantes para
promover e facilitar seu
reaproveitamento e
consequente retorno ao uso,
visando atender a alguma
demanda da instituição



Como exercício final da disciplina e síntese do processo pedagógico e investigativo, foi proposta uma exposição no mezanino da faculdade com o objetivo de apresentar os processos desenvolvidos ao longo do Laboratório Reuso, dar a ver os materiais levantados e promover o debate sobre os depósitos do edifício para além da sala de aula. Os materiais foram etiquetados conforme a identificação no catálogo, que era acessível por QR code disponível na exposição, e dispostos lado a lado no chão e alinhados com a arquitetura do edifício – a mostra buscou estimular uma perspectiva crítica sobre os materiais que o constroem, reivindicando seu valor desde seus elementos construtivos expressos como presença concreta no espaço. Trechos do texto escrito por estudantes para a mostra foram adesivados em algumas peças com o objetivo de criar tensionamento conceitual e poético entre texto e materialidade, desdobrando a prática do reuso também para o campo da escrita.

Para viabilizar a mostra, novos materiais foram catalogados, e as fichas técnicas reorganizadas em um padrão gráfico. Os desenhos técnicos foram produzidos em diferentes representações para qualificar e facilitar a leitura dos materiais, enquanto representações propositivas especularam reconfigurações e usos futuros, ampliando o campo de experimentação projetual e sua dimensão pedagógica e crítica.

A exposição aproxima os objetos do corpo dos usuários, deslocando-os da condição de peças intocáveis para elementos disponíveis à reconfiguração. Trata-se de afirmar o reuso como prática de invenção e crítica projetual.

RCD_001	CERÂMICA - DEMOLIÇÃO	LABORATÓRIO REUSO	Forma RSE	02
	FOTOS - TEMA CATALOGRÁFICA	FALLUFRU	14072025	



Ver Imagem

GRUPO	RCD	FUNÇÃO ORÇAMENTAL	Componente de Perda
QUANTIDADE		ANEXO	-
DIMENSÕES	até 48,5 x 33cm	COMPONENTES	Cedência
PESO	- 10g	ESTADO	-

Figuras 7 a 10
Fichas catalográficas de
materiais produzida a partir
do levantamento realizado
pelos estudantes

RCD_003	ARGAMASSA - DEMOLIÇÃO	LABORATÓRIO (REUSO)	NUMERO RCD	02
	FOTOS / FICHAS CATALOGráfICA	PAU (UPRJ)	DATA	14/07/2025



Foto Auxiliar

GRUPO	RCD	FUNÇÃO ORIGINAL	Componente do Paredo
QUANTIDADE	-	UNIÕES	-
DIMENSÕES	200 mm entre 200 mm	COMPONENTES	Argamassa
PESO	- Kg	ESTADO	-

RCD_003	ARGAMASSA E CERÂMICA - DEMOLUÇÃO	LABORATÓRIO REUSO	Processo RCD	02
	FOTOS E FICHA CATALOGRÁFICA	FAU UFRJ	Proj.	14/07/2025



Foto: Topya

GRUPO	RCD	FLUXO ORIGINAL	Componente da Parede
QUANTIDADE	-	JUNÇÃO	-
DIMENSÕES	Ø130mm Ø4,8mm Ø2,5mm	COMPLEMENTOS	Argamassa e cerâmica
PESO	- 10kg	ESTADO	-

RCD_004	ARGAMASSA GRANDE - DEMOLIÇÃO	LABORATÓRIO REUSO	Forma RCD	02
	FOTOS / FICHA CATALOGRÁFICA	FAU UFRJ	Data	14/07/2025



foto: 0000000

GRUPO	RCD	FUNÇÃO ORIGINAL	Componente da Pileada
QUANTIDADE	-	ANOS	-
DIMENSÕES	q/m³	COMPONENTES	Argamassa grande
PESO	- kg	ESTADO	-

O exercício da arquitetura e do urbanismo deve responder a seu tempo e aos contrastes que o cercam. No “demolir e construir” vê-se hoje a diminuição dos recursos naturais e de solo de qualidade disponível para novos projetos. No “desmontar”, entende-se como a resposta pode vir a partir das preexistências. Em um cenário de crise climática, há grande valor no reuso de materiais e objetos de naturezas diversas, de perfis metálicos a mobiliários inteiros. Há valor em dar nova experimentação a algo que seria potencialmente descartado, partindo de um contexto no qual é difícil rivalizar com os custos de mercado.

É, afinal, nessa perspectiva que ganha força o Laboratório de Reuso, disciplina eletiva da FAU/UFRJ. No JMM, obra modernista tombada que abriga a FAU, múltiplos depósitos armazenam materiais históricos, legado da construção e do uso do edifício, sem indicar novas possibilidades e projetos com eles. A partir dessa situação, a disciplina explorou esses espaços e se desdobrou em análises minuciosas, exercícios de categorização, explorações do possível e testes práticos sobre uma coletânea de materiais e objetos encontrados em meio ao chamado lixo.

Como resultado, os produtos do depósito viraram uma exposição que nunca se desvinculou da FAU. No mezanino, espaço de pequenas permanências e de atravessamentos da faculdade, os materiais são alinhados e etiquetados no chão. Cada material, assim, responde a uma catalogação detalhada, na qual cada peça foi levantada e entendida em suas especificidades. A opção de colocar cada objeto no chão, além disso, nos aproxima dos materiais, que se tornam muito mais cotidianos e próximos em comparação à dureza das paredes. Os objetos não são estátuas, mas formas que provocam novos desejos, usos e experimentações; é o valor da “reconstrução civil”.



Figuras 11 a 16
Exposição O Projeto do
Edifício JMM,
final do primeiro semestre
de 2025
foto Rafael Salim





Figura 17

Estudantes atravessam o pilotis do bloco A do Centro de Tecnologia na deriva organizada no segundo semestre de 2025 pela disciplina de Reuso da FAU/UFRJ; iniciada em 2011, a obra de um novo mezanino – planejado para funcionar como biblioteca no plano de ampliações para a ilha do Fundão – foi paralisada em 2014 e continua inacabada

Em 2025.2, o Laboratório Reuso, impossibilitado de manter o formato de 2025.1, ampliou sua investigação para a escala urbana da ilha do Fundão. No formato de Laboratório Avançado, passou a abordar descarte, armazenamento e reuso na Cidade Universitária como um todo, incluindo situações análogas às da FAU. Nesse contexto, construções inacabadas ou abandonadas evidenciam o descompasso entre planejamento institucional e permanência material.

Reconhecer o desafio do reuso em uma escala ampliada significa compreender a possibilidade dos próprios territórios como infraestruturas de recursos latentes. Por sua vez, no campo ecológico, o reuso se apresenta como estratégia de descarbonização da construção civil, apontando para paradigmas mais circulares de produção urbana, fundamentados em gestão mais consciente e responsável dos recursos materiais. Após a análise de referências, os estudantes mapearam depósitos em diferentes unidades da Cidade Universitária, identificando a recorrência de estoques de materiais subutilizados sob distintas condições de armazenamento e gestão.



Como síntese do semestre, os estudantes produziram diagnósticos dos depósitos de materiais da Cidade Universitária, ampliaram o catálogo de materiais iniciado no edifício JMM e elaboraram propostas de gestão voltadas para a Prefeitura Universitária. A sistematização desse conjunto resultou em uma cartilha que reúne análises, inventários e estratégias para o reaproveitamento dos materiais identificados. O documento reposiciona os depósitos como infraestruturas de circularidade material, capazes de orientar novas práticas de gestão, valorização patrimonial e reuso.



Figura 18
Estudantes finalizam deriva pelo *campus* da UFRJ em uma estrutura prevista para receber um alojamento provisório de estudantes que teve sua obra interrompida e encontra-se inacabada até hoje

Desejo a partir do possível **Reuso como prática regenerativa**

Ao longo de 2025, o Laboratório Reuso da FAU/UFRJ buscou investigar o reuso como recurso para reflexão crítica acerca da própria prática arquitetônica a partir de uma relação recíproca e experimental vinculada à formulação de um campo de trabalho na área. Se a arquitetura foi historicamente formulada pela produção de novas formas materiais, frente a um cenário de exaustão socio-ambiental, os desafios do presente exigem a capacidade de jogar luz – tornar

matéria de estudo e invenção – sobre aquilo que está disponível, acumulado em cantos e espaços opacos à espera do descarte. Dessa forma, faz-se necessário experimentar outros métodos a fim de abrir espaço para novas narrativas no que tange à transformação do espaço construído.

Se em um desenvolvimento de projeto convencional a especificação de materiais ocorre na etapa final, vinculada ao projeto executivo e condicionada ao conjunto de decisões previamente tomadas, na dinâmica do reuso essa sequência se inverte, os materiais disponíveis tornam-se protagonistas do processo de concepção, operando contínua revisão das instâncias do desenho como campo de negociação e invenção. Entrar pelas portas dos fundos da arquitetura significa, portanto, subverter uma lógica linear e hierárquica de decisões que demandam da extração de recursos vinculada à produção do novo para trabalhar o projeto a contrapelo como prática aberta de reorganização recíproca fundamentada nas condições concretas do que já foi produzido.

Reconhece-se que o exercício da arquitetura e do urbanismo deve responder às demandas do seu tempo. Diante da escassez de recursos naturais e de áreas adequadas para novos projetos, o desmontar emerge como alternativa crítica, ao reconhecer o potencial das preexistências. Em contexto de crise climática, o reuso de materiais e objetos adquire valor simbólico, estético e ambiental, ainda que enfrente desafios de viabilidade frente aos custos de mercado.

A experiência desenvolvida no contexto da FAU/UFRJ evidenciou que os materiais acumulados em depósitos, os espaços de armazenamento subutilizados e mesmo as edificações arruinadas da Cidade Universitária continuam expressões materiais de um ciclo mais amplo de consumo e descarte do ambiente construído, geralmente relegados à sombra dos processos de concepção e uso dos espaços, mantidos à margem das práticas projetuais, ainda que permaneçam como ativos patrimoniais adormecidos da infraestrutura material da universidade. No intervalo entre a concepção e o descarte, a condição negligenciada dos depósitos revela não apenas a materialidade acumulada das transformações ao longo do tempo, mas também os critérios – nem sempre explícitos – que orientam o que deve ser preservado ou descartado, abrindo espaço para que o reuso opere como dispositivo de leitura crítica e ação propositiva.

Dessa forma, busca-se levantar a questão: o que significa estudar arquitetura em um edifício que está caindo aos pedaços? Como construção de conhecimento no campo disciplinar, as experiências do Laboratório buscaram formular possibilidades de futuros que podem emergir das preexistências ao alcance da ação, da revisão e apropriação de categorias de valoração e da mobilização coletiva pela experimentação construtiva. Trata-se de coletar os pedaços a fim de reorganizar outras arquiteturas sujeitas a condições mais responsáveis de planejamento, em que a diferença entre resíduo e recurso reside, portanto, na elaboração de formas de organização, classificação e valor capazes de ser maquinadas como projeto.

Para o campo da arquitetura e do urbanismo, essa constatação aponta também para um desafio disciplinar e pedagógico. Quais instrumentos e referências podem ser mobilizados para formação de profissionais capazes de atuar sobre estoques existentes, estruturas em transformação e territórios já densamente materializados. A partir do reconhecimento das próprias edificações como estoques de materiais em atividade, suspende-se a condição de fim na arquitetura para concepção cíclica de novos começos.

Para isso, é necessário considerar o modo como forças materiais, componentes e usos se articulam na concepção de edifícios e programas passíveis de desmontagem e rearticulação. Nesse sentido, o conceito de *design for disassembly* (DfD) propõe edificações projetadas para ser desmontadas sem demolição. Prioriza-se, assim, o uso de junções mecânicas – baseadas em encaixes e articulações que preservam a integridade dos elementos – em detrimento das junções químicas, ampliando as possibilidades de desmontagem e recomposição das partes. Nesse tipo de abordagem, os projetos prolongam a vida útil dos componentes e os tornam mais flexíveis e adaptáveis, a partir de sua compreensão e catalogação precisa.

Se o projeto pode ser entendido como a construção do desejo na relação com a experiência de habitar o planeta, talvez uma de suas tarefas éticas mais urgentes seja produzir sentidos a partir da ampliação da vida útil dos recursos disponíveis, reconhecendo o ambiente construído como um território contínuo de adaptação e regeneração.

Gabriel Martucci *é arquiteto e urbanista formado pela UFRJ e mestre em Arquitetura pelo Proarq. Atua na A.C. Lanchonete < > Lanchonete na Área Moradia e Território e no Laboratório Reuso da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ. Desenvolve projetos cooperativos entre arte, arquitetura e educação.*

Cesar Jordão *é arquiteto urbanista formado pela FAU UFRJ, mestre em urbanismo pelo Proureb e doutorando do Proarq. Possui experiência profissional em escritórios de arquitetura cariocas com projetos em diferentes escalas e propósitos multidisciplinares. Atualmente integra pesquisas em projetos com baixo impacto ambiental mediante iniciativas como reuso e baixa emissão de carbono no ambiente construído.*

Como citar:

MARTUCCI, Gabriel; JORDÃO, Cesar. Morte e vida na arquitetura – Fim como questão. Dossiê Ruínas em degeneração. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 374-400, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.19>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Habitar ruínas e deslocar escombros – notas sobre o teatro ambiental do Grupo Erosão¹

Inhabiting ruins and moving rubble – notes on Grupo Erosão's environmental theatre

Fernando Codeço

 0000-0002-0122-5557

Julia Naidin

 0000-0002-7729-0793

Casa Duna

casaduna.org@gmail.com

Resumo

Este ensaio teórico, poético e visual apresenta dois trabalhos performáticos do Grupo Erosão de Teatro, produzidos pela CasaDuna – Centro de Arte, Pesquisa e Memória de Atafona: o projeto de performance e museologia social Museu Ambulante (2021-2026) e a performance Do rio ao mar – rio Paraíba vivo! (2024). Ambos compartilham o fazer coletivo, a prática situada e transdisciplinar e o engajamento ecopolítico, derivando de uma pesquisa de longa duração fundada em dois gestos teatrais – habitar ruínas e deslocar escombros – compreendidos em seu duplo aspecto literal e metafórico. Em diálogo com Jacques Derrida, Anna Tsing, Donna Haraway, Malcom Ferdinand e Leda Maria Martins, o texto articula a experiência de conviver com a erosão costeira em Atafona à crise socioambiental e política contemporânea, propondo a noção de teatralidades da erosão para pensar a desestabilização radical da paisagem atafonense e como prática de produção coletiva de memória, longe de uma estetização espetaculizante do fenômeno. Discute ainda a ação de “desmedir” realizada com redes fantasma na antiga foz assoreada do rio Paraíba do Sul como gesto de denúncia da hýbris capitalista-colonial e como passagem de uma temporalidade linear para uma temporalidade espiralar, afrodiaspórica, fundamental para a construção de uma justiça climática que reconheça as desigualdades produzidas no processo histórico capitalista e colonial.

