

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

Milena Pinheiro Edelstein

**A COLETA DOS MUNDOS**

Belo Horizonte  
2022

Milena Pinheiro Edelstein

## **A COLETA DOS MUNDOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Poéticas Tecnológicas em Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Falci

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2022

Ficha catalográfica  
(Biblioteca Prof. Marcello de Vasconcellos Coelho – EBA - UFMG)

701.08 E22c 2022	Edelstein, Milena Pinheiro, 1988- A coleta dos mundos [manuscrito] / Milena Pinheiro Edelstein. – 2022. 79 p. : il.  Orientador: Carlos Henrique Falci.  Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.  1. Paisagens na arte – Teses. 2. Memória na arte – Teses. 3. Colecionadores e coleções – Teses. 4. Espaço (Arte) – Teses. 5. Percepção visual – Teses. 6. Percepção espacial – Teses. 7. Percepção geográfica – Teses. 8. Arte e geografia – Teses. I. Falci, Carlos, 1969- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.
------------------------	--



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **MILENA PINHEIRO EDELSTEIN** - Número de Registro - **2019664911**.

Título: **“A coleta dos mundos”**

Prof. Dr. Carlos Henrique Rezende Falci – Orientador – EBA/UFMG

Profa. Dra. Lívia Afonso de Aquino – Titular – FAAP São Paulo

Profa. Dra. Maria Elisa Campos do Amaral – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 20 de abril de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Maria Elisa Martins Campos do Amaral, Professora do Magistério Superior**, em 19/07/2022, às 17:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Henrique Rezende Falci, Professor do Magistério Superior**, em 19/07/2022, às 18:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lívia Afonso de Aquino, Usuária Externa**, em 02/08/2022, às 11:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1502028** e o código CRC **CF428F32**.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que estiveram comigo durante todo esse caminho até aqui. Aos meus pais por me incentivarem a nunca desistir daquilo que me move e serem bases tão importantes em momentos nem sempre fáceis. Agradeço ao meu irmão, Cassio, pela escuta, pelas trocas filosóficas e ensinamentos sobre agroecologia, ao meu companheiro e pai do meu filho, Thiago, pela paciência e por estar junto me apoiando quando eu precisei.

Agradeço ao meu orientador, Carlos Henrique Falci, por longas conversas, apoio e confiança. Sou de fato grata por tê-lo como mentor, não poderia ter tido outra pessoa melhor para esse processo de reflexão, ele me permitiu liberdade para escrever aquilo que faz sentido para mim.

Aos colegas de mestrado, principalmente Luciana Grizoti e Isabella Beneduci Assad. Às amigas que sempre pude contar e que também estiveram comigo durante esse projeto, com trocas mesmo que indiretas: Mariana Leme Barbosa, Paula Pimenta, Michelle Adan, Ligia Ferraz, Larissa Monteiro, Rebeca Kriemann, Mariana Oliveira, Ana Roman, Isadora Airoidi Mesquita, Ligia Cintra, Karolina Draxlerova, Nayara Peres, Mariana Hangai, Julia Borges, Nicole Marra, Nicole Turzi, Lívia Aquino e todos aqueles que pude conversar, me abrir, rir e desabafar. Agradeço às mulheres que conheci e que me ensinam todos os dias um pouco sobre a vida e sobre a necessidade de seguirmos juntas.

Por fim, agradeço ao meu filho, Tomás, ele é o motivo pelo qual comecei a me perguntar: “Como ver as imagens? Como viver neste mundo e fazer dele um lugar?”

## RESUMO

A pesquisa desenvolvida parte do entendimento sobre os termos “coleção” e “colheita” como possibilidades poéticas trabalhadas por artistas e não artistas a fim de nos sensibilizar para as transformações climáticas do planeta, bem como serem procedimentos que viabilizem uma partilha de percepções mais heterogêneas sobre o mundo ao qual vivemos.

Ao elaborar uma discussão sobre ambos os termos, trouxe meu trabalho enquanto artista para compreender os questionamentos que surgiram durante a pesquisa, e assim, propor um olhar voltado às micro existências como modelos de aprendizado que coloquem em embate as ações antropogênicas da Terra. A pesquisa pretende lançar apontamentos e questionamentos, mais do que encontrar respostas estritas sobre as noções de território e lugar; bem como discutir em que medida certas formas de representações visuais podem nos aproximar ou nos distanciar do mundo ao qual vivemos.

**Palavras-chave:** Coleção. Colheita. Mudanças climáticas. Representações visuais.

## **ABSTRACT**

The research developed starts from the understanding of the terms “collection” and “harvest” as poetic possibilities worked by artists and non-artists in order to sensitize us to the planet’s climate transformations, as well as being procedures that enable a sharing of more heterogeneous perceptions about the world we live in.

When elaborating a discussion on both terms, I brought my work as an artist to understand the questions that arose during the research, and thus, propose a look focused on micro existences as learning models that put the Earth’s anthropogenic actions into conflict. The research intends to launch notes and questions, more than finding strict answers about the notions of territory and place; as well as discussing the extent to which certain forms of visual representations can bring us closer or distance us from the world we live in.

**Keywords:** Collection. Harvest. Climate change. Visual representations.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	8
2 COLETA - COLHEITA .....	10
2.1 COLETA - COLEÇÃO .....	16
2.2 ARTISTA COLECIONADOR, ARTISTA ARQUIVISTA .....	19
2.2.2 FAZER EMERGIR OS ARQUIVOS .....	21
3 COLHEITA: RECOLHER E TRANSFORMAR .....	25
4 O MUNDO IMAGINADO .....	29
QUANDO COLECIONAR SE TORNA COLHER .....	33
5.1 CARREGAR A FLORESTA EM SI .....	39
6 IMAGENS PARA NINGUÉM .....	42
7 TERRA:UM NOME PRÓPRIO.....	47
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
8.1 LER VESTÍGIO PARA PERMANECER VIVO.....	70
9 REFERÊNCIAS.....	76

## 1 INTRODUÇÃO

*Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava. Fundamental é aquele que não rejeia regressar repetidas vezes à mesma matéria [Sachverhalf] – espalhá-la, tal como se espalha terra, revolvê-la, tal como se revolve o solo.*  
(Walter Benjamin)

Na casa onde cresci nunca se acumularam muitos objetos. Entre as relíquias mais valiosas, as fotografias tinham lugar de destaque. Minha mãe não guardou nenhuma roupa de sua juventude e de meu pai herdei apenas a coleção de selos e *slides* fotográficos.

Tenho a impressão de que o mínimo imprescindível foi algo hereditário. De ambos os lados, partilhava-se o deslocamento da terra natal como ponto em comum. Meus avós maternos vieram do interior de São Paulo depois de uma longa geada, e os paternos eram poloneses que, após residirem no Uruguai, mudaram-se para o Brasil.

Quem vive a incerteza do trânsito tem que levar a casa em poucas malas e a vida vivida na memória. Assim, a fotografia é esse pedaço portátil do mundo deixado; a casa, o bairro ou a cidade que permanecem num papel. Para alguns, a inexorável constatação de que certos lugares de nossas lembranças um dia existiram. No entanto, entre a imagem reproduzida e o encontro com o real mantém-se um abismo que, segundo meu pai, também imigrante, corresponde ao “*dolor de patria*”, já que, ao retornar à terra natal, o lugar do passado também se encontra irreconhecível no presente, confirmando, assim, a impalpabilidade das imagens.

Além do deslocamento realizado pelos meus antepassados, ficou evidente que elegi o ato de colecionar como procedimento artístico e de pesquisa em muitos de meus trabalhos. Estar atenta às coleções é estar atenta às organizações das coisas e ao que elas revelam: uma história, uma questão, uma necessidade. Colecionar é destacar na profusão de imagens somente aquelas que nos dizem algo ou que nos permitem dizer a partir delas. Mas é, sobretudo, uma prática de sobrevivência de histórias que se perdem diante do tempo e da História.

Distintos da prática das câmaras de maravilhas ou da dos gabinetes de curiosidades, realizadas respectivamente pela nobreza e pela burguesia<sup>1</sup>, os fragmentos coletados por mim não correspondem a raridades ou curiosidades universais; suas respectivas amostras possuem uma lógica particular para adentrarem o meu inventário.

Para isso e por impossibilidade de trazer certos lugares percorridos durante

<sup>1</sup> As câmaras de maravilhas ou os gabinetes de curiosidades, também conhecidos em alemão por *Kunst und Wunderkammer*, foram práticas comuns de colecionismo durante os séculos XVI e XVII, as quais tratavam de inventariar objetos raros segundo as categorias *artificialia*, *naturalia*, *exotico* e *scientifica*.

minhas viagens e nos percursos diários, acostumei-me a coletar coisas com critérios específicos: 1) levo somente aquilo que consigo carregar, desse modo são elementos mínimos e talvez insignificantes aos olhos de muitos; 2) quando não consigo trazê-los, eu os fotografo; 3) entendo-os como fragmentos dos lugares, e portanto, mesmo que mutáveis em suas formas e localizações, ainda assim são elementos que compõem parte de determinada paisagem; 4) são parte daquilo que denominei “sistemas de resistência”, sejam eles seres vivos ou não. Este último critério é, decerto, o ponto de partida da pesquisa, pois entendi que as coisas do mundo nunca estão só, elas fazem parte de uma cadeia de eventos e agentes que transformam, mesmo que microscopicamente, o seu entorno.

Segundo Philippe Descola (2016, p. 40), essa visão microscópica não poderia coexistir com a visão científica desenvolvida na Europa, já que para justificar a exploração dos recursos naturais seria necessário “conceber o mundo como algo exterior sobre o qual podemos conduzir experimentos” e o ser humano jamais poderia ser incluído nessa escala diminuta. A partir desse olhar para as existências mínimas, pergunto-me como esses seres ou esses fragmentos se contrapõem às imagens antropogênicas da natureza?

Assim como as imagens carregam as histórias dos lugares, este texto também é uma coleta de experiências pessoais, notas e atravessamentos em diálogos com outros autores. No meio do mestrado me tornei mãe e me vi impossibilitada de desenvolver uma escrita estritamente acadêmica e rigorosa às métricas sem que o meu pensamento não fosse interrompido. Devido a essas condições, resolvi dançar conforme o ritmo da maternidade, refletir enquanto amamentava, escrever notas ao mesmo tempo que olhava meu filho brincar, ou ler um texto quando alguém se propunha a cuidar dele.

O que aqui está posto é um texto sobre lugares em que estive, contemplando aqueles que estiveram comigo.

Num primeiro momento, diferencio os termos “coleta” e “colheita” como possibilidades de procedimentos complementares, mas que são colocados como sinônimos. Tais termos servem para mim como disparadores de uma reflexão sobre como as artes visuais poderiam de fato nos sensibilizar para os eventos climáticos. Ambos os termos são aqui entendidos como atitudes poéticas que sugerem modos de agirmos em relação às transformações da Terra.

Num segundo momento, apresento anotações feitas durante a pesquisa, escrevo sobre os lugares por onde passei e nos quais vivi; eles são importantes para a minha compreensão de como um território se transforma num lugar a partir de ações conjuntas, mesmo que estas sejam às vezes imperceptíveis.

Por fim, discuto em que medida as formas de representação de dado território podem ou não afetar as discussões acerca dos problemas ambientais.

## 2 COLETA – COLHEITA

*Creio que a especificidade da arte consiste em instituir-se como resistência à cultura: dócil, domesticada, institucionalizada. Desativadas certas leituras hegemônicas do moderno, bem sabemos que nenhum gênero ou forma de expressão detém um coeficiente artístico a priori. É na força dos embates com o mundo que determinados gestos, operações ou estratégias tornam-se artísticos. Ou não.*

(Leila Danziger)

O ato de coletar envolve eleger e tomar para si elementos pertencentes a determinado local e deslocá-los dali, para que, assim, seja possível ampliar as noções do visível. Nesse ímpeto, há “a necessidade de transformar o escorrer da própria existência numa série de objetos salvos da dispersão” (CALVINO, 2010, p. 13).

Reconhecer as diferenças e semelhanças no amontoado de coisas que existem, no caso desta pesquisa, é também um processo de expansão territorial, já que tudo o que foi coletado pertenceu a algum lugar e se desloca junto a mim para outro lugar, muitas vezes em outro formato. Devo ter cuidado com o sentido de coleção junto ao termo “expansão territorial”. Neste caso, não há intenção de adquirir pertences provenientes de outras pessoas e culturas, mas sim de entender a coleção a partir da observação e de adquirir somente aquilo que tangencia a relação pessoal que estabeleço com determinado lugar.

Oriunda da mesma raiz etimológica, a palavra *colheita* parece-me complementar a coleta. Na colheita, estamos sujeitos à lógica do tempo, e é esse fator que, em conformidade com o solo nutrido e com a água, faz germinar as sementes. Portanto, se pensarmos em termos de agricultura, colher é resultado de uma série de arranjos entre elementos culturais e naturais.

O corpo que colhe é também aquele que carrega o alimento, que se desloca com a terra dentro de si. Quem colhe, recolhe para dentro de si o que está fora, transforma a matéria. Colher e colecionar são atividades que envolvem o corpo enquanto palavra referente ao indivíduo e ao coletivo, enquanto sujeito e enquanto sociedade. Ambas as ações existem em função das necessidades biológicas, mas também selecionam aquilo que queremos guardar enquanto narrativa sobre nós mesmos. Em tempos em que a visão tem papel central em cegar-nos, o desafio é juntar novamente os pedaços do corpo mutilado: estômago, sentidos e sensações; territórios e mapas.

### 2.1 Coleta – Coleção

Walter Benjamin (1985) acreditava que as intenções que impulsionam um cole-

cionador se baseiam em critérios pessoais, fruto de obsessão, paixão e necessidade de se apropriar de determinada coisa sem levar em conta seu aspecto funcional ou utilitário. O valor das aquisições não deveria ser mensurado necessariamente pela espessura do pó que as recobria, muito menos pelo valor de mercado, mas pelo tangenciamento das coisas com a subjetividade de seu detentor e com a importância na reconstrução de lembranças, por vezes dadas como perdidas.

Como procedimento artístico, o colecionismo passou a ser exaustivamente desempenhado por artistas europeus desde o século XIX, não obstante perpetuarem a prática exploratória colonial de adquirir objetos de países colonizados, caracterizados como “exóticos”.

A ideia de percorrer o mundo e tomá-lo para si remonta ao período das grandes navegações e, segundo Ariella Azoulay (2019), também corresponde ao início da fotografia enquanto conceito. Azoulay entende que a fotografia como tecnologia foi postulada em 1839, mas sua concepção se origina em 1492, pois considera que os aspectos políticos e sociais que motivaram a sua existência decorrem daquele período. Para a curadora, a fotografia sustenta-se como mais uma das ideias exploratórias do imperialismo na criação de imagens que representem o “novo mundo”:

Por violência imperial, me refiro a toda empreitada de destruir os mundos de símbolos, atividades e tecidos sociais *existentes* e substituí-los por um “novo mundo” de objetos, classificações, leis, tecnologias e significados [...] Por meio desses processos, conjuntos de direitos que eram próprios de cada mundo e circunscritos em sua organização material são destruídos para que os direitos imperiais sejam impostos. Entre eles, estão o *direito de destruir mundos existentes*; o *direito de produzir um novo mundo* em seu lugar; o *direito sobre os outros* que tiveram seus mundos destruídos junto com os direitos de que usufruíram em suas comunidades; e o *direito de declarar o que é novo, e, conseqüentemente, o que é obsoleto*. (AZOULAY, 2019, [n. p.], grifos da autora).

Exibir e reproduzir lugares distantes evidencia o desejo de soterrar o já existente, com o intuito de inventar o “novo mundo”. Ao se fotografar riquezas exploradas, apontar o que seria belo e o que seria feio, objetificar as pessoas em forma de imagens vendáveis, roubar e reproduzir aquilo que muitas vezes deveria ser mantido em segredo ou a que somente determinadas pessoas e seres podem ter acesso, cria-se mais do que se descobre. O que move o colecionismo é o mesmo que motiva a fotografia: em ambos os casos, fragmentos são retirados de seu contexto e realocados, provocando estranhamento ou sugerindo possibilidades de leitura crítica diante da função das coisas no mundo.

Para além da prática colonial, entendo o colecionismo como possibilidade de apontar questionamentos sobre a nossa sociedade, um meio de comunicação sobre determinado assunto ou tempo e como uma proposição escavatória diante do acúmulo de imagens e de objetos. Como pontua Dohmann:

Todo objeto conta uma história e, para isso, torna-se fundamental estudar os artefatos a partir das suas interações sociais. Nesse sentido, a trajetória dos objetos introduz uma interessante questão: a biografia dos indivíduos nos objetos. Por trás de cada objeto há uma trajetória, quando compartilhada, pode revelar muito sobre histórias pessoais, costumes e tradições. (DOHMANN, 2014, p. 3).

