

2. Arte/Húmus

2.1 Arte/Desastre - poéticas da invisibilidade

*O pensamento sobre o desastre, se não for extinto, nos torna indiferentes a respeito dos resultados que este pensamento pode ter em nossa vida; ele dispensa todas as ideias de fracasso e sucesso; ele substitui o silêncio ordinário – onde falta o discurso – por um silêncio separado, colocado à distância, onde é o outro que, imóvel, se pronuncia.*²¹⁷

Maurice Blanchot

Em 2007, a artista brasileira Alice Miceli iniciou um projeto que propunha visitar os arredores da usina nuclear de Chernobyl e registrar os resquícios de radiação deixados no ambiente após o grande acidente ocorrido em 26 de abril de 1986 na Ucrânia.

Como registrar esta radiação, tão invisível aos olhos humanos quanto poderosa e destrutiva? A energia nuclear encerra em si um dilema: ao mesmo tempo que guarda uma potência energética imensa, que poderia solucionar a demanda da humanidade por energia elétrica, implica em um grande risco para a própria vida. Um mínimo vazamento pode ter proporções desastrosas. Segundo a Organização das Nações Unidas²¹⁸, o acidente em Chernobyl provocou a morte de 56 pessoas diretamente e de outras 4 mil em decorrência de doenças provocadas pela radiação – a nuvem radioativa chegou até o Reino Unido e fez com que duzentas mil pessoas tivessem de deixar suas casas, especialmente na Rússia, em Belarus e na própria Ucrânia.

Apesar de ser o acidente nuclear mais emblemático, Chernobyl não é caso isolado. Em março de 2011 um vazamento na Central Nuclear de Fukushima I, no Japão, em consequência dos danos causados pelo sismo e tsunami de Tohoku, causou a remoção forçada na região vizinha à usina, além de uma crise no abastecimento de água e comida em todo o país. O desastre natural associado à atividade industrial de grande escala provocou uma situação catastrófica e de difícil controle.

²¹⁷ BLANCHOT, Maurice. **The Writing of the Disaster**. Lincoln: University of Nebraska Press, [1980]1995. 12-13 p. Tradução nossa: “The thought of disaster, if it does not extinguish thought, makes us insouciant with regard to the results this thought itself can have in our life; it dismisses all ideas of failure and success; it replaces ordinary silence - where speech lacks - with a separate silence, set apart, where it is the other who, keeping still, announces himself.”

²¹⁸ Mais informações estão disponíveis no website da ONU: <http://chernobyl.undp.org/english/index.html> Última visualização em 05.4.2016.

Para registrar a zona de exclusão ao redor de Chernobyl, a artista Alice Miceli desenvolveu uma câmera pinhole feita de chumbo e utilizou chapas sensíveis apenas à radiação gama (fig. 38). Também criou “autorradiografias”, ao colocar o material sensível em contato direto com objetos atingidos pela radiação. O resultado desta investigação – uma série de radiografias exibidas na 29ª Bienal de São Paulo, em 2010 – faz pensar sobre a forma com que nos relacionamos com eventos desta proporção.

As chapas de Miceli contêm imagens informes. Nuvens de tons de cinza se apresentam sobre o fundo mais escuro. O que estas formas etéreas nos dizem sobre Chernobyl? Que tipo de registro faz a artista e o que ele pode representar diante do acontecimento histórico? As anti-imagens de Alice Miceli nos convidam a refletir sobre o invisível na arte e na história. É possível pensar um documento invisível ou ilegível? Que apreensões podemos fazer de uma imagem como essas?

O fato da artista ter realmente se enveredado pelos arredores da zona de exclusão de Chernobyl - incursão documentada por outras fotografias e diários - traz o peso da realidade para a obra. Não são apenas recriações ou interpretações poéticas do evento: há também a força inegável do fato de que a radiação impressa na obra é a mesma do acidente em Chernobyl – vestígios de ondas eletromagnéticas que continuam a se propagar no espaço e penetram nos objetos há décadas. Ao escolher este procedimento a artista estava, por um lado, investigando os arquivos imateriais deixados pelo desastre, por outro lado, fazendo uma escolha pela invisibilidade da destruição presente no local.

2.2 Poéticas da evidência

A fotografia faz com o tempo o mesmo que a parede de um cômodo faz com o tempo. É como uma fatia de tempo transfixada, cuja aparência vai se deteriorando lentamente. E isto é curiosamente parecido com a quantidade de tempo que se leva para esquecer algo.

Robert Polidori

*O desastre é relacionado com o esquecimento – esquecimento sem memória, a imóvel reclusão do que ainda não foi tratado – o imemorable, talvez. Lembrar com esquecimento: novamente, o que nos é externo.*²¹⁹

Maurice Blanchot

²¹⁹ BLANCHOT, Maurice. **The Writing of the Disaster**. Lincoln: University of Nebraska Press, [1980]1995. 3 p. Tradução nossa: “The disaster is related to forgetfulness - forgetfulness without memory, the motionless retreat of what has not been treated - the immemorial, perhaps. To remember forgetfully: again, the outside.”

De modo radicalmente diferente procedeu o fotógrafo canadense Robert Polidori ao investigar Chernobyl. Com experiência em registrar ambientes destruídos por causas diversas – invasões, guerras e furacões – Polidori se aproximou da zona de exclusão na Ucrânia com o intuito de identificar a situação presente (em 2001), passados 15 anos do desastre (fig. 39).

As escolhas formais do artista o aproximam da fotografia de arquitetura – o uso do grande formato; o enquadramento frontal e em plano aberto, registrando todo o ambiente; a iluminação natural e as longas exposições – porém o resultado é a antítese do glamour das fotografias que vemos nas revistas, onde tudo é limpo e novo.

O tempo – e a fragilidade das coisas diante de sua dimensão inexorável – saltam em primeiro plano nas fotografias de Polidori. Não há pudor em encarar estes ambientes de destruição, apesar do artista nos fornecer um último conforto: não apresentar um só corpo, vivo ou morto. Nos deparamos com o ser humano através de seus objetos, suas roupas, suas ferramentas, seus móveis, suas construções. Se tudo que o rodeia é decadente, não nos resta senão pensar em nossa própria decadência e nas vidas que um dia ocuparam aqueles lugares.

Ainda assim, são imagens polêmicas, pois sempre incorrem no risco de ferir a alguém que de tenha pertencido a tal situação, o que levanta indagações a respeito dos limites entre privacidade, ética e liberdade artística. Porém não seria este o risco que qualquer produção de imagens baseada no real?

Para a historiadora de arte Paulette Gagnon, o registro artístico de Polidori é também um registro histórico:

A noção de documento exerce aqui sua legitimidade, impondo-se como catalisador de memória. Imagens amparadas numa pesquisa estética nada têm a ver com a ficção como tal, pois repousam sempre sobre o real, mediante uma exploração aprofundada e uma incursão nos lugares carregados de história e memória. (...) Dessa forma, a imagem fotográfica de Polidori, que se liga ao real, é também uma imagem-documento, que vem instalar uma realidade histórica contra o esquecimento. (...) A obra congela assim o exato instante de extinção do princípio de pertencimento, que se furtou completamente.²²⁰

A abordagem de Gagnon traça limites claros entre realidade e ficção, e declara sua fé na História enquanto disciplina fundada em fatos e documentos - em um princípio de veracidade total, enfim -, sem evocar as lacunas, ausências e os abismos do que não podemos acessar no passado. A construção da "imagem-documento", a meu ver, é um desenho que liga pontos de evidência, mas que em cada traço de ligação, precisa ignorar as inúmeras ausências

²²⁰ GAGNON, Paulette. **O Espírito dos Lugares**, in “Robert Polidori Fotografias”. Rio de Janeiro: IMS, 2009. 13 p.

e enigmas do que não se manifesta. De todo modo, a figuração atravessada pela realidade e pelo documento carrega uma força particular sobre o observador - um peso de aterramento, de gravidade (nos dois sentidos da palavra), pois não se refere somente ao mundo das ideias, mas à própria experiência da vida. Como escreveu Georges Didi-Huberman, "a imagem arde em seu contato com o real"²²¹.

O “exato instante de extinção do princípio do pertencimento” de que fala Gagnon é o momento de despedida desesperada que os habitantes da zona de exclusão de Chernobyl viveram. Em uma fotografia, podemos reconhecer um jardim de infância na cidade de Pripyat, vila operária vizinha à usina nuclear: estantes no chão, pequeninas mesas e cadeiras jogadas, bonecas, brinquedos, e um estranho descascar nos materiais – as superfícies das paredes descamam como peles mortas.

Outra imagem: a lanchonete de uma escola em Pripyat tem seu chão totalmente coberto de máscaras de proteção contra gases tóxicos. Ou uma segunda sala de aula: mesas, cadeiras e gavetas, umas por cima das outras, livros, papéis, lápis, todos cobertos por uma grossa camada de fuligem branca, poeira decantada no silêncio do tempo. No quadro negro, uma mensagem escrita a giz: “Não há retorno: adeus. Pripyat, 28 de abril de 1986”.

A mensagem não tem remetente ou destinatário, mas pressupõe um destino: a visibilidade daquele espaço e de tudo que ele pode ter representado, antes e depois de sua inexorável mudança de estado.

No livro “Imagens Apesar de Tudo”²²², Georges Didi-Huberman discorre sobre quatro fotografias que registraram um campo de concentração nazista em Birkenau. As imagens foram exibidas em uma exposição em 2001 e geraram grande polêmica entre críticos e visitantes.²²³ Foi questionado se era necessário, e até mesmo ético, trazer aquelas imagens à tona e ressuscitar o sofrimento da catástrofe humana de Auschwitz em 1944.

Didi-Huberman argumenta que os homens que fizeram aquelas fotografias eram prisioneiros integrantes do Sonderkommando, o “comando especial” que era treinado e forçado a organizar todo o serviço de extermínio nas câmaras de gás. Se eles se arriscaram

²²¹ DIDI-HUBERMAN, Georges et al. **Cuando Las Imágenes Tocan lo Real**. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2013. 1 p.

²²² DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz**. Shane B. Lillis (Trad.). Chicago: University of Chicago Press, 2008.

²²³ A exposição "Mémoire des Camps", realizada em Paris, no Patrimoine Photographique, em 2001, trazia um texto crítico de Georges Didi-Huberman. Posteriormente, o autor lançou um livro respondendo às críticas. Publicação original em francês: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images malgré tout**. S. 219–242, in: CHÉROUX, Clément (Ed.). **Mémoire des camps: Photographie des camps de concentration et d’extermination nazis (1933–1999)**. Catálogo do Patrimoine photographique exhibition. Paris: Marval, 2001.

tanto para registrar o horror que vivenciavam, não seria antiético manter estas imagens na invisibilidade? Com que julgamento podemos definir que imagens devem ser vistas ou não?

Imaginar apesar de tudo, o que clama por uma difícil ética da imagem: nem o invisível por excelência (a preguiça do esteta), nem o ícone do horror (a preguiça do crente), tampouco o mero documento (a preguiça do conhecedor). A simples imagem: inadequada, mas necessária, inexata, mas verdadeira. Verdade de uma verdade paradoxal, claro. Eu diria que aqui a imagem é *olho da história*: sua função tenaz de tornar visível. Mas também é dentro do *olho da história*: em uma zona muito local, em um momento de suspense visual, como o "olho" de um furacão (lembramos que esta zona central da tormenta, capaz de uma plana calma, 'contém, no entanto, nuvens o suficiente para tornar sua interpretação difícil').²²⁴

A gravidade extrema destas fotografias está na sua inseparabilidade da própria imagem que cultivamos do ser humano - e acaba por se contrapor a qualquer princípio de dignidade, ética e moral. A des-humanidade explícita da imagem humana nos coloca em contradição.

Há, evidentemente, um abismo entre Auschwitz e Chernobyl: a brutal diferença entre o acidente, ainda que causado por uma iniciativa humana de implementar uma indústria de alto risco, e o extermínio em massa friamente planejado e realizado sistematicamente durante anos. Porém podemos relacionar as fotografias comentadas por Georges Didi-Huberman e a mensagem no quadro da sala de aula em Pripyat registrada por Robert Polidori em um ponto: ambas imagens carregam um pedido desesperado por visibilidade. Certamente, não são visões fáceis de suportar. Mas quando foi que nos comprometemos com a comodidade do observador?

²²⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz**. Shane B. Lillis (Trad.). Chicago: University of Chicago Press, 2008. 39 p. Tradução nossa: "To *imagine in spite of all*, which calls for a difficult ethics of the image: neither the invisible par excellence (the laziness of the aesthete), nor the icon of horror (the laziness of the believer), nor the mere document (the laziness of the learned). A simple image: inadequate but necessary, inexact but true. True of a paradoxical truth, of course. I would say that here the image is the *eye of history*: its tenacious function of making visible. But also that it is *in the eye of history*: in a very local zone, in a moment of visual suspense, as the "eye" of a hurricane (let us remember that this central zone of the storm, capable of a flat calm, "contains nonetheless enough clouds to make its interpretation difficult").

2.3 Olhos abertos, vozes emudecidas

Fitzcarraldo: E o que dizem os índios mais velhos?

Missionário: Simplesmente não conseguimos curá-los da ideia de que a vida comum não passa de uma ilusão, por trás da qual encontra-se a realidade dos sonhos.

(Trecho de diálogo do filme Fitzcarraldo²²⁵, de Werner Herzog.)

O cineasta alemão Werner Herzog adentrou o Kwait logo após a Guerra do Golfo para filmar o que, segundo ele, a mídia não estava em posição de mostrar: “o que constituía, além de um crime de guerra, um evento de dimensões cósmicas, um crime contra a própria criação”²²⁶.

Segundo o artista, não há nada nas imagens de seu filme “Lições da Escuridão”, de 1992, que nos faça reconhecer nosso planeta (fig. 40 e 41). Herzog colocou seu filme na categoria da ficção científica, como se passasse numa “galáxia distante, hostil à vida”²²⁷. O filme é na realidade está mais próximo do documentário - gênero continuamente tensionado pelo cineasta em sua trajetória artística, que questiona as fronteiras entre a verdade, a falsificação, a ética e a liberdade da arte ao tratar da realidade.

Desafiando nossa moral no texto “Sobre o Absoluto, o Sublime e a Verdade Extática”²²⁸, Herzog começa declarando que a citação que aparece no início de “Lições da Escuridão”, atribuída ao filósofo Blaise Pascal era falsa: “O colapso do universo estelar ocorrerá – como a criação – em um esplendor grandioso. (Blaise Pascal)”. Segundo Herzog, “o próprio Pascal não poderia ter dito melhor”, e o que o fez forjar esta citação foi o objetivo de atingir um “estado de sublimidade” em que “algo mais profundo se torna possível, um tipo de verdade que é inimiga do meramente factual”, a “*verdade extática*”.²²⁹

²²⁵ FITZCARRALDO. Direção de Werner Herzog. 157 min, Alemanha Ocidental, 1982. Op. cit. in Sobre o Absoluto, o Sublime e a Verdade Extática. In Revista Carbono #01- Início de Mundo. [S.l; s.n.], 2012. Disponível em: http://www.revistacarbono.com/artigos/01sobre-o-absoluto_wernerherzog/ Última visualização em 05.04.2016.

²²⁶ HERZOG, Werner. **Sobre o Absoluto, o Sublime e a Verdade Extática**. In Revista Carbono #01- Início de Mundo. [S.l; s.n.], 2012. Disponível em: http://www.revistacarbono.com/artigos/01sobre-o-absoluto_wernerherzog/ Última visualização em 05.04.2016.

²²⁷ Ibid.

²²⁸ Originalmente uma palestra conferida após sessão do filme “Lições da Escuridão” e posteriormente traduzido para o inglês e publicado no website do artista, o texto Sobre o Absoluto, o Sublime e a Verdade Extática foi traduzido para o português e publicado na primeira edição da revista online Carbono, em 2012.