Palavras-chave

Teatro ambiental. Erosão costeira. Grupo Erosão.
Desconstrução. Museologia social.

¹ Este artigo é resultado do projeto de pesquisa de pós-doutorado de Fernando Codeço: “Núcleo Ambiental Norte Fluminense – desenvolvimento de tecnologias de comunicação e educação sobre mudanças climáticas” apoiado pelo CNPq pelo Programa Conhecimento Brasil – Atração e Fixação de Talentos e vinculado ao Programa de Pós-graduação em Cognição e Linguagem da Uenf; e do projeto de pesquisa de pós-doutorado de Julia Naidin: “Aplicação e análise de metodologias de museologia social: entre práticas artísticas e patrimônios socioambientais” com apoio da Faperj e vinculado ao Programa de Pós-graduação em Políticas Sociais da Uenf.

Abstract

This theoretical, poetic and visual essay presents two performative works by Grupo Erosão de Teatro, produced by CasaDuna – Center for Art, Research and Memory of Atafona: the social museology and performance project Museu Ambulante (2021-2026) and the performance Do rio ao mar – rio Paraíba vivo! (2024). Both works share collective making, situated and transdisciplinary practice, and ecopolitical engagement, stemming from a long-term research grounded in two theatrical gestures – inhabiting ruins and displacing rubble – understood in their literal and metaphorical dimensions. Drawing on Jacques Derrida, Anna Tsing, Donna Haraway, Malcom Ferdinand and Leda Maria Martins, the text relates the experience of living with coastal erosion in Atafona to the contemporary socio-environmental and political crisis, proposing the notion of theatricalities of erosion as a way of thinking through the radical destabilization of Atafona's landscape and as a practice of collective memory-making, distinct from a spectacularizing aestheticization of the phenomenon. The essay also discusses the action of “unmeasuring” carried out with ghost nets on the silted-up former mouth of the Paraíba do Sul River as a gesture denouncing capitalist-colonial hubris, and as a shift from linear temporality toward a spiral, Afro-diasporic temporality, fundamental to the construction of a climate justice that acknowledges the inequalities produced throughout the capitalist and colonial historical process.

Keywords

*Environmental theatre. Coastal erosion. Grupo Erosão.
Deconstruction. Social museology.*

Teatralidade da erosão

Neste breve ensaio teórico, poético e visual apresentamos dois trabalhos performáticos realizados pelo Grupo Erosão de Teatro² e produzidos pela CasaDuna – Centro de Arte, Pesquisa e Memória de Atafona;³ são eles o projeto de performance e museologia social, o Museu Ambulante (2021-2026) e a performance *Do rio ao mar – rio Paraíba vivo!* (2024). Os dois trabalhos têm em comum o fazer coletivo, a prática situada, transdisciplinar e o engajamento ecopolítico, bem como o fato de ser fruto de uma pesquisa de longa duração que se faz a partir de dois princípios ou gestos teatrais que nomeamos habitar ruínas e deslocar escombros. Esses princípios devem ser entendidos em seu duplo aspecto literal e metafórico. Quando, nos idos de 2017, decidimos morar em Atafona para fundar a CasaDuna e o Grupo Erosão, tínhamos a intuição de que somente habitando esse território poderíamos nos colocar sob o efeito atmosférico da erosão costeira que afeta a região. Essa centenária vila de pescadores localizada na margem sul do rio Paraíba do Sul, ponto extremo da recém-formada planície Goytacá⁴ e que desde pelo menos os anos 1970 convive com ruínas de casas destruídas pela ação do mar em sua orla. Ao todo já foram mais de 500 construções destruídas pela erosão.

Tínhamos também a consciência de que se tratava de um gesto simbólico, que refletia a dimensão macropolítica por que passava o Brasil com o golpe jurídico-parlamentar imposto à então presidenta Dilma Rousseff em 2016 e a consequente degradação das políticas públicas e as instituições democráticas que se seguiram. E também a dimensão de policrise em nível global, em particular com a situação de emergência climática e o advento do que os cientistas nomearam Antropoceno (Crutzen, e Stoermer, 2000), e que preferimos chamar de Capitaloceno (Haraway) ou Plantationoceno (Haraway, Tsing, Ferdinand) para ser mais

² O Grupo Erosão é formado por Fernando Codeço (diretor), Julia Naidin, Lucia Talabi, Jailza Mota, Rachell Rosa, Mariana Moraes, Paul Macalli (performers), Rafael Sánchez (cenógrafo) e Guilherme Mattos (preparador corporal e assistente de direção).

³ Para mais informações sobre o trabalho desses coletivos consultar o site: <https://www.casaduna.org/>, disponível em 1 jun. 2026.

⁴ A planície Goytacá foi formada há apenas cerca de 5.100 anos, portanto, geologicamente muito recente. Sobre o assunto ver o capítulo “História social de Atafona”, de Arthur Soffiati, em Naidin e Codeço (2025).

justos com a ampla diversidade que engloba o termo *ánthropos* (ser humano). Então havia esta consciência de que já estávamos habitando as ruínas do sistema democrático brasileiro e do sistema capitalista global que nos empurra cada vez mais aceleradamente para a catástrofe climática. Nesse sentido, nada mais coerente com o espírito do tempo que habitar um lugar que está literalmente em ruínas, mas que paradoxalmente tem uma vida cultural e social intensa e rica, ainda que caracterizada por calmarias e alvoroços (Pitrez, 2014).

Figura 1

Fundos de uma casa/bar na
orla de Atafona
Foto Fernando Codeço,
Atafona, 2022



Figura 2

Fundos da casa do pescador
Nenel, com escombros e
entulhos deslocados
para tentar conter a erosão
Foto Fernando Codeço,
Atafona, 2022

O ritmo da erosão em Atafona possibilita a vida com as ruínas – o processo não é tão rápido e repentino a ponto de produzir um número expressivo de vítimas fatais (são raros os casos de mortes registradas por desabamento de casas erodidas) e uma reação social mais forte e urgente, e nem tão lento a ponto de não causar preocupação a toda a população local a respeito de seu futuro. O que em certa medida parece refletir o sintoma vivido em escala global diante do iminente colapso socioambiental.



Deslocar escombros é uma ação comum realizada por moradores de Atafona, em geral com intuito de reaproveitamento de materiais de construção das casas que estão ameaçadas pela erosão. Ou como forma de criar barreiras improvisadas para tentar proteger as moradias e adiar um pouco o processo erosivo. Esse gesto também faz pensar no próprio processo erosivo que além de produzir os escombros, destruindo as construções, continua realizando um deslocamento perpétuo das ruínas pela orla da praia. O trabalho da erosão é um lento e constante reviramento das fundações das casas, o que nos faz pensar num contínuo trabalho de desconstrução. Revirar os fundamentos e expor as estruturas das casas, ou seja, desconstruir um dos pilares fundantes das sociedades modernas, a propriedade privada, o espaço por excelência da família, do *oikos*, isto é, da própria circularidade econômica. Essa desconstrução dissemina os materiais das casas por toda a orla de Atafona, e às vezes levando fragmentos para praias vizinhas.

Deslocar escombros e habitar ruínas são gestos complementares, a erosão produz e desloca escombros, habitar ruínas é conviver com esse perpétuo deslocamento, assumir a desconstrução na fundação mesma da noção de habitação. Novamente, há nessa experiência essa dupla acepção concreta e simbólica, algo que nos remete a aspectos do pensamento derridiano da desconstrução.

É neste sentido que pensamos em uma arquitetura da erosão, isto é, uma experiência que não podemos resumir em palavras, mas que nos provoca frequentes arrepios no corpo, algo que só se pode compreender quando habitamos as ruínas de Atafona. Um exemplo desse tipo de arquitetura da erosão é o empreendimento do Erosão Bar, de nossa amiga Inês, uma casa já nitidamente afetada pela transgressão marinha, com rachaduras visíveis, onde ela criou o seu bar, que também não é um bar no sentido usual do termo, não possui cardápio ou funcionários nem é legalmente registrado. Quem frequenta o Erosão Bar são amigos, que muitas vezes levam comidas para cozinhar no bar, carnes para fazer um churrasco. Inês geralmente ganha apenas com a venda das bebidas, mas não obtém lucro suficiente e muitas vezes conta com a ajuda dos frequentadores para realizar reparos na casa ou pagar contas em atraso. Inês não sabe até quando poderá ficar nesse bar, que já não é o primeiro que ela ocupa; o próprio bar se desloca entre as casas em processo de erosão. Há algo no gesto de Inês que não sabemos bem como nomear, mas que provisoriamente chamamos de uma arquitetura da erosão.



Figura 3
Fachada do Erosão bar
Foto Sidney Navarro, Atafona,
2024

De modo distinto, mas com algumas semelhanças, observamos o gesto construtivo de alguns pescadores que habitam essas casas já comprometidas pelo processo erosivo; alguns deles realizam um permanente deslocar escombros e construir barreiras frágeis, mas muito bem organizadas em frente a suas casas. Acompanhamos de perto o trabalho de dois desses pescadores, Fernando e Nenel. Aqui também cabe refletir sobre o significado dessas construções que já nascem sob o signo da desconstrução. É nesse sentido que percebemos uma aproximação desses que chamamos de arquitetos da erosão com a noção de invenção ou criação. Não pretendemos afirmar que o trabalho dessas pessoas é uma forma de arte, mas também não podemos afirmar o contrário.

Figura 4
Bar do Santana
Foto Fernando Codeço,
Atafona, 2022



Vejamos o que diz Derrida sobre o gesto inventivo da arquitetura como desconstrução:

Afirmção, decisão, invenção, o surgimento [coming about] do constructum não é possível salvo se a filosofia da arquitetura, a história da arquitetura, as próprias fundações forem questionadas. Se as fundações estiverem seguras, não há construção; tampouco há qualquer invenção. A invenção supõe uma indecidibilidade; ela supõe que em um dado momento não haja nada. Fundamos com base em uma não fundação. Assim, a desconstrução é a condição da construção, da verdadeira invenção, da verdadeira afirmação que mantém alguma coisa junta, que constrói. Desse ponto de vista, só a desconstrução, só um certo apelo ou uma chamada pela [appel de] desconstrução, pode realmente inventar arquitetura (Derrida, 2012, p. 51).

A noção de habitar ruínas possui assim essa qualidade de invenção, esse convívio com a impermanência radical, ela também se apresenta como uma espécie de brecha na circularidade econômica do capital. O modo de vida e as trocas que são negociadas entre esses moradores não refletem a mesma lógica do capitalismo.

As casas em processo de erosão têm donos, mas são propriedades negociadas não apenas pela lógica financeira, um proprietário pode ceder a casa que ele já não vai mais frequentar por estar muito afetada pela erosão para alguém de sua confiança, alguém pode invadir uma propriedade e o dono simplesmente não reivindicar a posse por desinteresse, ou por não querer enfrentar o estresse de ter que expulsar alguém de uma casa que ele já não sabe se poderá usufruir plenamente. Alguém pode negociar uma casa para que outra pessoa faça um bar no verão, mas essa negociação pode ser condicionada às contingências do processo erosivo – caso a casa caia antes do verão, o negócio é desfeito. Há toda uma rede de relações interpessoais que está em jogo também nessas negociações. Algo que parece se aproximar do que Anna Lowenhaupt Tsing (2022) chamou de pericapitalismo, isto é, uma forma de comércio que não produz acumulação de capital e que segue existindo ao mesmo tempo dentro e fora do sistema capitalista globalizado, o que revela que existem zonas que escapam em certa medida da lógica e da subjetividade neoliberal.

Figura 5

Barreira construída pelo
pescador Fernando
nos fundos de sua casa
Foto Fernando Codeço,
Atafona, 2019



Esses são apenas alguns apontamentos ainda provisórios sobre o que estamos chamando de gestos de habitar ruínas e deslocar escombros, algo que entendemos como fundamental dentro de nossa proposta, sempre em processo, por teatralidades da erosão.⁵ O Grupo Erosão se constitui assim como um coletivo teatral e performático que propõe um programa aberto, processual e de pesquisa-criação que investiga as teatralidades da erosão e toma como princípio norteador os gestos de habitar ruínas e deslocar escombros. Tomamos o próprio ato de deslocar o fenômeno socioambiental da transgressão marinha em Atafona para o campo da produção artística como um gesto de deslocar escombros. Não se trata aqui de estetizar a erosão, isto é, tomar as imagens das ruínas das casas em erosão como formas plasticamente belas e impactantes. Ainda que concordemos que de fato o sejam. Estamos atentos ao risco sempre iminente de que essa estetização acabe por espetacularizar um fenômeno que é muito cruel e impacta de maneira brutal a vida de centenas de famílias que perderam suas casas, principalmente entre a comunidade de pescadores, mas também entre veranistas.

⁵ A respeito dessa ideia de teatralidades da erosão ver Codeço (2021).

O que chamamos de teatralidades da erosão não tem a ver com esse impacto visual das ruínas, mas com a desestabilização radical que o processo erosivo cria ao expor as estruturas e revirar os fundamentos das construções, ao criar uma constante alteração radical da paisagem, ao criar zonas impermanentes de convivência que escapam, pelo menos em certa medida, à lógica capitalista. A desestabilização, a impermanência, a indecidibilidade e a deriva são aspectos que constituem o nosso fazer artístico.