Para Renata Alencar (2017, p. 75), colecionar “diz de uma resistência diante do esvaziamento das coisas que a lógica de excesso do tempo presente carrega” e distingue-se do acúmulo e da aparente falta de critério, pois tal prática sugere construir narrativas *a partir de* objetos e *entre* os objetos como aquele que olha para eles.

Elementos materiais e imateriais, objetos, palavras, sons e imagens são reunidos e partilham de pontos comuns que, quando combinados, determinam novas relações e sentidos: “trata-se de um reordenamento possível (e sensível) do mundo, da nossa experiência no mundo, inserindo-a em um tipo de ordem provisória” (ALENCAR, 2017, p. 76).

Se os objetos são capazes de ampliar e revelar as camadas da história, isso não se dá de modo independente; somos nós os interlocutores entre uma coisa e sua historicidade. Como afirma Paul Ricoeur (2018, p. 156), “tudo tem um início não nos arquivos, mas com o testemunho”. Não é possível pontuar a história e creditar toda sua verdade num único testemunho. Jamais poderemos afirmar a veracidade de um acontecimento com total exatidão, mas o fato é que o testemunho é elemento crucial da experiência vivida por alguém. Portanto, cabe entender as coisas como testemunho (ou como uma pista que nos permita chegar ao testemunho) de uma experiência significativa para alguém ou para um coletivo em determinado período:

As lembranças (...) tecem ao mesmo tempo uma memória íntima e uma memória compartilhada entre pessoas próximas: nessas lembranças tipos, o espaço corporal é de imediato vinculado ao espaço do ambiente, fragmento da terra habitável. [...] Da memória compartilhada passa-se gradativamente à memória coletiva e suas comemorações ligadas a lugares consagrados pela tradição. (RICOEUR, 2018, p. 157).

As experiências relacionadas aos marcos temporais coletivos, como festividades e comemorações datadas, trazem ao ser humano essa conexão com os demais e tecem uma memória coletiva ligada ao tempo e ao espaço<sup>2</sup>. O que pretendo aqui não é identificar um tempo preciso, mas garantir que os espaços permaneçam vivos em mim por meio dos relatos e objetos coletados.

Artistas que trabalham com colecionismo e apropriação de documentos estão em busca de revelar possibilidades discursivas entre aquilo que foi coletado, como se fosse possível ouvir a voz emudecida dos objetos, ou remontar as imagens que foram

---

2 Walter Benjamin escreve em *Sobre alguns temas em Baudelaire*: “O homem para quem a experiência se perdeu, se sente banido do calendário” (1989, p.136).

palco de um acontecimento, a partir da leitura de textos. Segundo Jacques Ranciere (2012, p. 15), “as imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança”; nessa junção, os aspectos formais são apenas uma das possibilidades de interlocução; o que antes era invisível torna-se visível justamente pela estranheza das combinações.

Nesse procedimento, entende-se que algo sempre está incompleto quando sozinho e que é na fricção das diferenças que os elementos sobrevivem à obsolescência. Colecionar é a possibilidade de desvio dos sentidos, um modo de agir e elaborar novas imagens a partir das já existentes e de evocar em nós memórias que beiram o esquecimento.

Nesse sentido, imagino objetos em órbita no espaço num fluxo contínuo e lento<sup>3</sup>. Suspensos, são apenas imagens. Dançam como a poeira tirada do tapete ou planetas que gravitam em torno de outros astros. Na instalação fotográfica *Oráculo dos pequenos dias*, estava atenta a como meu filho observa o mundo a partir de registros cotidianos de miudezas selecionadas por ele durante o passar do dia. Aqui o chão da sala é todo o Universo, onde as coisas são vistas pela primeira vez. Antes de ver imagens e atribuir-lhes significados, o letramento da criança é sensorial. O corpo todo é experimentado e apanhado pelos acontecimentos em seu entorno: o feixe de luz que atravessa a parede, a sua sombra, as pontas dos dedos que se movimentam, o vento que sopra nas plantas, as migalhas encontradas no chão, um pedaço de tronco transformado em extensão de seus braços.

Tomás pega miudezas espalhadas pela casa, escondidas embaixo do sofá, num canto atrás do vaso. Ao ver uma criança explorar o espaço, entendo a importância da casa como “primeiro universo” (BACHELARD, 1993, p. 24), esse espaço cósmico que os objetos orbitam em nosso entorno para que possamos nos familiarizar e retomá-los sempre que possível, como parte da casa um dia vivida em nosso passado. Percebo que meu filho, ao colecionar, mapeia o espaço da casa; é seu primeiro mapa, seu primeiro mundo vivido fora de mim.

Atenta ao olhar da criança, eu coleciono sua coleção. Fotografo seus pequenos pertences, às vezes deixados em algum canto da casa, mas sempre apresentados com o mesmo entusiasmo de um arqueólogo quando os descobre ao escavar.

---

3 Esse fluxo é anterior à coleta, ao inventário e, conseqüentemente, ao arquivo que, enquanto prática e instituição, classifica e ordena as coisas em seções, transformando-as em atestados da memória coletiva.

Figura 1 – Milena Edelstein, Detalhe de *Oráculo dos pequenos dias*, 2021



Fonte: A própria autora

Figura 2 – Milena Edelstein, *Oráculo dos pequenos dias*, 2021



Fonte: A própria autora

Em paralelo às coleções, percebemos a história agindo em nossas próprias vidas, como bem descreveu Eric Hobsbawm (2012, p. 14): “porque os acontecimentos públicos são parte da textura de nossas vidas. Eles não são apenas marcos em nossas vidas privadas, mas aquilo que formou nossas vidas, tanto privadas como públicas”. O passado coletivo, associado com experiências que tangenciam nossa história pessoal, cria uma dupla fenda, em que o marco histórico passa a sobreviver em nós, atravessado por associações que fazemos com as nossas histórias pessoais. Meu pai chegou ao Brasil junto com o golpe militar de 1964 e, em sua memória mais tenra, ainda pode ver os tanques de guerra nas ruas de Porto Alegre. Para ele, imigrante uruguaio, a primeira recordação sobre as terras brasileiras mesclou-se com um dos períodos mais repressivos da história do País. Impossível, então, seria negar a existência desse fato ao meu pai, pois seria como forçar-lhe o esquecimento.

Na América Latina, e mais especificamente no Brasil, vivemos tentativas de obscuridade de documentos. A inacessibilidade desses arquivos, endossada pelo Estado com os monumentos, avenidas, estradas e praças feitos em homenagem a torturadores e generais do período ditatorial, junto à falta de interesse da sociedade civil, traduz-se como uma falsa noção de que o presente é uma espécie de tempo estanque impermeável ao passado, este que por sua vez parece findar-se sem ecos. Nesse presente não marcado por tempo passado ou possibilidade de futuro, molda-se o esquecimento. No contexto artístico, documentar as memórias individuais parece ser essencial para a comprovação de fatos e rememoração do passado, com o intuito de elaborá-lo. Como aponta Maria Angélica Melendi (2017, p. 18), “já que a arte quase não parecia ter nenhuma eficácia imediata na sociedade neoliberal, poderia ser o suporte adequado para o testemunho, a rememoração e a construção de uma memória ativa e ativada”.

## **2.2 Artista colecionador, artista arquivista**

Muitos artistas do hemisfério sul se detiveram em olhar para arquivos e construir coleções, perseguindo os rastros que compõem as narrativas de períodos autoritários que ecoam no presente. No Brasil, a artista e poeta Leila Danziger articula palavras e imagens a partir de objetos encontrados, textos, imagens na internet, documentos de arquivos públicos, notícias de jornais ou objetos pessoais. A ação envolve a leitura de passagens da história, como a ascensão do nazismo, a Segunda Guerra Mundial, o período da ditadura militar e os movimentos migratórios na contemporaneidade, que cruzam com a narrativa de sua família, imigrantes judeus de origem alemã.

Desde 2001, Danziger apaga os escritos de jornais que coleciona. As letras gravadas são subtraídas em manchas, evidenciando a transparência das páginas. Algumas imagens são mantidas sem texto ou legenda, a fim de subverter a lógica do

meio midiático; segundo a artista, “apagar neste caso significa descartar, esquecer, mas um esquecimento voluntário e reflexivo” (DANZIGER, 2013, p. 23).

Os únicos textos legíveis são frases do poeta Paul Celan, carimbadas nas páginas apagadas. Trechos como “Resistir por ninguém e por nada” ou “Para ninguém em nada estar” constituem a série *Diários públicos* e acompanham, segundo a artista, *imagens de abandono e abandono profundo, mas também de resistência*.

Com base em reflexões dos escritores Jorge Luis Borges e Walter Benjamin sobre a imprensa na modernidade, o gesto da artista corresponde ao esvaziamento da experiência que os próprios jornais proporcionam. Ao serem repetidas diariamente, numa espécie de *looping*, as imagens dos informativos perdem a força da comoção. A repetição dos eventos traumáticos formadores de nossa subjetividade é o que Hal Foster denominou “realismo traumático” em seu livro *O retorno do real* (2017), ao analisar a série de serigrafias *Death in America*, de Andy Warhol, em que imagens de acidentes fatais são apresentadas repetidamente lado a lado. Diferentemente de interpretá-la como uma arte pop estritamente iconográfica, superficial, que produz simulacros do real, Hal Foster entende a produção de Warhol a partir de uma leitura surrealista, com um viés lacaniano, em que a repetição seria um modo de elaborar uma lacuna deixada pelo acontecimento traumático, “o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, tem de ser repetido” (FOSTER, 2017, p. 128).

Assim, os jornais acumulados sem serem lidos durante a semana acabam por cumprir a função oposta àquela a que foram designados. Para Leila Danziger, ler jornais é sinônimo de esquecer, então a artista se pergunta: “seria possível reverter a temporalidade linear dos jornais, salvá-los do esquecimento, conferir-lhes potência poética, transformá-los em pequenos monumentos?” (DANZIGER, 2013, p. 40). A materialidade da folha fantasmagórica dá espaço para as imagens existirem de modo independente da definição das palavras, mas ao mesmo tempo as situa num contexto, que, no caso de *Diários públicos*, são os jornais.

Figura 3 – Leila Danziger, *Para-ninguém-e-nada-estar*, 2006-2010



Fonte: Disponível em: <https://www.leiladanziger.net/blank-4>. Acesso em: 21 mar. 2021

Em seus trabalhos mais recentes, Danziger se volta para a coleção de objetos familiares. Os pertences de seus antepassados, recorrentemente utilizados como matéria-prima, são extensão de sua genealogia. Recortes arquivados com diferentes temáticas, nomeados por sua avó, que fora professora primária, assim como sua mãe, serviram à artista como base formal para a série “Pesquisa escolar”.

Figura 4 – Leila Danziger, *Escola Shakespeare #2*, série “Pesquisa escolar”, 2020-2021



Fonte: Disponível em: <https://www.leiladanziger.net/pesquisa-escolar-1>. Acesso em: 21 mar. 2021

Às pastas intituladas em etiquetas como “Dia de Pátria” ou “Índios”, somaram-se as novas pastas criadas por Leila. Numa espécie de preenchimento de lacunas, retratos da artista na escola pública do Rio de Janeiro e de sua mãe no período da ditadura militar se mesclam a outras imagens e textos de líderes religiosos, políticos, escritores e figuras públicas caras ao movimento negro e dos direitos humanos, como Martin Luther King, Carolina de Jesus, Vladimir Herzog e Beyoncé.

Junto às imagens, camadas de textos sobrepostos inviabilizam a leitura deles. Essa materialidade não é ocasional para uma artista filha de imigrantes sobreviventes de guerra:

Toda família com uma história recente de imigração/exílio leva consigo esse estado de estupefação derivado do corte, da ruptura, da destruição do “lar”. Não por acaso um dos suportes prediletos de Leila são as impressões: ela carimba, risca, duplica, copia, desmonta livros, recorta documentos – monta. Se nossa psique é um acúmulo de impressões que se sobrepõem, ocultam, afundam no esquecimento para novamente surgirem vigorosas, assim também esses trabalhos são impressões que ajudam a colher e cercar as marcas do tempo. (SELIGMANN-SILVA, 2018, [n. p]).

Assim como em *Diários públicos*, o texto (ou a ausência dele) é forma e as imagens estampadas em centenas de etiquetas adesivas revelam momentos históricos e personalidades omitidas no ensino escolar público. Há uma trama do tempo mais do que uma linearidade; nessa trama, os personagens do passado falam com os personagens do presente. A artista revisita o termo *Nachleben* (*sobrevivência*), do historiador de arte alemão Aby Warburg, o qual permite olhar para as imagens como manifestações anacrônicas, sintomas do passado no presente, retomados de tempos em tempos. Inscrição e apagamento, acúmulo e falta, presença e ausência cumprem, portanto, a mesma função: criar possibilidades de novas imagens de futuro para um passado emudecido.

São os “traumas do passado atualizado incessantemente pelas catástrofes do presente” (ZACCA FERNANDES, 2021, p. 35). A partir da apresentação de imagens do passado, Leila Danziger aponta para questões do mundo contemporâneo, colocando-nos em questão a impossibilidade de apagamento de pessoas e lugares quando estes atravessam como experiência as vidas de outrem.

Com materiais semelhantes aos utilizados por Leila Danziger, no entanto sob diferente perspectiva, a artista mineira Mabe Bethônico elabora sua pesquisa envolvendo arquivos, coleções e o tema da mineração, com o objetivo de questionar os métodos expositivos museológicos. Se Danziger olha para sua vida pessoal para abordar temas que atravessam a história, Mabe propõe tornar público os arquivos institucionais e inserir novos modos de leitura do acervo, aparato que institui uma memória coletiva. Em outras palavras, entre o amontoado de arquivos institucionalizados (impressos de jornais, documentos oficiais de órgãos públicos e privados), Mabe agrega componentes essenciais aos documentos, escava minuciosamente detalhes, realoca-os de contexto e cria possibilidades discursivas. Segundo Ana Pato:

Mabe está a todo momento nos chamando atenção para a instância de reinscrição do documento, que utiliza na operação de retirar do estado de dormência documentos esquecidos em arquivos e bibliotecas. Pode-se dizer que esse é o território potencial de ficção em torno do documento que dispara a construção de (seus) trabalhos. Assim, se, por um lado, o trabalho todo seria uma invenção sobre o resíduo documental, por outro, é também um pretexto para uma discursividade. (PATO, 2017, p. 10).

Em *O colecionador*, trabalho iniciado em 1996, a artista mineira cria um personagem que coleciona recortes de jornais organizados em quatro temas: “Construção”, “Destruição”, “Corrosão” e “Flores”; estes, por sua vez, desdobram-se em temas e subtemas. Dispostos em organogramas e pastas, os recortes e suas subdivisões revelam uma ação metódica e infundável do processo arquivístico. Ao ser exposto, o trabalho de caráter processual convida o público a colaborar com a coleção, doando recortes de jornais que ampliem as temáticas estipuladas.

Figura 5 – Mabe Bethônico, detalhe do trabalho O colecionador, 1996



Fonte: Disponível em: <https://www.mabebethonico.online/the-collector>. Acesso em: 14 abr. 2021

Os arranjos infundáveis entre documentos forçam o arquivo do museu a transmutar de um espaço inerte à mobilidade. Entretanto, as regras e a sistematização do pensamento arquivístico possibilitam a existência de um acúmulo organizado. Ao serem constantemente adicionados à coleção, os recortes são destinados às categorias, que se alteram conforme produzem novas combinações. O personagem criado pela artista mantém-se vivo a cada exposição, e o trabalho sugere um desafio às instituições: atualizarem seus acervos, seus métodos expositivos e estabelecerem diálogos atualizados entre a obra e o tempo presente. Mabe imprime ao arquivo uma natureza de instabilidade, subvertendo a sua lógica estanque ao friccioná-lo com o presente.

### 2.2.2 Fazer emergir os arquivos

No século XXI, o colecionismo despreendeu-se do caráter fetichista para servir como base de muitos trabalhos artísticos. A prática de unir existências sem pontuar uma única origem resultava na necessidade crítica de rever a história e desvelar outras narrativas que as combinações pudessem sugerir, como mostrei nos exemplos anteriores.

Com a popularização da internet a partir de 1994 e a invenção do smartphone com câmera a partir de 2002, documentos, objetos, filmes, livros e imagens antes

restritos passam a ser rapidamente reproduzidos, distribuídos e reeditados pela rede. Deslocando-se no ciberespaço como fantasmas das imagens, como sugeriu Hito Steyerl (2015, p. 185) ao abordar o tema das imagens com baixa resolução, e como “imagem fantasma, que se materializa na interface de uma tela de computador, tablet ou celular, que se faz em um tempo presente, existindo em fluxo permanente. Sem materialidade fixa” (BULHÕES, 2020, p. 116), esses dados invocam a necessidade de outras formas de armazenamento que não apenas as físicas.

O que antes era palpável se torna código capaz de ser traduzido em imagem, e o que pertencia ao privado se torna público (desde arquivos institucionais até a vida privada dos usuários). Esse fator permite aos artistas questionarem a relação das obras de arte, bens materiais tanto quanto as noções de autoria de tais obras. E ainda viabiliza a possibilidade da construção coletiva de arquivos, mais dinâmicos, interdisciplinares e menos institucionalizados.