²²⁹ HERZOG, Werner. **Sobre o Absoluto, o Sublime e a Verdade Extática**. In Revista Carbono #01- Início de Mundo. [S.l; s.n.], 2012. Disponível em: http://www.revistacarbono.com/artigos/01sobre-o-absoluto_wernerherzog/ Última visualização em 05.04.2016.

O conceito de verdade criado por Herzog em nada se parece com a verdade do fato histórico. A verdade profunda que o artista nos propõe é fundada na "iluminação".

Precisamos nos perguntar, a respeito da realidade: qual é a sua real importância? E: qual é a real importância do Factual? É claro que não podemos ignorar o factual; ele contém poder normativo. Mas ele nunca poderá nos oferecer o tipo de iluminação, o vislumbre extático, de onde emerge a Verdade. Se apenas o factual, sobre o qual o chamado "cinéma vérité" se fixa, fosse importante, poderíamos argumentar que a "vérité" – a verdade –, em sua concentração máxima, encontra-se nas páginas amarelas – em suas centenas de milhares de dados, todos factualmente corretos e, portanto, correspondentes com a verdade.²³⁰

"Lições da Escuridão" nos revela uma paisagem totalmente coberta de negro. A voz do cineasta nos guia, evidenciando que o que parece água nos imensos alagados panorâmicos é, na realidade, petróleo. Ao fim da Guerra do Golfo, os derrotados incendiaram campos de extração de petróleo para dificultar o trabalho dos invasores. O resultado é uma paisagem totalmente intoxicada, sem espaço para a vida. Homens empregados de uma companhia americana tentam continuamente apagar as altas chamas, que jorram do chão como lava. "Por que?" e "como?" são indagações que não nos deixam durante todo o filme, e esse estado de espanto, sem auxílio de uma explicação didática, nos leva a pensar sobre a humanidade, sobre a guerra e a natureza.

Uma das interessantes estratégias de Herzog ao abordar a guerra é buscar pessoas que, pelo trauma, pararam de falar. A narração do diretor nos introduz ao depoimento de uma senhora que "desaprendeu" a falar, mas que "conta" sobre a noite em que viu seu marido e filhos serem assassinados. Tons de voz, expressões e gestos nos fazem imaginar muito mais do que supomos poder a linguagem não-verbal, e inauguram uma forma diferente para o testemunho.

Em outra situação uma jovem mulher, com seu filho de três ou quatro anos no colo, narra a noite em que os soldados invadiram sua casa e assassinaram seu marido. Os soldados a ameaçaram pisando sobre a cabeça de seu filho. Desde então, seu filho parou de falar, mas o que vemos no olhar e nos gestos da criança é de tal maneira angustiante que palavras parecem desnecessárias – enquanto a mãe fala para a câmera sobre a morte de seu marido e irmãos, seu filho puxa com força seu rosto para que o olhe, segurando-a pelo queixo ou pelo nariz, repetidamente. A mãe reluta, quer falar. Toda a atenção e cuidado parecem poucos para a dor daquela criança.

Werner Herzog foi extremamente criticado por este filme. Em sua estreia no Festival de Berlim, em 1992, recebeu ataques furiosos da plateia e da crítica, que o acusou de

²³⁰ Ibid.

“estetização do horror da guerra”. Sem dúvida as imagens aéreas que sobrevoam os campos de petróleo em chamas são dotadas de uma beleza aterrorizadora. Assim o artista se colocou diante de dramática situação:

Em meio aos gritos de ira do público, a única coisa que consegui discernir foi “estetização do horror”. E, ao ser ameaçado e cuspidos no pódio, só consegui encontrar uma resposta única e banal. “Seus cretinos”, eu disse, “foi isso que Dante fez em seu Inferno, assim como Goya e Hieronymus Bosch”. Naquele momento de necessidade, sem querer, eu havia invocado os anjos da guarda que nos familiarizam com o Absoluto e o Sublime.²³¹

Porém, uma questão importante distancia o documentário de Werner Herzog dos trabalhos de Dante, Goya e Bosch na representação do desastre: o uso da imagem técnica. O advento da fotografia e da cinematografia, e seu uso como arte, trazem novos problemas. A imagem técnica *per se* tem o status de documento – o qual vem se modificando à medida que as possibilidades de manipulação da imagem fotográfica se tornam cada vez mais acessíveis e evidentes. O pensamento contemporâneo tem complexificado a apreensão da imagem técnica, evitando reconhecer nela uma suposta neutralidade. Uma das bases do jornalismo e da história, quase sempre unida à legenda e ao discurso, as imagens fotográficas são apreendidas diferentemente de outras mídias, como a pintura, por exemplo. Como escreveu Walter Benjamin: “Tudo muda, contudo, se da fotografia como arte passa-se à arte como fotografia²³²”.

Georges Didi-Huberman, no artigo do livro “Quando as Imagens Tocam o Real”²³³, descreve essa confusão que nos acompanha há décadas: a dificuldade de compreender que uma imagem deve, a um só tempo, ser entendida como “documento e como objeto de sonho, obra e objeto de passagem, monumento e objeto de montagem, não-saber e objeto de ciência”²³⁴.

²³¹ HERZOG, Werner. **Sobre o Absoluto, o Sublime e a Verdade Extática**. In Revista Carbono #01- Início de Mundo. [S.l.; s.n.], 2012. Disponível em: http://www.revistacarbono.com/artigos/01sobre-o-absoluto_wernerherzog/ Última visualização em 05.04.2016.

²³² BENJAMIN, Walter. **Pequena História da Fotografia**. Op. Cit. in Dubois, Philippe. O Ato Fotográfico. Campinas, SP: Papyrus, 1999. 251 p.

²³³ DIDI-HUBERMAN, Georges et al. **Cuando Las Imágenes Tocan lo Real**. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2013.

²³⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges et al. Op. cit., 2013. 2 p. Tradução nossa: “¿No viene nuestra dificultad a orientarnos de que una sola imagen es capaz, justamente, de entrada, de reunir todo esto y de deber ser entendida por turnos como documento y como objeto de sueño, obra y objeto de paso, monumento y objeto de montaje, no-saber y objeto de ciencia?”

No centro de todas as questões, quiçá, esteja esta: que tipo de conhecimento pode fornecer a imagem? Que tipo de contribuição ao conhecimento histórico é capaz de fornecer este ‘conhecimento pela imagem’?²³⁵

2.4 O que nos é externo

Herzog evoca a arte para tratar do desmedido, do assustador; aquilo que nos sequestra, desestabiliza. O que nos é externo – *outside* – como repete continuamente Maurice Blanchot em seu livro *The Writing of the Disaster*²³⁶. Porém como representar o Sublime²³⁷ se o que ele nos provoca transcende o próprio discurso?

Em seu texto “Geopolítica da Cafetinagem”²³⁸, Suely Rolnik comenta que uma das buscas das práticas artísticas é a “superação da anestesia da vulnerabilidade ao outro”²³⁹. A autora aponta esta questão diante de uma sociedade capitalista que tende a nos anestesiar dos afetos que a alteridade pode produzir no corpo do indivíduo. A subjetividade estaria, assim, no embate entre uma identidade cristalizada e estável e um “corpo vibrátil”, que sofre constantemente os afetos de um “campo de forças” externo.²⁴⁰ Rolnik escreve:

É que a vulnerabilidade é condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens pré-estabelecidas e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos nossos territórios de existência e os contornos cambiantes de nossa subjetividade.²⁴¹

Se deslocarmos o lugar do “o outro” descrito por Rolnik – radicalizando a experiência e pensando a alteridade não mais em termos de indivíduos – podemos especular sobre os afetos que a subjetividade humana pode sofrer diante da natureza. Apesar da sociedade traçar muitas estratégias para se proteger deste contato assustador, diante do desastre parecemos nos lembrar da fragilidade de nossa identidade. Quem somos e como nos colocamos diante da natureza?

²³⁵ Ibid. 2-3 p. Tradução nossa: "En el centro de todas estas cuestiones, quizás, esté esta: ¿a qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen? ¿Qué tipo de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar este “conocimiento por la imagen”?"

²³⁶ BLANCHOT, Maurice. **The Writing of the Disaster**. Lincoln: University of Nebraska Press, [1980]1995.

²³⁷ Não caberá nesta ocasião adentrar a longa discussão histórica e filosófica que envolve o conceito do Sublime. Nos deteremos apenas à sua evocação por Werner Herzog e eventuais articulações com outros autores que se relacionam com o tema desta pesquisa.

²³⁸ ROLNIK, Suely. **Geopolítica da Cafetinagem**. São Paulo, 2006. Disponível em:

<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf> Acesso em: 15.07.2016.

²³⁹ Ibid., 2 p.

²⁴⁰ Ibid., 2 p.

²⁴¹ Ibid., 2 p.

A natureza como o *extremo Outro* - este outro que de tão imenso e complexo, composto por inúmeros seres e eventos, cada vez mais incontrolável e imprevisível, nos arrebatava na catástrofe. Nos desastres que são a um só tempo naturais e "artificiais", nos deparamos com uma situação ainda mais desafiadora. Pois o Outro da Natureza - essa esfera da qual nos separamos, acreditando pertencer somente à Cultura - de repente passa a estar entranhado no que é humano. Passamos a ter que reconhecer a nossa parte inserida no *extremo Outro*, e então nos estranhamos, somos outros. Como observaram Ilya Prigogine e Isabelle Stengers no livro "A Nova Aliança":

Pode ser o caso que a filosofia nos dirá que todo e qualquer ambientalismo é uma metafísica baseada em um incontestado empiricismo construído sobre uma distinção insustentável entre natureza e cultura. Então, a tarefa de desconstrução da questão ambiental pode ser um repensar da experiência do meio-ambiente, e do meio-ambiente como experiência, como um encontro com uma presença irreduzível e a percepção de uma fenomenalidade que é também uma experiência do outro, do totalmente outro [*wholly other*], e da diferença.²⁴²

Me parece que é da vulnerabilidade diante desta alteridade maior que Walter de Maria trata quando enaltece os desastres naturais em seu texto "On the Importance of Natural Disasters", de 1960. O artista propõe que os afetos que sofremos diante destes eventos são tão extremos que nos deslocam de nossa área de conforto e abalam nossas bases identitárias.

Eu acho que os desastres naturais têm sido vistos de forma errada.
 Jornais sempre dizem que eles são ruins, uma desgraça.
 Eu gosto dos desastres naturais e acho que eles talvez sejam a maior forma de arte que se pode experienciar.
 Por um lado, eles são impessoais.
 Eu não acho que a arte pode se comparar com a natureza.
 Coloque o melhor objeto que você conhece ao lado do grand canyon, niagara falls, as red woods.
 As grandes coisas sempre vencem.
 Agora pense numa enchente, na queimada de uma floresta, furacão, terremoto, tufão, tempestade de areia.
 Pense nas calotas de gelo quebrando. Crunch.
 Se todas as pessoas que vão aos museus pudesse sentir um terremoto.
 Sem falar no céu e no oceano.
 Mas são nos desastres imprevisíveis que as mais altas formas se realizam.
 Eles são raros, e nos devíamos ser gratos por eles.²⁴³

²⁴² PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **A Nova Aliança**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1984. 272 p. Tradução nossa: "It may be the case that philosophy will tell us that all and every environmentalism is a metaphysics grounded on an unquestioned empiricism based upon an unsustainable distinction between nature and culture. The task of a deconstruction of the question of the environmental then might be a rethinking of the experience of the environment, and the environment as experience, as an encounter with an irreducible presence and perception of a phenomenality that is also an experience of the other, the wholly other, and of difference."

²⁴³ DE MARIA, Walter. **On the Importance of Natural Disasters (1960)**. In Theories and documents of contemporary art. Ed. By Kristine Stiles e Peter Selz. Berkeley: University of California Press, 1996. 527 p. Tradução nossa: "I think natural disasters have been looked upon in the wrong way. Newspapers always say they are bad, a shame. I like natural disasters and I think that they may be the highest form of art possible to experience. For one thing they are impersonal. I don't think art can stand up to nature. Put the best object you

O que somos diante de uma catástrofe senão pequeninos “corpos vibráteis”, afogados na adrenalina de “redesenhar os contornos de nós mesmos”²⁴⁴?

Diante de tamanho afeto violento, Maurice Blanchot nos provoca a refletir se restará espaço para a própria subjetividade. Rompidas as membranas, faz-se suspenso o pensamento sobre o corpo enquanto individualidade. Por instantes podemos ser parte do todo, mas nem por isso menos aterrorizados.

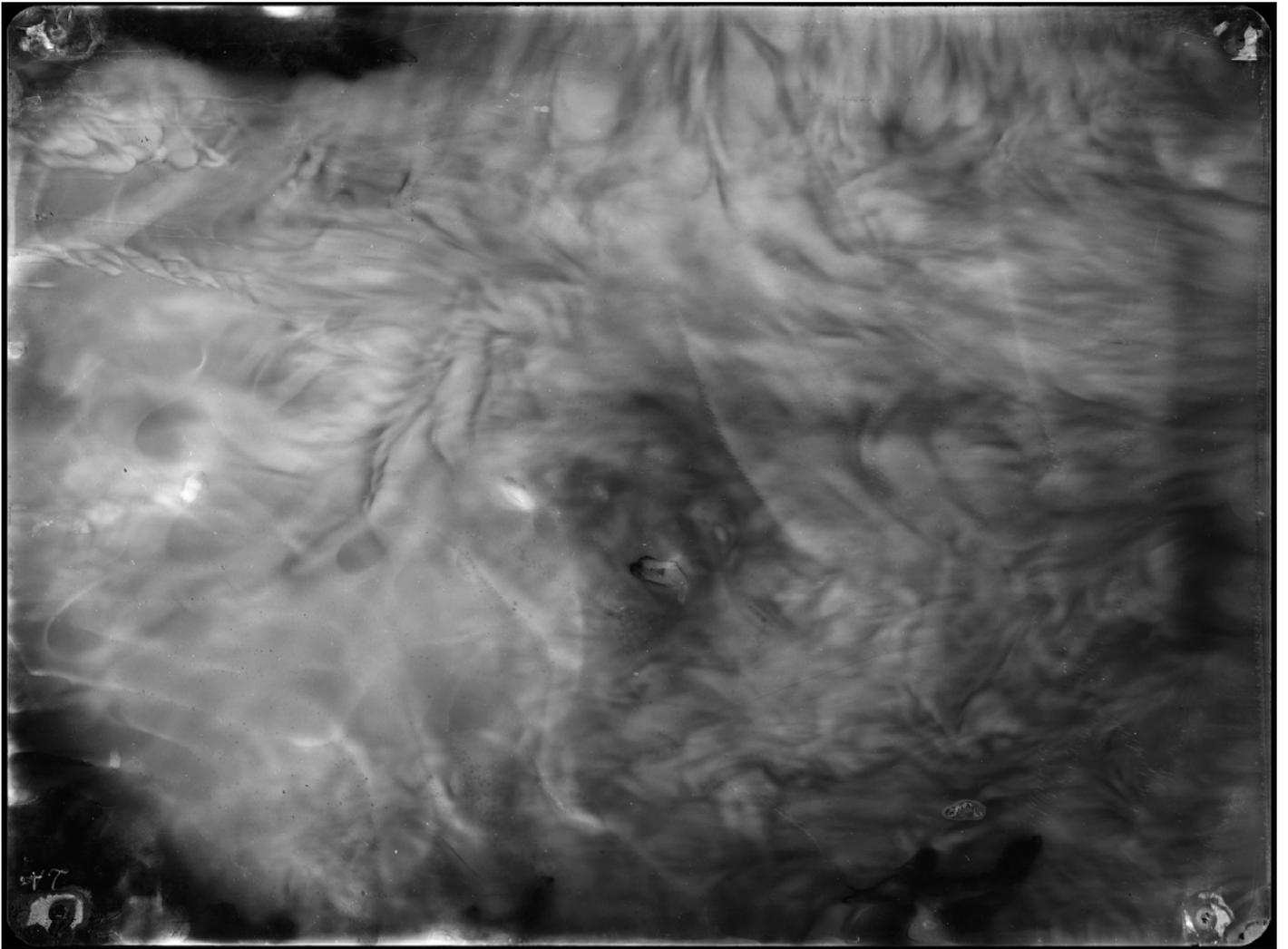
Há sofrimento, haveria sofrimento, porém não mais um “Eu” sofrendo, e esse sofrimento não se faz conhecido no presente; ele não é suportado no presente (muito menos ele é vivido no presente). Ele é sem presente, assim como é sem início ou fim; o tempo mudou radicalmente seu significado e seu fluxo. Tempo sem presente, Eu sem Eu: isso não é qualquer coisa que se pode dizer que a experiência – uma forma de conhecimento – poderia revelar ou ocultar.²⁴⁵

A vulnerabilidade da vida e a melancolia da consciência da morte, se fazem presentes nas obras de Alice Miceli, Robert Polidori e Werner Herzog. Porém, os desastres de que tratamos aqui têm a particularidade de serem situações em que o desastre natural está diretamente relacionado à ação humana. Os efeitos catastróficos – silenciosos em Chernobyl e explícitos na Guerra do Golfo – são, a um só tempo, naturais e artificiais. Nestes casos, a ação humana e a “ação da natureza” podem se imbricar de tal forma que nossas noções de causa e efeito são suspensas. Natureza e artifício repentinamente tornam-se termos indissociáveis.