Museu Ambulante

O Museu Ambulante, por exemplo, é uma exposição que nunca chega a se estabilizar; em constante movimento, impede assim a possibilidade de uma experiência própria do sentido da palavra exposição. Sendo uma proposta expositiva itinerante e interativa, é ao mesmo tempo uma performance teatral que se dá no encontro dos *performers* do Grupo Erosão com o público que assiste/interage, não se podendo decidir se é um museu ou um teatro. A depender do que estamos nomeando teatro e museu, não é exatamente nem um nem outro, ou é os dois ao mesmo tempo.



Figura 6
Foto Mateus Gomes,
Atafona, 2025

A maior parte do que esse museu expõe é de imagens de construções e paisagem que não existem mais, duplicando assim o estatuto da presença/ausência da imagem fotográfica. A fotografia presentifica a imagem de algo que não está lá, o rastro, o instante, o índice de algo que foi capturado pela lente fotográfica. Nessas imagens de arquivos reunidos pela CasaDuna o que vemos, é algo que além de não estar ali, nas imagens que vemos, também não está mais lá, onde supomos que deveria estar. Ou seja, são construções e paisagens que se perderam no processo da transgressão marinha. Isso certamente é algo muito comum quando tratamos de fotografias de paisagens antigas. Em geral as cidades sofrem grandes transformações com o tempo, mas há aqui uma qualidade distinta, por mais que uma cidade se altere, em geral ainda podemos caminhar pelas ruas dos bairros que aparecem nas imagens, não é o caso dessas fotos da região submersa pelo mar em Atafona. Há, nesse sentido, nesses retratos de paisagens naufragadas de Atafona, uma duplicação ou uma intensificação da presença da ausência na imagem.

Figura 7
Foto Mateus Gomes,
Atafona, 2025



Se olharmos agora para os registros da ação que realizamos com o Museu Ambulante dentro do programa das Residências Partilhadas em dezembro de 2025,⁶ quando levamos o museu junto com um grupo de cerca de 30 artistas pesquisadores até as ruínas do antigo prédio do Julinho e da casa de Sônia Ferreira.⁷ Temos aí uma situação ainda mais complexa, em que colocamos em fricção as imagens fotográficas com as próprias ruínas das construções. Criamos assim uma espécie de polifonia indiciária, um espaço ocupado por um coro de índices de diferentes naturezas, vestígios e arquivos em movimento, materializando a experiência do tempo como fenômeno particularmente erosivo. Uma experiência que escapa ao campo discursivo. O que criamos coletivamente, me parece, não foi exatamente uma exposição, mas uma experiência coletiva de espacialização do tempo como ruína, como processo de desconstrução erosiva.



Figura 8
Foto Mateus Gomes,
Atafona, 2025

⁶ Tratou-se de uma residência de arte internacional promovida pelo projeto Encontros Hemisféricos em parceria com o projeto Nuanf (Núcleo Ambiental Norte Fluminense) coordenado por Fernando Codeço com apoio do CNPq. A residência contou com a participação de cerca de 30 artistas pesquisadores que fizeram uma imersão durante dois dias em Atafona.

⁷ Sônia Ferreira foi uma conhecida moradora da região, muito atuante no movimento social S.O.S Atafona, que reivindica ao poder público a realização de obra para conter o processo erosivo em Atafona. Sônia vivia em uma casa de alto padrão em área atingida pelo processo erosivo em 2022; três anos depois de o mar ter derrubado o muro de sua casa, Sônia se mudou e realizou a demolição de sua casa, vendendo os materiais de valor para uma empreiteira. Sônia faleceu em novembro de 2025 aos 81 anos, pouco tempo antes dessa ação do Museu Ambulante.

A ação mobilizada pelo Grupo Erosão contou com a participação direta de todas as pessoas que estavam presentes – além dos 30 artistas pesquisadores que estavam participando da residência, juntaram-se a nós mais alguns estudantes, professores e transeuntes. Com esse grupo caminhamos, conduzindo a bicicleta-barco do Museu Ambulante, da igreja de N.S. da Penha até a orla da praia onde se encontram as ruínas do prédio do Julinho e da casa de Sônia Ferreira. Chegando lá fizemos um minuto de silêncio em respeito à memória de Sônia, e depois propusemos que todos ajudassem a montar as fotos com os caixotes de feira no espaço entre a praia e as ruínas das construções. Essa proposição deslocou a relação que geralmente estabelecemos com as ruínas. Não as tratamos como objetos de contemplação, mas como um espaço de jogo, de montagem, saindo assim de uma relação mais passiva, para uma relação produtiva, criando um museu sobre as ruínas, nas ruínas. Um museu que só existiu naquele instante da performance, não podendo ser repetido, pois mesmo que retornemos no futuro a essas ruínas com o Museu Ambulante, elas já não estarão da mesma forma que encontramos naquele dia, pois assim como o museu, elas estão em constante movimento.



Figura 9
Foto Mateus Gomes,
Atafona, 2025

Compreendemos essa ação como gesto exemplar do que chamamos de deslocar escombros, esse jogo de friccionar índices de naturezas distintas, essa contaminação do tempo pelo espaço, uma ação de escavar o território erodido, criando manchas de temporalidades distintas de desconstrução. Qual é o estatuto da foto da foto da ruína na frente da ruína? Há aí um coro vertiginoso de vestígios de elementos em desconstrução e em deslocamento. Seria o gesto de deslocar escombros, o deslocamento da própria desconstrução?

Esse deslocamento da desconstrução é algo que Derrida (2012, p. 55) relaciona com a condição própria do futuro.

Isso quer dizer que o objeto chamado ‘desconstrução’ moveu-se para alhures e que sob esse nome alguma coisa está acontecendo que não tem relação com a palavra. E então ela se desloca e se deforma. Esta é a condição do futuro. Se deve haver um futuro, será com a condição de não ser ‘isto’, de que a desconstrução esteja alhures.

Há nesse gesto de deslocar escombros algo da ordem do imprevisível, do acontecimento, do contingente. Uma ação que envolve risco, o risco de não poder se realizar a depender das condições climáticas, de alguém se machucar nas ruínas. Tomamos nossas precauções, mas lidamos com esses riscos. O risco é um elemento inerente a todo trabalho artístico que se dá na ordem do acontecimento. Há na própria construção formal do Museu Ambulante um trabalho de desestabilização, a bicicleta de cinco rodas carrega as dezenas de caixas de feira em que estão presas as fotos, mas o balançar da bicicleta ao passar por terrenos irregulares de paralelepípedos ou terra batida por vezes derruba as caixas e as fotos. E a cada vez que isto acontece, o Grupo Erosão para a música e comemora gritando: Ah Êeee!!! Até que alguém recoloca a imagem na bicicleta. O que celebramos não é exatamente a queda da imagem, mas seu acontecimento. Ou seja, a imprevisibilidade de sua queda.

Há aí uma violência com a imagem, uma radical dessacralização da imagem; essas placas fotográficas do Museu Ambulante não são tratadas como objetos delicados que não se possam tocar. Ao contrário, as pessoas são convidadas a manipular as imagens, que são expostas às intempéries da rua, podem cair, sofrer desgastes, arranhões. Pois não são imagens para mera contemplação, são elementos de um jogo museográfico interativo. Um dispositivo de produção de memória coletiva a partir das ruínas. Esse caráter de jogo de montagem

coletiva de fragmentos visuais reflete a função social e pedagógica do Museu, como uma ferramenta poderosa de partilha da memória traumática da erosão. Ele nos recorda que a memória não é algo dado, mas sim algo que precisa ser recriado a cada momento e que tem mais força quando isso é feito de maneira coletiva e compartilhada. Não cremos na possibilidade de uma versão definitiva e verdadeira da história, mas antes na produção de memória coletiva como força polifônica de um coro de contrários tecendo uma trama sensível de relações, pertencimentos e práticas culturais e comunitárias.

Não caberia neste ensaio a análise das centenas de depoimento que já registramos durante as ações do Museu Ambulante em Atafona; nos limitamos, então, a apenas comentar que esse trabalho segue em processo e que já constituiu um considerável arquivo sobre a memória da erosão em Atafona.

Figura 10
Foto Mateus Gomes,
Atafona, 2025





Figura 11
Foto Mariana Moraes,
Atafona, 2025

Do rio ao mar – rio Paraíba vivo!

Outra ação realizada pelo Grupo Erosão que também pode ser lida como um gesto de deslocar escombros foi a performance *Do rio ao mar – rio Paraíba vivo!*, realizada como parte do processo criativo do espetáculo *A Convivência é uma ilha*,⁸ que estreou em maio de 2024 em Campos dos Goytacazes. Essa performance teve o caráter de ativismo ambiental e de denúncia da situação

⁸ Esse espetáculo foi também resultado do projeto de pós-doutorado de Fernando Codeço “A Convivência é uma ilha – pesquisa-criação em territórios instáveis”, no Programa de Pós-graduação em Dança da UFRJ em parceria com o Hemispheric Encounters e apoio da Universidade de York e do Conselho de Pesquisa em Ciências Sociais e Humanas do Canadá (SSHRC).

alarmante de degradação do rio Paraíba do Sul. Em 2019, o principal estuário do Paraíba do Sul no oceano Atlântico mostrou sinais de fechamento e hoje está completamente fechado; uma faixa de areia, com cerca de 300 metros de largura, separou a antiga saída do rio para o mar e uniu o que restou da antiga ilha da Convivência a Atafona. Com a continuidade das mudanças ambientais e o fechamento da saída que separa a ilha da Pessanha do continente, o rio poderá morrer e virar uma longa lagoa estendida. A proposta da performance foi a de refazer o caminho que o rio fazia para chegar ao mar, esticando coletivamente “redes fantasma”,⁹ isto é, redes de arrasto rasgadas e descartadas pela atividade pesqueira.

Figura 12
Foto por drone Moviz,
Atafona, 2024



⁹ São chamadas de redes fantasma porque quando são descartadas no mar causam grande dano à fauna marinha. Estudos indicam que entre 500.000 e um milhão de toneladas desses materiais são descartados anualmente nos oceanos. Ver: <https://earth.org/up-to-a-million-tons-of-ghost-fishing-nets-enter-the-oceans-each-year-study/>.

Esticar e deslocar cerca de 300 metros de redes de pesca de arrasto, material que pesa cerca de 150kg, sobre a extensa faixa de areia que fechou a principal saída do rio Paraíba do Sul foi sem dúvida uma tarefa árdua, mas que dá apenas uma pequena dimensão da atividade hercúlea realizada cotidianamente por pescadores em alto-mar. Para a realização desse balé coletivo mobilizamos principalmente trabalhadores da terra – foi graças à adesão de cerca de 30 camponeses do Movimento dos Sem Terra, do então acampamento Cícero Guedes¹⁰ localizado no terreno da antiga usina Cambahyba, que conseguimos realizar a performance.¹¹

Figura 13
Foto por drone Moviz,
Atafona, 2024



¹⁰ As terras do assentamento Cícero Guedes foram distribuídas recentemente para as famílias de camponeses habilitadas por edital do Incra.

¹¹ Devo agradecer à liderança local Ana Paula, que desde o início entendeu a proposta e mobilizou a companheirada de luta.

Cabe destacar o papel fundamental de Erian Amorim, filho de pescador e morador de Atafona que nos ajudou a coletar as redes fantasma, e também o de seus amigos pescadores que nos cederam o material. Além desses, tivemos o auxílio de mais dez estudantes de artes da Uerj ligados ao projeto de extensão Ateliê de Performance,¹² e mais alguns amigos, apoiadores¹³ e simpatizantes do projeto. Ao todo, éramos cerca de 50 pessoas e, sob o sol dourado e a brisa leve, iniciamos a ação sem saber de antemão se conseguiríamos esticar as redes de um extremo ao outro do braço arenoso que fechou o caminho do rio ao mar. Para nosso espanto e alegria, as redes que coletamos tinham justo a dimensão da largura da área arenosa, ou seja, cerca de 300 metros de comprimento. E o coletivo foi capaz de esticar as redes em linha refazendo o caminho que as águas do rio Paraíba faziam para encontrar o mar.



Figura 14
Foto Mariana Moraes,
Atafona, 2024

¹² Projeto coordenado pela professora Eloísa Brantes a quem agradecemos a parceria nesse e noutros tantos projetos do Grupo Erosão e da CasaDuna.

¹³ Devo mencionar a presença também fundamental de Sérgio Andrade, então professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ e supervisor de minha pesquisa de pós-doutorado com a bolsa do Hemispheric Encounters da York University do Canadá.

Compreendemos essa performance como uma ação de desmedir. Isto é, olhando as imagens aéreas da performance feitas por drones, podemos facilmente imaginar que o que fizemos foi medir o espaço de areia que separa o rio do mar usando como régua as redes fantasma. No entanto, essa medição não é da ordem do calculável, mas do incalculável. O que a performance buscou foi dar a medida da desmedida ação humana que está levando um imenso rio ao seu ponto de esgotamento. Na tragédia grega a desmedida (*hýbris*) é a falha trágica do herói que desencadeia a catástrofe. A *hýbris* é a transgressão humana das leis divinas, ela se expressa em geral pela arrogância dos heróis que ousam se colocar em posição de igualdade ou de desafiar os deuses. Segundo Jean-Pierre Vernant,

O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com potências divinas, onde eles assumem seu verdadeiro sentido, ignorado do agente, integrando-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa (Vernant, Vidal-Naquet, 2014, p. 23).

Figura 15
Foto por drone Moviz,
Atafona, 2024



Talvez essa seja uma boa maneira de caracterizar o Capitaloceno (ou Plantationceno); vivemos em uma época em que essa zona fronteiriça, na qual a ação humana se articula com as potências divinas, atingiu todo o sistema Terra. Se pensarmos a partir das cosmologias ameríndias e afrodiaspóricas, compreendemos as forças da natureza, os rios, os mares, os mangues, os ventos como potências divinas. Veremos que estamos talvez já em termos globais nessa zona fronteiriça trágica:

Figura 16

João Cruz e Rudá Sánchez
manipulando o fantoche-
barco do Grupo Erosão
Foto Mariana Moraes,
Atafona, 2024

... no Antropoceno as dinâmicas da natureza têm sido de tal modo impactadas pela atividade humana, que não se pode mais, no limite, falar propriamente de “natureza” como algo irredutivelmente diverso da esfera do humano (Marques, 2015, p. 660).