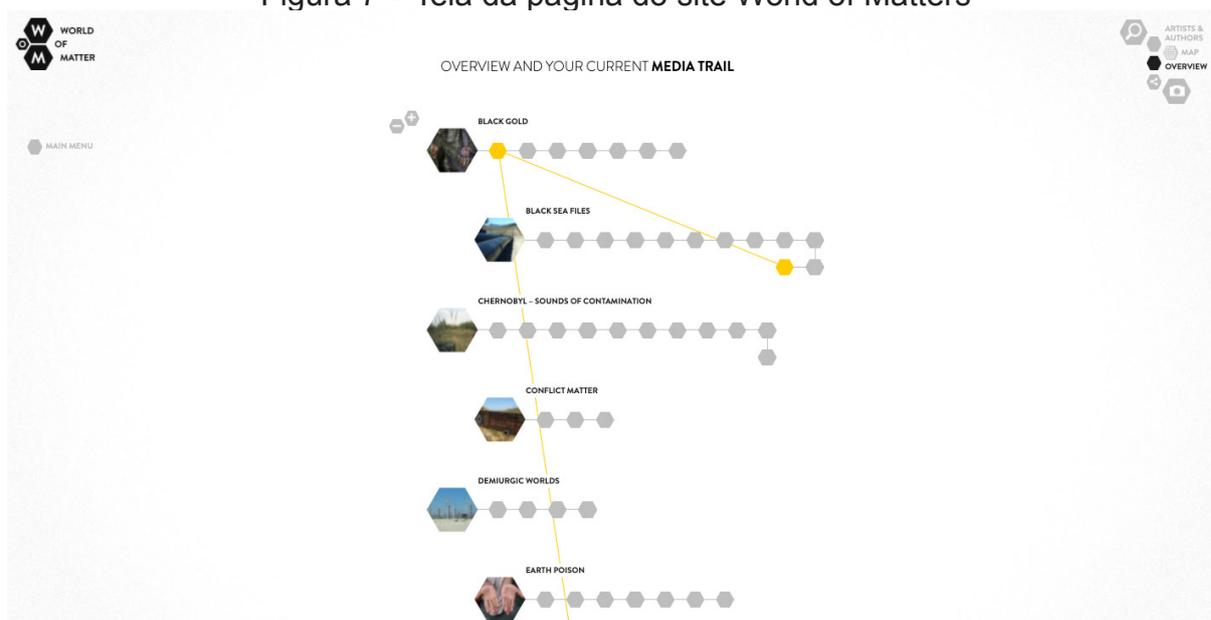
World of Matter<sup>4</sup> é um projeto que reúne artistas e pesquisadores de diferentes países interessados em repensar as representações dos recursos ambientais em plataformas de comunicação na internet, sujeitas aos interesses do mercado. Na primeira página do site em questão, os itens no layout são hexágonos clicáveis, com detalhes de imagens que remontam uma colmeia de abelhas para sinalizar a ideia de arquivo compartilhado. Em outra aba, ícones com o mesmo formato sugerem uma espécie de trilha feita pelo visitante ao navegar pelo site. Além disso, os pequenos hexágonos sugerem relações entre projetos que apresentam eixos comuns; por exemplo, ao clicar no tema “*Mineral exploitation*”, organizado pela artista Mabe Bethônico, vemos: 1) um texto de Anselm Jappe sobre as práticas de mineração no século XVI e sua correlação com o trabalho de Mabe Bethônico; 2) registros do Ministério do Trabalho e Emprego do Estado de Minas Gerais que abordam as condições precárias de segurança, saneamento e moradia a que são submetidos os trabalhadores do setor de mineração; 3) detalhe iconográfico do livro *De re metallica*, publicado em 1556. Logo o ícone nos aponta para outros dois denominados “*Black Sea gold*” e “*Black sea files*”, que denunciam as condições de trabalhadores, tanto no campo como na cidade, em regiões do Delta do Níger e do Curdistão, marcadas pela exploração de petróleo.

Essas sugestões criam possibilidades de leituras e nos mostram como questões regionais são questões globais, principalmente quando denominamos genericamente como “impactos ambientais” ações humanas que apresentam resultados de extermínios, tais como desertificação, aumentos do nível do mar, temperaturas extremas etc. Afinal, quem sofre realmente com os impactos? Como Naomi Klein escreve:

4 Disponível em: <http://worldofmatter.net/>. Acesso em: 21 ago. 2021.



Figura 7 – Tela da página do site World of Matters



Fonte: Disponível em: <http://worldofmatter.net/>. Acesso em: 21 ago. 2021

O arquivo como ferramenta institucional pode ser direcionado conforme o interesse político do local que o resguarda, podendo ser submetido ao controle tanto no plano físico quanto no plano imaterial. Ao ser mantido de forma colaborativa sem fins lucrativos, atua como instrumento de revisionismo crítico, de denúncia e de monitoramento independente de órgãos institucionais, transfigura-se assim de instrumento de poder a instrumento de luta.

Entretanto, as coleções, quando acionadas ou acrescentadas a esses arquivos, têm seus discursos ampliados, como ocorre em World of Matters, já que os subtemas eleitos pelos participantes conectam-se entre si, seja por uma denúncia de trabalho exploratório ou um mesmo por recurso ambiental utilizado em distintos locais.

### 3 COLHEITA: RECOLHER E TRANSFORMAR

*A vida encolhe ou expande na proporção da coragem.*

(Anais Nin)

No documentário *Os catadores e eu (Les glaneurs et la glaneuse)*, de Agnès Varda (2000), a cineasta percorre o interior da França em busca de catadores de alimentos e de objetos descartados. Logo no início, vemos a obra *As respigadoras*, pintada por Jean François Millet, que ilustra três mulheres colhendo os restos da safra do trigo para seu consumo. A prática, que permanece na França do século XXI, é tema central do filme. Varda busca pistas que possam revelar as feições representadas por Millet no quadro naturalista, ou seja, daqueles que colhem os restos para sobreviver, mas sobretudo daqueles que optam por esse modo de vida como uma insubordinação à propriedade privada.

No mesmo documentário, um senhor entrevistado distingue a ação de *catar (glaneur)* da ação de *colher*; esta última seria aquilo que alcançamos no alto e trazemos para nós, como as maçãs de um pomar ou como qualquer alimento que ainda esteja de alguma forma conectado a sua raiz. Seria então colher o ato preciso de separação entre aquilo que estava ligado à terra? Ou justamente um ato de conexão entre nós, seres humanos, e a terra?

A etimologia dessa palavra, infinitivo do verbo colher, é *colligere*, que em latim significa “colher junto”. Colher junto a outros é uma ação coletiva e distingue-se de coleccionar partes individualmente e transformá-las num conjunto. Colher é algo que se faz em dependência, em conformidade a outros, em consequência do intrincamento entre organismos vivos e não vivos, todos partes de um ecossistema cada vez mais escasso. A biodiversidade se reduz à medida que colher envolve um processo de seleção cultural, desde o manejo da terra até as espécies que nos foram ensinadas a reconhecer. No caso do Brasil, pinturas, gravuras, desenhos, relatos gerais sobre a biodiversidade do País são exportados para a Europa desde a época das grandes navegações e retornam aos colonos com a função de redefinir os hábitos da mesma sociedade; o que acontece aqui é que a representação resulta futuramente na própria limitação dessa diversidade, tendo em vista que parte da paisagem será construída a partir de critérios de gosto por parte de classes dominantes.

Colher, apesar dos fins biológicos, envolve uma delimitação cultural que implicará diretamente no “desenho” das paisagens e na formação de imagens sobre determinado local. Como procedimento, colher é uma técnica que diz respeito à relação direta com o solo, pode-se colher com máquinas ou manualmente, sem espera do tempo de maturação, com espera, em grande escala ou em pequena escala, para

consumo próprio ou para venda. Entre todas as variantes, um ponto é comum: colher é retirar algo que está no solo, é o ponto de conexão possível (e talvez remanescente) entre o ser humano e alguns aspectos daquilo que denominamos “natureza”.

Conscientes ou não desse ponto que nos une à terra, sentimos cada vez mais os impactos da *desconexão* com o planeta causados pelo antropoceno<sup>5</sup>, como afirma Bruno Latour: “Não é de se admirar que, diante dessa nova desconexão, tantos de nós tenhamos passado da admiração diante das inocentes forças da natureza à completa prostração” (LATOURE, 2021a, [n. p]).

Para Latour, o título *Antropoceno* corresponde à tentativa de escamotear os culpados das destruições ambientais e crises humanitárias. Por trás da palavra designada para nossa era geológica, não estão apenas corporações, mas também nós mesmos, enquanto indivíduos, fazendo parte de algo que culminará no fim de nossa espécie e que não sabemos como impedir. Latour segue:

Imagine se não seria ótimo voltar a um passado em que a natureza era sublime e nós, os pequenos e insignificantes humanos, sendo simplesmente irrelevantes, podíamos nos deliciar com o sentimento interno de nossa superioridade moral sobre a pura violência da natureza? De certo modo, a desconexão é a verdadeira fonte da própria negação. (LATOURE, 2021a, [n.p]. 4).

Extasiados e estagnados, colocamo-nos como espectadores das catástrofes enquanto na realidade somos todos coautores: destruímos e documentamos a destruição. A rapidez e o volume com que as imagens são produzidas pelos dispositivos e meios tecnológicos impedem que nos envolvamos com o acontecimento documentado, o que resulta em imagens tecnocientíficas que pouco traduzem uma leitura sensível do mundo. No que se refere a imagens aéreas feitas por satélites e drones, essas são construídas e reproduzidas em função de determinados interesses corporativos e políticos, que tendem “a reforçar a posição tecno-utópica de que ‘nós’ realmente dominamos a natureza, assim como dominamos sua imagem” (DEMOS, 2017, p. 28, tradução nossa<sup>6</sup>), uma percepção extra-humana capaz de apartar-nos dos conflitos existentes no mundo.

A tecnologia de sensoriamento remoto permite a imagem da terra apaziguada e distante; as imagens trazem informações quantitativas (por exemplo, podem nos informar sobre o aumento de áreas desmatadas ou a emissão de gases de efeito estufa em determinada região a partir da comparação com imagens anteriores), mas pouco nos informam sobre os impactos desses problemas no campo social. Entretanto, a in-

5 “Antropoceno representa um novo período da história do Planeta, em que o ser humano se tornou a força impulsionadora da degradação ambiental e o vetor de ações que são catalisadoras de uma provável catástrofe ecológica”. Disponível em: <https://cee.fiocruz.br/?q=node/1106>. Acesso em: 28 dez. 2020.

6 No original: “*In other words, Anthropocene visibility tends to reinforce the techno-utopian position that ‘we’ have indeed mastered nature, just as we have mastered its imaging – and in fact the two, the dual colonization of nature and representation, appear inextricably intertwined*”.

dústria cinematográfica constrói um mundo distópico no futuro, com cenas apocalípticas de grandes furacões ou tsunamis sugerindo que a natureza adormecida se levanta e reage sobre nossas cabeças. No campo das mídias informativas, como jornais impressos, sites e televisão, o impacto das imagens nos atinge momentaneamente, já que a temporalidade é marcada pelo instante e os acontecimentos são sempre substituídos por novos acontecimentos. A cena de um urso-polar cercado por água, ilhado num pequeno pedaço de gelo, não deixa de ser impactante, mas não nos delega responsabilidade, mesmo que indiretamente, pelo derretimento das calotas polares.

As imagens de desastres climáticos são rapidamente obliteradas, por distintos motivos.

Primeiramente, isso ocorre em função da velocidade e da quantidade com que em geral são expostas; “em uma tarde de maio de 2021, mais de mil fotos por segundo eram disponibilizadas no Instagram”, como afirma a pesquisadora e artista Giselle Beiguelman (2021, p. 31), ao refletir sobre a forma de enxergarmos o mundo e como sua nova temporalidade tem sido moldada pelos dispositivos móveis. O dado impressionante nos revela uma cultura visual impossível de ser absorvida inteiramente por aqueles que dela fazem parte. A capacidade de dar significado para todas as imagens produzidas escapa às faculdades humanas; e restringe-se aos softwares que realizam a leitura de linhas de códigos e armazenam tais informações.

Entre setembro e outubro de 2021, período de seca intensa na Região Sudeste do Brasil, um fenômeno climático conhecido como *haboob* ocorreu em determinadas cidades do interior de São Paulo. Impressionantes tsunamis de areia cobrindo estradas, campos e cidades foram exibidos na minha *timeline*. Ao rolar o *scroll* da página, vi a nuvem de poeira logo ser substituída pela foto de um filhote de cachorro maltês que, por sua vez, deu lugar à fotografia de uma praia paradisíaca em Córsega. Diante de imagens com conteúdos totalmente distintos e em sua maioria irrelevantes, esqueço a nuvem de poeira, ela já faz parte de um passado imposto pela própria usabilidade do aplicativo, que cumpre sua contraditória função de informar, arquivar e esquecer. Sejam temas críticos ou banais, todos são colocados sob o mesmo horizonte. O grau de relevância é medido não pelo problema que o conteúdo traz, mas pela interação entre os usuários com esse conteúdo.

O segundo motivo desse distanciamento é uma questão espacial: pouco sei sobre a tempestade de areia, leio que é um fenômeno comum da natureza e, por estar numa localização distante, com uma biodiversidade distinta da dos locais de ocorrência, sinto-me isenta de indagar como as minhas ações se relacionam com esse fenômeno incomum no Brasil. Estar distante espacialmente e contextualmente do evento nos dá a impressão de que isso não nos afetará, ou de que não somos parte do problema.

Por último, quanto à problemática das escalas, ainda segundo Latour (2021a, [n. p]), “as coisas não estão ordenadas por tamanho, como se fossem caixas dentro de caixas. Ao contrário, elas são ordenadas por conectividades, como se fossem nós ligados a outros nós”, ou seja, a crise climática é antes de tudo uma crise sistêmica. O fato de não me enxergar como participante direta de uma catástrofe não me exime da culpa pelo acontecimento, já que quaisquer ações causam efeitos, mesmo que suas proporções sejam distintas.

Diante da postura passiva em relação aos eventos climáticos, pergunto-me quais são as possibilidades estéticas que nos ensinam a agir e a repensar o mundo? E, principalmente, como a ação de *colher*, tanto metaforicamente quanto literalmente, pode ativar essa transformação do espectador em participante consciente?

## 4 O MUNDO IMAGINADO

Em *A natureza do espaço*, Milton Santos distingue os termos *espaço* e *paisagem*, sendo este último constituído por um conjunto de formas e objetos que transpassam o tempo e coexistem num mesmo espaço. A paisagem, em seus fragmentos, oferece-nos pistas de seu passado e da constituição de seu presente, além de evidenciar as ações implicadas por meio de multiplicidade de formas visuais, sonoras e materiais no espaço, as quais, paradoxalmente, existem no campo do invisível, no interior de cada sujeito. A paisagem é simultaneamente externa e interna, coletiva e individual e, antes de tudo, representação com existência real; é a junção entre aspectos culturais e naturais, sem que haja um formato estabelecido e findado.

Santos compreende que as definições da geografia para o termo *paisagem* não abarcam uma totalidade e são diminutas, assim como afirma Renata Moreira Marquez (2009, p. 16): “Apesar do desejo de ser imparcial e assim incontestável, a ciência quantitativa, no seu rastro utilitarista e na sua incompletude epistemológica, demonstra total falta de inocência e de neutralidade”. A abordagem do campo espacial, em função somente de seus aspectos físicos, desconsidera intencionalmente as subjetividades enquanto elementos transformadores da paisagem, bem como outras visões possíveis sobre determinado espaço.

A percepção das paisagens não é unívoca, mas o ponto de intersecção que corresponde a todos os seres que habitam esse planeta dá-se pelo ponto de vista: estamos aqui, todos confinados, dentro de um lugar, que só pode ser vivido e visto a partir desse dentro, “nunca temos uma experiência direta desse fora” (LATOURE, 2021b, p. 25); segundo Latour, criamos extensões de nós mesmos, assim como cupins criam a estrutura e os caminhos internos do cupinzeiro. Não importa se vamos do campo à cidade, encontramos ao nosso redor a extensão de nossa existência, seguimos amalgamados, num espaço que Latour acredita ser sempre interno. Qualquer tentativa de visualização daquilo que seria externo depende impreterivelmente de um mediador capaz de produzir imagens que possam, por fim, estimular nossa imaginação para ver além da fronteira que nos circunda. Uma foto, um desenho, uma narração sobre determinado espaço, uma coordenada geográfica, um mapa, uma divisão territorial, tudo que não é o espaço em si é representação formada a partir do agenciamento humano e não humano.

O critério da máquina fotográfica, por exemplo, corresponde aos padrões de sensibilidade, e seu funcionamento ocorre em conjunto com aquele que realiza o disparo do corpo maquínico. Nessa relação, ambos estabelecem seus padrões para intervir em determinado espaço e formular conjuntamente a imagem desse espaço. Ambos, máquina e humano, agem para transformá-lo.