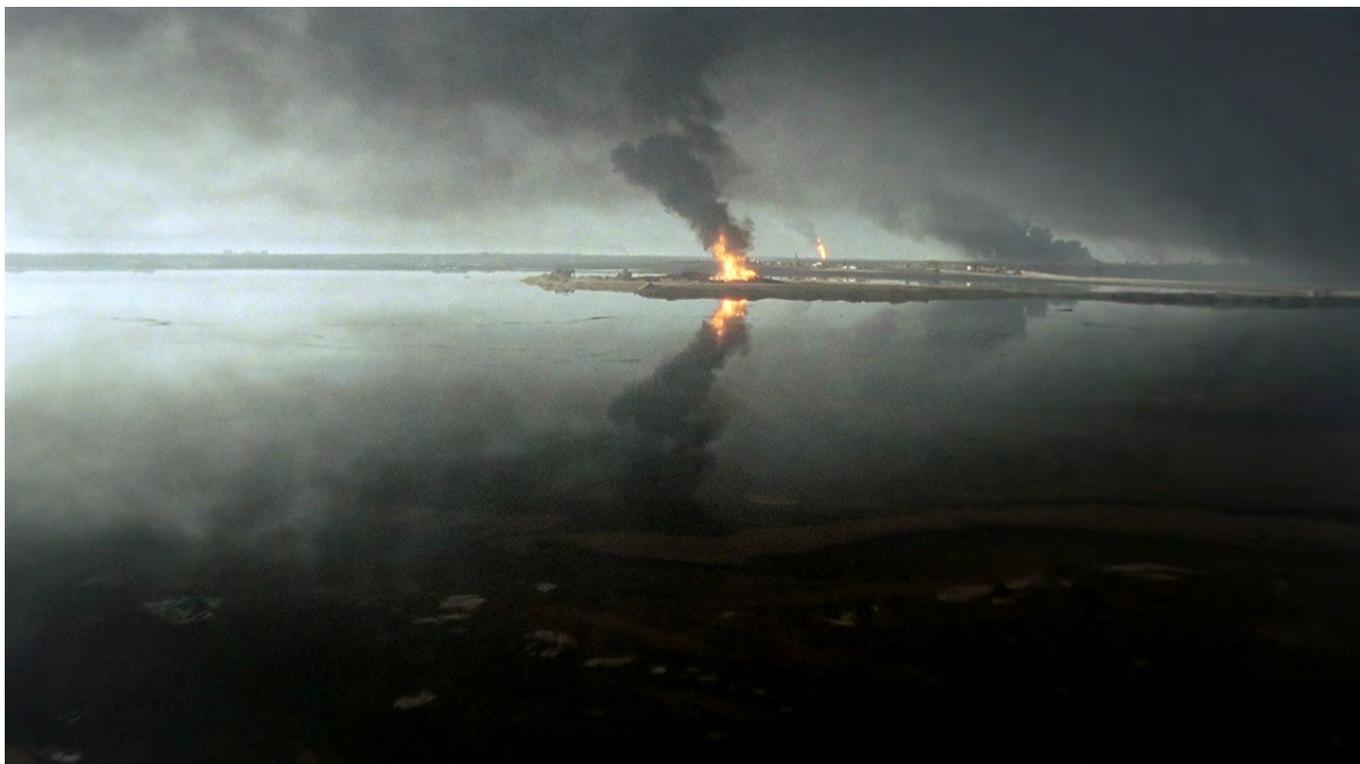
know next to the grand canyon, niagara falls, the red woods. The big things always win. Now just think of a flood, forest fire, tornado, earthquake, Typhoon, sand storm. Think of the breaking of the Ice jams. Crunch. If all of the people who go to museums could just feel an earthquake. Not to mention the sky and the ocean. But it is in the unpredictable disasters that the highest forms are realized. They are rare and we should be thankful for them.”

²⁴⁴ ROLNIK, Suely. Op. cit., 2006. 2 p.

²⁴⁵ BLANCHOT, Maurice. **The Writing of the Disaster**. Lincoln: University of Nebraska Press, [1980]1995. 15. p. Tradução nossa. “There is suffering, there would be suffering, but no longer any “I” suffering, and this suffering does not make itself known in the present; it is not borne into the present (still less is it experienced in the present). It is without present, just as it is without beginning or end; time radically changed its meaning and its flow. Time without present, I without I: this is not a anything of which one could say that experience - a form of knowledge - would either reveal or conceal it.”







40.

página atual e próxima

Figs. 40 e 41: Frames still do filme **Lições da Escuridão**, de Werner Herzog, 1992.

páginas anteriores

Fig. 38: **Chernobyl Project - Invisible Stain**, Alice Miceli, 2008-2009. Imagem da viagem e chapa de metal marcada pela radiação. Fonte: Transmediale.de

Fig. 39: **Zones of Exclusion - Pripyat and Chernobyl**, Robert Polidori, 2003. Fonte: "Robert Polidori Fotografias". Rio de Janeiro: IMS, 2009.



2.5 O Antropoceno e a busca por uma entidade-natureza

Antropoceno é uma nova época geológica proposta pelos pesquisadores Paul J. Crutzen e Eugene F. Stoermer em 2000²⁴⁶, que constituiria um momento posterior ao Holoceno, tendo como um possível marco inicial a utilização industrial e sistemática dos combustíveis a partir da invenção da máquina a vapor, introduzida inicialmente na Inglaterra por Thomas Newcomen em 1712 e aperfeiçoada e disseminada pela companhia *Boulton and Watt* em 1775. Um dos marcos fundamentais do conceito do Antropoceno é o fato do agente humano estar causando mudanças geofísicas de grandes proporções, através de ações intensivas e sistemáticas que modificam a atmosfera, o clima, o solo, o subterrâneo, a vegetação, as águas, os animais, e, conseqüentemente, o futuro do planeta.

Para que seja aceita como nova época geológica, é necessário que as intervenções humanas no planeta estejam marcadas diretamente nas rochas, e recentemente pesquisadores identificaram que misturas de plásticos e polímeros sintéticos se entregam nas superfícies rochosas formando um novo tipo de rocha, a qual denominaram “plastiglomerate”. Observando que os resíduos plásticos no oceano podem se fundir às rochas, formando uma nova camada geológica que registra os efeitos da ação humana na natureza, os pesquisadores afirmam: “Nossos resultados indicam que este material influenciado antropogenicamente tem grande potencial de formar um marco de horizonte (“marker horizon”) da poluição humana, assinalando a ocorrência da época informal Antropoceno”²⁴⁷.

A emergência da época "Antropoceno" - cuja validade ainda está em fase de implementação entre os geólogos, porém já conta com ampla difusão informal entre teóricos, filósofos e artistas - tornou explícita uma problemática particular: ao elevar o ser humano a uma força de escala geológica, o Antropoceno nos incita a refletir sobre o que significa a humanidade em termos de espécie - algo que se restringia a pesquisas biológicas, e não sociais.

²⁴⁶ CRUTZEN, PAUL J.; STOERMER, Eugene F. **The Anthropocene**. In The International Geosphere–Biosphere Programme (IGBP) Global Change Newsletter N° 41. Stockholm: IGBP, 2000. <http://www.igbp.kva.se> Última visualização em 10.10.2016.

²⁴⁷ CORCORAN, Patricia L. et al. **An anthropogenic marker horizon in the future rock record**. In GSA Today, v. 24, no. 6, 2014. 4 p. Tradução nossa: " Our results indicate that this anthropogenically influenced material has great potential to form a marker horizon of human pollution, signaling the occurrence of the informal Anthropocene epoch."

O historiador Dipesh Chakrabarty levanta estas questões no texto seminal "O Clima da História: quatro teses"²⁴⁸, publicado em 2009. Segundo o autor, há uma alteração na percepção científica sobre a relação entre o agente humano e a natureza a partir da iminência das mudanças climáticas: "a noção de que o clima, e conseqüentemente todo o meio ambiente, pode às vezes atingir um ponto máximo a partir do qual sua condição de pano de fundo lento e aparentemente atemporal se transforma com uma velocidade tamanha que só pode ser desastrosa aos seres humanos"²⁴⁹.

As transformações climáticas do planeta eram até então analisadas a partir de registros geológicos, que indicavam uma escala de tempo alargada, em que uma mudança significativa só se efetivaria em milhares ou milhões de anos. Atualmente, climatologistas observam que as transformações podem passar a velocidades extremas se certos limites ecológicos forem ultrapassados, causando um efeito cascata de escala global, que dificilmente pode ser controlado. O derretimento das geleiras e a acidificação dos oceanos são apenas duas das mais graves transformações irreversíveis para o equilíbrio ecológico do planeta.

De "prisioneiros do tempo", o conceito do Antropoceno eleva os humanos ao status de "criadores do tempo" - condição que pode ser vista com otimismo por aqueles que crêem no poder redentor da tecnologia como solução para todos os problemas. A situação é complexa, pois a própria tecnologia, desenvolvida nos moldes da Revolução Industrial e da sociedade capitalista, contribuiu para a exacerbação dos impactos humanos sobre o clima e sobre a biodiversidade. Tudo indica que a "criação" do clima que vem sendo engendrada pelo agente humano nos últimos séculos resultará em uma condição bem mais dramática e aprisionante do que a precedente: o Holoceno, época geológica pós-glacial, na qual a Terra se aqueceu o suficiente para um desenvolvimento confortável das comunidades humanas.

A velocidade exponencial das mudanças climáticas rompe com a ideia de uma natureza de lenta evolução e prevê que a experiência cotidiana será similar ao que antes seria um estado de excessão: a catástrofe. Diante disso, a natureza passa a ganhar um outro tipo de protagonismo. Não é mais uma realidade de lenta transformação que pode ser analisada e ter suas leis descobertas, mas sim uma força incontrolável e imprevisível, que coloca em xeque a capacidade humana de reagir a tempo, seja na esfera da ciência, da engenharia, da cultura ou da política. Peter Sloterdijk define esta mudança como um deslocamento do lugar do ser

²⁴⁸ CHAKRABARTY, Dipesh. **O Clima da História: quatro teses**. In Sopro 91, Julho 2013. Publicado originalmente em *Critical Inquiry*, 35 (2009) | Tradução: Denise Bottmann, Fernanda Ligocky, Diego Ambrosini, Pedro Novaes, Cristiano Rodrigues, Lucas Santos, Regina Félix e Leandro Durazzo | Coordenação e Revisão: Idelber Avelar.

²⁴⁹ Ibid., 9 p.

humano no cosmos, previamente caracterizado no que o autor caracteriza como "ontologia de pano de fundo"²⁵⁰:

Nesta ontologia, o ser humano faz o papel do animal dramático no palco, na frente do pano de fundo de uma montanha de natureza, que nunca pode ser qualquer coisa se não o cenário inoperante por trás das operações humanas. O pensamento ancorado nesta ontologia de pano de fundo permanece venenoso muito tempo depois da Revolução Industrial, apesar de atualmente [o pano de fundo] ser visto como um depósito integrado de recursos e lixeira universal.²⁵¹

Neste deslocamento entre frente e fundo, Danowski e Viveiros de Castro observam que o humano passa a agente geológico ao mesmo tempo que o "Sistema Terra" passa a agente político e moral, desafiando a compreensão que se baseia na dicotomia entre o natural e o humano, ou Natureza e Cultura, como indicou Bruno Latour.

Em uma inversão irônica e mortífera (porque recursivamente contraditória) da forma e do fundo, o ambientado se torna o ambiente (o "ambientante") e reciprocamente: crise, com efeito, de um cada vez mais ambíguo ambiente, que não mais sabemos *onde está* em relação a nós, nem nós em relação a ele. Essa súbita colisão dos Humanos com a Terra, a terrificante (ou "terra-ficante") comunicação do geopolítico com o geofísico, contribui de maneira decisiva para o desmoronamento da distinção fundamental da *episteme* moderna - a distinção entre as ordens cosmológica e antropológica, separadas desde "sempre" (quer dizer, desde pelo menos o século XVII) por uma dupla descontinuidade, de essência e de escala.²⁵²

As transformações geológicas que o agente humano está impondo ao planeta de forma descontrolada estão acontecendo em uma tamanha velocidade, que se compararmos com o pequeno tempo de existência da espécie humana na Terra, chegaremos à conclusão que "a humanidade ela própria é uma catástrofe, um evento súbito e devastador na história do planeta, e que desaparecerá muito mais rapidamente que as mudanças que terá suscitado no regime termodinâmico e no equilíbrio biológico da Terra"²⁵³, como colocam os autores.

A mudança de uma natureza "cenário-inanimado" para uma natureza que passa a protagonizar a narrativa (anteriormente dominada apenas por feitos humanos) é o que Bruno

²⁵⁰ SLOTERDIJK, Peter. **The Anthropocene: A Process-State at the Edge of Geohistory?** In Art in the Anthropocene - Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies. Ed. Heather Davis e Etienne Turpin. London: Open Humanities Press, 2015. 334 p.

²⁵¹ Ibid., 334 p. Tradução nossa: "Remembering Max Scheler's treatise, we could translate the conventional "human place in the cosmos" as a kind of backdrop ontology. In this ontology, the human being plays the dramatic animal on stage before the backdrop of a mountain of nature, which can never be anything other than the inoperative scenery behind human operations. The thinking anchored in this backdrop ontology remains virulent long after the Industrial Revolution, even though it is now seen as an integrated depot of resources and a universal dump."

²⁵² DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins.** Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014. 26 p.

²⁵³ Ibid., 27 p.