Assim, a ação poética de desmedir seria uma maneira de despertar uma consciência trágica, isto é, tornar visível a dimensão catastrófica da *hýbris* humana característica do modelo de desenvolvimento no capitalismo tardio e sua “ilusão antropocêntrica” (Marques, 2015, p. 660). A fé cega na razão tecnológica científica acredita que podemos desvendar todos os segredos do universo e que poderemos ignorar todos os limites do sistema Terra. E solucionar os problemas que estamos causando na biosfera por meio de tecnologias de bioengenharia e geoengenharia, ignorando as limitações próprias da condição humana. É isso que estamos chamando de *hýbris* contemporânea. A falha trágica que está nos levando para a catástrofe socioambiental planetária.

Depois que esticamos as redes, ocupando toda a extensão do espaço arenoso que outrora fora rio, iniciamos um percurso espiralar. Desenhemos com as redes uma grande espiral, torcendo essa régua vertical da desmedida para outro regime de tempo-espaço. Nesse processo um pequeno barquinho de papel machê manipulado por dois *performers*, navegava teatralmente por essa espiral de redes fantasma. Nesse jogo, o caminho percorrido pela embarcação não é conduzido pelos navegantes, mas pela espiral das redes que simboliza o encontro entre as águas do rio e do mar, nos fazendo lembrar da canção “Timoneiro” de Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho, poesia que guarda importante sabedoria popular bem distinta da *hýbris* antropocêntrica tecnocientífica:

Não sou eu quem me navega
Quem me navega é o mar
É ele quem me carrega
Como nem fosse levar¹⁴

¹⁴ “Timoneiro”. Intérprete: Paulinho da Viola. Compositores: Hermínio Bello de Carvalho e Paulinho da Viola. In: Bebedosamba. Intérprete: Paulinho da Viola. Rio de Janeiro: WEA, 1996. 1 CD, faixa 5 (3 min 16 seg).



Figura 17
Foto por drone Moviz,
Atafona, 2024

Deslocamos assim a régua da desmedida de um tempo histórico concebido de maneira linear e evolutiva, concepção de uma ideia de progresso que desconhece limites, para uma concepção curvilínea e espiralar do tempo, típica da cosmovisão de culturas afrodiaspóricas:

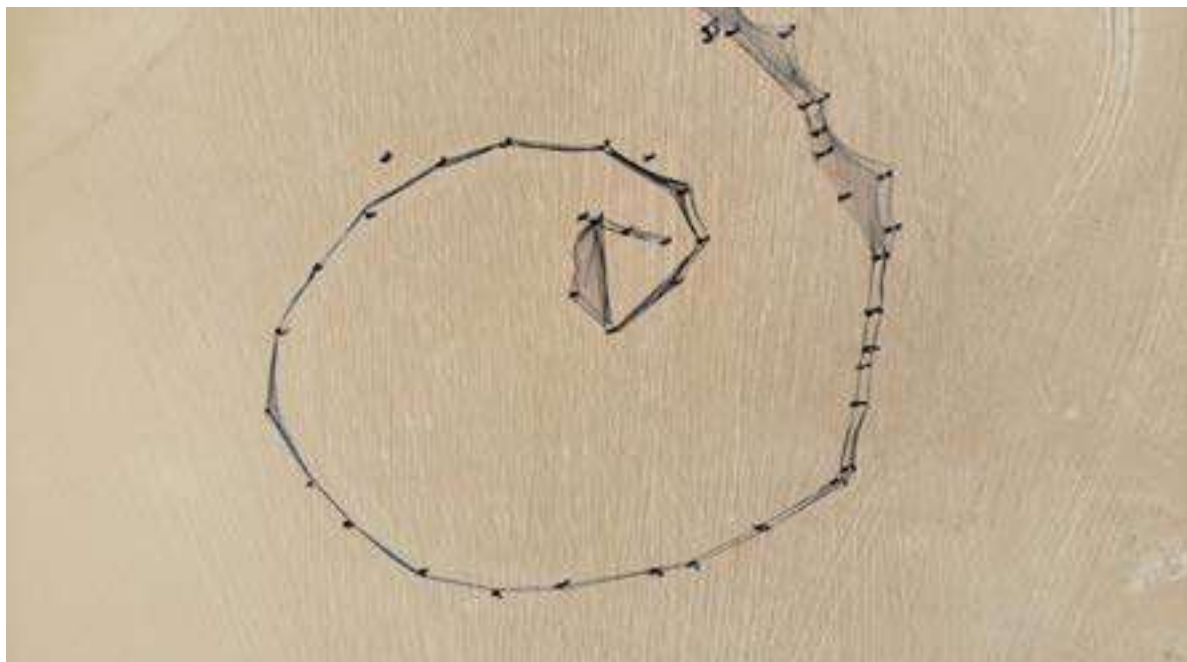
A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os tempos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em um processo de perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais necessárias na dinâmica mutacional regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta (Martins, 2021, p. 132).

Essa grande espiral que criamos, formada por corpos e redes de pesca, foi o momento da criação de uma cena coletiva que conduziu a pequena embarcação

por caminhos que buscam escapar da dupla fratura moderna colonial e ambiental de que nos fala Malcom Ferdinand. Na encruzilhada arenosa entre o rio, o mar, o mangue e as ruínas de Atafona, um grupo diverso, formado por camponeses, pescadores, ribeirinhos, estudantes, artistas, mulheres, homens, crianças, idosos, pretos, pardos, brancos, pessoas cis, héteros e LGBTQIAPNB+, se juntaram com o objetivo de criar uma cena em composição com as forças não humanas do rio e do mar. Acreditamos que essa performance nos levou por caminhos umbilicais do mundo. A imagem final da espiral de redes produzida pela performance remete à forma de um umbigo, Ferdinand (2022, p. 259) ao refletir sobre a necessidade da construção de uma justiça climática pautada nas reparações e restituições decoloniais, nos diz que:

Essa construção começa a partir de nossos corpos e nos impele a reconhecer os caminhos umbilicais do mundo. Em vez de olharmos apenas para o nosso próprio umbigo, os caminhos umbilicais do mundo incitam o reconhecimento de nossas existências no seio de teias de relações orgânicas, materiais, políticas e imaginárias com os que vieram antes de nós e com os que virão depois. Os corpos são titulares do mundo de ontem e fiadores do mundo de amanhã.

Figura 18
Foto por drone Moviz,
Atafona, 2024



Esses foram breves apontamentos para uma possível leitura dessa performance que fala por si e que certamente abre muitas outras camadas e linhas de interpretação. Retomando aqui essa breve reflexão, sugerimos que essa performance pode ser lida como um gesto teatral erosivo de deslocar escombros; se compreendermos as próprias redes fantasmas como ruínas ou vestígios da atividade pesqueira, esse gesto pode ser lido de maneira literal. Além disso, apontamos para o uso das redes como uma forma de mensurar o espaço simbólico da *hybris* capitalista colonial que em sua arrogante razão tecnocientífica está nos empurrando para o colapso socioambiental e a extinção em massa de espécies, e a possível desaparecimento da própria espécie humana. Ao esticar as redes em linha reconectando o rio ao mar e atravessando o braço arenoso que fechou a boca da barra, damos a dimensão da desmedida ação humana que está produzindo o ecocídio do rio Paraíba do Sul. Observamos que ao reconhecer essa falha trágica que nos lança em uma ordem catastrófica, ordem essa que ultrapassa as possibilidades de nossa compreensão, podemos retomar aspectos de uma consciência trágica experienciada pelos gregos na antiguidade século 5 a.C.

Figura 19
Foto por drone Moviz,
Atafona, 2024



Por fim, comentamos um segundo movimento de deslocamento, uma passagem da forma linear das redes, que buscou dar a dimensão da falha trágica do Capitaloceno, para a forma curvilínea e espiralar que remete às cosmologias afrodiaspóricas do tempo (Martins, 2021) e a imagem dos “caminhos umbilicais do mundo” (Ferdinand, 2022) como passagens necessárias para construção coletiva de uma justiça climática pautada no reconhecimento e na reparação das injustiças acumuladas no processo histórico capitalista, moderno e colonial.



Figura 20
Foto por drone Moviz,
Atafona, 2024

Fernando Codeço é artista e pesquisador; diretor do Grupo Erosão e da CasaDuna. Bolsista BCB-1 do CNPq (2025-2029), doutor em artes cênicas pela Unirio e UPJV, pós-doutor em políticas sociais (Uenf, 2023) e membro do Hemispheric Encounters. Participou da Bienal Saco-2025 no Chile. Ganhou o prêmio “Jean Rouch” do Festival Internacional Etnográfico do Pará em 2022.

Julia Naidin é professora, curadora e produtora cultural, diretora da CasaDuna, atriz/performer do Grupo Erosão, mestre e doutora em filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, pós-doutoranda em políticas sociais na Uenf, pesquisadora bolsista de pós-doutorado em artes do CNPq.

Referências

- CODEÇO, Fernando dos Santos. *Théâtralités de l'érosion: essais sur l'écophagie, la défiguration et le naufrage*. Thèse (Doctorat en art et histoire de l'art)/*Teatralidades da erosão – ensaios sobre ecofagia, desfigurações e naufrágios* (Doutorado em artes cênicas) – Université de Picardie Jules Verne, Amiens / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://theses.hal.science/tel-04932590v1>. Acesso em 1 jun. 2026.
- CRUTZEN, Paul J.; STOERMER, Eugene F. The “Anthropocene”. *Global Change Newsletter*, n. 41, p.17-18, 2000.
- DERRIDA, Jacques. Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Org. Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rev. téc. João Camillo Penna. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. Trad. Letícia Mei. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- MARQUES, Luiz. *Capitalismo e colapso ambiental*. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- NAIDIN, Julia; CODEÇO, Fernando (org.). *Atafona: cartografias, arquivos e imaginários da terra em erosão*. Rio de Janeiro: Circuito, 2025.
- PITREZ, Maria Claudia Martinelli de Mello. “Calmaria” e “alvorço” no encontro das águas: ritmo e pertencimento entre pescadores e veranistas na Praia de Atafona, RJ. Tese (Doutorado em ciências sociais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.
- TSING, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo*. Trad. Bledar Matias e outros. São Paulo: N-1 Edições, 2022.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014 (Estudos, 163 / dirigida por J. Guinsburg).

Como citar:

CODEÇO, Fernando; NAIDIN, Julia. Habitar ruínas e deslocar escombros – notas sobre o teatro ambiental do Grupo Erosão. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 401-428, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.20>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Superfícies iridescentes: reflexões sobre arte e petróleo

Iridescent surfaces: reflections on art and oil

Heather Davis

 0009-0003-4396-9540
davish1@newschool.edu

Tradução de

André Leal

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

Revisão técnica

Marina Fraga

Resumo

O ensaio examina a relação entre arte e petróleo no Antropoceno, argumentando que os combustíveis fósseis não apenas sustentam materialmente a produção, circulação e exibição artística, mas também moldam nossa sensibilidade estética. Davis problematiza a “iridescência” do petróleo – sua beleza sedutora que oculta violências ecológicas – contrapondo-a à “cintilância” como vitalidade ancestral. A arte da petrocultura corre o risco de anesthetizar percepções, transformando horror em espetáculo. A autora defende uma reflexão crítica sobre como as imagens podem denunciar sem replicar a lógica extrativista e lubrificante do petrocapitalismo, que opera tanto pela suavidade ilusória quanto pelas fricções da guerra.

Palavras-chave

Arte contemporânea. Petróleo. Iridescência. Cintilância.

Abstract

The essay examines the relationship between art and oil in the Anthropocene, arguing that fossil fuels not only materially sustain artistic production, circulation, and exhibition but also shape our aesthetic sensibility. Davis problematizes oil's “iridescence” – its seductive beauty that conceals ecological violences – contrasting it with “shimmer” as ancestral vitality. Art from the petroculture risks anesthetizing perceptions, transforming horror in spectacle. The author advocates for a critical reflection on how images can denounce without replicating the extractive logic of petrocapitalism, which operates both through illusory smoothness and the frictions of war.

Keywords

Contemporary art. Oil. Iridescence. Shimmer.

Assim como a natureza não pode mais ser entendida como um reino imaculado e distinto, separado da atividade humana, a autonomia da arte torna-se ainda mais insustentável diante da catástrofe ecológica (T. J. Demos, “Art after nature”, 2012).

E se o petróleo for *fundamental* para as sociedades que temos hoje?

E se ele as moldar de todas as maneiras possíveis e em todos os níveis possíveis, desde ... a natureza de nossa infraestrutura construída, dos objetos que temos à disposição aos nossos sistemas agrícolas e alimentares, e da possibilidade de movimento e viagem às expectativas da capacidade de se movimentar e interagir? (Imre Szeman, “How to know about oil”, 2013).

Incêndios do Antropoceno

No final do verão de 2020, a costa oeste dos Estados Unidos estava em chamas. Foi o verão no qual se registrou a mais elevada temperatura da Terra – impressionantes 56,7°C em um lugar apropriadamente chamado de Vale da Morte, na Califórnia. O Pantanal brasileiro, uma das regiões de biodiversidade mais densa do mundo, ficou carbonizado e fumegante após uma temporada de incêndios igualmente destrutivos. Tudo isso ocorreu apenas oito meses depois que incêndios florestais sem precedentes queimaram aproximadamente 97.000 quilômetros quadrados na Austrália, onde a perda de hábitat significou que espécies ameaçadas de extinção corriam perigo ainda maior e fetos humanos estiveram em risco devido à exposição de suas mães à fumaça. É difícil imaginar a devastação e a força, o poder de modificar o mundo, desses incêndios recentes.

O fogo é, sob muitas circunstâncias, uma dádiva. O mito de Prometeu narra o deus roubando o fogo como um ato de desafio e recompensa. A pintura *Prometheus bringt den Menschen das Feuer* [Prometeu traz o fogo para a humanidade] (1817), de Heinrich Friedrich Füger, é celebratória, exibindo heroicamente Prometeu concedendo o fogo à humanidade. A representação de Frans Masereel, em sua gravura *Prometheus* (1954), criada mais de um século depois, é mais ambígua – uma ilustração vagamente ameaçadora que captura as realidades do

fogo como horror e plenitude. O tom de Masereel parece pairar entre o fogo no quintal de meu vizinho – o refúgio da comunidade em tempos de covid, quando as reuniões em espaços fechados estavam proibidas – e esses incêndios florestais que aniquilaram ecossistemas e comunidades.