Outro exemplo seria o binômio sonho e ação, em que o sonho figura como mediador de uma ação no espaço ou, para utilizar as palavras de Ailton Krenak (2020, p. 37), “o sentido do sonho como instituição que prepara as pessoas para se relacionarem com o cotidiano”, não como um oráculo, mas como uma versão do real. O sonho é uma imagem de difícil apreensão, acessada num arquivo imaterial, tal como os arquivos da internet, e surge, para determinadas populações, como técnica indispensável de ação efetiva no espaço.

As imagens obtidas por mediadores provocam consequências diretas no campo do real; devemos interpretá-las tomando como pressuposto que são feitas com um viés de mundo predefinido, o que é válido tanto para os sonhos como para imagens digitais, pinturas, mapas ou qualquer tipo de representação espacial. De todo modo, não significa que *ver* e *estar* sejam experiências desencontradas e que não possuam relação alguma. De acordo com Jean-Marc Besse, a cartografia e a pintura de paisagem, por exemplo, correspondem a uma mesma “atitude cognitiva” e “partilham esta atenção aos signos do mundo” (BESSE, 2014b, p.18-19). Elenca-se com grau de prioridade o que merece (ou não) ser representado para garantir a existência visual de um lugar em determinado plano. No mapa, a racionalidade se mistura com a subjetividade de seu autor tanto quanto num escrito, numa pintura ou fotografia. Na tentativa de abarcar as medições geográficas, interpõe-se uma vivência anterior a partir da escolha dos signos representados.

Algo similar ocorre ao nos deslocarmos espacialmente, já que selecionamos e enquadrados os signos da paisagem conforme escolhas prévias. São as vivências pessoais que direcionam cada um de nós a percorrer os espaços externos de modo particular. Com base nessa perspectiva, a imaginação também precede o corpo presente no mundo.

Tanto o cartógrafo como o pintor percorrem anatomicamente a superfície da terra. As posições dos relevos, as falhas geológicas ou as direções das correntes marítimas não são referências isentas de neutralidade.

Os mapas de navegação do século XV e XVI, por exemplo, apresentam essa forte correlação entre a narrativa mítica e o entendimento geográfico. O livro *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens, encontrados no novo mundo*, como o próprio título anuncia, impõe uma visão da América pelo viajante alemão Hans Staden, sob a perspectiva de um europeu mantido como prisioneiro de índios tupinambás por cerca de nove meses. Amparado pela visão cosmológica cristã, os mapas de Staden eram roteiros não objetivos de seu percurso. Documentos que mesclam ficção, interpretação pessoal e tentativa, mesmo que insípida, de uma cartografia espacial. Ana Maria de M. Belluzzo (1994, p. 48) observa que “quase tudo é rastro, sinalização do Criador pressentida pelo herói. O sentido oscila entre significações de ordem terrena e providência divina”. A frase enfatiza a visão do homem do

Renascimento sobre seu próprio papel: um servo guiado pela força divina, reguladora tanto da natureza quanto do destino dos homens.

Figura 8 – Reprodução de xilogravura feita por Hans Staden, 1557



Fonte: Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4833>. Acesso em: 1º set. 2021

Em certas xilogravuras que ilustram o livro notam-se os seguintes aspectos: o transcorrer do tempo sinalizado pelo aparecimento simultâneo do céu e da lua; os oceanos revoltosos com monstros marítimos aparentemente mais temíveis do que o próprio lugar de destino, o que indica a incerteza da jornada e a impossibilidade de combate com as forças da natureza; a terra firme, alcançada como terreno organizado entre pessoas, árvores e construções, reforça a visão especular da Europa de organização da superfície terrestre. As imagens não são apenas ilustrações da jornada;

ocupam um lugar simbólico, um mapa, como uma mesa de resoluções para as angústias desse viajante.

Apesar da crença católica, Staden simula a si mesmo como divindade capaz de exercer influência sobre a natureza. Por esse motivo, é preservado vivo, como amuleto auspicioso entre os tupinambás. O homem medieval reverte a lógica de sua própria crença, ainda segundo Belluzzo (1994, p. 49): “a salvação do herói seria comemorada como vitória da sabedoria cristã sobre as práticas mágicas, mas não passa despercebido ao leitor que o herói opera por adivinhação”. Assim, aquele que atravessa os oceanos em direção ao desconhecido compreende a sua vida entre dois opostos: o destino já escrito por Deus e o presente que se inscreve em função da sua capacidade de exercer controle sobre a “natureza selvagem”<sup>7</sup>.

As representações da paisagem ao longo da história cumpriram o papel sobre o controle dos territórios. Afinal, o que poderia ser e o que foi extraído desses lugares tidos como “inóspitos”? Quais eram os empreendimentos e as dificuldades militares a serem enfrentadas que foram antecipadas pelas representações? Para que as conquistas fossem efetivas, foi necessário bestializar os povos nativos e retirar as almas dos seres existentes, apaziguar a multiplicidade das florestas com o discurso do paraíso encontrado, suprimir seus habitantes ao inanimado.

Dentre esses e outros ofícios, o ato de enumerar e ordenar elementos garantiu a existência da leitura daquilo que foi chamado de paisagem. Segundo Besse (2014a, p. 31), “a paisagem é um espaço social”, em que valores culturais e sociais são refletidos conjuntamente com a organização de determinado local. Uma paisagem que anteriormente correspondia à demarcação dos limites territoriais também servia de palco para anunciar e detalhar as características nacionais, destacar os feitos de seus soberanos e reunir num só plano as diversidades que aquela terra poderia oferecer.

Ver os mapas geográficos, fotografias, pinturas de paisagem é lidar com mediações que mantêm as lógicas dos limites entre o privado e o público, do partilhado e do comum, reforçando, assim, a concepção de territórios nacionais, sistemas econômicos vigentes, estruturas sociais e poder. Se a paisagem continua a ser tema debatido, é porque alguns modos de enfeixamento do mundo visível mantêm-se, em detrimento de outros.

---

<sup>7</sup> Nesse sentido, os índios, também chamados de selvagens, são vistos pelos europeus como menos humanos.

## 5 QUANDO COLECIONAR SE TORNA COLHER

*A invisibilidade é a primeira razão pela qual os sistemas locais entram em colapso.*

(Vandana Shiva)

*Tem caminho para se esconder e caminho para ser visto, caminho para chegar e caminho para sair. Pode-se pensar neles como uma gramática do espaço: aprender a andar é aprender a falar. Ou a calar.*

(Rita Carelli)

Nos anos 1960, o uso de produtos químicos e maquinários provenientes de experimentos da Segunda Guerra Mundial foi realocado para a produção agrícola pelo mercado; tal período foi denominado “Revolução Verde”. Agricultores que produziam manualmente em pequena escala com conhecimentos locais, tendo por base tradições ancestrais, foram obrigados a substituir seus métodos de produção e ficar atrelados ao mercado de sementes híbridas, fertilizantes químicos e agrotóxicos extremamente nocivos ao ser humano e ao meio ambiente.

Os primeiros experimentos da utilização dos insumos foram realizados em países em desenvolvimento, como Índia e Brasil. Alguns resultados da Revolução Verde foram: o monopólio do mercado de sementes por grandes empresas; a marginalização e a criminalização de agricultores em função da dependência dos insumos; a judicialização desses agricultores devido às restrições na produção e nas trocas de sementes crioulas; o empobrecimento do solo e a desertificação de determinadas regiões pelo uso de tratores e insumos; e a extinção de mais de 75% das espécies nativas.

Os excedentes químicos da guerra fizeram da agricultura um campo de batalha estéril. Agricultores que anteriormente seguiam saberes empíricos, podiam ler os sinais dos eventos da natureza e buscar respostas para seus plantios em tradições de seus antepassados foram condicionados a utilizarem pesticidas e herbicidas, que, em troca de safras sem perdas, colhidas num curto espaçamento de tempo, empobreceram o solo e causavam-lhes doenças irreversíveis. Como reflete a filósofa, ecoativista e física Vandana Shiva, em seu livro *Monoculturas da mente*, a imposição dos sistemas dominantes com caráter cientificista objetiva deslegitimar os saberes tradicionais e produzir uma monocultura mental da qual nos tornamos dependentes:

No entanto, o saber dominante também é um saber local, com sua base social em uma determinada cultura, classe e gênero. Não é universal no sentido epistemológico. É apenas a versão globalizada de uma tradição local extremamente provinciana. Nascidos de uma cultura dominadora e colonizadora, os sistemas modernos de saber são, eles próprios, colonizadores. (SHIVA, 2004, p. 21).

Esse saber tecnocientífico hierarquiza os demais saberes em função do capitalismo, colocando todas as outras formas de conhecimento à margem e produzindo desconexão a partir dos modos de produção. Uma vez que a produção local, que respeita o tempo biológico, passa a ser submetida à lógica do mercado, o tempo de espera da terra é acelerado. Junto a isso, perde-se a nossa própria capacidade de esperar, de produzir o necessário e não o excessivo, de perceber os processos ecológicos e de integrar-se ao ecossistema.

Em 1995, Shiva começou a construir Bija Vidyapeeth, conhecida como Universidade da Terra, dentro da fazenda de conservação de biodiversidade Navdanya, no estado de Uttarakhand, na Índia.

O lugar tinha como objetivo inicial manter a biodiversidade local, principalmente a partir do cultivo de sementes crioulas de espécies nativas, bem como capacitar e transmitir saberes diversos em assuntos como agroecologia, ecofeminismo e mudanças climáticas. A ideia motriz foi criar um banco de sementes comunitário de crescimento exponencial, em que cada agricultor que tomasse para si as sementes teria que devolver 25% delas multiplicadas ao banco de sementes original<sup>8</sup>. Hoje em dia, agricultores de mais de 150 províncias podem usufruir de espécies nativas, livrando-se do monopólio de empresas como a Monsanto, uma das principais distribuidoras de sementes transgênicas.

Além disso, parte do corpo docente da Universidade é formada por agricultores locais que conhecem técnicas ligadas à biodiversidade da região.

Navdanya é um exemplo de ativismo que combate a venda de sementes transgênicas e que gera uma rede de resistência contra a exploração da população camponesa. Nesse modelo de embate, evoca-se a troca como alternativa ao modelo de produção capitalista, substituindo-se, assim, as usuais divisões entre patrão e proletariado. Ao agricultor, é proposto um único compromisso, o de manter o banco de sementes sempre renovado e multiplicado. Revelam-se, desse modo, possibilidades de construção de um sistema com base em saberes não hegemônicos, com uma partilha entre partes heterogêneas, conforme desenvolveu Jacques Ranciere em a *Partilha do sensível*:

---

<sup>8</sup> “Group of farmers (mostly women) is organized to collect, multiply and exchange traditional seeds and indigenous knowledge based on them. Members of the community seed bank are responsible for conservation of indigenous crop varieties. Each farmer conserving Seeds is called as Seed Keeper. The farmer members collect the seeds available in their village. The seed bank is provided with the initial supply of seeds by Navdanya, either from the farmers who are already cultivating them in surrounding villages or from the existing seed banks or farmers of similar agro-climatic regions. Farmers who are interested in growing indigenous varieties are also given technical know-how on cultivation of these crops, raising seeds and pest management organically. At the end of the season farmers return the seed with some additional amount (25%) that they borrowed from the seed bank. These seeds are then given to other farmers in the next season to multiply and also to increase the number of member farmers.” Disponível em: [www.navdanya.org/site/living-seed/navdanya-seed-banks](http://www.navdanya.org/site/living-seed/navdanya-seed-banks). Acesso em: 23 out. 2021.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIERE, 2009, p. 15).

Quem toma parte dessa partilha, no caso de Navdanya, são os agricultores que estão sob marginalização e que, pelo manejo da terra, fazem visíveis seus modos de existir e de perceber o mundo. A proposta funciona para além de uma batalha ativista de cunho político, pois se coloca como impulsionadora de outras sensibilidades, suprimidas anteriormente por práticas colonialistas, infundindo um gesto estético em seu cerne. Um gesto estético que não está preocupado em representar algo, mas que pertence ao que Ranciere denomina “um regime específico do sensível”, apontado pelo autor como algo “estranho a si mesmo: produto idêntico ao não produto, saber transformado em não saber [...] intenção do inintencional” (RANCIERE, 2009, p. 32). Em outras palavras, trata-se de algo que se desloca de sua função originária (nesse exemplo, o plantar), para tornar-se algo além, uma transformação interna e tomada de consciência por parte dos agricultores.

Outra ação semelhante ocorre no Brasil, promovida pela Rede de Sementes do Xingu, união estabelecida entre comunidades indígenas, organizações não governamentais e agricultores familiares, com o objetivo de, por meio da colheita, da troca e da comercialização de sementes, reflorestar a bacia do Rio Xingu na região amazônica.

A rede utiliza-se da lógica do mercado de compra e venda, a fim de inverter a exploração de recursos naturais para a manutenção desses mesmos recursos. Diferentemente do banco de sementes indiano, as sementes são vendidas para reflorestamento de áreas para compensação de créditos de carbono e o dinheiro é distribuído entre os participantes.

Esse “movimento próprio dos corpos comunitários” (RANCIERE, 2009, p. 40) inclui seres humanos e não humanos como agentes da partilha; nesse caso, a Floresta é um ser vivo que participa dessa comunidade. Por isso, o intuito não é se apropriar da Floresta ou esvaziar todos os seus recursos, mas sim revitalizá-la com seus próprios meios para criar um ciclo que sustente práticas de agricultura sem aniquilar a flora e a fauna nem aqueles que sobrevivem com ela.

Como aponta Alyne Costa, a partir da teoria da filósofa Joëlle Zask, que considerava que as bases da democracia foram fundadas na relação de reciprocidade do camponês com a terra: “A relação que ali se estabelece, portanto, é de horizontalidade: todos precisam da produção da terra para existir, e a terra precisa dessa coordenação de agências para prosperar” (COSTA, 2019, p. 239).

A participação mútua entre agentes humanos e não humanos, sendo transformada pela ação de transformar a terra, opõe-se à noção capitalista de produção e extração. Tal conformidade é uma possibilidade de restauração conjunta do sistema e de autopercepção como parte integrante dele. Por exemplo, quando as mulheres da etnia Ikpeng se intitulam de Yarang, ou seja, “formiga cortadeira”, elas de fato agem como (e com) as formigas cortadeiras; com agilidade, transportam coletivamente as sementes, um trabalho conjunto entre espécies, em que cada ser contribui à sua maneira para regenerar a floresta.

A Rede de Sementes do Xingu move-se como uma força contrária à transformação daquela paisagem como cenário desértico; quanto mais pessoas envolve, mais rapidamente a floresta recupera seu território. Evita-se, conseqüentemente, o apagamento daquelas populações ao manter-se a floresta e seus recursos abundantes operando dentro do sistema, porém em combate à destruição que ele gera. Colher aqui é reflorestar; mais ainda, é reafirmar que a floresta deve ser mantida em pé. Um banco de sementes é tanto coleção de sementes como uma coleção de memórias sobre a floresta, sobre o entendimento de quais sementes funcionam ao serem plantadas ao lado de outras, de quais plantas podem ser comestíveis, quais podem ser medicinais etc. Ao mesmo tempo, colecionar nesse caso passa por uma ação coletiva em que se caminha em grupo pela floresta, cava-se a terra, percebe-se onde as sementes são encontradas, quais árvores são comidas pelos pássaros e quais não são. Nesse tipo de experiência em grupo, produz-se um conjunto de registros no mundo e no corpo.

As ações ativistas-políticas transformam tanto o espaço quanto os modos das pessoas de se relacionarem com ele; desafiam a concepção colonial de exploração de recursos, reelaboram formas de produção com ênfase no coletivo, recuperam noções de saberes ancestrais para lidar com a terra rompendo com um tipo de conhecimento instaurado como verdade.

Agir em colaboração não se limita à ação física entre o ser humano e o restante da natureza, mas se relaciona a ampliar os conhecimentos epistemológicos capazes de produzir novos conhecimentos, como aborda o trabalho *Forest law: selva jurídica*, feito em 2014 por Ursula Biemann e Paulo Tavares. O título é atribuído às questões judiciais<sup>9</sup> que envolvem a floresta como entidade viva, com múltiplos aspectos políticos, geofísicos, históricos e científicos contra a exploração de seus recursos naturais por parte de empresas petrolíferas e mineradoras na região da Amazônia Equatorial.