Latour chama de "irrupção de Gaia"²⁵⁴, e Isabelle Stengers descreve como a "intrusão de Gaia"²⁵⁵. Gaia, a entidade divina da mitologia grega, foi retomada por pensadores de diversas áreas e épocas, entre eles, talvez o mais notável seja a *Hipótese Gaia* de James Lovelock, publicada no livro "Gaia – a new look at life on Earth"²⁵⁶, em 1979.²⁵⁷

Pesquisando a atmosfera de Marte e Vênus em comparação com a da Terra, Lovelock chegou à hipótese de que a própria vida regulava o clima do planeta de forma a mantê-lo em condições favoráveis para sua continuidade e evolução. A biomassa terrestre teria, portanto, uma função reguladora do clima da Terra, e a interação entre organismos orgânicos e não-orgânicos formaria um complexo sistema que, se observado à distância, se assemelharia a um gigantesco organismo vivo. Para demonstrar sua hipótese, em 1983 Lovelock criou uma simulação em computador chamada de *Mundo das Margaridas* ("DaisyWorld")²⁵⁸. O *Mundo das Margaridas* foi feito para demonstrar como a vida afeta o clima atmosférico, trabalhando

²⁵⁴ LATOUR, Bruno. **Facing Gaia - Six lectures on the political theology of nature**. The Gifford Lectures on Natural Religion Edinburgh, 18th-28th of February 2013. Disponível em: <http://www.ed.ac.uk/arts-humanities-soc-sci/news-events/lectures/gifford-lectures/archive/series-2012-2013/bruno-latour> Última visualização 11.08.2016.

²⁵⁵ STENGERS, Isabelle. **No tempo das Catástrofes**. São Paulo, Cosac Naify, 2015 [2009].

²⁵⁶ LOVELOCK, James. **Gaia – a new look at life on Earth**. Oxford: Oxford University Press, 2000 [1979].

²⁵⁷ Ver também o colóquio "Os Mil Nomes de Gaia", realizado pelo Departamento de Filosofia da PUC-Rio e o PPGAS do Museu Nacional – UFRJ, com coordenação de Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, entre 15 e 19 de setembro de 2014, na Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. O colóquio contou com a participação de autores importantes para o pensamento acerca do Antropoceno, como Bruno Latour, Isabelle Stengers, Donna Haraway, entre muitos outros pesquisadores de diversas nacionalidades, e foi uma importante fonte para esta pesquisa. Disponível no website: <https://osmilnomesdegaia.eco.br/> Última visualização 31.10.2016.

²⁵⁸ *Mundo das Margaridas* ("DaisyWorld") é uma simulação em computador, criada por James Lovelock, em que observamos um planeta cuja luminosidade de sua estrela solar aumenta progressivamente. Inicialmente, o programa dispõe de duas espécies de margaridas, pretas e brancas. As pretas absorvem 75% da energia solar e a transformam em calor, enquanto as brancas absorvem somente 25% da energia solar, refletindo o restante da luz. Na simulação, observamos o tempo passar e a luminosidade aumentar. Quando a temperatura atinge o mínimo para a sobrevivência de margaridas, temos um súbito crescimento no número de margaridas pretas, que, absorvendo a maior parte da luminosidade, liberam calor, aumentam a temperatura do ambiente e, conseqüentemente, se proliferam. Conforme a temperatura sobe, observamos a diminuição das margaridas pretas e o surgimento das brancas, que resfriam o ambiente, mantendo a temperatura em um grau aceitável. A luminosidade aumenta ainda mais, e as margaridas brancas dominam o ambiente, enquanto as pretas se extinguem. Até que a luminosidade chega a um grau muito alto, e as margaridas brancas morrem subitamente. A tarefa principal da simulação é fazer-nos comparar a temperatura com e sem as margaridas. Na simulação padrão com margaridas pretas e brancas, a presença das flores mantém a temperatura, iniciando em 25°C com a luminosidade a 0.7 até 30°C com a luminosidade a 1.5 – que marca o fim da vida – passando por pequenas variações onde a temperatura mais baixa chega a 18.5°C com luminosidade de 1.3. Em comparação, se não houvessem margaridas, o solo infértil absorveria 50% da luminosidade e a temperatura aumentaria regularmente, atingindo 30°C com uma luminosidade de apenas 1.05, e ao chegar à luminosidade 1.5 já estaria a uma temperatura de 63°C. A simulação também pode ser feita com até 30 espécies (cores) de margaridas e diversos controles avançados. Disponível no website: <http://gingerbooth.com/flash/daisyball/> Última visualização 31.10.2016.

para manter a temperatura e a umidade em níveis saudáveis para a própria vida, constatação embasada posteriormente por outras pesquisas científicas.²⁵⁹

Parecerá minimamente curioso que, no presente momento, uma forma de vida que se considera superior esteja atuando exatamente na direção do desequilíbrio do sistema climático terrestre, provocando uma situação que torna inviável a manutenção de sua própria existência. Outra observação assustadora é que nossa queima anual de combustíveis fósseis corresponde a quatrocentos anos de biomassa planetária, ou seja, todo o trabalho de equilíbrio climático que a vida terrestre operou por quatro séculos é desfeito por nós em um único ano.²⁶⁰

A abordagem de Lovelock, que descreve o planeta Terra como um super-organismo vivo, foi extremamente criticada por seus pares. A primeira indignação se deu por considerarem inadmissível a relação entre uma teoria científica e uma entidade mitológica, mística ou religiosa - Gaia -, o que demonstra a radicalidade da separação entre Natureza e Cultura dentro pensamento científico.

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

De forma menos categórica e mais poética, Michel Serres também projeta uma super-entidade planetária, chamada de *Biogea*²⁶¹ - uma palavra interessante para pensar esse corpo de interação que atravessa as escalas do biológico e do geológico. Na sua "geo-estória", Serres traça uma narrativa que caminha entre os eventos da natureza, o relato biográfico, a filosofia e a ficção. O objetivo, por fim, é decodificar os sinais da natureza não para prever e

²⁵⁹ Atualmente é aceito entre pesquisadores que organismos vivos podem transformar o clima de seus ambientes. Plânctons e vegetações sequestram o carbono da atmosfera através da fotossíntese, diminuindo o efeito estufa que aumenta a temperatura ambiente. As vegetações também liberam água para a atmosfera através da transpiração, aumentando a umidade, a formação de nuvens e chuvas. Bactérias também podem atuar causando o congelamento da água em temperaturas maiores do que o normal e aumentando a formação de nuvens. Ver WEIER, John. **Seing leaves in a new light**. Earth Observatory NASA, 2002. Disponível em: <http://earthobservatory.nasa.gov/Features/LAI/LAI2.php> Última visualização 31.10.2016; GUTIERREZ, David. **German Scientists Discover Bacteria-Made Climate Change**. Natural News and Eureka Alert. The Global Warming Foundation, 2013. Disponível em: <http://www.thegwpf.org/german-scientists-discover-bacteria-made-climate-change/> Última visualização 31.10.2016.

²⁶⁰ MITCHELL, Timothy. Op. cit., 2011. 15 p.

²⁶¹ SERRES, Michel. **Biogea**. Mineapolis: Univocal Publishing, 2012 [2010].

controlar, mas para estabelecer um novo tipo de comunicação e negociação entre humanos e não-humanos. Segundo Serres, não se trata mais de lutar pela morte das bactérias, por exemplo, mas de tentar “decifrar sua linguagem”, seus sinais.

Tentar abrir diálogos com elas e negociar juntos, graças aos códigos desta forma compartilhados, uma ajuda mútua e um pacto de benefício, para que possamos passar juntos do parasitismo para a simbiose. É por isso que eu quero ouvir as vozes da Biogea enquanto as comparo com as nossas. Comunicação, interferências, tradução, distribuição, passagens e pontes. Como pode a ordem invasiva se tornar um diálogo recíproco? Como pode o objeto se tornar sujeito? Em qual linguagem fala esse mundo mudo?²⁶²

Uma outra figuração de presente-futuro é proposta por Donna Haraway, a partir de um ser tentacular imaginada na literatura. Chthuluceno, na abordagem da autora, é tanto um super-organismo, que funciona como uma complexa rede biocultural, quanto uma época geológica - uma imagem extraordinária e surreal para a cosmografia do presente.

Talvez, mas só talvez, e só com o compromisso intenso, o trabalho colaborativo e a troca com outros terranos, um florescer para ricas *assemblages* de multiespécies que incluam pessoas será possível. Estou chamando tudo isso de Chthuluceno - passado, presente, e o que virá. Esses espaço-tempos reais e possíveis não são nomeados em homenagem ao pesadelo racial e misógino, o monstro Cthulhu (note a diferença na grafia) do escritor de ficção científica H. P. Lovecraft, mas sim em homenagem ao diversos poderes e forças tentaculares e coisas coletadas com nomes como Naga, Gaia, Tangaroa (expelida do aquático Papa), Terra, Haniyasu-hime, Mulher Aranha, Pachamama, Oya, Gorgo, Raven, A'akuluujjusi, e muitas mais. (...) e todas suas parentes são alguns dos muitos milhares de nomes adequados a uma veia de ficção científica que Lovecraft não poderia ter imaginado ou abraçado - as redes da fabulação especulativa, do feminismo especulativo, da ficção científica e do fato científico. Importa que histórias contam histórias, que conceitos pensam conceitos. Matematicamente, visualmente e narrativamente, importa quais figuras figuram figuras, quais sistemas sistematizam sistemas.²⁶³

Outras figurações do planeta como uma espécie de *corpo-organismo* foram propostas ao longo da História. Mais de cinquenta anos antes da hipótese de Lovelock, em 1926 o

²⁶² SERRES, Michel. **Biogea**. Mineapolis: Univocal Publishing, 2012 [2010]. 171 p. Tradução nossa: "To attempt to open talks with it and negotiate together, thanks to the codes shared in this way, a mutual aid and benefit pact, so that we can pass from parasitism to symbiosis together. That's why I want to listen to the voices of th Biogea while comparing them with ours. Communication, interferences, translation, distribution, passages and bridges. How can the invasive order become a reciprocal dialogue? How can the object become subject? In what language does this mute world speak?"

²⁶³ HARAWAY, Donna. **Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin**. In *Environmental Humanities*, vol. 6, 2015. 160 p. Tradução nossa: "Maybe, but only maybe, and only with intense commitment and collaborative work and play with other terrans, flourishing for rich multispecies assemblages that include people will be possible. I am calling all this the Chthulucene—past, present, and to come. These real and possible timespaces are not named after SF writer H.P. Lovecraft's misogynist racial-nightmare monster Cthulhu (note spelling difference), but rather after the diverse earth-wide tentacular powers and forces and collected things with names like Naga, Gaia, Tangaroa (burst from water-full Papa), Terra, Haniyasu-hime, Spider Woman, Pachamama, Oya, Gorgo, Raven, A'akuluujjusi, and many many more. (...) and all their kin are some of the many thousand names proper to a vein of SF that Lovecraft could not have imagined or embraced—namely, the webs of speculative fabulation, speculative feminism, science fiction, and scientific fact. It matters which stories tell stories, which concepts think concepts. Mathematically, visually, and narratively, it matters which figures figure figures, which systems systematize systems."

mineralogista e geoquímico russo Vladimir Vernadsky (1863-1945) publicou “A Biosfera”²⁶⁴, em que utilizava o termo cunhado anteriormente pelo biólogo francês Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) e posteriormente desenvolvido pelo geólogo austríaco Eduard Suess (1831-1914), para designar uma teoria sobre a *matéria viva* enquanto força geológica, analisando sua esfera de ação na superfície e nos oceanos do planeta.

A Biosfera proposta por Vernadsky não se limitava apenas à vida, mas compreendia todo o seu ciclo energético, físico e químico, incluindo a matéria inorgânica com a qual mantém uma relação inseparável, presente também em parte da atmosfera e no subterrâneo do planeta. A “matéria viva” englobaria somente cerca de 0.25% do total da Biosfera.²⁶⁵ O termo foi utilizado por diversos pesquisadores, porém só após o fim da Guerra Fria o legado de Vernadsky passou a ser realmente creditado no Ocidente.²⁶⁶

No fim da vida, em 1945, Vernadsky desenvolveu também o conceito da *Noosfera*, que seria a “esfera do pensamento”, termo originalmente proposto pelo paleontólogo e geólogo Teilhard de Chardin²⁶⁷. A Noosfera, conforme conceituada por Vernadsky²⁶⁸, constituiria “um novo estado da biosfera”, caracterizada pela predominância do ser humano, os produtos de seu pensamento e seus efeitos no planeta:

A humanidade como um todo está se tornando uma força geológica poderosa. Assim emerge o problema da *reconstrução da biosfera nos interesses do livre pensamento da humanidade como uma única totalidade*. Este novo estado da biosfera, do qual nos aproximamos percebendo ou não, é a *noosfera*. (...) A noosfera é um novo fenômeno geológico no nosso planeta. Nela, pela primeira vez, o homem se torna uma *força geológica de grande escala*. Ele pode, e deve, reconstruir a província de sua vida através de seu trabalho e pensamento, reconstrui-la radicalmente em comparação com o passado. Possibilidades criativas cada vez mais largas abrem-se diante dele. Pode ser que a geração de nossos netos alcançará esse florescer.²⁶⁹

²⁶⁴ VERNADSKY, Vladimir. **The Biosphere**. New York: Copernicus, 1997.

²⁶⁵ VERNADSKY, Vladimir. **Some Words About The Noosphere**. American Scientist, 1945. Disponível em: http://www.21stcenturysciencetech.com/translations/The_Noosphere.pdf Última visualização em 16.10.2016.

²⁶⁶ Na introdução da edição americana do livro “A Biosfera”, Jacques Grinevald traça a longa cadeia de referências – ou ausência de referências – a respeito da obra de Vladimir Vernadsky. In VERNADSKY, Vladimir. **The Biosphere**. New York: Copernicus, 1997.

²⁶⁷ DE CHARDIN, Teilhard. **Man’s Place in Nature**. New York: Harper, 1966. Mais informações em: <http://teillarddechardin.org/> Última visualização em 16.10.2016.

²⁶⁸ VERNADSKY, Vladimir. **Some Words About The Noosphere**. American Scientist, 1945. 19 p. Disponível em: http://www.21stcenturysciencetech.com/translations/The_Noosphere.pdf Última visualização em 16.10.2016.

²⁶⁹ Ibid., 19-20 p. Tradução nossa: "Mankind taken as a whole is becoming a mighty geological force. There arises the problem of the *reconstruction of the biosphere in the interests of freely thinking humanity as a single totality*. This new state of the biosphere, which we approach without our noticing, is the *noosphere*. (...) The noosphere is a new geological phenomenon on our planet. In it, for the first time, man becomes a *large-scale geological force*. He can, and must, rebuild the province of his life by his work and thought, rebuild it radically in comparison with the past. Wider and wider creative possibilities open before him. It may be that the generation of our grandchildren will approach their blossoming."

Observo como a abordagem da *Biosfera versus Noosfera* de Vernadsky já produz uma dobra sobre as dicotomias corpo e mente, matéria e pensamento, objetividade e subjetividade, Natureza e Cultura, características do pensamento moderno. Nota-se também que, já em 1945, Vernadsky colocava que "a humanidade como um todo está se tornando uma força geológica poderosa", o que demonstra que o pensamento que desencadeou no conceito de Antropoceno já vinha sendo gestado muitas décadas antes da proposição feita pelos pesquisadores Paul J. Crutzen e Eugene F. Stoermer em 2000²⁷⁰, e construiu-se como uma construção coletiva, interdisciplinar e internacional, apesar de desarticulada ao longo da História.

Ainda no século XIX, em 1864, o diplomata e filologista norte-americano George Perkins Marsh (1801-1882) lançou o livro "Man and Nature – Physical Geography as modified by human action"²⁷¹, obra que influenciou o movimento de conservação ambiental e de demarcação de reservas florestais nos Estados Unidos. Analisando antigas civilizações do mediterrâneo, Marsh associa seus desaparecimentos aos efeitos colaterais da ação humana através da agricultura, agropecuária, do esgotamento das reservas de água, do solo e de minerais, das obras de arquitetura e geo-engenharia, entre outros. Em 1873, o geólogo e paleontólogo italiano Antonio Stoppani (1824-1891) publica em Milão o livro "Corso de Geologia", na qual propunha a implementação de uma nova era geológica, chamada *Era Antropozóica*²⁷². Stoppani tratava do agente humano como uma "nova força telúrica cujo poder e universalidade não tremeriam diante das maiores forças do planeta"²⁷³.