No final do século 19, o fogo, como virtualmente tudo mais na época, foi confinado e industrializado. Ele foi sequestrado para os motores a combustão, onde foi transformado nos fogos metafóricos e literais da Terra sob as condições da crise climática. De fato, os incêndios da crise climática se tornam intensamente visíveis nos métodos cada vez mais perigosos de extração de combustíveis fósseis – as chamas contínuas do gás de *fracking* nos EUA e as chamas da queima de gás natural nos poços de petróleo no delta do Níger. Por toda a Pensilvânia, Nova York e Dakota do Norte, as chamas do gás de *fracking* podem ser vistas, iluminando assustadoramente os céus noturnos, nos lembrando velas, mas velas para os deuses. Na Dakota do Norte essas chamas são uma fonte de poluição luminosa tão significativa, que são visíveis em imagens de satélites, comparáveis a cidades como Nova York. Essas chamas de extração queimam para baixo à medida que queimam para cima. Como escreve o historiador Stephen J. Pyne (2015), “eles estão queimando ao longo do tempo profundo, colocando em combustão paisagens líticas do passado geológico e liberando seus efluentes em um futuro geológico”. Essas chamas estão implicadas com o estágio final da extração de petróleo, são acesas para se livrar de subprodutos ‘excedentes’ ou ‘residuais’, o que permite que mais petróleo e gás sejam extraídos. No delta do Níger as chamas de gás criam uma paisagem infernal de queima desenfreada e fumaça, impactando severamente a saúde das pessoas, apesar do contínuo ativismo e resistência locais, como documentado por George Osodi.

Os incêndios florestais e as chamas de gás são indicativos do que Pyne chama de Pyroceno, um dos termos que se multiplicam e proliferam para Antropoceno. Como argumentei em outro momento (Davis, Turpin, 2015), o Antropoceno pode ser entendido como um evento estético, pois envolve o rearranjo fundamental de nossos sentidos, das sensações e percepções de nossos corpos. Ao traçar a etimologia de ‘estética’ de volta a suas origens, em grego *aisthetikos*, a palavra se refere a sensações e percepções como um guia interpretativo para navegar no mundo. Nesses termos amplos, é por meio da estética, por meio da interpretação de nossos sentidos, que nós conseguimos saber quão rápido e irrevogavelmente o mundo está mudando. Os céus do Oregon e da Califórnia não

são mais o que eram, e nem mesmo quando o incêndio apaga e o material particulado assenta, será impossível não ver como eles estavam antes, como eles escureceram o Sol e o avermelharam em tons impossíveis, assemelhando-se a imagens de Marte.

Essas reorganizações radicais do mundo sensorial, a estética do Antropoceno, não dizem respeito, contudo, apenas a como navegamos nessas novas e cada vez mais traiçoeiras realidades, são também registradas e interpretadas por meio de práticas artísticas. À medida que olhamos para esses incêndios a partir de nossas telas, também precisamos lidar com sua mediação, com o que significa experienciar os incêndios não diretamente (para muitos de nós), mas como imagens midiáticas e artísticas. Como imagens, são frequentemente lindas e aterrorizantes, mas também cativantes, algo não muito diferente da sensação de olhar fixamente para uma fogueira. E aqui está o dilema com que estamos lidando muitos de nós que nos voltamos para a arte como uma fonte de imaginação e inspiração: quais são os perigos de encontrar beleza no horror?

A estética do Antropoceno é produzida pela mediação da mudança climática, mas também está inscrita nos cânones da arte, como Nicholas Mirzoeff argumenta. O alerta premonitório de Walter Benjamin (1985, p. 196), de que a “autoalienação [da humanidade] atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem”, ecoa em Mirzoeff (2014). Ele alerta que a estética do Antropoceno, “compreendendo tanto o antigo conceito de percepção corporal quanto o moderno sentido do belo” (p. 213), usualmente funciona dentro do cânone da história da arte como uma *anestésica*. Em outras palavras, ao tornar belas as mudanças na biosfera, ao canonizar a poluição, nós corremos o risco de ter nossos sentidos anestesiados quanto ao apelo às rápidas mudanças que percebemos a nossa volta. *Waterloo Bridge. Effect of fog* (1903), de Claude Monet, por exemplo, capta o *smog* da Londres industrial, transformando-o no gênero impressionista, tornando belo o material particulado cintilante e os tons profundos de rosa e vermelho do Sol à medida que ele sobe em meio a uma atmosfera irrespirável. Isso torna o *smog* sedutor, em continuidade com um projeto mais amplo no qual a conquista da natureza é vista como natural, boa e correta. Serve para anestesiá-lo o observador e levá-lo a aceitar a violência social ou ambiental por meio de processos de embelezamento. A produção artística pode se tornar um modo de naturalizar ou até mesmo proliferar o ecocídio, fascinados como estamos pelas belas chamadas.

Lubrificação

A saturação de combustíveis fósseis ao redor do mundo e os gases de efeito estufa que a acompanham modificaram não apenas *o que* percebemos e sentimos, mas também *como* percebemos e sentimos. Se o Antropoceno deve ser uma palavra para transmitir as implicações geológicas das devastações de um regime extrativista, então o petróleo é uma subseção disso. Por isso é importante pensar por meio do petróleo não apenas de um ponto de vista político ou econômico, mas também cultural e estético. As fotos que foram produzidas desses céus enquanto o mundo queimava são elas próprias baseadas em mídias de petróleo, substratos polímeros que são então distribuídos por meio dos cabos submarinos revestidos de plástico que compreendem as infraestruturas da internet. Fitos de áudio, vinis e CDs gravam a voz humana, música e imagens em vários polímeros sintéticos, eles também feitos de derivados do petróleo. Como a pesquisadora em humanidades ambientais inglesa Stephanie LeMenager (2014) escreve, “o petróleo em si é um meio que fundamentalmente dá suporte para todas as mídias modernas envolvidas com o que conta como cultura – do cinema à música gravada, novelas, revistas, fotografias, esporte e os wikis, blogs e a videografia da internet”. Todas essas formas de expressão seriam impossíveis sem o petróleo. Museus também são sistemas com consumo incrivelmente intenso de energia, com seus requerimentos específicos de aquecimento, refrigeração e controle de umidade, o costume de sempre repintar as paredes depois de cada exposição, o uso de letras de vinil, a construção frequente de novos mobiliários, o transporte global de arte e o uso de projetores e outros tipos de telas – todos esses atos dependem de combustíveis fósseis. Arte e petróleo não podem ser facilmente desentrelaçados.

O fato de o petróleo estar por toda parte o torna particularmente difícil de ser visto e localizado; portanto, é também difícil lançar críticas efetivas ou estratégias de resistência. Parte da dificuldade de visualizar o petróleo está na condição de ele ser feito para ser iridescente, difrativo. Ele é fabricado para ser universal – um substituto para uma globalidade que desafia uma localização ecológica. É difícil, senão impossível, traçar a trajetória do petróleo – de onde foi extraído até onde se acaba – seja como combustível para um tanque de gasolina, como parte da rede de eletricidade, ou como um objeto de plástico. A partir do

momento em que é removido da Terra, ele é removido de qualquer senso de localização, tornando-se uma ferramenta para a suposta ausência de atrito da oferta global de capital. Mark Simpson (2017) desenvolve o conceito de lubricidade para descrever a natureza escorregadia do petróleo como um aspecto fundamental da “textura e do humor requeridos para as operações da petrocultura neoliberal. A lubricidade oferece a suavidade como um senso comum cultural, promovendo a fantasia de um mundo sem atritos que depende do uso contínuo e cada vez mais intenso de hidrocarbonetos de reservas subexploradas” (p. 289). Ela permite que a superfície do globo se torne suave, as distâncias não sendo mais um impedimento, e os mares não sendo mais traiçoeiros. A repetição de aviões na exposição Petróleo [Oil] nos ajuda a ver as maneiras pelas quais o petróleo sustenta os sonhos de suavidade, o planar de um avião no céu, subtraído das questões terrenas. O anúncio da Texaco, por exemplo, mostra os prazeres dessa subtração; o encantamento da ausência de atrito, da lubrificação como um avião, que parece ascender aos céus sem esforço.

As imagens do petróleo, entretanto, também mostram a maneira pela qual esse sonho de uma superfície lisa sempre foi uma fantasia, ligada aos atritos muito reais de turbulência, queda livre, choques e guerras. As devastações da guerra são mostradas nas fotos sombriamente satíricas de Martha Rosler, nos documentos de Margaret Bourke-White, ou no pavor e antecipação da queda das ogivas como nas pinturas de Gerhard Richter. As imagens oferecem uma avaliação crítica das maneiras como a guerra funciona produtivamente sob o petrocapitalismo, como uma ferramenta de expansão e aumento do ganho financeiro. Como Anna Tsing (2005, p. 6) afirma de forma provocadora, “fricção não se resume a desacelerar as coisas. A fricção é necessária para manter o poder global em movimento... A fricção molda trajetórias históricas, permitindo, excluindo e particularizando... Fricção não é sinônimo de resistência”. O petróleo opera tanto por meio da produção de uma realidade lubrificada quanto nas fricções da guerra, ambas as situações ativamente contribuindo para e moldando a liberação excessivamente mortífera de combustíveis fósseis e as consequentes economias capitalistas em expansão contínua. Tanto em seus estados lubrificados quanto em seus estados de fricção, o petróleo é gerador de capital.

A tentativa de visualizar o petróleo é uma estratégia para responder à ubiquidade e invisibilidade do petróleo. A repetição de várias formas de

infraestrutura nos ajuda a ver o que frequentemente é situado de maneira deliberada longe do olhar das pessoas, especialmente de pessoas ricas e brancas. Parte do que constitui as infraestruturas, suas qualidades definidoras, é que elas permeiam o mundo de uma maneira na qual são tornadas invisíveis (Edwards, 2002). Warren Cariou, Rena Effendi e Richard Misrach documentam, cada um, as paisagens contemporâneas da destruição do petróleo, ao fotografar refinarias, oleodutos e a consequente devastação das comunidades próximas. Eles retratam os horrores do petróleo, suas consequências e familiaridades. Essas imagens da infraestrutura do petróleo trazem à luz os processos atuais de seu transporte e refino, tornando visíveis paisagens que foram completamente reviradas para a produção de lucro por meio do petróleo. Essa é uma estratégia de resistência à iridescência do petróleo, à dificuldade de o localizar e ver.

Quando, porém, o petróleo satura o mundo da arte, desde a própria produção das imagens e seu transporte até a dependência de combustíveis fósseis para o armazenamento e conservação, então o que fazem as imagens que revelam, satirizam ou protestam contra essas condições? Podemos confiar nelas como um modo de conscientizar que irá ajudar a mudar nossas relações com o petróleo? Ou elas são apenas a marca da objeção quando outras formas de protesto foram abandonadas ou sufocadas?

A visão satírica e absurda dessas condições, retratada por Jean-Luc Godard em seu filme *Weekend* (1967), expressa essa profunda ambiguidade entre o petróleo e a arte. O congestionamento sem fim de veículos retrata outra forma de anestetização, o modo como todos nos acostumamos aos engarrafamentos e à carnificina mortal do transporte nas rodovias. Em *Weekend*, essas condições são representadas com humor crítico e ácido que mostra a completa insensibilidade dos protagonistas e o modo como a vida prossegue junto com as ridículas condições da dependência do automóvel, ilustrado pelos inúmeros jogos e piqueniques na beira da autoestrada, junto com as adições brechtianas de leões e macacos em jaulas, e o homem que hasteia as velas de seu barco. Independentemente da posição de cada um, porém, não há saída da autoestrada. A estética do Antropoceno opera aqui não apenas tornando as condições gerais do petróleo belas, mas tornando-as absurdas, como uma manobra de distanciamento crítico que não é tão distante a ponto de evadir nossa própria implicação.

Lyondell, Houston – The Center for Land Use Interpretation (Clui)

Uma das maiores refinarias de petróleo bruto com alto teor de enxofre do país. Abrangendo 700 acres ao longo do canal de navegação de Houston, tem capacidade para transformar 268.000 barris de petróleo bruto por dia em gasolina, diesel, querosene de aviação, lubrificantes e coque. Foi uma das primeiras refinarias construídas na região, em 1918, quando era operada pela Sinclair. Posteriormente, foi adquirida pela Arco. Tornou-se parte dos ativos originais da Lyondell Chemical Company, junto com uma planta de olefinas do outro lado do canal, em Channelview, quando a empresa foi estabelecida como uma subsidiária da Arco, em 1985. A planta, com mais de 1.500 funcionários, foi operada em conjunto com a empresa venezuelana Citgo de 1993 a 2006, mas agora sua operação é feita exclusivamente pela subsidiária Houston Refining LP da Lyondell, que tem sede em Houston e é uma das maiores empresas químicas do país. Tornou-se ainda maior em 2007, quando foi adquirida pela empresa holandesa Basell, passando a ser nomeada LyondellBasell, com 19 fábricas nos EUA, nove delas no Texas.



Iridescência

O petróleo não está apenas incrustado nos sistemas que conhecemos como arte contemporânea, em alguns casos como o próprio meio, em outros como a base para sua distribuição e exibição. O petróleo também é sedutor, criando um fascínio que é espelhado em boas obras de arte. Deborah Bird Rose (2017) desenvolve o conceito de “cintilância” [*shimmer*], tomando emprestado das tradições Yolngu (aborígenes australianos cujas terras tradicionais ficam no nordeste de Arnhem Land no Território do Norte da Austrália) para descrever o brilho de determinadas obras de arte, o modo como elas brilham e trazem à tona um senso de vitalidade. Cintilância ou brilho [*brilliance*] ilustra um tipo de movimento que o envolve:

o brilho lhe permite a experiência – ou a ela o leva – de ser parte de um mundo vibrante e em vibração... É igualmente uma isca: as criaturas desejam ser agarradas para experimentar aquela beleza, aquela surpresa, aquele momento radiante e efêmero de captura. *Bir’yun* ou cintilância, ou brilho é – as pessoas dizem – a própria capacidade que cada um tem de ver e experimentar o poder ancestral (Rose, 2017, G53-54).