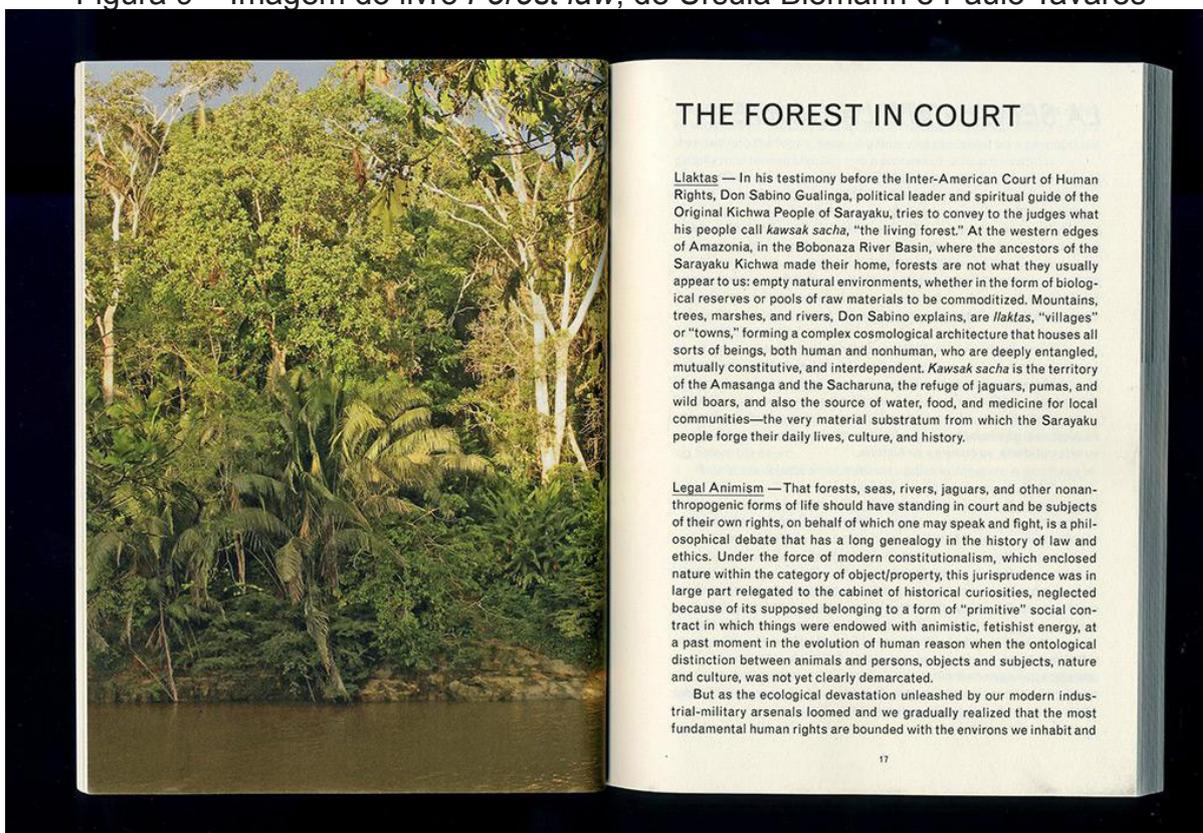
Para o trabalho, foram realizadas gravações em vídeo e reunidos tanto documentos jurídicos como entrevistas, o que resultou na publicação de um livro (BIEMMAN

9 Em 2008 e 2009, Equador e Bolívia trouxeram uma perspectiva ecocêntrica às suas respectivas Constituições ao incluírem o termo *Pachamama*, como sujeito de direitos. A Constituição equatoriana, em seu capítulo 7, Art. 72, dispõe que: “*La naturaleza tiene derecho a la restauración. Esta restauración será independiente de la obligación que tienen el Estado y las personas naturales o jurídicas de indemnizar a los individuos y colectivos que dependen de los sistemas naturales afectados*”. Disponível em: [https://www.oas.org/juridico/pdfs/mesicic4\\_ecu\\_const.pdf](https://www.oas.org/juridico/pdfs/mesicic4_ecu_const.pdf). Acesso em: 2 dez. 2021.

e TAVARES, 2014) que inclui a reunião de diferentes testemunhas e materiais que reivindicam os direitos da natureza na região fronteiriça entre a floresta amazônica equatoriana e as montanhas da Cordilheira dos Andes.

Norteados pelo livro *O contrato natural*, de Michel Serres (1990), Biemann e Tavares enfocaram parte da pesquisa na ação movida pelo povo Sarayaku para reivindicar a jurisdição de seu território demarcado, e não apenas da superfície, mas também do território abaixo da superfície, cedido pelo governo a uma companhia de extração de petróleo.

Figura 9 – Imagem do livro *Forest law*, de Ursula Biemann e Paulo Tavares



Fonte: Biemann e Tavares, 2014. Disponível em: <https://www.paulotavares.net/forest-law?lightbox=datalem-jz0fr7jr1>. Acesso em: 8 out. 2021

Para mim, *Forest law* produz uma série de documentos que permitem justificar ao mundo ocidental a natureza como sujeito provido de direitos jurídicos e políticos, da mesma forma que algumas cosmologias indígenas apontam e entendem a floresta e a si mesmos como extensão desse lugar. Esses documentos reúnem memórias, histórias e testemunhos do corpo físico e espiritual da floresta, assim como ocorre conosco enquanto seres humanos. Ao reunir e compilar essas informações, a dupla trabalha em conjunto a todos que defendem a ideia da Floresta como um ser capaz de reivindicar pelo seu corpo/território.

A tradução dessas concepções de mundo torna-se tanto um gesto estético, já

que as narrativas passam a ser organizadas visualmente, quanto político. Por esse último aspecto, a Floresta passa a ser entendida para além de um limite territorial, mas como um lugar que possibilita a existência cultural e espiritual de uma população.

Se antes renegada pela história como pano de fundo, agora a natureza protagoniza o cerne das discussões na mídia e nos acordos diplomáticos. Fenômenos como acentuado volume de chuvas, nuvens de areias, furacões, desertificação dos solos e aumento do nível do mar forçam-nos a repensar a nossa posição antropocêntrica enquanto dominadores, invertendo as correntes que subjagam as inconseqüências de nossas ações no meio em que vivemos. “A história global entra na natureza e a natureza global entra na história: eis o que há de inédito na filosofia” (SERRES, 1990, p. 16).

De cenário inanimado a protagonistas, os fenômenos naturais são enunciados como sujeitos apenas em situações de eventos extremos, mas são pouco vistos por jurisdições quando sofrem processos de destruição resultantes de ações humanas, tais como explosões de usinas nucleares ou rompimentos de barragens. A natureza em “fúria” que se revolta contra a humanidade é antes um produto de nossas próprias ações e obriga-nos a assumir um posicionamento diante dos avanços climáticos sem buscar outros culpados que não a nós mesmos. Compreendo *Forest law* como prática artística que atua como uma luta conjunta com outras cosmovisões, numa tentativa de imaginar um futuro em que os recursos naturais possam ser vistos antes como lugar e como agentes criadores, que resistem à sua exploração.

Figura 10 – Imagem da instalação do trabalho *Forest Law*



Fonte: Disponível em: *Vita*. Acesso em: 8 out. 2021

## 5.1 Carregar a floresta em si

No final de 2021, visitei algumas vezes a 34<sup>a</sup> Bienal de São Paulo “Faz Escuro, mas eu canto”. Com meu filho pequeno correndo pelo espaço, não tive a pretensão de conseguir ver toda a exposição e, por isso, resolvi fazer da visita um encontro. Entre as obras que mais me chamaram a atenção, estão os desenhos de Abel Rodrigues (1944, Cahuinarí, Colômbia).

Nascido no meio da floresta amazônica colombiana, Abel Rodriguez (ou Don Abel) pertence ao povo Nonuya. Desde muito jovem aprendeu com seu tio a nomear, reconhecer e entender os usos das plantas da região. Como um arquivo botânico, resguardou a morfologia das plantas, suas distribuições pelo espaço, assim como a relação delas com animais e pessoas. Tal habilidade não é algo incomum para quem mora na floresta, já que saber diferenciar a planta que cura da planta que mata, ou daquela que guia para uma outra esfera de consciência ou daquela que sacia a sede é um dos mecanismos básicos de sobrevivência, um saber que deve ser aprendido, assim como a escrita.

Ao mudar-se para Bogotá em 1990, Don Abel passou a trabalhar como desenhista botânico para a organização não governamental (ONG) Tropenbos International. Seus desenhos de memória mapeavam frontalmente uma porção da floresta; eram descrições fiéis dos agenciamentos entre flora, animais e pessoas, assim como das temporalidades e modificações do bioma em diferentes estações do ano<sup>10</sup>. As aquarelas mostram um sistema heterogêneo, com plantas que dependem de outras plantas, espécies maiores e menores, formatos distintos de folhagens, colorações variadas de madeiras, raízes profundas, frutos e animais sempre presentes circundando aquele espaço.

Nos desenhos, a codependência e a indiferenciação entre os humanos e os animais, característica da cosmovisão ameríndia (CASTRO, 1996), são claramente colocados por Don Abel. Diferentemente da tradição da pintura de paisagem renascentista, em que os elementos da natureza constituíam uma cenografia, um plano de fundo em relação às figuras humanas, as árvores e os animais desenhados pelo artista são as espécies de sujeitos em evidência que contribuem coletivamente para a configuração daquele espaço.

A oposição clássica natureza *versus* cultura se desfaz nos desenhos, já que os animais juntos encontram soluções para problemas complexos, como acontece

<sup>10</sup> “Mais que representar, os desenhos de Don Abel apresentam. As árvores e as plantas são pacientemente construídas no papel, folha por folha, galho por galho, fruto por fruto. Quase nunca as plantas são apresentadas sem os animais que se nutrem delas. Isso porque Don Abel quer fazer um retrato fiel da floresta. Para tanto, ele precisa retratar o ecossistema como ele é, ou seja, colocando cada elemento em relação inseparável com tudo o que o rodeia. Na natureza, nada vive sozinho”. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/post/9196>. Acesso em: 13 nov. 2021.

no trabalho *Árbol de la vida y de la abundancia*. Nele, o autor traz uma concepção perspectivista da origem da comida no mundo, mito fundador de sua etnia. Segundo o povo Nonuya, havia uma gigantesca árvore localizada no centro da Amazônia colombiana com muitas ramas frondosas. Essa árvore era encontrada carregada de frutos diversos e maduros e tinha a finalidade de alimentar diferentes espécies de animais que estariam passando fome. Juntos eles buscavam soluções para conseguir alcançar os frutos e distribuí-los entre todos os seres.

O mito fundador, trazido no papel como discussão para entender a organização daquele espaço, evoca o deslocamento da percepção para outro regime de sensorialidades. Os mapas e desenhos botânicos são validados pelo saber de quem possui a floresta dentro de si e nada deve em termos de precisão em relação às demais técnicas de visualização da paisagem por aparatos tecnológicos.

Figura 11 – Abel Rodriguez, *Árbol de la vida y de la abundancia*, [Árvore da vida e da abundância], 2018. Tinta sobre papel, 153 x 153 cm



Fonte: Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/7345>. Acesso em: 12 nov. 2021.

O desenho torna-se um modo de narrar as inter-relações existentes naquele lugar, de acessar as memórias de seu povo, bem como ferramenta para retornar à casa natal. Mas, sobretudo, é uma técnica de reencontro que possibilita a Don Abel transmutar-se para a floresta. Não há a representação, mas sim a apresentação de

um lugar, pois aquilo que é transcrito em imagem é um modo de acessar dada realidade. Carregar a floresta em si é perceber como as memórias dos espaços atuam em nós; e distingue-se de ver o mundo como se estivesse fora dele. Pergunto-me, assim, se carregar a experiência do espaço vivido na memória e tentar revivê-lo em outros contextos não seria, então, um modo de preservar determinado ecossistema, logo uma prática de colheita.

Em resposta a isso, trago o conceito de *florestidade*, desenvolvido pelo artista Jorge Menna Barreto. Na busca por elaborar modos de transposição do ambiente da floresta para o espaço expositivo com base na teoria *site/non-site* de Robert Smithson<sup>11</sup>, Barreto entende que:

os alimentos ali produzidos mais do que serem apenas produtos da floresta também contavam a sua história, ou a história da floresta, ou seja, os alimentos de uma agrofloresta são frutos dos processos vitais que ali acontecem e, portanto, podem ser lidos enquanto testemunhos daquelas relações que os tornam possíveis. Têm em si gravados seu clima, suas histórias e toda a complexidade que ali se faz presente. Esses frutos carregam a floresta em si, ou o que eu chamei de florestidade (BARRETO, 2021, [Webinário], 39 min 53 s).

Assim, o termo *florestidade* circunscreve todo um saber, toda a memória de determinado ecossistema, contido tanto nas plantas e nas sementes quanto em populações que residem naqueles locais.

Aquilo que os colonizadores encontraram e denominaram pejorativamente “selvagem” é, na verdade, um complexo sistema de manutenção e preservação da vida. A floresta, segundo o artista, é “um organismo vivo e é ‘cultivada’ pelos hábitos de vida indígenas e de todas as espécies que o habitam” (BARRETO *et al.*, 2021). Trata-se de um espaço dinâmico que se movimenta conforme aqueles que dela fazem parte e também se movimentam, borrando, desse modo, a noção de território enquanto porção de terra demarcada. Portanto, para responder à questão anterior, entendo que trazer a floresta em si é sinônimo de resistência aos limites geográficos definidos nos processos de colonização.

No trabalho *Restauração: escultura ambiental*, Barreto tenta estabelecer aproximações entre o *site-specific* e as práticas agroflorestais. Tendo em vista que grande parte da devastação em terras públicas ocorre devido ao avanço da pecuária e da produção de soja, *Restauração* propõe uma reflexão sobre os impactos de nossas escolhas alimentares, deslocando o modo de funcionamento da floresta para o pavilhão da Bienal de São Paulo e para o corpo do visitante da exposição.

A obra consiste num restaurante temporário, pensado para ser um espaço ativo de oficinas e conversas com agricultores, no qual os educadores são atendentes e os

<sup>11</sup> O artista entende o termo *site specific* não apenas como categoria artística em que o espaço tem papel determinante para execução do trabalho, mas como um método de trabalho, ou seja, um modo de pensar e fazer acionado a partir da observação e das relações que o espaço suscita.

consumidores participam da obra. Além disso, toda a comida servida é sazonal, de origem agroflorestal e produzida por agricultores locais.

Na proposta elaborada temporariamente em parceria com o Grupo Inteiro, Marcelo Wasem, a *chef* Neka Menna Barreto e a Escola Como Como de Ecogastronomia, o alimento é o mediador no modo que a sociedade escolhe para se relacionar com a floresta. O que chega ao público é apenas uma etapa de todo o processo, denominado pelo artista *Escultura ambiental*:

Restauo não era visível para o público que frequentou a Bienal. De uma certa maneira, havia ali a tentativa de criar uma imagem não retiniana, de imaginar o impacto daquilo que não vemos, portanto construir uma imagem. Outra imagem não retiniana que me interessava provocar era a do sistema digestivo enquanto ferramenta escultórica, ou outra ainda de imaginar que o sistema digestivo não começa na boca, mas na terra, na paisagem. (BARRETO, 2016, [n. p.]).

O trabalho constitui-se de partes extracampo, de pesquisas e relações formadas, anteriores à construção do restaurante; e segue posteriormente ao término de sua exibição, não como restaurante, mas com aqueles que dele conseguiram extrair sua experiência mais profunda, de transformar a terra a partir de suas respectivas escolhas alimentares, já que o corpo é a ferramenta escultórica que o artista acredita ser capaz de regenerar determinadas paisagens.

Entre os trabalhos de Don Abel Rodrigues e Jorge Menna Barreto, apesar das distâncias formais, o que mais me interessa é pensar como ambos consideram o ato de retornar à floresta pela apresentação da floresta em si, mais do que sua representação.

Em Don Abel, o desenho é tradução direta: nada do que é apresentado é metafórico ou representação de algo que não está posto. Em Menna Barreto, a floresta está contida em todas as etapas, desde a escolha dos fornecedores agroflorestais até os pratos servidos, intitulados pelo artista como *paisagens*. Nesse conjunto, as pessoas são convidadas a consumir parte da floresta e refletir sobre esse consumo.

A percepção de que tudo que existe é parte de um complexo sistema de organizações e de que trazemos em nós parte desse sistema é uma tomada de consciência que perpassa tanto o campo do sensível quanto o do ativismo. São as interações humanas e não humanas, quando entendidas enquanto práticas coletivas, que formam o que chamei de sistema de resistência. As práticas artísticas, ao olharem para essas interações, contrapõem-se à visão do Antropoceno/Capitaloceno, pois entendem que o humano não está no centro das mudanças na Terra.

## 6 IMAGENS PARA NINGUÉM

Em recente matéria (WATANABE, 2022, [n. p.]), foi divulgado o fim do acordo de financiamento do Banco Mundial ao programa de monitoramento de desmatamento do bioma Cerrado, feito pelo satélite do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE). O governo atual, descomprometido com a conservação do meio ambiente, não pretende manter o funcionamento do programa, mesmo tendo orçamento disponível. Segundo os dados do Projeto de Monitoramento do Desmatamento na Amazônia Legal por Satélite (PRODES) (INPE, 2021, [n. p.]), o tamanho do desmatamento entre 2020 e 2021 corresponde a uma área de 8.531,44 km<sup>2</sup>, 7,9% a mais em relação ao período da medição anterior, processo que é acelerado pelo extensivo aumento de áreas para o plantio de soja e criação de gado.