Em seu texto sobre a Noosfera, Vernadsky faz referência a diversos pesquisadores que também pensaram sobre o tema, como o geólogo A. P. Pavlov, que nos últimos anos de sua vida passou a tratar de uma nova era geológica, a "Antropogênica", assim como o geólogo, biólogo e mineralogista James Dwight Dana (1813-1895), que propôs o fenômeno da "Cefalização", uma característica da evolução das espécies que sempre se encaminharia para uma complexificação do sistema nervoso central, próximo ao pensamento do geólogo Joseph

²⁷⁰ CRUTZEN, PAUL J.; STOERMER, Eugene F. **The Anthropocene**. In The International Geosphere–Biosphere Programme (IGBP) Global Change Newsletter N° 41. Stockholm: IGBP, 2000. <http://www.igbp.kva.se> Última visualização em 16.10.2016.

²⁷¹ MARSH, George Perkins. **Man and Nature – Physical Geography as modified by human action**. New York: Charles Scribner and Co., 1867 [1864].

²⁷² Paul J. Crutzen retomou o pensamento de Antonio Stoppani para, cerca de 127 anos mais tarde e diante das evidências das mudanças climáticas, propor desta vez não mais uma Era (centenas de milhões de anos) mas uma **Época** geológica (dezenas de milhões de anos), marcada pela capacidade de transformação geofísica do agente humano. CRUTZEN, Paul J. **Geology of Mankind**. In Nature vol 415. Macmillan Publishers Limited: 2002.

²⁷³ STOPPANI, Antonio. Trecho de **Corso de Geologia** In Scapegoat Journal vol 5: Excess. Tradução Valeria Frederigui. Ontario, 2013. Disponível em: <http://www.scapegoatjournal.org/> Última visualização em 16.10.2016.

Le Conte (1823-1901), que conceituou uma "Era Psychozóica"²⁷⁴. É certo que a linha genealógica do Antropoceno contou com a contribuição de muitos outros pensadores - poderíamos também citar o matemático e físico-químico Alfred James Lotka (1880–1949), o matemático Nicholas Georgescu-Roegen, (1906-1994) e o filósofo Henri Bergson (1859–1941), porém as lacunas nesta rede histórica serão sempre imensuráveis.

A construção da ideia do ser humano enquanto força de transformação da natureza veio sendo gestada ao longo da modernidade, até atingir velocidades e reverberações estonteantes desde a proposição da nova época chamada de Antropoceno, encaminhada por Crutzen e Stoermer, em 2000. Desde então, o conceito tomou de assalto o pensamento de cientistas, artistas, filósofos e teóricos das mais diversas disciplinas, especialmente preocupados diante das evidências das mudanças climáticas.

Em um artigo de 2013, Paul J. Crutzen e Christian Schwärgerl comentam ser uma infelicidade o fato de ainda "vivermos no Holoceno", já que o Antropoceno já seria uma realidade.²⁷⁵ Algumas afirmativas neste artigo chamam a atenção: os autores definem o Antropoceno como “o domínio (*dominance*) humano sobre os processos biológicos, químicos e geológicos da Terra”,²⁷⁶:

Por milênios humanos se comportaram como rebeldes contra o superpoder que chamamos “Natureza”. No século XX, porém, novas tecnologias, combustíveis fósseis, e uma população em rápido crescimento resultaram numa “Grande Aceleração” dos nossos poderes. Apesar de desastrosamente, estamos tomando controle do reino da Natureza, do clima ao DNA. Nós, humanos, estamos nos tornando uma força dominante de mudança na Terra. Uma antiga ideia religiosa e filosófica – os humanos como mestres do planeta Terra – se tornou uma absoluta realidade. (...) As antigas barreiras entre natureza e cultura estão se quebrando. Não se trata mais de nós contra a “Natureza”. Pelo contrário, somos nós quem decidimos o que é e o que será a natureza.²⁷⁷

Os autores seguem com uma defesa de que investimentos e esforços sejam empregados na criação novas tecnologias sustentáveis e pesquisas científicas que permitam o

²⁷⁴ VERNADSKY, Vladimir. **Some Words About The Noosphere**. American Scientist, 1945. 19 p. Disponível em: http://www.21stcenturysciencetech.com/translations/The_Noosphere.pdf Última visualização em 16.10.2016.

²⁷⁵ CRUTZEN, Paul J.; SCHWÄRGERL, Christian. **Living in the Anthropocene: Toward a New Global Ethos**. In Yale Environment 360, 2013. Disponível em: <http://e360.yale.edu/content/print.msp?id=2363> Última visualização em 12.08.2016.

²⁷⁶ Ibid.

²⁷⁷ Ibid. Tradução nossa: "For millennia, humans have behaved as rebels against a superpower we call “Nature.” In the 20th century, however, new technologies, fossil fuels, and a fast-growing population resulted in a “Great Acceleration” of our own powers. Albeit clumsily, we are taking control of Nature’s realm, from climate to DNA. We humans are becoming the dominant force for change on Earth. A long-held religious and philosophical idea — humans as the masters of planet Earth — has turned into a stark reality. (...) The long-held barriers between nature and culture are breaking down. It’s no longer us against “Nature.” Instead, it’s we who decide what nature is and what it will be."

equilíbrio ecológico, aliadas a uma nova concepção de crescimento econômico. Porém, observamos no trecho citado acima uma contradição: Crutzen e Schwägerl declaram o fim da distinção entre natureza e cultura ao mesmo tempo em que afirmam o domínio e o controle humano sobre a natureza. Esta visão otimista sobre os projetos do ser humano para o futuro pode ser facilmente questionada, visto que as transformações que a humanidade operou durante os últimos dois séculos revelaram-se em grande parte catastróficas, causando desequilíbrio ecológico e extinções em massa, culturais e biológicas.

Não surpreenderá, portanto, que o debate em torno do conceito de Antropoceno seja acirrado e envolva importantes pensadores da atualidade. O termo é imediatamente problematizado por sua origem na palavra *Antropos*, que indica uma relação direta entre as mudanças climáticas e o ser humano enquanto espécie.



página atual e próximas

Série Carbono (Meia-vida): impressão em papel de algodão, 90 x 60 cm cada | 2011. Realizadas no ritual Yamayaki, durante residência artística no Akiyoshidai International Art Village, Yamaguchi, Japão. Fonte: obra da autora.









Infiltração #4: impressão em papel de algodão 90 x 60 cm cada | 2011. Fonte: obra da autora.

próxima página

Infiltração #5: barro de rio e grafite sobre tecido de algodão 244 x 37 cm | 2011. Residência Interações Florestais Terra Una, MG. Fonte: obra da autora.



olhar-meteoro

olhar-escavação

corpo-húmus

(um encontro entre um minerador, um
astrofísico e um agricultor)

o primeiro explora o subterrâneo

o segundo explora o extraterrâneo

o terceiro cultiva o terrâneo

Voltemos ao alvorecer da Revolução Industrial, momento em que tanto o conceito quanto o trabalho dessa força humano-geoclimática estava sendo amadurecido e posto em ação. Chakrabarty observa que a conquista do poder de transformação da natureza deu-se ao mesmo tempo em que se trabalhava pela aquisição da liberdade, a partir do pensamento iluminista. Ambos os processos estão intimamente ligados com a Revolução Industrial.

O período que mencionei, de 1750 até hoje, é também a época em que os humanos substituíram a madeira e outros combustíveis renováveis pelo uso de combustíveis fósseis em grande escala – primeiro o carvão e depois o petróleo e a gasolina. A mansão das liberdades modernas repousa sobre uma base de uso de combustíveis fósseis em permanente expansão. A maior parte de nossas liberdades até hoje consumiu grandes quantidades de energia.²⁷⁸

A Revolução Industrial, construída sobre o princípio iluminista da liberdade, buscava livrar o ser humano das contingências aprisionadoras que natureza lhe impunha. Mais tarde, as redes industriais do carvão mineral tornariam-se um instrumento de poder para os próprios trabalhadores oprimidos, como vimos na discussão de Timothy Mitchell²⁷⁹. Durante a modernidade, os embates entre liberdade e opressão - seja a opressão materializada na natureza, na aristocracia, na classe econômica dominante ou nos países imperialistas - estiveram conectados com o desenvolvimento do sistema industrial de diversas formas, porém este sempre se impôs com justificativas de modernização da vida para uma situação de maior conforto e liberdade, através da distribuição de energia elétrica, meios de transporte, equipamentos tecnológicos e mercadorias.

Jean-Luc Nancy afirma que o fator crucial para a conquista desta força humano-geoclimática foi a Revolução Industrial, que se traduziu na disseminação intensiva e extensiva da tecnologia.

É inegável que grande parte da humanidade, e junto com outras espécies e o reino mineral, entraram em condições de existência totalmente diferentes do que tinham antes. Até então, as contingências naturais - clima, condições do solo, o tamanho dos mares e dos rios - algumas vezes prevaleciam, e outras vezes tinham um papel principal na determinação dos modos de existência dos grupos humanos. Agora, essas contingências foram largamente substituídas pelos efeitos das atividades técnicas do humanos, que passaram por muitas fases notáveis (vapor, eletricidade, petróleo, o átomo, semi-condutores - até chegar em outros estágios da atualidade, como a nanotecnologia e a modificação genética). Onde antes éramos capazes de desejar pelo domínio da natureza para o bem-estar humano, agora nos deparamos com um domínio inverso, em que a técnica humana prevalece sobre a totalidade das condições de existência individuais e sociais, e também sobre o grupo de condições chamado "natural" (relativas ao animal e ao cosmos). O foco, portanto, desaparece em favor de um conjunto de objetivos enredados e frequentemente contraditórios,

²⁷⁸ CHAKRABARTY, Dipesh. Op cit, 2013. 11 p.

²⁷⁹ MITCHELL, Timothy. **Carbon Democracy**. Op. cit, 2011.

que estão mais para fracas representações do progresso guiado por este ou aquele modelo de "civilização".²⁸⁰

Jean Paul Nancy argumenta que o termo *Tecnoceno* seria, portanto, mais apropriado, já que a força de transformação da natureza que o ser humano passa a operar na modernidade está diretamente relacionada com poderio tecnológico desenvolvido a partir da Revolução Industrial, e não com características inatas da espécie humana.²⁸¹

Jason Moore sugere, por sua vez, que o termo mais adequado seria *Capitaloceno*²⁸², visto que a exploração predatória dos recursos naturais foi engendrada pelo sistema dominante do Capitalismo, a partir da extração sistemática de fontes minerais, vegetais e animais, sem levar em consideração os custos biológicos e geológicos da natureza - e sua sustentabilidade em escalas de tempo. A exploração capitalista toma a natureza como recurso barato ("*Cheap Nature*"²⁸³), e exporta esta lógica de desvalorização para a força de trabalho humano (desvalorização que alcança seu ápice no trabalho escravo, uma realidade ainda nos tempos atuais). Certamente a ação predatória do Capitalismo se propagou a partir da expansão colonial, e tornou-se ainda mais exarcebada na sociedade global, com megacorporações internacionais cada vez mais poderosas e menos sujeitas a controle sociais.

Por outro lado, Chakrabarty argumenta que *Capitaloceno* não é adequado, pois também o sistema socialista da União Soviética desenvolveu um projeto de industrialização e exploração de recursos naturais muito semelhante, ainda que seu projeto político e social fosse diverso.²⁸⁴ Peter Sloterdijk sugere, por sua vez, que se utilize o termo *Euroceno*, já que

²⁸⁰ NANCY, Jean-Luc. **The Existence of the World Is Always Unexpected** - Jean-Luc Nancy in conversation with John Paul Ricco. In *Art in the Anthropocene - Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Heather Davis e Etienne Turpin (Ed.). London: Open Humanities Press, 2015. 88 p. Tradução nossa: "What's undeniable is that humanity at large, and with it other living species and the mineral kingdom, entered conditions of existence totally at odds with what came before. Until then, natural constraints—climate, soil conditions, the size of seas and rivers—sometimes prevailed, and sometimes played a major role in determining the modes of existence of human groups. Now, these constraints have largely been replaced by the effects of human technical activities which have passed through several remarkable stages (steam, electricity, oil, the atom, semi-conductors—before arriving today at other stages such as nanotechnology and genetic modification). Where once we were able to aim for a mastery of nature directed at human well-being, we now find ourselves faced with an inverted mastery by human technique over the entirety of individual and social conditions of existence, and also over the group of conditions called 'natural' (relating to the animal and the cosmos). The focus, therefore, disappears in favour of a set of entangled and often contradictory goals, which are rather faint representations of progress guided by this or that model of 'civilization.'"

²⁸¹ Ibid., 87-88 p.

²⁸² MOORE, Jason W. **The Capitalocene - Part I: On the Nature & Origins of Our Ecological Crisis**. 2014. Disponível em: <http://www.jasonwmoore.com/Essays.html> Última visualização em 12.08.2016. e MOORE, Jason. **Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital**. New York: Verso, 2015.

²⁸³ Ibid.

²⁸⁴ CHAKRABARTY, Dipesh. **O Clima da História: quatro teses**. In *Sopro* 91, Julho 2013. 18 p.

o grupo humano que propagou este modo de ação no mundo surge e se expande a partir da Europa.²⁸⁵

A princípio, esta disputa de palavras pode parecer supérflua e até desinteressante, porém trata-se de um esforço coletivo de conceber através da linguagem o atual estado de coisas, que não só nos parece sem precedentes, como indica consequências graves. Como descreve Isabelle Stengers ao refletir sobre a "intrusão de Gaia":

*Nomear não é dizer a verdade, e sim atribuir àquilo que se nomeia o poder de nos fazer sentir e pensar no que o nome suscita. No caso presente, trata-se de resistir à tentação de reduzir a um simples "problema" o que constitui um acontecimento, o que nos atormenta. Mas também de fazer existir a diferença entre a questão imposta e a resposta a ser criada.*²⁸⁶

Neste esforço unem-se os meios de ação da ficção (como descrita no modo de existência proposto por Bruno Latour²⁸⁷): *figurar e nomear, imaginar e conceber, presentificar algo na informação compartilhada* - enfim, trabalhar nas esferas da imagem e da linguagem.

Donna Haraway expõe a importância de dar nome a este momento caracterizado pelo agenciamento humano que se desdobra no tempo e também nas evidências físicas:

Há a necessidade de uma palavra para ressaltar a urgência do impacto humano neste planeta, de tal modo que os efeitos de nossa espécie estão literalmente inscritos nas rochas. Diante da evidência do atual "evento" de extinção em massa, qualquer geólogo do futuro encontrará a química sintética de Du Pont na composição das rochas, encontrará a química sintética das multinacionais farmacêuticas e das corporações petroquímicas na hidrosfera. A hidrosfera, a litosfera, a atmosfera, a tudo-sfera, os múltiplos mundos da terra mostrarão o efeito das atividades de seres humanos industriais. A necessidade de uma palavra para isto é óbvia, acredito, e é responsável pela grande popularidade do termo [Antropoceno].²⁸⁸

Ao nomear algo, indica-se ou oculta-se origens e agentes responsáveis; sugere-se desdobramentos e linhas de ação. Se o colapso climático resultante da ação humana é

²⁸⁵ SLOTERDIJK, Peter. **The Anthropocene: A Process-State at the Edge of Geohistory?** In *Art in the Anthropocene - Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Heather Davis e Etienne Turpin (Ed.). London: Open Humanities Press, 2015. 328 p.

²⁸⁶ STENGERS, Isabelle. **No tempo das Catástrofes**. São Paulo, Cosac Naify, 2015 [2009]. 37 p.