Quando se faz arte sobre petróleo – um processo que na maioria dos casos é profundamente dependente de combustíveis fósseis, não importa qual tema – pode haver um inadvertido uso excessivo de cintilância. Uma obra de arte bem-sucedida deveria ter essa vitalidade, esse brilho que atua como isca para capturar o observador. Deveria operar não apenas como experiência estética, mas como capacidade para ver além de seu próprio eu, para sentir o “poder ancestral” da Terra, de nossos antepassados, para sentir a continuidade da vida pulsando, vibrando.

Pode-se, entretanto, sentir também um conjunto mais específico de relações nessas mídias baseadas em petróleo. O poder ancestral referenciado pelo *Bir’yun* é o poder dos ancestrais, que pode, igualmente ser lido como o poder daqueles organismos mortos há muito tempo, aqueles seres sendo desenterrados e libertados ao nosso redor em forma de petróleo. Cintilância pode ser, nestes tempos da completa saturação do petróleo no mundo, uma superfície iridescente que está refletindo de volta suas cores do arco-íris, nos

conectando com um poder ancestral do qual não se tem cuidado adequadamente. O petróleo em si poderia ser compreendido como um grande-parente [*grand-kin*], destacando a conexão da nossa força de vida agora com as vidas daqueles organismos mortos há muito tempo que aparecem como petróleo. Essas relações mais que humanas, porém, foram desenterradas, tornadas fungíveis, instrumentalizadas como armas. Como a antropóloga Métis Zoe Todd (2017, p. 104) escreve em relação a suas terras originárias:

Os combustíveis fósseis que animam a economia política da minha província natal são uma forma paradoxal de parentesco – os ossos dos dinossauros e os traços da flora e da fauna de milhões de anos atrás que agora emergem nas pedras e terras argilosas de Alberta atuam como professores para nós, nos lembrando da vida que outrora fervilhava por aqui... Mas o desejo insaciável de liberar esses seres há muito desaparecidos de seus lugares de descanso, de transformar os massivos depósitos de carbono e hidrogênio deixados por éons de vida nesse lugar, transforma em armas esses parentes-fósseis, esses seres há muito mortos, e os transforma em ameaças para [...] as ‘estreitas condições de existência’, às quais o acadêmico Blackfoot Leroy Little Bear nos lembra que estamos vinculados.

Qualquer obra de arte que dependa de combustíveis fósseis para sua existência, seus modos de circulação e de exibição pode ser pensada como iridescente, em vez de cintilante [*shimmering*]. Pois, embora possam refletir o poder ancestral, esse é um poder voltado contra si próprio, um poder no qual sua própria vitalidade é bloqueada, mas que é mesmo assim vivo, atraente e infinitamente sedutor. A iridescência se diferencia da cintilância pois não é a capacidade da Terra para vibrar, mas, ao contrário, essa mesma qualidade que se volta contra si na proliferação da morte. A iridescência é a qualidade das cores luminosas que parecem mudar quando vistas de diferentes ângulos. A conversão de seres antigos, esses parentes-fósseis, em armas a serviço das superfícies polidas da estética contemporânea, é igualmente metamórfica, mudando de cor dependendo do ângulo a partir do qual as vemos. Elas são lisas e sedutoras – perigosamente sedutoras – lembrando-me a isca de La Brea Tar Pits, em Los Angeles, cujos curadores colocam em exibição uma pilha de animais presos no piche. O primeiro foi atraído pela superfície iridescente, suas cores reluzentes e a

possibilidade de comida ou água. O segundo ficou preso porque tentou comer o primeiro e assim por diante. Quando criamos imagens para capturar os horrores e a beleza da Era do Petróleo, temos que ser cuidadosos para não replicar essa mesma isca luminescente. La Bear Tar Pits oferece uma metáfora pertinente para as condições do petrocapitalismo, nas quais a arte serve tanto como aviso quanto isca.

Ensaio publicado originalmente em Beitin, Andreas; Klose, Alexander; Steininger, Benjamin (eds.). *Oil. Beauty and horror in the Petrol Age*. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, 2021 (catálogo da exposição de mesmo título, realizada entre 4 de setembro de 2021 e 9 de janeiro de 2022 no Kunstmuseum Wolfsburg, Alemanha).

Heather Davis é professora assistente de cultura e mídia na New School, Nova York, e seu trabalho parte da teoria feminista e queer para examinar ecologia, materialidade e arte contemporânea no contexto do colonialismo de ocupação. Seu livro mais recente, *Plastic Matter* (2022) explora a transformação da geologia, da mídia e dos corpos à luz da saturação do plástico.

André Leal é arquiteto e urbanista pela FAU-USP e mestre e doutor em linguagens visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ, onde desenvolve pesquisa de pós-doutorado com bolsa Faperj Nota 10. É editor da revista *Arte&Ensaios* desde dezembro de 2023.

Referências

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 165-196.
- DAVIS, Heather; TURPIN, Etienne. Art & death: lives between the fifth assessment & the sixth extinction. In: *Art in the Anthropocene: encounters among aesthetics, politics, environments, and epistemologies*. London: [s.n], 2015, p. 3-31.
- EDWARDS, Paul N. Infrastructure and modernity: force, time and social organization in the history of sociotechnical systems. In: MISA, Thomas J.; BREY, Philip; FEENBERG, Andrew (eds.). *Modernity and Technology*, Cambridge, MA: [s.n], 2002, p. 185-225.

- LEMENAGER, Stephanie. *Living oil: petroleum culture in the American century*. Oxford: [s.n], 2014.
- MIRZOEFF, Nicholas. Visualizing the Anthropocene. *Public Culture*, v. 26, n. 2, p. 213-232, 2014.
- PYNE, Stephen. The Fire Age. *Aeon*, May 5, 2015. Disponível em: <https://aeon.co/essays/howhumans-made-fire-and-firemade-us-human>. Acesso em jan. 2021.
- ROSE, Deborah Bird. Shimmer: when all you love is being trashed. In: TSING, Anna et al. (ed.). *Arts of living on a damaged planet*. Minneapolis: [s.n], 2017, G51-G63.
- SIMPSON, Mark. Lubricity: smooth oil's political frictions. In: WILSON, Sheena; SZEMAN, Imre (eds.). *Petrocultures*. Montreal/Kingston: [s.n], 2017, p. 287-318.
- TODD, Zoe. Fish, kin and hope: tending to water violations in amiskwaciwâskahikan and Treaty Six Territory. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 43, p. 102-107, Spring-Summer, 2017.
- TSING, Anna. *Friction: an ethnography of global connection*. Princeton: [s.n], 2005.

Como citar:

DAVIS, Heather. Superfícies iridescentes: reflexões sobre arte e petróleo. Tradução de André Leal. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 430-441, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.21>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>

Colonialidade póstuma e (pós-)vida decolonial: reparação interminável e remediações (im)possíveis

Posthumous coloniality and decolonial (after)life: endless repair and (im)possible remediations

Giulia Grechi

 0009-0008-8237-1871
giulia.grechi@gmail.com

Tradução de

Natália Quinderé

 0000-0003-3307-9918
nataliaquindere@gmail.com

Pedro Caetano Eboli

 0000-0001-5685-2331
pceboli@gmail.com

Resumo

O ensaio expõe traços coloniais que sustentam os museus europeus e suas coleções etnográficas hoje. Para tanto, Giulia Grechi desenvolve seu argumento por meio de uma montagem de referências de trabalhos de arte, pandemia de covid-19 e a ausência de visitantes em exposições, violência policial contra pessoas negras e precarização de trabalhadores de instituições museológicas. Diante dessa teia, a escritora ensaia algumas balizas que deveriam nortear o trabalho no museu contemporâneo e o trabalho do etnógrafo.

Palavras-chave

Espelho-museu. Colonialismo. Patrimônio.
Coleção etnográfica. Antimuseu. Ordem simbólica.

Abstract

The essay exposes the colonial traces that continue to sustain European museums and their ethnographic collections. To this end, Giulia Grechi develops her argument through a montage of references that brings together artworks, the covid-19 pandemic and the absence of visitors in exhibitions, police violence against black people, and the precarization of workers in museum institutions. Within this web of relations, the author outlines a set of guiding principles that should orient both work in the contemporary museum and ethnographic practice.

Keywords

*Mirror-museum. Colonialism. Heritage.
Ethnographic collection. Anti-museum. Symbolic order.*

Oxigênio

Você já sentiu que não consegue respirar em uma sala de museu?

Em 1972 Franco Mazzucchelli criou *Caduta di Pressione* [Queda de pressão], um trabalho conceitual em que o artista investiga a subtração do oxigênio do interior de um espaço expositivo, resultante da respiração das pessoas, uma modificação do ambiente que é sutil, embora seja tangível. Enquanto um diagrama ilustra o oxigênio consumido, calculado com base no tempo dispendido na exposição, outras placas exibem frases que falam do oxigênio como vital e indispensável para nossa sobrevivência – não apenas a nossa.

Em 2020, durante a pandemia de corona vírus, Sandra Smith, responsável pela gestão de acervos do British Museum, afirmou que as salas expositivas dos museus, sem a umidade dos milhões de corpos que costumam passar por elas todos os anos, estavam sofrendo, assim como as obras: “os objetos exibidos no museu estão acostumados a respirar junto com os visitantes. Se os visitantes não estão lá, o museu também ficará com déficit de oxigênio” (Cimoli, 2021).

E então, no verão de 2020, o grito de George Floyd antes de ser morto por dois policiais em Minneapolis – “Não consigo respirar” – se tornaria o clamor de muitas pessoas ao redor do mundo que passam (e em muitos casos continuam) a exigir a redistribuição do poder, da fala e da justiça, especialmente em espaços públicos, por meio de representações que reconheçam o papel estrutural do racismo na formação de narrativas institucionais e na própria organização da nossa sociedade. Museus, arquitetura e monumentos mais do que nunca assumem o centro das atenções (Amselle, 2017; Raicovich, 2021). Eles se tornam o teatro e o principal objeto da urgência em desfazer a sintaxe do mundo (como diria Italo Calvino), e em reescrevê-la do zero.

Então, você já sentiu que não “consegue respirar” em uma sala expositiva de museu? O que isso significa em termos literais e metafóricos?

O museu é um lugar onde normalmente nos sentimos seguros. Esse fato parece tão óbvio para nós, que isso nem sequer nos ocorre (falo do ponto de vista do público, pois os trabalhadores de museus muitas vezes enfrentam uma precariedade extrema, e estão longe de se sentir seguros).

Ou, pelo menos, essa era uma certeza absoluta até o ataque ao Museu Judaico em Bruxelas em 2014, e o ataque ao Museu Nacional do Bardo na

Tunísia em 2015. Até as reivindicações de iniciativas como o Decolonise our museums (and every dang Institution) [Descolonizem nossos museus (e todas as malditas instituições)], um movimento criado em 2015, por “trabalhadores da cultura que desmascaram e denunciam iconografias supremacistas, apontando como o financiamento público contribui para legitimá-las”. Portanto, mais que um ambiente seguro, o museu talvez seja, para algumas pessoas, um lugar reconfortante, onde o excesso de controle cria uma ilusão de segurança, não apenas em relação aos objetos, às pessoas e aos espaços, mas também, e até mais, em relação às narrativas e epistemologias que o sustentam.

O museu, longe de ser um dispositivo universal, é uma das heterotopias da Europa moderna, que tem historicamente articulado a dimensão do poder por meio do saber, pela construção de lugares simultaneamente dentro e fora do espaço, dentro e fora do tempo. O museu tem fornecido os recursos imaginativos e performativos, os horizontes cognitivos e as práticas que são úteis para a construção do cidadão europeu moderno, estabelecido como um sujeito “universal” sempre na relação com uma alteridade a ele subordinada e que constitui a diferença. Ele construiu “comunidades imaginadas” (Anderson, 1983), em um sentido nacional e colonial, mediante uma série de oposições (dentro/fora, eu/outro, natureza/cultura, visível/invisível), e quando a Europa se considerava no auge do progresso científico, tecnológico e “civilizatório”. Ao fazê-lo, também definiu e naturalizou um regime específico de ocupação de seus espaços, no que se refere aos objetos expostos e aos corpos dos visitantes. Assim, transmitiu uma série de *habitus* (Mauss, 2017), ou seja, uma série de disposições e normas comportamentais, que o “bom” visitante incorporou a ponto de senti-las como naturais. Hoje, sem dúvidas, esse modelo de museu está com déficit de oxigênio.

Espelho

O museu é o espelho colossal em que nós, na Europa, temos nos representado e nos reconhecido. Isso também funciona pelo reflexo da imagem de outras culturas que colocamos em exposição, ao mesmo tempo que construímos sua invisibilidade. Essa é a peculiaridade paradoxal do museu, que, como todo dispositivo de arquivamento, produz concomitantemente visibilidade e invisibilidade. Ele expõe algo enquanto esconde outra coisa. Nesse sentido, o museu

parece se assemelhar a uma espécie de alucinação geradora de realidade – um espelho, de fato.

Quem entre nós hoje se reconhece nesse espelho? Provavelmente aqueles que se sentem parte da comunidade imaginada construída pelo dispositivo do espelho-museu. Isso traz à tona o aspecto tautológico desse processo: eu me reconheço se pertencço, eu pertencço se me reconheço.

E se as pessoas, as comunidades, que se reconhecem nos objetos no museu, não se reconhecerem na maneira como esses objetos e sua cultura são contadas ou expostas? Ele será a seus olhos apenas um espelho distorcido.