A falta do repasse de verbas que impedirá a continuidade do programa age com o intuito de barrar as informações já coletadas e de utilizá-las como comparativo para o ano seguinte. Nesse exemplo, o satélite torna-se inoperacional, uma máquina para nada ver, por determinações e interesses políticos. Fixam-se imagens da destruição em curso, mas, apesar de serem mantidas nos arquivos, não existirão imagens futuras para serem comparadas.

Na mesma semana, em janeiro de 2022, recebi de uma colega uma matéria de jornal de 2007 que descrevia a tentativa do prefeito da província de Fumin, na China, de recobrir com tinta verde parte de uma pedreira desativada para enganar satélites que visam identificar focos de devastação ambiental (EFE, 2007, [n. p.]). Apesar de cômica, entendo a ação com certa licença poética; ela nos revela a indissociabilidade de que as imagens aéreas podem projetar em nossa percepção de mundo, isto é, o quão planejado e impenetrável o mundo parece ser e quanto os acontecimentos que resultarão em sua habitabilidade são colocados como secundários, afinal o que interessa são as imagens que escamoteiam o curso da destruição que estamos vivendo. A montanha recoberta de Fumin pouco se distancia de trabalhos feitos por artistas que visam, por meio de imagens aéreas, discutir a problemática ambiental. Em ambos os casos, coordena-se um pacto de perpetuar a noção pictórica renascentista de um mundo apartado, visto com distanciamento.

Os instrumentos mencionados permitem a visualização ampla da Terra; de seus aspectos geomorfológicos, meteorológicos, seus índices de poluição e desmatamento em determinadas regiões, ondas de calor etc. Já outros equipamentos apresentam o mundo microscópico a partir da coleta de amostras ou com a inserção de chips de monitoramento em insetos. Seguramente, nenhuma dessas tecnologias expõe todos os aspectos dos problemas que envolvem as alterações climáticas, não sendo possível visualizar com totalidade o que está implícito numa única imagem. As imagens

funcionam por intrincamento, por relações que vão sendo propostas com a somatória de informações.

Provavelmente, sem as imagens tecnocientíficas pouco saberíamos sobre mensurar a dimensão dos impactos das ações antropogênicas no planeta. Portanto, não se trata de culpabilizar as imagens técnicas pelas representações que elas produzem, mas sim de entender quais são suas limitações e para quais finalidades elas têm sido utilizadas.

Cabe perguntar: como as imagens tecnocientíficas apresentam os impactos causados por nossas ações? Quais são as imagens que estão nos distanciando ou nos aproximando da Terra enquanto humanidade? Em *Ideias para adiar o fim do mundo*, Ailton Krenak nos fala sobre a divisão excludente daquilo que se intitulou como humanidade e sobre como essa pretensa classe de habitantes se desloca do todo:

a humanidade vai sendo descolada de uma maneira tão absoluta desse organismo que é a terra. Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam ficar agarrados nessa terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. São caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes — a sub-humanidade. Porque tem uma humanidade, vamos dizer, bacana. E tem uma camada mais bruta, rústica, orgânica, uma sub-humanidade, uma gente que fica agarrada na terra. Parece que eles querem comer terra, mamar na terra, dormir deitados sobre a terra, envoltos na terra. A organicidade dessa gente é uma coisa que incomoda, tanto que as corporações têm criado cada vez mais mecanismos para separar esses filhotes da terra de sua mãe. (KRENAK, 2019, p.11-12).

Nessa categoria de *sub-humanidade* arraigada ao único planeta que ainda pode viver, talvez encontremos a resposta menos apocalíptica do futuro de nossa existência na Terra. Entre as imagens a serem construídas, podemos visualizar a interação multiespécies ao observar as relações entre humanos e não humanos, humanos e máquinas e, por fim, entre máquinas e máquinas. Neste último caso, as imagens tecnocientíficas também podem produzir imagens para não vermos. Afinal, o que isso implica em nossas vidas e na dimensão macro no que se refere a processos ambientais? O que ocorre quando somos impossibilitados de ver o que determinadas tecnologias estão produzindo?

Na contemporaneidade, os espaços estão cada vez mais fundados sob uma malha de imagens “feitas para não serem vistas” (BEIGUELMAN, 2021, p. 97)<sup>12</sup>, imagens que não vemos por não termos acesso ou porque não são visíveis aos olhos humanos, informações lidas de computadores para computadores que determinam comandos no plano do real, tais como o “acesso a lugares, por meio de reconhecimento facial ou mapas de calor, na obtenção de emprego por meio da leitura da íris” (BEIGUELMAN, 2021, p. 97).

<sup>12</sup> Ver também o artigo *Invisible images: your pictures are looking at you*, de Trevor Paglen (2016).

Ao comportamento antes regido pela arquitetura, pelas leis ou normativas sociais, agregam-se novos mecanismos invisíveis, capazes de controlar nossas ações e destinos. A vida se torna mais programável, nossos instintos são parcialmente suprimidos, já que permitimos delegar certas funções aos aplicativos. Waze ou Google Maps, por exemplo, direcionam e registram nosso percurso a pé ou em automóvel e, à medida que concedemos nossa localização, tornamo-nos instrumentos, pois disponibilizamos nossos dados para as corporações que os detêm. Nossos olhos desprendem-se de nós para seguir o trajeto na tela do celular, nosso corpo androide é um veículo para a plataforma que nos levará ao destino desejado no tempo hábil, assim habitamos temporariamente um mapa, esse espaço demarcado e projetado onde não há conflitos ou onde seria possível premeditar o conflito<sup>13</sup>.

A imagem, quando rastro, oferece-nos pistas do passado para prevermos um futuro, mas uma imagem sem rastros inviabiliza tais previsões e faz-nos presumir que o mundo é uma folha em branco a ser desenhada, o que de fato não é. No campo artístico, pressupõe-se que as imagens sejam passíveis de questionamento sobre as realidades existentes, nem sempre visíveis por nós. Em *Public smog*, por exemplo, Amy Balkin cria parques de ar limpo na atmosfera. A artista se ampara na lógica de compensação de créditos de carbono (em que uma empresa pode emitir gases poluentes e compensar com ações como reflorestamento ou doações de cunho ambiental) para fazer o uso reverso dessa ideia: Balkin compra a detenção do direito de emitir certos gases e proíbe que outros o façam em determinada porção da atmosfera. Mesmo sem podermos acessar os parques, podemos usufruir de seus benefícios, em tese; sua visibilidade não é formal, mas sim enquanto ideia política alternativa de futuro possível:

Somente comprando e retendo todas as “commodities” de gases de efeito estufa do mercado para criar um parque global de ar limpo (e somente se todos os gases de efeito estufa e formadores de *smog* fossem considerados *commodities*) seria uma maneira verdadeiramente eficaz de o Public Smog diminuir a taxa de mudança climática antropogenicamente forçada (PUBLIC SMOG, [s. d.], [n. p]).

O trabalho, iniciado em 2014, reforça a crítica de recursos naturais serem utilizados como *commodities*, bem como a compreensão dos direitos da Terra e da partilha entre aqueles que a constroem e habitam. Em 2012, o trabalho de Balkin foi financiado pela *dOCUMENTA 13* em Kassel, com a impressão e o envio de 50.000 cartões postais assinados pelo público visitante que requeria a inserção da Atmosfera como patrimônio mundial na Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO); Esses cartões foram enviados junto ao Ministério do Meio Ambiente da Alemanha para darem início a solicitação de inserção da Atmosfera

<sup>13</sup> Leia-se aqui *conflito* também como *fricção*.

terrestre como patrimônio mundial com base na noção de subjetividade política de não humanos proposta por Bruno Latour (2004, p. 69).

Reconstruir o mundo que chega ao fim é continuar com esse que já vivemos sob uma “recuperação e recomposição biológica-cultural-política-tecnológica, que deve incluir o luto por perdas irreversíveis” (HARAWAY, 2016, p. 141), movendo ações poéticas que subvertem o mecanismo que rege tanto as leis quanto a economia capitalista, a visualidade não se limita à representação da suposta natureza, mas envolve a apresentação de outras existências que estão juntas nesse processo de construção do que significa habitar a Terra. No campo das artes visuais, o gesto poético ocorre tanto pela tradução como pelo agenciamento entre linguagens, seja do corpo, seja da fala, seja do visível como do não visível; assim, é relevante extrapolarmos esse comunicar e nos colocarmos em formas de agir com não humanos, não olhando para eles como bens, mas sim como facilitadores de nossa própria existência nesse planeta.

Ao elaborar a escuta e espera nos mantermos aprendizes, numa disponibilidade em trocar para remodelar o entorno, exercemos a colheita para além da prática agrícola. Aqui aprende-se a ler o ritmo das coisas externas a nós, os significados de seu aparecimentos e dos desaparecimentos, do que alguém ou alguma situação pode nos trazer, desse estado de troca que surge com ações coletivas e relacionais<sup>14</sup>.

Até aqui apresentei o que entendo por coleção e colheita, bem como algumas proposições realizadas por artistas e não artistas que se encaixam nesses termos, enfatizando discussões sobre os recursos ambientais e modos de percepção sobre as transformações do espaço.

---

14 Sobre o aspecto relacional, me refiro ao termo *Estética Relacional* proposto por Nicolas Bourriaud para definir as ações artísticas surgidas principalmente nos anos de 1990, que segundo ele integram “esfera das relações humanas [...] assim, as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma, todos os modos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais.” (2009, p.40). De qualquer modo, as iniciativas aqui citadas ultrapassam o circuito estrito das artes visuais.

## 7 TERRA: NOME PRÓPRIO

Durante a pesquisa de mestrado, encontrei pontos de intersecção sem necessariamente deixar a temática em questão delinear rigidamente minha produção artística. Acredito que, para o artista, o *fazer, fazendo* é propulsor para dobras no percurso. No meio desse processo, entendi-me como alguém que coleciona e que tenta de algum modo viver em estado de colheita.

Nos últimos três anos, morei em ao menos cinco casas, em cidades diferentes. Aprendi que a casa é um lugar instável que se move dentro de nós, com as lembranças que as circundam sobre os espaços vividos (uma rua, um gesto, uma luz) e, por ser algo interno, é também externo. Portanto, ando com a casa em mim e isso me permite olhar para os lugares que percorro também como minha casa, um espaço vivo e dinâmico que se movimenta. A noção de casa se expande conforme eu ando e vivo, conforme eu me relaciono com o espaço e com todos que nele vivem.

Ao trazer em mim e comigo os fragmentos que se fizeram lugares, construo uma relação menos cartográfica, em que os limites territoriais não são visíveis por demarcações abstratas de cunho geopolítico. Coloco-me dentro do mapa e, assim, aterro-me, tornando-me capaz de construir relações para além das distâncias em que as coisas estão. Se estou em Alagoas, São Paulo ou Ubatuba, isso pouco importa, à medida que retorno aos lugares por encontrá-los nas coisas e agenciamentos entre as coisas do mundo comigo:

O mapa só conhece de fato os encadeamentos de escalas, aquilo que me permite dar *zoom*. Mas quando olhamos de dentro para fora, chamamos de “local” *aquilo que é discutido conjuntamente*. “Perto” não quer mais dizer “a alguns quilômetros”, mas sim “que me atinge ou que torna *de maneira direta* a vida possível para mim”; trata-se de uma medida de *engajamento* e de *intensidade*. (LATOURE, 2021a, p. 88).

Em 2019, conheci o vilarejo Coroca (PA) e, apesar do pouco tempo de estadia, interessei-me pela organização da pequena comunidade e pelo que faziam para sobreviver. Da estrutura macro, passei a observar a estrutura micro, principalmente um meliponário de abelhas nativas. Descrevi sob uma perspectiva muito pessoal a relação entre a comunidade de abelhas e a comunidade ribeirinha.

Os eventos e as formas de organização de ambas as comunidades apresentam muito mais aproximações do que diferenças, assim como Latour explica com base na teoria ator-rede: “as coisas não estão ordenadas por tamanho, como se fossem caixas dentro de caixas. Ao contrário, elas são ordenadas por conectividades, como se fossem nós ligados a outros nós” (LATOURE, 2021a, [n. p.]). Coroca e o meliponário estão relacionados entre si: as pessoas dependem do meliponário para a produção constan-

te de mel; e as colmeias são organizadas pelas pessoas do vilarejo. Nos dois mundos, percebo um espaço delimitado que se autorregula para fins de sobrevivência; ambas as comunidades resistem seja ao esquecimento seja à devastação extensa causada pela soja e pela exploração de madeira.

Em meu trabalho artístico, o que existe na microescala é observado com o mesmo ou talvez com maior grau de importância do que na escala macro. Passei a tentar olhar junto aos olhos de determinados organismos. À medida que me aproximo das micro-(r)existências, entendo que o modo como me posiciono influi nas mudanças da Terra e em todos os seres vivos que nela habitam. Olhar de perto é olhar junto, em eixos de horizontalidade; perceber que os fungos tomam as frutas como nós, humanos, fazemos com as casas que habitamos; que as formigas repartem pedaços de casca de comida, que os distribuem e estocam para todo o formigueiro, assim como fazemos em nossos silos; ou que a muda da bananeira se multiplica em outras mudas a partir de seu caule. Tais existências também estabelecem adaptações para sobreviverem, mesmo quando seus espaços são ameaçados, espaços por vezes individuais, mas também constituídos por arranjos coletivos, com camadas de ações sobrepostas ao longo do tempo.

A Terra, esse organismo de “nome próprio” (LATOURE, 2021b, p. 37), é o espaço coletivo onde a vida se desenvolve, esse lugar que é casa, mas que pouco conhecemos de nossos vizinhos e que jamais conheceremos em toda sua totalidade:

“Terra” é o vocábulo que abarca, portanto, os agentes (aqueles que os biólogos chamam de organismos “vivos”), *bem como* o efeito de suas ações – seu *nicho*, preferirmos –, todos os vestígios deixados por sua passagem, o esqueleto interno assim como o externo, tanto os cupins quanto os cupinzeiros. (LATOURE, 2021b, p. 37-38).

Resta-nos, enquanto humanos e, para usar o termo de Latour, *terranos*, eleger partes daquilo com o que queremos nos relacionar, porém não nos cabe delimitar as visibilidades, mas sim entender que estas apresentam ramificações e adensamentos: o visível é apenas uma camada da história e da vida que segue a existência de vidas anteriores.

A seguir, trago parte de minha coleta desses mundos que seguem por encontrar modos de não serem calados. São trabalhos feitos ao longo do processo da pesquisa do mestrado e que pertencem a um único conjunto, que denomino *Coleta dos mundos*. Suas ramificações se deram por textos autorais, vídeos, coleções de fotografias e desenhos. O que apresento não é um produto final, mas uma série de visualidades que surgiram durante os deslocamentos por mim vividos.

7.1

**Fazendo lugares:  
processos artísticos  
durante a pesquisa**

## Arquitetura da colméia

Num vilarejo ribeirinho do rio Tapajós, uma pequena comunidade sobrevive assim como tantas outras que margeiam aquela região. Longe de terra firme estão ilhados por um rio que não se vê o fim. Envoltos pela água e pela mata não agem como náufragos, mas sim como certos animais que aprenderam a ignorar a presença humana. Meu pé afundou deixando algumas pegadas na areia, envolveu-se por galhos e raízes que cobriam a praia.

As poucas casas de alvenaria estavam fechadas como se o povoado todo dormisse naquela tarde. A chegada foi marcada pela imagem da cidade em estado de sono e de um vento formador de ondas de água doce, um lugar em que os sons dos vivos se confundem com os sons das coisas.

Afastado do rio, um zumbido fez a terra tremer e preencheu o espaço entre as árvores. Tomou o oco que há em mim, circulou e reverberou em espirais os cantos de meu corpo. Era o canto coletivo de abelhas nativas Jiquitaia que viviam em pequenas casas de madeira construídas pelo povo de Coroca.

As abelhas Jiquitaia defendem a colméia pela entrada principal da construção de cera, enquanto isso, as demais continuam seu trabalho sem parecer se importar com a minha presença. As abelhas sem ferrão e de mel azedo, são um microcosmo, uma escala do povoado vista por dentro.

No avesso, as casas fechadas resguardam um acordo: descansam após o almoço, voltam a trabalhar pela tarde. Agem silenciosamente em conjunto. Juntos de manhã se dirigem à lavoura de maniva, produzem a farinha, a tapioca, o tucupi e o tarubá, assam o pão, alimentam os peixes e tracajás do lago comunitário, aparam a grama do campo de futebol (que é o mesmo que a praça central), tecem os cestos, recebem os poucos turistas num redário, se encarregam da cozinha de forma comunitária e extraem o mel das abelhas.

O corpo coletivo é essa engrenagem conjunta que impede que o vilarejo desapareça do mapa. No entanto, sabe-se que estar no mapa não lhes garante justiça, e tampouco, serve ao vilarejo como instrumento de luta contra o esquecimento do estado ou soterramento da floresta.