²⁸⁷ LATOUR, Bruno. **An Inquiry into Modes of Existence – an anthropology of the moderns**. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

²⁸⁸ HARAWAY, Donna. **Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene** - Donna Haraway in conversation with Martha Kenney In *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Heather Davis e Etienne Turpin (Ed.). London: Open Humanities Press, 2015. Entrevista. 258-259 p. Tradução nossa: "There's a need for a word to highlight the urgency of human impact on this planet, such that the effects of our species are literally written into the rocks. In the evidence for the current mass extinction "event," any geologist of the future will find the synthetic chemistry of DuPont in the composition of the rocks, will find in the hydrosphere the synthetic chemistry of multinational pharmaceutical and petrochemical corporations. The hydrosphere, lithosphere, atmosphere, everythingosphere, the multiple worldings of the earth will show the effect of the activities of industrial human beings. The need for a word for that, I think, is obvious, and accounts for a huge amount of popularity of the term."

atribuído ao nome de Capitaloceno, passamos imediatamente a questionar o capitalismo e seus métodos predatórios de exploração de recursos naturais e humanos. Se o termo escolhido for Tecnoceno, o modelo de desenvolvimento tecnológico passa a ser examinado. Se tratamos do Euroceno, a história da Europa e, conseqüentemente seu modelo imperialista-colonial, passa a ser revisto. Portanto, a articulação Euro-tecno-capitaloceno revela uma rede complexa de atores e fatores que compõe o fenômeno sobre o qual decidimos nos deter, e indica a própria articulação de sistemas de poder que impõem seus modos de operação sobre a humanidade e sobre o planeta.

Diante da palavra Antropoceno, no entanto, a tarefa de análise pode revelar-se por demais complexa, visto que a revisão crítica do ser humano enquanto espécie demanda uma compreensão que transcende narrativas históricas. É exatamente neste ponto que reside boa parte das críticas ao termo, pois, dada a complexidade do pensamento sobre o humano, o mesmo pode encaminhar leituras rasas e simplistas, como, por exemplo, uma naturalização da situação, baseada na argumentação de que esta é a "natureza humana", e que os efeitos geológicos e climáticos produzidos pela humanidade são um resultado inevitável e já predeterminado biologicamente. Do mesmo modo, a leitura pode sugerir que, sendo a força geológica uma característica inerente ao humano, deverá, portanto, ser cultivada e redirecionada para um avanço tecnológico que permita sua sobrevivência, como em projetos de geo-engenharia. Outros, porém, argumentarão que esta abordagem do "inerente à natureza humana" não passa de uma visão limitada que desconsidera outros modos de existência cultivados por diversos povos ao redor do mundo, em sua maioria muito distintos do projeto moderno desenvolvido na Europa dos últimos séculos.

Chakrabarty argumenta que a própria razão lógica e científica é colocada em questão, já que o problema é necessariamente atravessado pela cultura:

É verdade que os seres humanos nos tornamos agentes geológicos através de nossas próprias decisões. O Antropoceno, poder-se-ia dizer, é uma consequência não-intencional das escolhas humanas. Mas também é claro que, para a humanidade, qualquer consideração sobre a saída desta nossa dificuldade atual não pode senão referir-se à ideia do exercício da razão na vida coletiva e global. (...) Logicamente, então, na era do Antropoceno, precisamos do Iluminismo (isto é, de razão) ainda mais do que no passado. Há uma consideração, entretanto, que introduz reservas sobre esse otimismo sobre o papel da razão e que tem a ver com a forma mais comum que a liberdade assume nas sociedades humanas: a política. A política nunca foi baseada apenas na razão. E a política na era das massas e em um mundo já complicado por sérias desigualdades entre e dentro de nações é algo que ninguém consegue controlar. (...) Não é de surpreender, então, que a crise da mudança climática produza ansiedades precisamente acerca de futuros que não conseguimos visualizar. A esperança dos cientistas de que a razão nos conduza para a saída da presente dificuldade é remanescente da oposição social entre o mito da Ciência e a

política real das ciências que Bruno Latour discute em seu livro *Politics of Nature* [*Políticas da Natureza*].²⁸⁹

Chakrabarty vai considerar a gravidade de pensarmos o humano em termos de espécie, pois isto implica levar em consideração uma escala de tempo que ultrapassa os registros históricos.

A história registrada se refere, em termos amplos, aos dez mil anos que se passaram desde a invenção da agricultura, porém mais frequentemente aos últimos quatro mil anos, dos quais existem registros escritos conhecidos. Historiadores da modernidade geralmente trabalham com documentos dos últimos quatrocentos anos. A história dos seres humanos que ocorreu antes do período para o qual há registros escritos constitui aquilo que outros estudiosos do passado humano - e não historiadores profissionais - chamam de história profunda. (...) A palavra que pesquisadores como Wilson ou Crutzen utilizam para designar a vida na forma humana - e também em outras formas de vida - é espécie. Eles qualificam o ser humano como espécie e acreditam que essa categoria seja útil para pensar acerca da natureza da crise atual. Essa é uma palavra que nunca aparecerá em análises históricas, políticas ou econômicas da globalização elaboradas por acadêmicos de esquerda, uma vez que essas análises da globalização se referem, por razões óbvias, apenas à história mais recente e registrada da humanidade. Quando pensamos na humanidade como espécie, por outro lado, precisamos recorrer aos conhecimentos da história profunda.²⁹⁰

Neste ponto, volto às lacunas, cicatrizes e lembranças encobridoras, um olhar para o passado em plena vertigem das mudanças climáticas e de crises que, de tão frequentes, tornam-se permanentes. Uma coletividade que não só não está organizada, como nem se reconhece como tal, é chamada à ação e à responsabilidade. Voltemos a escavar a história profunda, o princípio da agricultura e da escrita, a Suméria, Ötzi, Pedra Furada, Chauvet, e as migrações humanas em que especulamos múltiplas rotas e mutações genéticas. Voltemos aos desenhos nas cavernas, aos primeiros símbolos, às primeiras ferramentas. O que é possível interpretar desse passado emudecido? Como nos reconhecemos nesses resquícios? Voltemos aos crânios, aos restos ósseos. Como montar o esqueleto de uma espécie a partir de vestígios desconstruídos no tempo e no espaço? O humano como espécie há de ser uma construção ficcional muito mais radical do que qualquer ficção histórica.

Chakrabarty coloca a necessidade de situar a crise das mudanças climáticas na associação de formações intelectuais que já se encontram em tensão, como "o planetário e o global; a história profunda e a registrada; a compreensão da espécie e as críticas do capital"²⁹¹. O autor recorda do perigo de um discurso baseado apenas em uma concepção de espécie, que pode abrir espaço para usos políticos da biologia, dos quais já tivemos exemplos históricos terríveis, como o nazismo e o racismo. Ele observa que a situação exige que o

²⁸⁹ CHAKRABARTY, Dipesh. **O Clima da História: quatro teses**. In Sopro 91, Julho 2013. 12-13 p.

²⁹⁰ Ibid., 14-15 p.

²⁹¹ Ibid., 15 p.

pensamento crítico mescle "as imiscíveis cronologias do capital e da história das espécies", em uma combinação que expande "a própria ideia de compreensão histórica"²⁹².

Quem é o nós? Nós, humanos, nunca nos experimentamos como espécie. Podemos apenas compreender intelectualmente ou inferir a existência da espécie humana, mas nunca experimentá-la como tal. Não poderia haver nenhuma fenomenologia de nós mesmos como espécie. Mesmo se nós nos identificássemos emocionalmente com uma palavra como *humanidade*, não saberíamos o que é ser uma espécie, pois, na história das espécies, os humanos são apenas um exemplar do conceito espécie, como, com efeito, seria qualquer outra forma de vida. Mas ninguém experimenta a condição de ser um conceito. (...) Ainda assim, as mudanças climáticas colocam, diante de nós, uma questão sobre a coletividade humana, um "nós", indicando uma figura do universal que escapa à nossa capacidade de experimentar o mundo. Está mais para um universal que surge como uma **sensação compartilhada de catástrofe**.²⁹³

É no exercício da construção de um novo repertório criativo que nos auxilie a lidar com a incerteza do presente que autores como Donna Haraway, Isabelle Stengers, Bruno Latour, Michel Serres, Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski voltam-se para os mitos e as artes em suas mais diversas linguagens. Danowski e Viveiros de Castro localizam em suas pesquisas a busca por uma "mitologia adequada ao presente"²⁹⁴:

O regime semiótico do mito, indiferente à verdade ou falsidade empírica de seus conteúdos, instaura-se sempre que a relação entre humanos como tais e suas condições mais gerais de existência se impõe como problema para a razão. (...) Pois estamos aqui diante de um problema essencialmente metafísico, o fim do mundo, formulado nos termos rigorosos dessas ciências supremamente empíricas que são a climatologia, a geofísica, a oceanografia, a bioquímica, a ecologia. Talvez, como Lévi-Strauss observou repetidas vezes, a ciência, que começou a se separar do mito por volta de três mil anos atrás, terminará mesmo por reencontrá-lo (...).²⁹⁵

Nesta direção, Donna Haraway propõe o *figurar* como gesto crucial para não sucumbir à paralisia do choque e escapar de uma atonia coletiva.

Figurar é uma forma de pensar ou cogitar ou meditar ou permanecer com ideias. Estou interessada em como o figurar nos ajuda a evitar a fantasia mortal do literal. (...) Figuras nos ajudam a evitar a fantasia de "um sentido verdadeiro". Elas são simultaneamente visuais e narrativas, assim como matemáticas. Elas são muito sensuais.²⁹⁶

²⁹² CHAKRABARTY, Dipesh. **O Clima da História: quatro teses**. In *Sopro* 91, Julho 2013. 20 p.

²⁹³ *Ibid.*, 21-22 p. Grifo negrito nosso.

²⁹⁴ DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014. 17 p.

²⁹⁵ *Ibid.*, 17 p.

²⁹⁶ HARAWAY, Donna. **Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene** - Donna Haraway in conversation with Martha Kenney In *Art in the Anthropocene - Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Heather Davis e Etienne Turpin (Ed.). London: Open Humanities Press, 2015. Entrevista. 257 p. Tradução nossa: "Figuring is a way of thinking or cogitating or meditating or hanging out with ideas. I'm interested in how figures help us avoid the deadly fantasy of the literal. Of course, the literal is another trope, but we're going to hold the literal still for a minute, as the trope of no trope. Figures help us avoid the fantasy of "the one true meaning." They are simultaneously visual and narrative as well as mathematical. They are very sensual."

Figurar para imaginar e analisar a *fera*²⁹⁷ - o animal bestial e selvagem que nos atormenta, seja ele encarnado nas mudanças climáticas, em Gaia, no sistema capitalista-industrial, no petróleo ou na violência. Desenhamos a *fera* para melhor observa-la, para estudá-la, para sonhar com ela, identificar suas fragilidades, prever nossas reações, para enfim, um dia, caça-la, ama-la, ou simplesmente *compor* com ela. *Figurar* - e neste ponto propomos uma perspectiva mais abrangente da expressão, que abarca a experiência da linguagem em suas diferentes formas - visual, textual, sonora, performática, escultórica, entre tantas outras -, e que não se reduz à representação ou à figuração realista, mas abre espaço para que a imaginação se faça presente. Um ato de ficção que não se opõe nem se iguala à verdade, mas pode alterar a realidade.

Localizo, portanto, uma posição interessante que as artes podem assumir na discussão do Antropoceno (ou outro nome que se prefira chamar). *Figurar* um presente em crise pode indicar caminhos e bifurcações que até então não haviam sido imaginados. É como se diante de um fim - da modernidade, da espécie ou da vida - fôssemos novamente colocados em um início, ainda que sem saber se um futuro positivo poderá prosperar ou se a catástrofe humana é algo inevitável.²⁹⁸ Avançar no escuro, portanto - um desafio compartilhado tanto pelas experiências artísticas quanto pelas especulações científicas e filosóficas.

²⁹⁷ A ideia da fera tem referências na "fera do clima" ("the climate beast"), uma metáfora proposta por W. Broecker e R. Kunzig e citada por Chakrabarty assim como por Danowski e Viveiros de Castro. Ver: DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Op. cit., 2014. 25 p.

²⁹⁸ Esta reflexão fez parte da concepção da primeira edição da Revista Carbono, editada pela autora em dezembro de 2012. Na época, a mística em torno das "profecias" da cultura Maya animava as discussões sobre o fim do mundo, amplificadas pelas evidências das mudanças climáticas, aquecimento global e Antropoceno. A escolha editorial propôs, portanto, que a primeira edição tivesse como tema "Início de Mundo", indicando que uma mudança de perspectiva poderia alterar a forma como nos relacionamos com o momento presente. A edição está disponível em: <http://revistacarbono.com/edicoes/01/> Última visualização em 15.10.2016. A relação entre fim e começo do mundo foi também evocada por Danowski e Viveiros de Castro: "Todo pensamento do fim do mundo coloca assim a questão do começo do mundo e a questão do tempo de antes do começo, a questão do *katechon* (o tempo do fim, isto é, o tempo do antes-do-fim) e a questão do *eschaton* (o fim dos tempos), a desapareição ontológica do tempo: o fim do fim. (...) O fim do mundo retroprojeta um início do mundo; no mesmo passo, o destino futuro da humanidade nos transporta para a sua emergência." DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Op. cit., 2014. 32-34 p.

(imaginar-se fora)

olhar-meteoro

circunda o planeta

em

órbita

2.6 *Figurar para o extremo Outro (ou sobre essa vontade louca de se lançar no espaço)*²⁹⁹

O desenrolar desta história nunca poderia ser escrito com palavras humanas.

Michel Jeury

No início dos anos 60, Yuri Gagarin tornou-se o primeiro homem a viajar no espaço e rodear o planeta Terra. Atravessando nossa atmosfera, o cosmonauta observou:

Da janela eu vejo a Terra. O chão é claramente discernível. Vejo rios e dobras no terreno. (...) Agora a Terra está coberta de mais e mais nuvens. Nuvens *cumulus*. Está sendo coberta por nuvens *nimbo stratus*. É como um tipo de película sobre a Terra. Sua superfície já não é quase visível. (...) Agora o Sol está passando através do visor. Sua luz é luminosa demais. O céu é negro, mas as estrelas não estão visíveis. Talvez a luz esteja interferindo. (...) Eu vejo a Terra. Como é maravilhosa!³⁰⁰

Uma bola de “mármore azul”, rajada de nuvens, como a famosa fotografia *Blue Marble*, produzida pela expedição Apollo 17, em 1972 – a primeira imagem em que se pôde ver a totalidade esférica de nosso planeta.

Nosso planeta reflete o universo ao redor em dobras e desdobramentos fractais. Por aqui, constelações dão nome a edifícios, e podem até reger personalidades e eras. Quanto tempo os humanos passam observando os movimentos dos astros e o brilho remoto das estrelas? Interpretamos minuciosamente espectros de luz, de cor, ondas das mais diversas. Analisamos meteoritos em escala microscópica, e especulamos sobre o início do universo estudando fótons fósseis, talvez na esperança de vislumbrar o infinito – ou apenas de escapar de nossa irremediável finitude.

O olhar “de fora” para o planeta remete à experiência da totalidade de mapeamento da Terra que observamos na atualidade e, conseqüentemente, a sensação de plenitude que ela engendra no sujeito. Esta experiência, relatada pela primeira vez por Yuri Gagarin e mais

²⁹⁹ Boa parte das linhas a seguir faz parte de um ensaio "Sobre essa vontade louca de se lançar ao espaço" que escrevi sobre o Golden Record para compor o livro "Edifício Cosmos", da artista Mayana Redin. Ver: REDIN, Mayana. **Edifício Cosmos**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2015.