E se a *paisagem sensível* específica que foi historicamente construída e reproduzida pelo museu, com base no modelo sensorial europeu dos cinco sentidos (admitido como universal, embora não seja, de forma alguma), priorizando uma visão totalmente desencarnada, nunca tenha sido “adequada”? E se a preservação dos objetos nas coleções de museus não fosse, necessariamente, uma prioridade universal? Vista de outro ângulo, a atitude museológica de conservação/catalogação/exibição talvez nos pareça um tipo de compulsão patrimonial (Amselle, 2017) implicada pela mesma obsessão acumulativa que está na base do sistema capitalista, sustentado por um modelo específico de desenvolvimento. Essas são questões que desafiam profundamente nossas epistemologias, enraizadas no conhecimento museográfico, etnográfico e científico que possuímos (ou seja, que construímos historicamente), e que nos instiga a imaginar soluções alternativas nas práticas, dispositivos, narrativas e na própria identidade dos museus contemporâneos.

Escrevo da perspectiva de uma pessoa de fora do museu. Não trabalho em museus, mas tenho trabalhado com frequência com museus, por meio de projetos curatoriais externos, sempre realizados em colaboração com outras pessoas (e isso faz uma diferença radical). Nunca considerei o museu um simples “objeto de estudo”, mas um lugar estratificado onde um discurso hegemônico é articulado, traduzido, às vezes contestado e re-mediado por pessoas que nele trabalham e por pessoas que passam por ele e o questionam como público ou como subjetividades diretamente interessadas (por exemplo, as pessoas pertencentes às comunidades de origem dos objetos coletados em museus etnográficos). Um lugar que é detentor e produtor de processos fundamentais de identidade, que, como tal, está sempre exposto: exposto, como espaço de

enunciação, à sua própria vulnerabilidade, à possibilidade de ser interrompido, questionado, contradito, contestado, usurpado, reinventado. A perspectiva de onde escrevo, portanto, é externa ao museu “máquina”, mas certamente não é “objetiva”. Pelo contrário, escrevo de uma perspectiva parcial, posicionada e fortemente “comprometida”: como visitante de museu; como alguém no interior de outra máquina infernal como a universidade (que compartilha muitas dinâmicas com o museu, ambos sendo dispositivos poderosos de produção de conhecimento); e como mulher eurodescendente, herdeira (mesmo sem querer) de um ambiente colonial tóxico, que continua a assombrar nossas instituições e se reproduzir em suas práticas.

Fantasmas

Alguns museus são assombrados, escreve Michael Taussig (2004). A maioria dos museus etnográficos nasceu de rotas coloniais e de seus espólios agridoces de genocídio e da depredação, ainda que esses museus permaneçam frequentemente em silêncio sobre o motivo de esses objetos estarem lá, o modo como foram adquiridos e o tipo de conhecimento construído historicamente por meio de sua representação.

Agamben (2009) afirma que a espectralidade é uma vida póstuma, feita de marcas que o tempo grava nas coisas. Etimologicamente, *spectrum* significa “meios de ver”. Então ele é mais do que uma imagem (*phantasma*): é uma visão, uma projeção, algo que nos permite ver alguma coisa, para além. Como um espelho embaçado onde algo nunca para de acontecer: *spectrum-speculum-spectaculum* [espectro-espelho-espetáculo]. Se escutássemos esses ecos espectrais, suas vozes, talvez pudéssemos entender melhor como muitas das urgências do nosso mundo contemporâneo, dentro e fora dos museus, estão conectadas a esse passado que não passa e permanece, em sua vida póstuma fantasmagórica, para atormentar o presente.

Parece que em relação à história colonial, a maioria dos países europeus desenvolveu patologias da memória (Ricoeur, 2004): eles recordam muito pouco, e mal, em uma espécie de esquecimento ativo, uma fuga através do esquecimento. É tudo sobre não querer se lembrar, ou querer se lembrar de uma certa maneira. O que Ricoeur chama de esquecimento seletivo organizou, em muitos

desses países, as estratégias de memorialização, estabelecendo o que e como lembrar, pela construção de arquivos e imagens que agora estão sendo reabertos e criticados.

Quanto à Itália, os mitos de que “os italianos são boas pessoas”, de que empreenderam um colonialismo “menor” em comparação a outros países europeus e de que são bem-vistos pelos próprios colonizados têm sido elaborados nos últimos 30 anos, entre o fim do fascismo (e o encerramento formal das ocupações coloniais) e a abertura de arquivos históricos contendo documentos relacionados a nossa presença na Etiópia, Eritreia, Líbia, Somália (também na Albânia e na Grécia). Isso só ocorreu, com deliberado e estratégico atraso, na década de 1980. Em todos esses anos de silêncio documentado, foi dito que os italianos “apagaram” sua história colonial, mas acredito que não se trata tanto de uma questão de apagamento, como a remoção de um evento da consciência de alguém, mas, em vez disso, de “recalque”, para permanecer em termos psicanalíticos. O recalque ocorre quando o evento traumático não é apagado da consciência, mas quando simplesmente ele se desloca para outro “lugar”, para outra constelação afetiva. Então, a raiz violenta e racista do colonialismo foi apagada no intuito de deslocar esse evento complexo para o reino do exótico, do paternalismo, do “lugar ao sol”. Tudo isso continuou a produzir certos imaginários sobre nós mesmos e sobre os outros, que hoje moldam esses impulsos racistas e violentos em relação à diferença (no sentido interseccional, entendida como qualquer alteridade ligada a posições raciais, geopolíticas, de gênero e de classe consideradas fora da norma). Isso nos permite entender a continuidade das formas coloniais de dominação depois do fim da administração colonial (Grosfoguel, 2017).

Quando penso na palavra “pós-colonial”, penso em pós não no sentido de “subsequente a”, mas no sentido de “póstuma”, de algo que foi gerado por um evento do passado, e que continua a acontecer em um momento posterior. Viver em sociedades pós-coloniais é habitar uma temporalidade interrompida, conflituosa e em fluxo perpétuo, cheio de fraturas, mas também de continuidade, vivendo em um permanente espaço-tempo alterado, onde a colonialidade continua a agir por um intrincado sistema interseccional de privilégios e de opressão, a tal ponto internalizado que o percebemos como “normal”, tanto em nível transnacional quanto local (em nossas cidades, em nossas casas, em nossos

trabalhos, nos museus e nos espaços públicos, em nossas relações sociais) e até em nossa intimidade.

Precisamos entender essa temporalidade, para penetrar o que o artista belga Vincent Meessen chama de caçada colonial (Gregos, Meessen, 2015) para desencadear de todas as formas possíveis um processo de retorno do recalcado, do negado, do incompreendido, mediante sua reinscrição no presente, ao qual continuam a pertencer, e fazê-lo em todos os lugares possíveis, de museus a nomes de rua, a nossos arquivos familiares, à cultura de consumo, a nossas fantasias e às formas (os imaginários culturais) pelas quais elas se manifestam, à intimidade cotidiana dos gestos, expressões, jogos. Precisamos dar substância e reconhecer esses fantasmas que estão retornando para reivindicar suas razões.

Coisas

Estou certa de que certos objetos se sentem desconfortáveis atrás de vitrinas de exposição. O museu tem canibalizado historicamente objetos, sobretudo o museu etnográfico com sua cena primária de cumplicidade colonial. O que o museu sabe realmente sobre esses objetos, muitos deles apropriados de modo ilícito pelos europeus? A transparência das vitrinas dos museus é uma ilusão – como também a presumida inocência do dispositivo. Ela mascara o olhar expropriador da Europa colonial sobre a alteridade, essa necessidade de construir uma alteridade a partir da qual a Europa possa se definir e confirmar sua própria existência.

O colonialismo foi sem dúvida material e sensorial. Corpos, objetos e ecossistemas inteiros estão no centro do projeto colonial, frequentemente compartilhando o mesmo *status*: corpos racializados e sexualizados a ser disciplinados e explorados; matéria-prima, artefatos e trabalhos de arte “a ser salvos”, produtos alimentícios, fotografias, documentos, corpos e partes de corpos, sementes e plantas. Essa economia é também perceptiva, sensorial, envolvendo não apenas a visão, mas sons, cheiros, sabores e toque. O museu, como uma instituição-chave da modernidade colonial europeia que classifica e controla as culturas do mundo, impõe não apenas sua própria produção de conhecimento, mas também suas hierarquias sensoriais internas (em objetos) e externas (no público). De certa forma, o museu etnográfico envolve um espaço

colonial duplicado (limpo e asséptico, mas não sem violência). No mundo colonial, a lógica, as epistemologias e os valores do colonizador (psicopatologia colonial, Fanon diria) são impostas por meio de uma ordem meticulosa e de regras inflexíveis aplicadas sobre as pessoas colonizadas. De modo similar, no espaço do museu os objetos são duplamente colonizados, tanto em um nível narrativo (apresentados como espécimes autênticos da cultura, atribuindo aos objetos valores vinculados a epistemologias totalmente diferentes daqueles que os produziram) quanto no nível expositivo, porque no império da visão que o museu manifesta eles são colonizados pelo olhar em um modo de percepção normativo (Classen, Howes, 2006).

Em um museu etnográfico clássico, a coleção de arte ou de etnografia precisa estar submetida a certo critério: a “melhor” arte ou o artefato mais “autêntico”; objetos que são exemplos ou representativos de uma cultura; o prestígio (local, nacional, “universal”) de possuir determinado objeto ou determinada coleção em seu “patrimônio”; a tendência de separar a arte (de qualidade superior) da cultura (etnográfica), geralmente no interior de uma noção de história linear e unitária (da nação, da humanidade, da arte) e sem fraturas (Clifford, 1988; Price, 1989).

O objeto etnográfico dentro do museu então aparece de certa forma “civilizado” enquanto permanece “outro”, realocado no regime racional e visual do museu, e assim a população representada em seu interior será também simbolicamente “disciplinada”, isto é, imobilizada, congelada na representação que o museu constrói para eles por meio de objetos que agora falam a linguagem do museu: “intocáveis, mudos e inodoros” (Classen, Howes, 2006).

Em todo arquivo, no entanto, há sempre algo faltando. Todo arquivo, estando ligado ao passado e necessariamente relacionado à memória e sua projeção no futuro, é ao mesmo tempo uma abertura e uma separação, uma ferida. De fato, não existe arquivo sem rachaduras (Mbembe, 2016). O arquivo é feito de camadas de presenças e ausências, de balbucios, sombras e fantasmas, assim como de materialidade e evidência. É difícil alcançar o significado do invisível, do inexplicável e do não dito, do irreconhecível, do excluído, dentro da gramática ordenada e rigorosa do que é, em vez disso, iluminado, certificado, ordenado e apresentado. Mas se você olhar de perto, o arquivo não passa de uma rachadura, uma ordem meticulosa sempre voltada para o conflito e o caos que reconhecemos em suas margens.

Existe algo que permanece não arquivável. Existem corpos (com seus objetos) que não podem entrar em museus, porque eles se afogaram e jazem no fundo do Mediterrâneo, ou se perderam nos caminhos entre fronteiras de nações cada vez mais marcadas por fronteiras e muros intransponíveis. Esses são enormes arquivos de morte, mas também de aspirações, projetos de vida, imaginação, desejo. Certos objetos, certos corpos, escreve Mbembe, escapam do museu, porque o museu não compreende sua radicalidade sem os imobilizar, os domesticar em ordem classificatória, tornando-os inofensivos, neutralizando seu “potencial para o escândalo”. Então talvez seja precisamente porque esses objetos e corpos escapam do museu que eles conseguem conter sua radicalidade.

Talvez, escreve Mbembe, essa seja essencialmente a função do museu, a função de culto, em especial nas sociedades seculares do Ocidente. É possível que essa função seja necessária para a própria sobrevivência da sociedade, tal como a função da perda de memória (Connerton, 1989).

Esses objetos, esses corpos, para preservar seu poder de escândalo, segundo Mbembe, “não devem entrar no museu”; em vez disso, devem continuar a assombrá-lo com sua ausência; ou com sua presença espectral. Eles devem estar em “todo lugar e em lugar nenhum”, seu aparecimento deve sempre ocupar um lugar “na forma de uma invasão e nunca como uma instituição” (Mbembe, 2016). Sua história nos provoca e nos convida a um esforço radical de imaginação, com o objetivo de fundar uma instituição com uma forma sem precedentes, ainda por vir, um lugar de hospitalidade radical para as histórias e corpos dos “condenados da terra”.

Em 1970, com o Movimento Democrático Psiquiátrico na Itália, Franco Basaglia conseguiu viabilizar o fechamento dos manicômios. Como lugares de violência, restrição e controle social, não havia preocupação em curar as pessoas; pelo contrário, a loucura era produzida. A loucura estava na própria instituição, e então foi necessário esvaziar seu poder e imaginar outro modelo, outro dispositivo, outro espaço (Foot, 2014), outra modalidade de cuidado e custódia. Da mesma forma, Clémentine Deliss (2020) reivindica um “museu pós-etnográfico”, anômalo e anacrônico. Mbembe se refere a ele como um “antimuseu”: de forma alguma uma instituição, mas a figura de um outro lugar, a da hospitalidade radical. Como um lugar de refúgio, o antimuseu também se autoconcebe como um lugar de descanso e de asilo incondicional para todos os “condenados da

terra”, enquanto testemunhas do sistema sacrificial que tem sido a história da modernidade, uma história dificilmente abarcada pelo arquivo.

De quem é o patrimônio?

No final da década de 1990, nas páginas da revista acadêmica *Third Text*, Stuart Hall (1999) pergunta a quem pertence o patrimônio. Se o patrimônio está ligado à preservação da arte e da cultura que testemunham a história de uma comunidade nacional, ele vem a ser “a materialização do espírito da nação”. Uma vocação pedagógica tão poderosa não visa simplesmente governar, mas se estende ao modo como o Estado, indireta e remotamente, induz e solicita atitudes e comportamentos apropriados a seus cidadãos (governamentalidade). Ela inculca em todo cidadão a personificação de sua cultura de pertencimento e as normas sociais que dela derivam. Então, Stuart Hall se pergunta: de quem é o patrimônio? É apenas dos que pertencem a uma identidade imaginada e afirmada no passado como culturalmente homogênea, unificada e tradicionalmente assegurada nas “origens” de uma nação? Quem não se vê refletido no espelho do “patrimônio nacional” nunca pode pertencer apropriadamente àquela comunidade. É interessante reler essas reflexões mais de 20 anos depois, em uma Europa pós-colonial (mas não descolonizada), cujo tecido cultural e social está longe ser homogêneo, claramente intercultural, marcada pela mobilidade e pela migração das antigas colônias e de outras partes do mundo (Modest, 2019).