# Espelho

No ano seguinte, reencontrei Coroca, em outro formato e com outros agenciamentos, acessível e já identificada em mapas e nos buscadores da internet. O município de Alagoa, no estado de Minas Gerais, foi fundado em 1710, e fazia parte da rota da Estrada Real que ligava o estado à São Paulo e Rio de Janeiro.

Alagoa, apesar de rodeada por terra, é um arquipélago. Os habitantes não se cruzam na rua e para chegar ao vizinho, certas vezes é necessário percorrer quilômetros rodeados por uma densa vegetação que escamoteia o trajeto. Em algumas “ilhas”, habitam naufragos ou pequenos grupos de famílias.

As relações de trocas são essenciais para a sobrevivência daquela população e contrariam a economia capitalista, por exemplo: ganha-se um alface, algumas cenouras ou um repolho em troca de ovos e leite. A economia de troca é um modo de aproximar àqueles que vivem isolados e não de distanciar como ocorre na economia capitalista.

O quintal de dona Dalva era uma creche aberta à comunidade. Fiquei impressionada como um quintal pode ser também uma pólis construída por crianças. Na entrada, um cachorro de 1,30 m de altura re-

cebeu-nos a porta, a casa era simples, escura por dentro com poucos móveis. Do lado de fora, o morro descampado era o abrigo para essa cidade criada na superfície da encosta, latas, bichos de brinquedo, carros de plástico, madeira, pneus de tampas, bonecos, pontes, cercas e gravetos posicionavam-se em suspensão da ação feita anteriormente como uma fotografia. Diariamente, os objetos esperavam para serem animados, aquilo não era uma simulação de um lugar, mas a vida vivida todos os dias à partir do brincar.

## Primeira casa

Me mudei para a rua Coronel Melo de Oliveira, 996. A permanência na residência durou o tempo da minha gestação e os primeiros meses de vida do meu filho. Enquanto lá estive, esforcei-me inutilmente em tornar a casa um lugar significativo; um invólucro que eu pudesse me reconhecer nos pequenos detalhes e arranjos: dispus minha coleção de pedras sobre o parapeito da janela, nas paredes pendurei quadros, fotografias e anotações. Nesse mesmo tempo, meu companheiro plantou em vasos as mudas encontradas pelo bairro e guardou restos de sabonetes transparentes coloridos no banheiro. Apesar de todos os nossos acúmulos, a poeira da rua parecia preencher mais os cantos do nosso lar do que a nós mesmos.

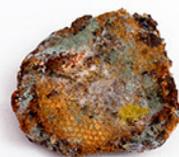
Gestar naquela casa, fazia-me pensar que a única casa existente era eu, já que sentia-me errante dentro dos cômodos que supostamente deveriam me acolher. A localização era precisa, já o lugar, instável.

De qualquer modo, foram os poros da casa que a transformaram num sistema. De lá guardei a poeira que dançava animada pelo vento a fim de trazer outras casas e outras peles até a mim. No dia que fui embora, guardei também uma fotografia da área externa, que na minha

perspectiva, era o espaço da casa onde a vida existiu, em silêncio, junto ao meu filho na barriga. As plantas que repartiam o espaço com os insetos, larvas e roupas estendidas, formaram a primeira floresta de Tomás.

## Fragmentos fotografados

- 1.** Colméia de abelha que ganhei de meu irmão da sua plantação.
- 2.** Abóbora plantada que virou casa para os fungos.
- 3.** Ovos de tartaruga quebrados encontrados na praia ainda quando eu estava gestando.
- 4.** Anzol com linha emaranhada.
- 5.** Abóbora comida pelas formigas do quintal.
- 6.** Colméia de abelha encontrada numa plantação.
- 7.** Floresta com girassóis.
- 8.** Flor comida pelas formigas.
- 9.** Resina da árvore usada para fazer um cabo de faca.
- 10.** Formigas que comeram a flor.
- 11.** Colméia de abelhas de um sítio agroflorestal que visitei em Baependi.
- 12.** Fermento de pão que fiz a partir de farinha e água.
- 13.** Poeira da minha ex-casa.



## Sistema de resistência

A palavra sistema é aqui pensada como um conjunto de organismos que se relacionam a fim de sobreviverem no tempo e espaço, sejam eles vivos, materiais ou não, humanos e não humanos. A denominação “sistemas de resistência” faz alusão ao pensamento sistêmico, termo implícito em diferentes disciplinas, entre elas a ecologia.

A classificação dos elementos observados e que tiveram seus fragmentos recolhidos deve-se à ideia de que esses seres se mantêm integrados numa totalidade maior, num fluxo contínuo mediado por um organismo vivo, no caso, o planeta Terra. Um sistema está sempre em transformação, e portanto, sua instabilidade formal garante sua estabilidade enquanto organismo.



Convivi com as imagens impressas das minhas coleções durante os últimos anos.

Ficavam em páginas de cadernos ou espalhadas pelas casas em que vivi. Em diferentes momentos tentei realocá-las para que pudessem conviver juntas: numa estufa, no quintal ou na mata.



Apesar das colagens terem sido colocadas no espaço tridimensional, as imagens mantinham a lógica da pintura de paisagem com limites definidos. Afinal, seria possível devolve-las à floresta? Os microcosmos que observei e registrei poderiam ser deslocados de volta ao macrocosmo?

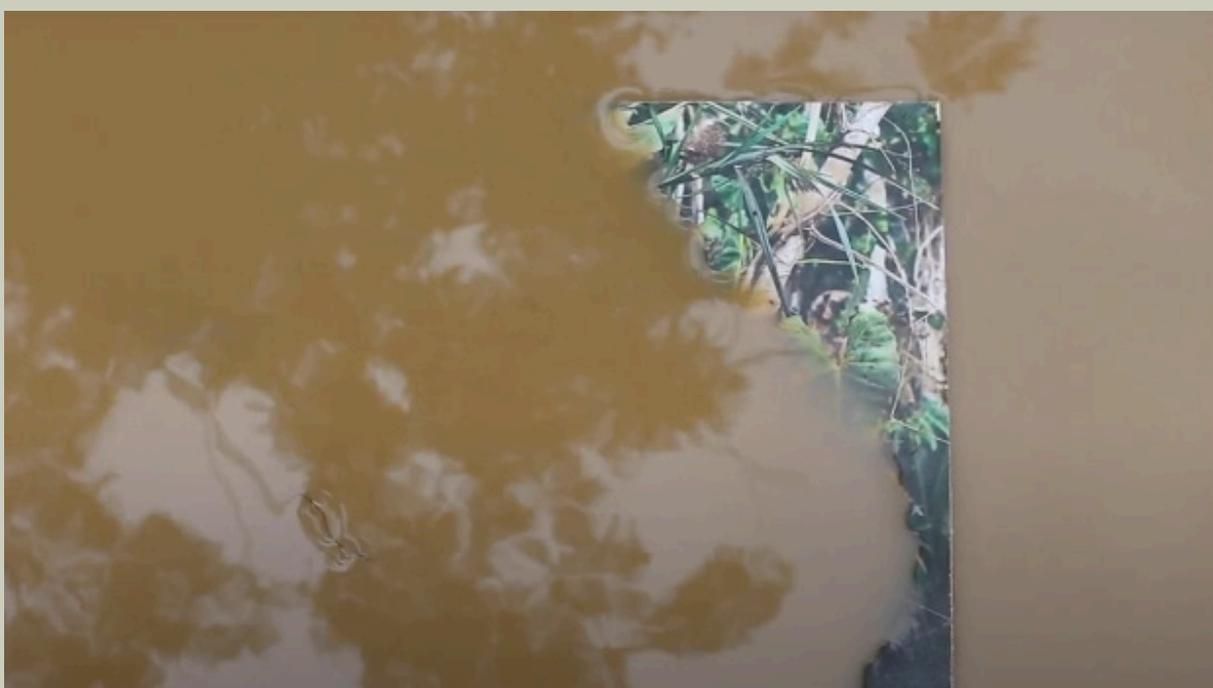
Sei que essa devolução é artificial, uma ação construída por mim, mas o que não é artificial? Mesmo quando somos nós quem retornamos enquanto corpo morto, seguimos por introduzir algo novo, partes do que não éramos. Certamente tudo retorna à Terra ou é transformado em rastro.





Encontro nos elementos da natureza, as comunidades por onde passei. Esses lugares seguem expandindo seus territórios, por bichos, gentes, hábitos, fenômenos naturais, etc. Trago a coleção para um único lugar num ritual em que tento restaurar as imagens artificialmente à terra, registrei parte desse processo em vídeo.

VÍDEO DISPONÍVEL EM [HTTPS://YOUTU.BE/TYXJXX6UWDS](https://youtu.be/TYXJXX6UWDS)



É como um parente próximo que sempre reencontro.



# Ver por dentro, contigo

DESENHOS E PASTEL SECO

DIMENSÕES: 30 CM X 45 CM / 180 CM X 84 CM / 42 X 60 CM RESPECTIVAMENTE

---

Recentemente, iniciei uma série de desenhos em que tento ver os lugares por onde passo com uma outra perspectiva, a partir do encontro com organizações formadas por humanos e não humanos que evidenciam um processo de resistência em lugares que estão sendo destruídos por processos de exploração de recursos naturais.

Os desenhos são feitos numa tentativa de entrar nas fissuras de elementos encontrados, não humanos, um bananal em uma área degradada junto a seus brotos que seguem ampliando territórios, um mangue em vias de ser destruído por construções irregulares, uma planta encontrada no lixo e transportada para continuar viva. Ver por dentro, contigo, é também ver fungos que invadem e habitam comidas, ver com outros ângulos como se estivesse corpo a corpo, olhando junto, olhando com outros.







## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Já está na época da florada do ipê. Já passou a época do Iyepenu florir. Não floriu porque não está se sentindo bem. Por causa do calor as árvores não se sentem bem e por isso não estão florindo. Como vamos saber o tempo da nossa história acontecer, se já perdemos os sinais que marcam o tempo? Está mudando o tempo da nossa história.*  
(Do filme Para onde foram as andorinhas?)

### 8.1 Ler os vestígios para permanecer vivo

Durante a pesquisa, entendi que a demarcação de um território não deve ser estabelecida necessariamente por seus limites geopolíticos; estes, sobretudo, são conceitos que advêm de estratégias coloniais.

Conforme determinado espaço é utilizado, suas demarcações se modificam, portanto se “movimentam” à medida que nos movimentamos; seja por utilizarmos e modificarmos fisicamente tais espaços, seja por haver uma dimensão simbólica e sensível no que diz respeito ao entendimento de ampliar os territórios que atuam por vezes dentro de nós; quando isso ocorre, os territórios passam a ser lugares.

Criar lugares é uma condição de sobrevivência para certas espécies, como as forrageadoras, que possuem a necessidade de familiaridade com os locais de passagem na busca por alimento, como afirma Anna Tsing:

Os lugares familiares de procura de alimento não requerem exclusividade territorial. Suas geografias expansivas e sobrepostas resistem a modelos comuns que dividem o mundo em “o seu espaço” e “o meu”. Além disso, os forrageadores, mais do que se concentrarem em certas espécies individualizadas, atêm-se às paisagens com seus múltiplos residentes e visitantes. Lugares familiares implicam formas de identificação e companheirismo que contrastam com a hiperdomesticação e a propriedade privada que conhecemos. (TSING, 2018, [n. p]).

Os territórios ampliam-se diante da cooperação entre espécies, e a vida se desenvolve quando há possibilidade de trocas e quando as fronteiras impostas são abolidas.

Fronteiras são mediadoras, determinam o que não pode ser ultrapassado, que dado local pertence a alguém, ou sugerem mudanças de cunho cultural e divisões entre o público e o privado. Fronteiras demarcam situações e interpretações sobre como e em benefício de quem determinada porção deve ser utilizada. Apesar de seu caráter simbólico e político, na fronteira não há dentro e fora, ela é o dentro e o fora, é o espaço do *entre* que permite o fluxo constante de pessoas e culturas.

Assim como a paisagem, a fronteira não é fixa, já que, conforme afirmei anteriormente, suas proporções são estabelecidas pelo uso que fazemos dela. Por mediar uma ideia, a fronteira passa a dar forma ao invisível e, diferentemente de outros meios de representação do espaço, a fronteira não é excludente; ao contrário, ela atua como um espaço de possibilidade de encontros, um espaço poroso às diferenças. Mesmo que um rio corte um território, os peixes que nele vivem circulam de uma margem a outra; os pássaros podem fazer seu ninho de um lado e buscar alimento em outro lado; vestígios de uma etnia podem estar distantes geograficamente de onde a mesma etnia se encontra na atualidade.

Quando carrego um objeto, uma fotografia de algo ou alguém, e o transporte comigo, entendo que dado lugar poderá existir e resistir em mim e comigo na memória. Mas também faço com que seus vestígios ocupem uma extensão maior que o seu local de origem. A ação de produzir vestígios determinaria então a demarcação de determinado território. Como afirmou Alejandro Haber, vestígio é tanto a marca quanto a extensão da ação que a suscitou, “causa e efeito fundem-se no mesmo conceito” (HABER, 2017, p. 214); é, por assim dizer, o ato de fazer a pegada e a pegada em si.

Nos ciclos da Terra, os vestígios possuem funções ambíguas: podem ser indicadores de aparecimento e de desaparecimento. Por exemplo, um lago coberto de algas verdes que se proliferam com rapidez indica a baixa disponibilidade de oxigênio e, por conseguinte, a diminuição da possibilidade de vida naquele ambiente. Esse processo é chamado de *eutrofização*; e o aparecimento das algas é um vestígio de ações antrópicas naquele meio, elas surgem na medida em que outras vidas desaparecem, e vice-versa.

Os vestígios ou fragmentos apontam que a vida ocorreu em dado lugar. Quando os recursos do planeta são explorados excessivamente e colocam em risco de extinção populações humanas e não humanas, há um processo de soterramento dessas comunidades, inclusive de soterramento dos vestígios que demarcam um território. Pergunto-me se as ações antropogênicas serão capazes de alterar os indicadores dos eventos ecológicos? Se sim, quais rituais poderão se perder se não conseguirmos fazer a leitura da Terra? O vestígio que antes era material existirá somente na memória? As tradições e os rituais se modificarão e se adaptarão conforme o próprio planeta se transforma?

Esses soterramentos podem se efetivar em ações concretas, tanto no campo físico das camadas geológicas do planeta, como no caso de mineradoras e barragens, quanto no campo da produção imagética, com a produção excessiva de imagens. Neste segundo caso, no que diz respeito principalmente às representações da natureza e da Terra na era do Antropoceno, estas são feitas de um ponto de vista distanciado e seu observador é onisciente. Imagens de sites de empresas que promovem o turismo espacial, como a SpaceX, são representativas desse tipo de pensamento.

Nessa empresa, a fotografia da página inicial apresenta um terreno desértico e árido, a câmera (provavelmente um drone) posiciona-se acima e destaca a torre de lançamento, que acopla um foguete. As imagens que a precedem são de espaçonaves em ascensão como balas de revólver, a Terra vista do espaço e um foguete posicionado na Lua com pessoas em pequena escala. Em nenhuma foto conseguimos ver como a base funciona, quais são os indivíduos que a operam, a pista de lançamento na altura dos olhos ou mesmo quem está dentro dos foguetes. As imagens prenunciam um futuro fora desta órbita, em que o único rastro é a fumaça das turbinas. Já os humanos envolvidos são representados numa escala diminuta, como pequenos insetos, não sendo possível perceber nem ao menos seus rostos.

Ao olhar para vestígios, registrá-los ou guardar parte de seus fragmentos com o intuito de com eles aprender, tento expandir a visibilidade dessas existências e dos limites de seus territórios de origem. Faço esse movimento num elo de “parentesco”, como propôs Donna Haraway:

Meu propósito é fazer com que “parente” signifique algo diferente, mais do que entidades ligadas por ancestralidade ou genealogia [...]. Penso que a extensão e a recomposição da palavra “parente” são permitidas pelo fato de que todos os terráqueos são parentes, no sentido mais profundo, e já passaram da hora de começar a cuidar dos tipos-como-arranjos (não espécies uma por vez). Parentesco é uma palavra que traz em si um arranjo. Todos os seres compartilham de uma “carne” comum, paralelamente, semioticamente e genealogicamente. (HARAWAY, 2016, p.142).

Tento olhar e escutar outras formas de sociedades, mesmo que nossas línguas não sejam as mesmas. Conforme estreito minha coleção, busco aprender sobre outras formas de organização, ocupação do espaço e adaptação entre interações multiespécies. A casca da abóbora plantada pelo meu irmão, que um dia foi comida pelas formigas, serve aos fungos; ela mesma, já seca e colocada no lado de fora da casa, some lentamente no chão. Há um movimento cíclico que só é possível presenciar se me coloco todos os dias próximo àquilo que colecionei. A coleção tem essa potência do movimento, de se expandir, de se reorganizar; quando adicionada num sistema arquivístico, ela pode interferir em sua inércia, manter-se aberta e ganhar novas leituras conforme o tempo que a acompanha.