³⁰⁰ Trechos do áudio de Yuri Gagarin gravado durante a expedição a bordo da espaçonave *Vostok 1*, em 1961. **FIRST ORBIT**. Direção de Christopher Riley. 96min. Cor. Londres: The Attic Room, 2011.

tarde compartilhada por outros astronautas que viajaram ao espaço, ficou conhecida nos corredores da agência espacial norte-americana como *overview effect*³⁰¹.

Na mesma década em que eram ensaiadas as primeiras imagens fotográficas com vistas externas da Terra, um movimento contrário também se esboçava. *Voyager*³⁰² foi um programa espacial da NASA iniciado em 1977 com o lançamento de duas expedições não-tripuladas para estudar as órbitas de Júpiter e Saturno. Após o sucesso, as missões seguiram viagem passando por Urano e Netuno até alcançar as margens do sistema solar, saindo da *Heliosfera* e adentrando o chamado “espaço interestelar”. Estão viajando há 39 anos, e atualmente a espaçonave *Voyager 2* está a uma distância de 16 bilhões de quilômetros do Sol, enquanto a *Voyager 1* chega a 20 bilhões de quilômetros – a maior distância atingida por um objeto humano até hoje.³⁰³

Muitos robôs viajantes exploram o universo neste momento, mas, além da distância pioneira, há algo mais no programa *Voyager*. Após ensaiar de forma simples o envio de mensagens em outros programas espaciais, foi no *Voyager* que a equipe da Nasa liderada por Carl Sagan conseguiu elaborar uma mensagem mais complexa para o universo: o *Golden Record*, um disco fonográfico feito em cobre e banhado a ouro, que contém uma biblioteca sonora e imagética do planeta e da humanidade (fig. 42). Sons de rios, vento, trovão, animais, máquinas, saudações em 59 línguas humanas (e uma língua de baleias) e músicas de variadas épocas e culturas compõem a amostra sonora da Terra. Há também uma sequência de 118 imagens encodadas no disco. A série se inicia com desenhos que indicam a localização e detalhes do sistema solar, passa por chapas científicas com desenhos da anatomia humana, uma representação do DNA, fórmulas químicas e matemáticas, fotografias de paisagens, animais, pessoas de diversas etnias, feitos arquitetônicos e tecnológicos: uma apresentação sintética do planeta e dos humanos.

O grande otimismo cultivado na época em relação ao universo, suas possibilidades de exploração e o encontro com vida inteligente extraterrena torna-se evidente no *Golden Record*. “Estamos pisando fora de nosso sistema solar buscando somente paz e amizade, para

³⁰¹ Mais informações podem ser obtidas no website do Overview Institute: <http://www.overviewinstitute.org/about-us/declaration-of-vision-and-principles> Última visualização em 17.10.2016.

³⁰² Informações detalhadas podem ser obtidas da página do programa *Voyager* do website da Nasa: <http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/goldenrec.html> Última visualização em 18.08.2016.

³⁰³ As distâncias atualizadas em tempo real podem ser acompanhadas na página do programa *Voyager*: <http://voyager.jpl.nasa.gov/where/index.html> Última visualização em 18.08.2016.

ensinar, se para tal formos convocados, e para aprender, se tivermos sorte”³⁰⁴, diz Kurt Waldheim no início da gravação, secretário geral da ONU à época do lançamento.

Em seguida, as saudações se iniciam em Sumério e Acádio, dois idiomas falados na Mesopotâmia, os mais antigos que temos registros em escrita cuneiforme. Porque enviar mensagens nestas duas línguas antigas e extintas? Seriam elas destinadas aos antepassados "deuses-astronautas" humanóides, os *Annunaki*, como imaginou Zacarias Sitchin³⁰⁵? A Voyager poderia então ser veículo de uma *arqueologia reversa* - em que uma civilização do futuro envia uma carta para seus antepassados remotos, dobrando a linearidade do tempo. Porém, na hipótese de ser encontrada, provavelmente nossa civilização já estará extinta, e nossos antepassados terão se tornado o futuro.

A narrativa audiovisual de Voyager segue com saudações em muitos idiomas. Linda Salzman Sagan foi a responsável por organizar as mensagens de saudação, gravadas por frequentadores estrangeiros da Universidade de Cornell e arredores, o que acabou por se tornar uma grande gincana para compor um conjunto que contemplasse a diversidade de linguagens humanas.

Durante todo o projeto Voyager, todas as decisões eram baseadas na premissa de que haveriam dois públicos para os quais a mensagem estava sendo preparada - nós, que habitamos a Terra, e aqueles que existem em planetas de estrelas distantes. (...) Estávamos especialmente preocupados nas demandas das pessoas da Terra nesta seção do disco. Nós gravamos mensagens de populações de várias partes do mundo, cada representante falando na língua de seu povo, ao invés de enviar saudações em uma ou duas línguas acompanhadas de chaves para decifração. Estávamos cientes que a segunda alternativa poderia dar aos extraterrestres uma maior chance de compreender as palavras precisamente, mas teria levantado a pergunta espinhosa de quais duas línguas enviar. Nos parecia que desta forma a Voyager daria saudações ao universo como representante de uma só comunidade, ao invés de um complexo que consistia de muitas partes. (...) As saudações são uma gestalt auricular, em que cada cultura é uma voz contribuinte no coro. Afinal, ao enviar uma espaçonave para fora de nosso sistema solar, estamos fazendo um esforço de des-provincializar, nos elevar acima de nossos interesses nacionalistas e nos juntar em uma comunidade dentro de sociedades de viajantes do espaço, se isso existir.³⁰⁶

³⁰⁴ Gravação do Secretário Geral da ONU em 1977, Kurt Waldheim. Cit in POPOVA, Maria. **We Are Singing Stardust: Carl Sagan on the Story of Humanity's Greatest Message and How the Golden Record Was Born**. Brainpickings, 2014. Disponível em: <https://www.brainpickings.org/2014/02/10/murmurs-of-earth-sagan-golden-record/> Última visualização em 19.08.2016. Tradução nossa: "As the Secretary General of the United Nations, an organization of 147 member states who represent almost all of the human inhabitants of the planet Earth, I send greetings on behalf of the people of our planet. We step out of our solar system into the universe seeking only peace and friendship, to teach if we are called upon, to be taught if we are fortunate. We know full well that our planet and all its inhabitants are but a small part of the immense universes that surrounds us and it is with humility and hope that we take this step."

³⁰⁵ SITCHIN, Zecharia. Op. cit., 2008 (1976).

³⁰⁶ Trecho de Linda Salzman Sagan no livro "Murmurs of Earth- The Voyager Interstellar Record". de SAGAN, Carl et al. **Murmurs of Earth- The Voyager Interstellar Record**. New York: Ballantine Books, 1978. Citado na página do programa Voyager, disponível em: http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/goldenrec_bg.html Última visualização em 19.08.2016. Tradução nossa: "During the entire Voyager project, all decisions were

A equipe do Golden Record buscava formas de representar o humano enquanto uma espécie composta de diversidades, dentro de uma biosfera ainda mais diversa, composta por inúmeras formas de vida e agenciamentos entre humanos e não-humanos. Paisagens sonoras e imagens compõem o disco, e não há como evitar a melancolia ao ouvir o choro de um bebê, as batidas de um coração, ver pessoas, animais, lugares, máquinas, construções, todos carregados na textura sonora e fotográfica da década de 1970.

Quanto às artes, provavelmente por questões de espaço, o disco limita-se à música e alguns exemplos de arquitetura. Se os artefatos pictóricos e escultóricos são de grande importância nos achados arqueológicos de nossas antigas civilizações, é interessante que seja através da música – meio tão imaterial – que a arte tenha sido enviada para o universo. Bach, Beethoven e Mozart, estão entre os clássicos, mas há também percussão senegalesa, cantos da nação Navajo, e outras tantas gravações tradicionais de países como China, Peru, Índia, Bulgária, Austrália, Zaire, México, Geórgia, Japão. Nada do Brasil, infelizmente. Nenhum canto indígena, nenhuma bossa nova para os extraterrestres.

Apesar das limitações do material, o Golden Record nos provoca a refletir sobre o que somos e a que ponto havíamos chegado em 1977. Porque enviaram a mensagem no disco dourado? Seria um cartão de visita? Uma ingênua mensagem diplomática buscando por amizade extraterrena?

Ann Druyan, que fazia parte da equipe do Golden Record, se referiu ao disco como uma “Arca de Noé cultural”³⁰⁷. Nas palavras de Carl Sagan, o disco é “um murmúrio de uma antiga civilização que uma vez floresceu”³⁰⁸; “uma mensagem na garrafa lançada no oceano cósmico”³⁰⁹.

based on the assumption that there were two audiences for whom the message was being prepared - those of us who inhabit Earth and those who exist on the planets of distant stars. We were principally concerned with the needs of people on Earth during this section of the recording. We recorded messages from populations all over the globe, each representative speaking in the language of his or her people, instead of sending greetings in one or two languages accompanied by keys for their decipherment. We were aware that the latter alternative might have given the extraterrestrials a better chance of understanding the words precisely, though it would have raised the thorny question of which two languages to send. We felt it was fitting that Voyager greet the universe as a representative of one community, albeit a complex one consisting of many parts. (...) The greetings are an aural Gestalt, in which each culture is a contributing voice in the choir. After all, by sending a spaceship out of our solar system, we are making an effort to de-provincialize, to rise above our nationalistic interests and join a commonwealth of space-faring societies, if one exists.”

³⁰⁷ Ann Druyan citada no artigo "Voyager, the love story". Science News, Nasa, 2011. Disponível em: http://science.nasa.gov/science-news/science-at-nasa/2011/28apr_voyager2/ Última visualização em 19.08.2016.

³⁰⁸ Carl Sagan citado no artigo "The Interstellar Contract", de Alex Ross, publicado no jornal The New Yorker (2014). Disponível em: <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-interstellar-contract> Última visualização em 19.08.2016.

³⁰⁹ Carl Sagan citado na página do programa Voyager: <http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/goldenrec.html> Última visualização em 19.08.2016.

Ecos do Dilúvio fazem-se ouvir ao nos imaginarmos diante deste alto-mar interestelar. Há esperança, mas também um tanto de desespero – como náufragos, implorando por salvação, implorando para que não nos deixem aqui, sozinhos na ilha, isolados, esquecidos, incógnitos. Os mais de sete bilhões de humanos e as incalculáveis formas de vida que temos na Terra não parecem ser o suficiente. Seríamos órfãos procurando por ancestrais no espaço? O disco dourado parece um grito na noite vazia. “Tem alguém aí? Estamos aqui!”

O gesto do Golden Record remete à finitude da vida, das civilizações e do planeta, assim como ao desejo de perdurar, de resistir no tempo, de se inscrever na matéria inorgânica através de figurações e deixar marcas para o futuro. Talvez seja possível traçar relações entre o gesto do Golden Record e o gesto primeiro de *figurar* na rocha da caverna. Independente das motivações de cada ato - e as pinturas rupestres talvez nos deixarão para sempre na ignorância e no anacronismo diante do abismo da história profunda - ambos desenham mensagens que acabam por se expandir no tempo. Ambos experimentam *figurar*, e, expandindo nossos horizontes ao extremo, passam da escuridão do fundo da caverna para a obscuridade do espaço interestelar. O recente gesto do disco dourado já parte da compreensão de que civilizações se extinguirão necessariamente, assim como do reconhecimento da importância da memória materializada nos vestígios das civilizações antigas recuperadas pela arqueologia. Ao lançar o disco no espaço, exercita-se uma espécie de *projeção de uma arqueologia futura*, que coloca a ação humana em uma escala que transcende o sistema solar no espaço e talvez transcenda o planeta no tempo.

Dado que o universo é formado principalmente por espaços vazios, é provável que as Voyagers sigam à deriva por bilhões de anos e ultrapassem a existência da Terra. Sagan especulou, em um de seus últimos livros, "*Pale Blue Dot*", de 1994, que se alguma forma de vida encontrar este disco talvez reconhecerá a tentativa de nossa sociedade e "o descompasso entre nossa tecnologia e nossa sabedoria"³¹⁰. “Teremos nos destruído desde o lançamento do Voyager? – eles podem se perguntar. Ou teremos seguido em frente, alcançando feitos maiores?”³¹¹ – indaga Sagan.

O Golden Record envia ao espaço uma mensagem de paz, porém se inscreve necessariamente em uma rede de agenciamentos científico-capitalistas, que envolvem a indústria bélica e o grande sistema industrial-tecnológico, que tornou possível a existência dos

³¹⁰ SAGAN, Carl. **Pale Blue Dot**. New York: Ballantine Books, 1997 [1994]. 79 p. Tradução nossa: "the mismatch between our technology and our wisdom."

³¹¹ Ibid., 80 p. Tradução nossa: "Have we destroyed ourselves since launching Voyager, they might wonder, or have we gone on to greater things?"

programas espaciais. Na época de seu lançamento, a possibilidade de uma guerra nuclear parecia muito mais ameaçadora do que os efeitos das ações humanas sobre o clima e a geofísica planetária. Um dos capítulos de "Pale Blue Dot" é intitulado "Há vida inteligente na Terra?", no qual Sagan especula como uma expedição extraterrestre observaria o nosso planeta:

De sua perspectiva orbital, você pode ver que algo deu inequivocamente errado. Os organismos dominantes, quem quer que sejam - que tiveram tanto trabalho para retrabalhar a superfície - estão simultaneamente destruindo sua camada de ozônio e suas florestas, erodindo o solo, e realizando experimentos massivos e descontrolados no clima do planeta. Será que não perceberam o que está acontecendo? Serão eles indiferentes ao seu destino? Será que não conseguem trabalhar juntos em prol do ambiente que sustenta a todos? Talvez, você pense, seja hora de reavaliar a suposição de que há vida inteligente na Terra.³¹²

Não nos surpreenderá que o Sagan de 1994, que escreveu o trecho acima, seja muito menos otimista em relação à humanidade do que o Sagan que comandava a curadoria do Golden Record em 1977. À esta época, a imagem que a equipe inventou da humanidade não trazia nenhum traço das devastações cometidas sistematicamente contra seres humanos e não-humanos. É compreensível que buscassem desenhar o humano e o planeta somente nos seus melhores traços, ao invés de enviar mensagens de tristeza, morte e destruição para o espaço sideral. Em 1977, talvez ainda fosse possível o sonho de uma comunhão global.

³¹² SAGAN, Carl. **Pale Blue Dot**. New York: Ballantine Books, 1997 [1994]. 44 p. Tradução nossa: "From your orbital perspective, you can see that something has unmistakably gone wrong. The dominant organisms, whoever they are—who have gone to so much trouble to rework the surface—are simultaneously destroying their ozone layer and their forests, eroding their topsoil, and performing massive, uncontrolled experiments on their planet's climate. Haven't they noticed what's happening? Are they oblivious to their fate? Are they unable to work together on behalf of the environment that sustains them all? Perhaps, you think, it's time to reassess the conjecture that there's intelligent life on Earth."

no alto-mar do espaço cósmico,
ecos do dilúvio

.. . . . vestígios para uma futura
arqueologia

(nossa civilização
nas bordas
da morte)

Ao apresentar os seres humanos para o *extremo-Outro extraterrestre* - ainda mais estranho do que a própria natureza - o Golden Record ensaia um olhar sobre a humanidade enquanto espécie dominante em um planeta vivo, e o faz reconhecendo lacunas, ausências e diversidades. A equipe procurou contemplar a multiplicidade humana nos idiomas, culturas e feições, resultando num retrato que trafega pelo exótico, talvez próximo a uma estética do tipo "National Geographic". Ainda que a humanidade retratada no disco não seja *una*, podemos relacionar a figuração do Golden Record - assim como a própria missão de viajar no espaço - com o *Anthropos* - o humano cuja conexão primordial parte da materialidade da terra e do corpo, mas busca um ideal mental e transcendental, neste caso relacionado ao que talvez haja de mais metafísico na ciência: o espaço infinito do universo.