Seguindo Stuart Hall, no entanto, se pensarmos na identidade de uma comunidade como “um projeto em andamento, em constante reconstrução”, e o museu como um espelho que propõe a imagem da comunidade através do seu dispositivo, o museu e o patrimônio cultural parecem estar no centro de um desafio e de possibilidades sem precedentes. Especialmente se considerarmos a herança colonial que assombra os museus etnográficos europeus. O reconhecimento do papel que a diversidade cultural desempenhou historicamente na formação da identidade nacional (e da violência inerente a esse processo) conduz a uma redefinição contextual dos modos legítimos pelos quais pessoas de diferentes origens estão aptas a pertencer a uma comunidade. Esse processo conduz a uma renegociação radical do proprietário do patrimônio e transforma o signo das apropriações históricas em uma nova forma de justiça.

Por essa razão, é crucial começar enfim um debate sério (ainda que conflituoso) em torno da restituição do patrimônio colonial, como está finalmente acontecendo em alguns países. Restituição significa, de maneira literal, retornar um objeto a seu proprietário legítimo, mas também significa reestabelecer o objeto em seu contexto, além dos usos e sentidos considerados apropriados a esse contexto. Em outras palavras, trata-se de permitir um processo de reapropriação simbólica do objeto que o poder do olhar europeu deslocou, descontextualizou, ressignificou e inseriu em outra ordem simbólica. O retorno desses objetos não significa, no entanto, retorno a seu estado prévio, mas, em vez disso, reinvesti-los de uma função social e histórica. Tal gesto tem uma dimensão ética quando a restituição de relações recíprocas entre as partes não está carregada de assimetria. O ato de restituição reconhece explicitamente a ilegitimidade da posse dos objetos pelos atuais proprietários, e com isso a vontade de operar não apenas um reconhecimento, mas também uma “reparação” dessa injustiça.

As implicações desse processo, portanto, são legais, políticas e simbólicas. Ele instaura uma reflexão profunda sobre o passado colonial, e a maneira como este contribuiu para a construção do patrimônio dos museus ocidentais. É também uma questão de operar uma reversão epistemológica e reconhecer a existência de diferentes interpretações (legítimas) de “patrimônio cultural”, conceito que é, em todo caso, apenas europeu e está longe de ser por si mesmo universal. Significa responder à cultura material, à atribuição de certos valores aos objetos, à relação entre pessoas e coisas, respeitando identidades coletivas e individuais. O modelo do museu centralizado, voltado para a preservação e exposição do patrimônio, é apenas uma das possíveis configurações para a localização do patrimônio no espaço social.

De modo similar, embora a preservação e a manutenção da integridade dos objetos na coleção sejam o interesse primário do museu, esse não é necessariamente seu único escopo: não se trata de uma “natureza” intrínseca aos museus. Pelo contrário, estamos lidando com um recorte ideológico, epistemológico e político – vinculado a um modelo preciso de interação sensível no museu – no qual preservar os objetos na coleção para o futuro é considerado mais importante que interagir com eles fisicamente no presente (Classen, Howes, 2006).

O processo de restituição é também uma oportunidade válida para desmitificar noções universalizantes e normatizadas dos museus ocidentais como as

únicas cientificamente corretas. É difícil de conceber para nós, mas a conservação não é a única prioridade do museu. O que talvez seja mais importante é o poder de experimentar o patrimônio cultural, de participar no processo ininterrupto e vital de narração e reconstrução das memórias e na reinvenção de si mesmo, até fora do museu.

Curar

Como então curar a ferida colonial? “Mate o museu!” declarou, em 1992, Alpha Konaré, ex-presidente do Mali e presidente do Conselho Internacional de Museus (Icom): “Já está na hora de questionar a base fundamental dessa situação e ‘matar’ – eu repito matar – o modelo ocidental de museu na África, para que novos métodos de conservação e promoção de nosso patrimônio floresçam” (Deliss, 2020).

O corpo do museu é um corpo tóxico e doente que precisa de tratamento urgente, escreve Clémentine Deliss. O museu colonial age mediante a necropolítica, que envenena os objetos e o metabolismo da instituição. Imaginar sistemas de cuidado por meio de intervenções radicais e operações pedagógicas lentas, ou acompanhá-lo até a morte: não existem outras opções.

No documentário *Reflecting Memory* (2016), o artista Kadder Attia, que há anos vem trabalhando sobre o conceito de reparação, pensa como o reconhecimento de uma ausência promove a necessidade de colocar o que está desaparecido de volta em seu lugar, assim como no caso de um membro fantasma, que precisa voltar a existir, mesmo que evocado com um espelho, para acalmar a dor física causada pelo não reconhecimento da falta no esquema corporal. Um mecanismo similar opera no nível da memória mutilada da comunidade, como no caso da memória colonial: apagada, rejeitada, não reconhecida, indizível.

O retorno dos espólios do patrimônio colonial não basta, pois a estrutura do museu (e a sociedade da qual ele é expressão) permanece assombrada pela colonialidade. Se o museu realmente funciona como um espelho, talvez, através dele, nós respondamos ao reconhecimento da mutilação, da ferida, e experimentemos o processo coletivo de cura, nos conduzindo a práticas de reapropriação e redistribuição.

Como perturbar e trazer à tona as ambiguidades implícitas na transparência de muitas das narrativas museológicas contemporâneas? É necessário expor coleções, arquivos, legendas, espaços museológicos como campos discursivos e relacionais, como expressões de certos arranjos de saber-poder. Nesse processo, que sujeitos podem falar e quais correm o risco de sempre permanecer como “objetos” do discurso, mesmo se convidados pelo museu para lidar com seu próprio patrimônio? Como evitar formas de tokenismo e o que Simona Bodo (2022) chama de “participação predatória”?

É necessário evitar o gesto paternalista de “dar voz” a um sujeito que permanece, não obstante, outro, e, em vez disso, desencadear uma reciprocidade de olhares, mesmo se isso envolve questionar radicalmente a narrativa do museu e sua autoridade. É necessário questionar a autoridade monológica do museu, transformando-o em um espaço crítico de consciência e questionamento radical: por que esses objetos estão ali? Quais histórias e memórias eles carregam? De quem são essas memórias? Quais pontos de vista os sustentam? Quem é convidado a escutá-las e quem não é? Quais feridas eles revelam? É possível expor uma ferida? É possível curá-la em um museu?

Qual é a “comunidade imaginada” de um museu (etnográfico) em nossas cidades atualmente? O conceito de representatividade, que está na base da definição do museu como um espaço “público”, deve necessariamente estar aberto, já que as identidades estão marcadas por processos cada vez mais intensos de transculturação. Se crescem os movimentos que se agarram violentamente a uma suposta pureza a preservar (os vários “América em primeiro lugar”, “Itália em primeiro lugar”), isso apenas revela que o conceito de cidadania está, em todo lado, no centro de redefinições inclusivas e de conflitos poderosos.

O patrimônio etnográfico em si é apenas o resultado de um processo histórico e político, o produto de apropriação e/ou troca, na maior parte dos casos de uma perspectiva assimétrica e colonial. Ele não é o repositório de um valor e de uma narrativa indisputáveis, também não é o testemunho do “progresso científico” e do prestígio nacional. As estratégias museológicas de acumulação, catalogação, exposição, e preservação, e a definição de cientificidade na qual nosso conhecimento está baseado estão inscritas em “histórias particulares de dominação, hierarquia, resistência e mobilização” (Clifford, 1997). Essas estruturas se referem a relações políticas, econômicas e culturais imbuídas da

colonialidade, que não são permanentes nem intercambiáveis. Ou melhor, elas precisam ser reconhecidas e desconstruídas, em certa medida, desaprendidas, para abrir espaço a novos processos, práticas e conhecimento decolonializado. Precisamos questionar aquilo a que estamos mais acostumados, o que pode até parecer banal para nós, porque fazer certas perguntas pode nos ajudar a revogar pontos de vista nascidos em um cenário específico de hegemonia colonial, que foram naturalizados e se tornaram normativos: “por que até recentemente parecia tão óbvio que objetos não ocidentais deveriam ser mantidos em museus europeus, mesmo que isso significasse que nenhum exemplar valioso fosse visto em seu país de origem?” (Clifford, 1988).

Os objetos de uma coleção etnográfica, adquiridos ou não de forma legítima, nunca podem ser totalmente propriedade do museu: eles permanecem sujeitos a negociações históricas e políticas. O que mudaria se os museus perdessem seu sentido de centralidade e autoridade, e passassem a se perceber como lugares específicos de trânsito, de fronteiras interculturais, de conflitos e de comunicação entre diferentes comunidades?

A tarefa de um etnógrafo, em um mundo contemporâneo diaspórico e pós-colonial de movimentos, conflitos e modernidades divergentes, é continuar a ser um crítico cultural. Operar pela desfamiliarização de lugares reconfortantes de conhecimento normativo, como é o caso do museu, envolve examinar as rachaduras, trabalhando incessantemente nas margens (Clifford, 2003; hooks, 2020). Como consequência desse processo, as fronteiras são tornadas porosas, estimulando mudanças e aberturas. Assim, a precariedade do (seu próprio) conhecimento é exposta, incentivando a crítica a qualquer autoridade estável de interpretação, sobretudo por vezes que antes não estavam autorizadas a falar.

É aqui que os processos e procedimentos artísticos ocorrem e adquirem sentido, dando corpo e visibilidade aos espectros que permanecem invisíveis no museu. Voltar a conhecer (reconhecer) as raízes coloniais da nossa identidade e abrir uma nova consciência significa questionar narrativas que se tornaram normativas. Significa fazer notar o modo como a estrutura relacional, íntima, afetiva, violenta e apropriativa das relações coloniais do passado continuam a moldar o presente. Navegar e negociar esse arquivo fluido e inquieto significa tanto reconhecer o que talvez não possa se traduzir em uma exposição de museu quanto preservar o potencial questionador que surge dessa impossibilidade.

Este ensaio foi publicado em formato *booklet* na ocasião da documenta 15 (Kassel), entre 18 de junho e 22 de setembro de 2022. Giulia Grechi foi uma das convidadas para escrever um texto como parte do projeto Jimmie Durham & A stick in the Forest by the Side of The Road.

Giulia Grechi é antropóloga, curadora e professora de antropologia cultural e antropologia da arte na Accademia di Belle Arti di Napoli. Doutora em teoria e pesquisa social pela Università La Sapienza di Roma, desenvolve pesquisas nas áreas de estudos culturais e pós-coloniais, museologia e arte contemporânea, com foco nas heranças culturais do colonialismo.

Natália Quinderé é artista, faz curadorias, pesquisa e escreve sobre arte e seus arredores. Organiza um grupo de performance em dança, chamado seis gentes (2021-), com a participação de artistas que vivem na cidade do Rio de Janeiro.

Pedro Caetano Eboli trabalha com curadoria, pesquisa e ensino. Graduado, mestre e doutor em artes e design, hoje é pesquisador de pós-doutorado no PPG em Multimeios da Unicamp, com bolsa Fapesp (processo 2024/07416-2).

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2009.
- AMSELLE, Jean-Loup. *Il museo in scena: L'alterità culturale e la sua rappresentazione negli spazi espositivi*. Milano: Meltemi, 2017.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 1983.
- BODO, Simona. Requiem per il museo samaritano? Una provocazione. *Agenzia Cult*. 2022. Disponível em: <https://www.agenziacult.it/notiziario/requiem-per-il-museo-samaritano-una-provocazione/>. Acesso em 18 maio 2026.
- CIMOLI, Anna Chiara. Prefazione. In: GRECHI, Giulia. *Decolonizzare il museo: mostrazioni, pratiche artistiche, sguardi incarnati*. Milano: Mimesis, 2021.
- CLASSEN, Constance; HOWES, David. The museum as sensescape: Western sensibilities and Indigenous artifacts. In: EDWARDS, Elizabeth; GOSDEN, Chris; PHILLIPS, Ruth (org.). *Sensible objects: colonialism, museums and material culture*. Oxford/New York: Berg, 2006.
- CLIFFORD, James. *The predicament of culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

- CLIFFORD, James. *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997.
- CLIFFORD, James. *On the edges of anthropology*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.
- CONNERTON, Paul. *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DELISS, Clémentine. *The metabolic museum*. Berlin: Hatje Cantz, 2020.
- FOOT, John. *La repubblica dei matti*. Milano: Feltrinelli, 2014.
- GREGOS, Katarina; MEESEN, Vicent. *Personne et les autres*. Catalogue of Belgian Pavilion at the 56th Venice Biennial. Venice, 2015.
- GROSFOGUEL, Ramón. *Rompere la colonialità: razzismo, islamofobia, migrazioni nella prospettiva decoloniale*. Milano: Mimesis, 2017.
- HALL, Stuart. Whose heritage? Un-settling “The Heritage”, re-imaging the post-nation. *Third Text*, London, v. 13, n. 49, p. 13-25, 1999.
- HOOKS, bell. *Elogio del margine*. Milano: Tamu, 2020.
- MAUSS, Marcel. *Le tecniche del corpo*. Trad. e ed. Michela Fusaschi. Pisa: ETS, 2017.
- MBEMBE, Achille. *Politiques de l’inimitié*. Paris: La Découverte, 2016.
- MODEST, Wayne. Introduction: Ethnographic museums and the double bind. In: MODEST, Wayne et al. (org.). *Matters of belonging: ethnographic museums in a changing Europe*. Leiden: Sidestone Press, 2019.
- PRICE, Sally. *Primitive art in civilized places*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- RAICOVICH, Laura. *Culture strike: art and museum in an Age of Protest*. London: Verso, 2021.
- RICOEUR, Paul. *Ricordare, dimenticare, perdonare*. Bologna: Il Mulino, 2004.
- TAUSSIG, Michael. *My cocaine museum*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

Como citar:

GRECHI, Giulia. Colonialidade póstuma e (pós-)vida decolonial: reparação interminável e remediações (im)possíveis. Tradução de Natália Quinderé e Pedro Caetano Eboli. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 32, n. 51, p. 442-457, jan.-jun. 2026. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n51.22>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>