Ao colecionar não pretendo guardar para mim e para meus descendentes, tampouco monetizar aquilo que é colecionado; sei que os fragmentos possuem seus próprios ciclos de transformação, que não pretendo controlar. A bananeira drena o solo e cria uma manto de água para que possamos nos alimentar e existir; ao mesmo tempo, a bananeira tem mãos e pés “dados” com suas mudas; uma dia sua matriz morrerá, mas o bananal seguirá vivo. Há continuidade entre todos aqui citados, em que me incluo, não somente pelo ciclo de vida e morte, mas pela necessidade de habitar a Terra

em todas as suas superfícies de modo coletivo. Não há um ser que viva só, independente de outrem, nem mesmo um vírus.

Ressalto que existem problemáticas tanto nas práticas da coleção quanto nas práticas da colheita. Em ambos os casos, considero que se trata de procedimentos que podem ser desenvolvidos por artistas e não artistas e que, apesar de indicarem caminhos para a continuidade de nossa vida neste planeta, possuem também significados antagônicos sobre a perpetuação da vida e do trabalho colaborativo, tais como: 1) apropriação material e cultural, como se pudéssemos ser donos daquilo que consideramos não humanos, bem como de suas respectivas representações; 2) de expropriação do planeta e de seus recursos de forma insustentável, sem respeito ao tempo de regeneração, mas apenas de espólio. Ambas as práticas podem servir como ferramenta de poder e controle de territórios e determinar quem pode de fato ocupá-los e quem será deixado para trás quando os recursos se esgotarem. Dependendo da finalidade com que coleção e colheita são utilizadas, o mundo tende a ser objetificado e as existências categorizadas como não humanas e/ou sub-humanas, vistas como inertes e passivas.

Os usos que fazemos dos lugares em que vivemos estão diretamente ligados às representações que esses lugares possuem em nosso imaginário. Em outras palavras, o modo como o visualizamos condiciona diretamente as formas de agir sobre ele ou com ele; “a percepção social do ambiente não é feita somente de representações mais ou menos exatas das limitações materiais ao funcionamento da economia, mas igualmente de juízos de valor e crenças” (DIEGUES, 2008, p. 65). Sociedades distintas percebem o entorno de diferentes formas, com dimensões simbólicas distintas: um mesmo lugar pode ser sagrado e acolhedor para determinada população e inóspito ou amedrontador para outra; isso implica na própria representação visual de uma mesma paisagem de modos completamente diferentes. Além disso, existem cosmovisões que nunca, enquanto humanos, poderemos acessar; por exemplo, como uma onça pintada ou um macaco veem a floresta.

No meu entendimento, as práticas artísticas devem interceder justamente nesse sentido: abrir espaço para a escuta e para a criação de formas de visibilidade em conjunto com outras existências, contra uma visão utilitarista e exploratória. Para isso, o trabalho poético deve abordar aspectos críticos que criem conexão entre os demais viventes, sejam eles humanos ou não. Os eventos climáticos e as interações multiespécies são também possíveis pistas a serem observadas como material para a produção poética.

No simpósio “Speculative futures: are we burning our past?”<sup>1</sup>, Ursula Biemann, propõe uma imagem do artista do futuro, ao observar a ação de um cientista no Equador performando para jornalistas uma coleta de águas contaminadas. Biemann afirma:

---

1 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GDv47X9q5q0>. Acesso em: 8 jan. 2022.

[...] ele representa um sujeito radical, produtor de conhecimento pós-colonial, que repara a nítida separação imposta pela colonização de outros [...] vejo-o como uma figura central na mudança de paradigma de uma visão de mundo extrativista para uma visão de mundo biocêntrica mais produtiva, em que entendemos as relações do mundo humano tão frágeis, complicadas, poéticas e intensamente físicas. (tradução nossa).

Biemann traz a figura dessa pessoa que intercede por dois mundos, com duas visões aprendidas: a sabedoria tradicional e a ciência moderna. Essa representante traria de um lado os conhecimentos ancestrais, sobre a fauna e a flora, sobre os ciclos lunares, as influências de todos os elementos do ecossistema na base para a sobrevivência e, de outro lado, se apoiaria em instrumentos administrativos e dados quantitativos para criar pontes em busca de respostas para problemas complexos. Biemann propõe que esse seja o modelo do artista do futuro, um sujeito híbrido que não defina o conhecimento por uma única lente. O que ela, assim como os outros artistas e pensadores aqui citados propõem, é tentar produzir espaços de troca entre representantes e representados.

A pergunta a ser feita no campo das artes diante do mundo ocidental e branco-cêntrico que conhecemos é sobre o lugar de disputa de narrativas. Quais imagens permanecerão e construirão os futuros do planeta e quais serão esquecidas? Quem pode e quem não pode criar? Seguiremos produzindo uma “única paisagem”, como afirmou Ailton Krenak<sup>2</sup>?

A necessidade do dissenso proposta por Rancière ressoa como pista para tais anseios, um dissenso que não ocorre a partir do caráter formalista das obras de arte ou apenas na ênfase de representações e modos de percepção distintos, mas sim pela própria visibilidade dos corpos dissidentes. São esses corpos coletivos e individuais, sujeitos, humanos e não humanos que devem tomar parte do imaginário coletivo do mundo ocidental, para apresentar mundos outros. Há sempre sujeitos à margem, corpos insubordinados que resistem e constroem mundos.

*Coleta dos mundos* é mais do que uma pesquisa acadêmica ou um trabalho artístico findado, mas um modo de percepção do mundo que se desenrolou ao longo dos últimos anos. As imagens vivem em mim agora com a experiência que construí ao estar em cada lugar, observando outras dinâmicas e formas de existir. Não creio que haja um modo agora de voltar ao que era antes, nem pretendo. Pelo contrário, a partir desse aprendizado de leitura da Terra, com respeito ao seu tempo e às suas camadas,

2 “[...] essa coisa de a Terra nos acolher, embalar os nossos sonhos, suprir as nossas necessidades de alimentação, de ter ar para respirar, de ter paisagens que comovem, entendeu? Vamos passar a ver uma única paisagem. Ora, se virar única, então não é paisagem. A natureza da paisagem é a pluralidade, a diversidade, é a sucessão. As paisagens se sucedem, ou então não são paisagens. Quando a gente acaba com todas as paisagens da Terra, nós entramos em coma” (KRENAK e CESARINO, 2016, p.175).

gostaria de atuar em construção conjunta, do mesmo modo que muitos já o fazem.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, Renata. **Arquivos em performance**: poéticas da memória na arte contemporânea. Orientador: Carlos Henrique Rezende Falci. 2017. 188 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-ARUGDE>. Acesso em: 14 fev. 2021.

AZOULAY, Ariella. Desaprendendo as origens da fotografia. **Revista Zum**, São Paulo, v. 17, out. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/>. Acesso em: 4 ago. 2021.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARRETO, Jorge Menna. As plantas como tema para a arte e educação. **1º Ciclo Formativa** [Webinário]. 26 maio 2021. Publicado pelo canal EducAtiva, do Museu Nacional da República. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=3B\\_uThvO8VQ](https://www.youtube.com/watch?v=3B_uThvO8VQ). Acesso em: 5 out. 2021.

\_\_\_\_\_. **Entrevista concedida à jornalista Marília Miragaia**. Ago. 2016. Disponível em: <https://jorggemennabarreto.com/Restauro-Entrevista-1/>. Acesso em: 2 nov. 2021.

BARRETO, Jorge Menna; JOHAS, Regina; KUNSCH, Graziela; TREMONTE, Fábio. Arte, formação e transformação na trajetória de três artistas brasileiros contemporâneos. **Revista Farol 16**, n. 23, p. 114-152, 24 jan. 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/34032>. Acesso em: 23 dez. 2021.

BEIGUELMAN, Giselle. **Políticas da imagem**: vigilância e resistência na dadosfera. São Paulo: Ubu, 2021.

BELLUZZO, Ana Maria de M. A lógica das imagens e os habitantes do Novo Mundo. *In*: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (org.). **Índio no Brasil**. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1994.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. *In*: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 227-235. (Coleção Obras escolhidas, v. II).

\_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. *In*: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 136. (Coleção Obras escolhidas, v. III).

BESSE, Jean-Marc. As cinco portas da paisagem: ensaio de uma cartografia das problemáticas contemporâneas. *In*: BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo**: exercícios de paisagem. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014a.

\_\_\_\_\_. **Ver a Terra**: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Tradução de Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2014b.

BIEMANN, Ursula; TAVARES, Paulo. **Forest law**. Michigan: Eli and Edythe Broad Art Museum, 2014. Disponível em: <https://www.paulotavares.net/forest-law?lightbox=datitem-jz0fr7jr1>. Acesso em: 10 out. 2021.

BULHÕES, Maria Amelia. O ciberespaço como lugar de produção artística. **DATJournal**, São Paulo, v. 5, p. 113-125, 2020. Disponível em: <http://datjournal.anhemi.br/dat/issue/view/14>. Acesso em: 15 ago. 2021.

CALVINO, Italo. **Coleção de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, v. 2, p. 115-144, 1996. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/F5BtW5NF3KVT4NRnfM93pSs>. Acesso em: 21 fev. 2022.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COSTA, Alyne de Castro. **Cosmopolíticas da Terra**: modos de existência e resistência no Antropoceno. Orientadora: Déborah Danowski. 2019. 303 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/46900/46900.PDF>. Acesso em: 13 jun. 2021.

DANZIGER, Leila. **Diários públicos**: sobre memória e mídia. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2013. Disponível em: [https://issuu.com/leiladanziger/docs/issuu\\_nov\\_2013](https://issuu.com/leiladanziger/docs/issuu_nov_2013). Acesso em: 13 jun. 2021.

DEMOS, T. J. **Decolonizing nature**: contemporary art and the politics of ecology. Berlim: Sternberg Press, 2016. Disponível em: [https://icamiamiorg.storage.googleapis.com/2017/06/dc83ec96-mirzoeff-demos\\_anthropocene-proofs-jan2017.pdf](https://icamiamiorg.storage.googleapis.com/2017/06/dc83ec96-mirzoeff-demos_anthropocene-proofs-jan2017.pdf). Acesso em: 21 set. 2021.

DESCOLA, Philippe. **Outras naturezas, outras culturas**. São Paulo: 34, 2016.

DOHMANN, Marcus. **Coleções de objetos**: memória tangível da cultura material, 2014. Disponível em: [https://scholar.google.com/citations?view\\_op=view\\_citation&hl=pt-BR&user=EWsASKAAAAAJ&citation\\_for\\_view=EWsASKAAAAAJ:u5HHmVD\\_uO8C](https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=pt-BR&user=EWsASKAAAAAJ&citation_for_view=EWsASKAAAAAJ:u5HHmVD_uO8C) Acesso em: 16 mar. 2021.

EFE. China finge reflorestamento com tinta verde. **G1**, 14 fev. 2007. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Ciencia/0,,MUL5768-5603,00-CHINA+FINGE+REFLORESTAMENTO+COM+TINTA+VERDE.html>. Acesso em: 10 jan. 2022.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

HABER, Alejandro. Nometodología y arqueología indisciplinada. In: **Al otro lado del vestigio**: políticas del conocimiento y arqueología indisciplinada. Buenos Aires: Del Signo, 2017. p. 214.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. **ClimaCom Cultura Científica**: pesquisa, jornalismo e arte, ano 3, n. 5, abr. 2016. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4197142/mod\\_resource/content/0/HARAWAY\\_Antropoceno\\_capitaloceno\\_plantationoceno\\_chthuluceno\\_Fazendo\\_parentes.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4197142/mod_resource/content/0/HARAWAY_Antropoceno_capitaloceno_plantationoceno_chthuluceno_Fazendo_parentes.pdf). Acesso em: 5 jan. 2022.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

INSTITUTO NACIONAL DE PESQUISAS ESPACIAIS (INPE). Unidade de pesquisa do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações. Serviço de Comunicação Social (SECOM/INPE). **Nota Técnica PRODES Cerrado 2021**. São José dos Campos: INPE, 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/inpe/pt-br/assuntos/ultimas-noticias/nota-tecnica-prodes-cerrado-2021>. Acesso em: 7 jan. 2022.

KLEIN, Naomi. Why #BlackLivesMatter should transform the climate debate. **The Nation**, New York, 12 dez. 2014. Disponível em: <https://www.thenation.com/article/archive/what-does-blacklivesmatter-have-do-climate-change/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

\_\_\_\_\_. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton; CESARINO, Pedro N. As alianças afetivas. In: **Incerteza viva**: dias de estudo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016. p. 169-184. Disponível em: [https://issuu.com/bienal/docs/32bsp\\_reader\\_web](https://issuu.com/bienal/docs/32bsp_reader_web). Acesso em: 12 fev. 2022.

LATOURE, Bruno. Esperando Gaia. **Piseagrama**, Belo Horizonte, seção Extra!, 20 fev. 2021a. Disponível em: <https://piseagrama.org/esperando-gaia/>. Acesso em: 28 jul. 2021.

\_\_\_\_\_. **Onde estou?**: lições de confinamento para uso dos terrestres. Tradução de Raquel Azevedo. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021b.

\_\_\_\_\_. **Políticas da natureza**: como fazer ciência na democracia. Tradução de Carlos Aurélio Mota de Souza. Bauru: EDUSC, 2004.

MARQUEZ, Renata Moreira. **Geografias portáteis**: arte e conhecimento espacial. Orientador: Cássio Eduardo Viana Hissa. 2009. 248 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: [https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/MPBB-83LGAR/1/geografias\\_portateis.pdf](https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/MPBB-83LGAR/1/geografias_portateis.pdf). Acesso em: 9 set. 2021.

MELENDI, Maria Angélica. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

OS CATADORES. Título original: **Les glaneurs et la glaneuse**. Direção: Varda, Agnès. França, 2000. (82 min).

PAGLEN, Trevor. **Invisible images**: your pictures are looking at you. 8 dez. 2016. Disponível em: <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>. Acesso em: 5 dez. 2021.

PATO, Ana; BETHÔNICO, Mabe (org). **Mabe Bethônico**: documentos: arquivos e outros assuntos públicos. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2017. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/publicacoes/teoricos/mabebethonico>. Acesso em: 12 abr. 2021.

PUBLIC SMOG. **Why public smog?** [s. d.]. Disponível em: [http://www.publicsmog.org/?page\\_id=6](http://www.publicsmog.org/?page_id=6). Acesso em: 29 jan. 2022.

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

\_\_\_\_\_. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICOEUR, Paul. **Memória, história e esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. [Todos os navios. In: Catálogo da exposição Navio de emigrantes. Brasília e São Paulo: Caixa Cultural, 2018.](https://972389fb-ab05-4536-ae79-b440b14da5d0.filesusr.com/ugd/22d7b6_ca3bfa0095b4427bbfcda-c76771fdf39.pdf) Disponível em: [https://972389fb-ab05-4536-ae79-b440b14da5d0.filesusr.com/ugd/22d7b6\\_ca3bfa0095b4427bbfcda-c76771fdf39.pdf](https://972389fb-ab05-4536-ae79-b440b14da5d0.filesusr.com/ugd/22d7b6_ca3bfa0095b4427bbfcda-c76771fdf39.pdf). Acesso em: 12 nov. 2021.

SERRES, Michel. **O contrato natural**. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

SHIVA, Vandana. **Monoculturas da mente: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia**. São Paulo: Global, 2004.

STEYERL, Hito. Em defesa da imagem ruim. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. **Revista Serrote**, v. 19, p. 185-199, mar. 2015.

TSING, Anna. Margens indomáveis. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 12, p. 2-11, 2018. Disponível em: <https://piseagrama.org/margens-indomaveis/>. Acesso em: 13 dez. 2021.

WATABANE, Phillippe. Desmatamento: Cerrado pode ficar sem monitoramento de desmate do INPE. **Folha de S.Paulo on-line**, 7 jan. 2022. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2022/01/cerrado-pode-ficar-sem-monitoramento-de-desmate-do-inpe.shtml#:~:text=O%20monitoramento%20de%20desmatamento%20no,pr%C3%B3ximos%20tr%C3%AAs%20ou%20quatro%20meses>. Acesso em: 7 jan. 2022.

ZACCA FERNANDES, Rafael. Os nomes e o mundo: Leila Danziger e o trabalho do desejo. **Viso: cadernos de estética aplicada**, v. 15, n. 28, jan.-jun. 2021, p. 31-52. Disponível em: [https://972389fb-ab05-4536-ae79-b440b14da5d0.filesusr.com/ugd/22d7b6\\_ddef5b50080c42a2adfbf60b67f502d1.pdf](https://972389fb-ab05-4536-ae79-b440b14da5d0.filesusr.com/ugd/22d7b6_ddef5b50080c42a2adfbf60b67f502d1.pdf). Acesso em: 12 nov. 2021.