Diversos artistas experimentaram propor relações entre o humano e o cosmos. Em *Sun Tunnels* (fig. 43), de 1977, a artista norte-americana Nancy Holt localizou um ponto no deserto de Utah para associar uma escultura aos movimentos dos astros. O local havia de ser uma ampla planície, cercada por montanhas baixas. Por fim, Holt encontrou sua paisagem desértica no município de Lucin, em um local desgastado pelo antigo lago Bonneville, um lago pré-histórico de grandes proporções, que retrocedeu há cerca de 14 mil anos atrás, deixando apenas uma pequena parte alagada: o Great Salt Lake (local onde o artista Robert Smithson construiu a obra *Spiral Jetty*).

Na área ao redor há velhas trilhas, cavernas de cristal, minas abandonadas de turquesa, cobre e tungstênio, velhos poços de petróleo, moinhos, nascentes escondidas e cavernas antigas. Uma caverna próxima, coberta de séculos de carvão e gorduras, tem pelo menos três metros de resíduos - a maior parte composta por sujeira, ossos e artefatos. Lá um "tempo de vida" ("*lifetime*") parece muito minúsculo. Após acampar por um tempo, sozinha no deserto, tive a forte impressão que eu estava ligada através de milhares de anos de tempo humano com as pessoas que viveram nas cavernas ao redor por tanto tempo. Eu estava compartilhando a mesma paisagem com eles. Do local (*site*), eles teriam visto o sol nascer e se pôr sobre as mesmas montanhas.³¹³

Com uma equipe multidisciplinar - que envolveu engenheiros e astrofísicos - Nancy Holt construiu uma obra no deserto que consiste em quatro grandes manilhas de concreto alinhadas em forma de X, cada uma com uma série de pequenos furos na lateral. Nos solstícios de inverno e verão, o sol nasce e se põe exatamente alinhado à escultura, passando

³¹³ HOLT, Nancy. **Sun Tunnels (1977)**. In *Theories and documents of contemporary art*. Kristine Stiles e Peter Selz (Ed.). University of California Press. Berkeley, 1996. 537 p. Tradução nossa: "In the surrounding area are old trails, crystal caves, disused turquoise, copper and tungsten mines, old oil wells and windmills, hidden springs, and ancient caves. A nearby cave, coated with centuries of charcoal and grease, is filled with at least 10 feet of residue - mostly dirt, bones and artifacts. Out there a "lifetime" seems very minute. After camping alone in the desert awhile, I had a strong sense that I was linked through thousands of years of human time with the people who had lived in the caves around there for so long. I was sharing the same landscape with them. From the site, they would have seen the sun rising and setting over the same mountains and ridges."

pelo interior das manilhas, e, em certos momentos específicos, os raios de sol atravessam os furos nas paredes. O trabalho se insere como uma dobra contemporânea na linha ancestral de monumentos pré-históricos que se relacionavam com os movimentos do sol e das constelações, como o Stone Henge, na Inglaterra.

No deserto, o "tempo" não é somente um conceito mental ou uma abstração matemática. As rochas à distância não têm idade ("ageless"); elas foram depositadas em camadas durante centenas de milhares de anos. O "tempo" assume uma presença física. Apenas a 16 quilômetros ao sul do Sun Tunnels estão as planícies salinas de Bonneville ("*Bonneville Salt Flats*"), um dos poucos locais do mundo onde você pode efetivamente ver a curvatura da terra. (...) Por marcar as posições anuais extremas do sol, o Sun Tunnels indica o "tempo cíclico" do ano solar. O centro do trabalho torna-se o centro do mundo. Os padrões de mudança de luz de nossa "estrela-sol" ("*sun-star*") marcam os dias e as horas enquanto passam através dos "furos-estrela" ("*star-holes*") dos túneis.³¹⁴

Nancy Holt escreve que não buscou fazer um monumento megalítico, mas "trazer o vasto espaço do deserto de volta para a escala humana"³¹⁵. A cada solstício de verão, o local é visitado por dezenas de pessoas que viajam espontaneamente em uma jornada pelo deserto para vivenciar o momento de "conexão solar". As visitas são feitas sem mediações - a obra é uma coordenada no deserto e pode ser visitada por qualquer pessoa disposta a se deslocar até o *site*. Vídeos no youtube mostram a variedade das visitas espontâneas, que a cada ano se transformam em catarses coletivas no dia do solstício de verão. Em um dos vídeos há um comentário: "É verdade que os Sun Tunnels foram construídos há cinco mil anos?". O trabalho parece provocar uma outra experiência de tempo que tensiona a História, ainda que suas manilhas sejam feitas de concreto, outro material impermeável predominante nas cidades modernas.

A obra *Roden Crater*³¹⁶, do artista James Turrell propõe relações semelhantes entre o humano e o cosmos (fig. 44). Localizado na região do *Painted Desert*, no norte do Arizona, o trabalho se insere nas experiências da *Land Art* que se iniciaram na década de 1960, como os Sun Tunnels de Nancy Holt. Roden Crater ocupa o interior de uma cratera vulcânica, dentro da qual Turrell constrói, desde a década de 1970, uma arquitetura que propõe uma experiência

³¹⁴ Ibid., 538-539 p. Tradução nossa: "'Time' is not just a mental concept or a mathematical abstraction in the desert. The rocks in the distance are ageless; they have been deposited in layers over hundreds of thousands of years. 'Time' takes on a physical presence. Only 10 miles south of the Sun Tunnels are the Bonneville Salt Flats, one of the few areas in the world where you can actually see the curvature of the earth. Being part of that kind of landscape, and walking on earth that has surely never been walked on before, evokes a sense of being on this planet, rotating in space, in universal time. (...) By marking the yearly extreme positions of the sun, Sun Tunnels indicates the "cyclical time" of the solar year. The center of the work becomes the center of the world. The changing pattern of light from our 'sun-star' marks the days and the hours as it passes through the tunnel's 'star-holes'."

³¹⁵ Ibid., 539 p.

³¹⁶ *Roden Crater* é uma obra do artista James Turrell, em processo desde 1977. Mais informações podem ser obtidas no website do projeto: <http://rodencrater.com> Última visualização em 22.08.2016.

imersiva de luzes e observações dos astros. Atravessando túneis e aberturas, o visitante entra em contato direto com a luz solar durante o dia e com a luz de outras estrelas à noite, como "um portal para a contemplação da luz, do tempo e da paisagem"³¹⁷, propondo conexões entre "o físico e o efêmero, o objetivo e o subjetivo, em uma experiência sensorial transformadora"³¹⁸.

Os diversos espaços arquitetônicos de Roden Crater (alguns já construídos, outros ainda em projeto) formam túneis e câmaras subterrâneas como um observatório a olho-nu de eventos astronômicos, assim como câmaras escuras de grandes proporções, que com a ajuda de lentes, formam a imagem da paisagem no interior da arquitetura.

É uma cratera vulcânica localizada em uma área de geologia exposta (*exposed geology*), o *Painted Desert*, um lugar onde você sente o tempo geológico. Você tem a forte sensação de estar de pé sobre a superfície do planeta. Dentro desta configuração, estou construindo espaços que irão envolver (*engage*) eventos celestiais. Diversos espaços serão sensíveis à luz estelar e serão literalmente empoderados pela luz de estrelas a milhões de anos-luz de distância. A luz estelar reunida vai habitar aquele espaço, então você poderá sentir a presença física daquela luz.³¹⁹

Os Sun Tunnels de Nancy Holt, o Roden Crater de James Turrell, assim como obras como *Star Axis* de Charles Ross - um observatório de movimentos astronômicos no deserto do Novo México, nos Estados Unidos, iniciado em 1971 e ainda em construção -, o *Observatory* de Robert Morris, construído na Holanda entre 1971 e 1977, além do seminal *Spiral Jetty*³²⁰ (fig. 45), de Robert Smithson (1970), são alguns dos importantes trabalhos de Land Art (ou *Earth Art*³²¹) que desafiam a escala humana diante do tempo da geologia e dos

³¹⁷ Conforme descrito no texto de apresentação do projeto, disponível em: <http://roden crater.com/about/> Última visualização em 22.08.2016.

³¹⁸ Ibid.

³¹⁹ TURRELL, James. **Mapping Spaces (1987)**. In Theories and documents of contemporary art. Ed. By Kristine Stiles e Peter Selz. University of California Press. Berkeley, 1996. 576 p. Tradução nossa: "It is a volcanic crater located in an area of exposed geology, the Painted Desert, an area where you feel geologic time. You have a strong feeling of standing on the surface of the planet. Within that setting, I am making spaces that will engage celestial events. Several spaces will be sensitive to starlight and will be literally empowered by the light of stars millions of light years away. The gathered starlight will inhabit that space, and you will be able to feel the physical presence of that light."

³²⁰ O *Spiral Jetty* é uma importante obra do movimento conhecido como *Land Art*, realizada por Robert Smithson em 1970 - uma espiral de terra e basalto construída no Great Salt Lake, lago salino em Utah, nos Estados Unidos. Mais informações podem ser obtidas no website da Dia Foundation: <http://www.diaart.org/visit/visit/robert-smithson-spiral-jetty> Última visualização em 22.08.2016.

³²¹ *Earth Works* foi o nome que Robert Smithson deu à primeira exposição com obras que trabalhavam com elementos naturais ou realizados em espaços ao ar livre distantes da cidade. A exposição foi realizada na Virginia Dwan's New York gallery, em outubro de 1968, na qual Smithson atuou como curador. O artista passou a se referir aos seus trabalhos como *earthworks* realizados em *sites* (as esculturas feitas fora da galeria) e *non-sites* (trabalhos trazidos para o contexto da galeria a partir de realizações nos *sites*, muitas vezes com fotografias, mapas e arranjos com materiais trazidos das próprias localidades dos *sites*). Dessa forma o artista propunha uma relação dialética entre o que acontecia dentro da galeria e no espaço físico do exterior - dois espaços de atuação inter-relacionados e inter-dependentes, em um movimento espiral de presenças e ausências. Ver RYAN, Leslie

eventos astronômicos - a escala do planeta e a escala do universo. Se for possível associar estas experiências à transcendência do *antropos*, o conceito sobre a humanidade será de outra natureza, pois o ser humano que está diante desses trabalhos é atravessado tanto por relações que engajam ciência e arte, quanto por atualizações de referências míticas e ancestrais. Assim como escreveu Nancy Holt, Smithson afirmou que gosta de "paisagens que sugerem a pré-história"³²². Estes trabalhos colocam o humano como o ponto de vista central, porém ao fazê-lo tornam evidente seu caráter frágil e efêmero.

Os artistas da Land Art cultivaram tanto o ponto de vista da Terra girando e mirando a imensidão universo, como o ponto de vista oposto, que olha o planeta a partir do céu - um tipo de visão que passou a ser cada vez mais explorado com a profusão de imagens de satélite. Ferramentas de visualização do planeta tornaram-se um fator crucial na construção da ideia de sociedade global, materializadas na imensa quantidade de satélites em órbita, na grande rede planetária da internet, e na democratização do transporte aéreo. Hoje é possível visualizar todo o planeta em imagens fotográficas através de softwares gratuitos como o *Google Earth*, acessar satélites pela internet e até observar o planeta em tempo real através de websites como o *Earth Now*³²³ e o *Earth View*³²⁴.

Diversos *earthworks* são vistos principalmente através de imagens de satélites e fotografias aéreas. Em alguns trabalhos de 1969, como *Branded Mountain* e *Cancelled Crop* (fig. 46), Dennis Oppenheim escava um X na vegetação, como alvos na paisagem, e os expõe em uma montagem de fotografias aéreas e mapas. A quem se dirige o alvo? O artista propõe colapsar escalas ao desenhar o alvo no mapa e na própria superfície da terra - como um olho que se expande em *zoom out* da pequena escala da cartografia do mapa, para um *olho-satélite*.

Nesses trabalhos, o humano está oculto, diminuto, mas atua como uma presença invisível materializada nos deslocamentos de ponto de vista - ora olha para a imensidão do espaço, ora olha para a própria Terra. É neste movimento incessante, que permite estar ao mesmo tempo dentro e fora, que talvez se encontre a alusão à consciência humana arriscada nessas obras. Na realidade, as construções de grande escala na superfície da Terra precedem a tecnologia das imagens aéreas: diversas transformações na paisagem realizadas por comunidades "primitivas" ao redor do mundo formam símbolos que só poderiam ser vistos a

A. **Art + Ecology: Land Reclamation Works of Artists Robert Smithson, Robert Morris, and Helen Mayer Harrison and Newton Harrison.** In *Environmental Philosophy*, 4(1-2), 2007. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/232243344> Última visualização em 25.08.2016.

³²² SMITHSON, Robert. **Conversation in Salt Lake City (1972).** In *Robert Smithson: Collected Writings*, ed. Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996. 298 p.

³²³ Disponível em: <http://earthnow.usgs.gov> Última visualização em 20.09.2016.

³²⁴ Disponível em: <http://www.fourmilab.ch/earthview/> Última visualização em 20.09.2016.

partir do céu, como os gigantescos geoglifos, dos quais as Linhas de Nasca (fig. 51), no Peru, são representativas, com suas formas geométricas e símbolos figurativos que chegam a 370 metros e datam da época entre 500 A.C. e 500 D.C..³²⁵ Como escreveu Tania Rivera:

A existência das linhas de Nazca, enormes desenhos feitos por este povo pré-colombiano nos desertos do Peru, que nunca eram vistos em sua totalidade e hoje podem ser contemplados de avião, já trazia de forma pungente o apelo a um supremo olhar, externo. Para este olhar outro se oferecem as produções imagéticas do sujeito, para além do que este e seus semelhantes possam contemplar.³²⁶

Por serem obras de grande escala, feitas para perdurar no tempo, se inscrevendo na paisagem, as esculturas da Land Art corroboram a ideia antropocênica do humano enquanto agente de transformação geológica. O Spiral Jetty, por exemplo, fez uma intervenção de rocha basáltica no Great Salt Lake, e a escultura teve sua estrutura material transformada física e quimicamente pelas águas salinas do lago. Em 1972, dois anos depois de sua construção, a espiral foi coberta pelas águas e ficou submersa por três décadas, até voltar a aparecer em 2002, repleta de cristais de sal. A obra transmutou-se para a cor branca e uma textura cristalizada, contrastando com a água vermelha (fig. 45). Os estudos de Smithson sobre cristalografia, lagos salinos e desertos de sal, tornam evidente o caráter premeditado da interação entre a obra e os processos físico-químicos da natureza. Assim como os túneis de Nancy Holt, o Spiral Jetty está aberto a visitas sem mediações. A visibilidade depende no nível da água do lago, que varia a cada ano.

A escala geológica é um fator importante nessas obras, e algumas estão inevitavelmente conectadas com o desenvolvimento industrial de larga escala nos Estados Unidos, pois dependem de materiais e máquinas industriais para sua feitura. Os agenciamentos tecno-científico-industriais nestas esculturas não serão menos complexos do que os agenciamentos necessários para produzir a maior parte dos objetos que utilizamos no nosso cotidiano, porém enquanto essas obras são construídas para provocarem experiências únicas, o complexo industrial-capitalista produz mercadorias, materiais e transformações urbanas em série, trabalhando com a lógica da quantidade, da produtividade e do lucro.

³²⁵ As Linhas de Nazca são consideradas Patrimônio da Humanidade pela UNESCO. Informações podem ser obtidas no website: <http://whc.unesco.org/en/list/700/> Última visualização em 24.08.2016.

³²⁶ RIVERA, Tania. Op. cit., 2013.

2.7 Sobreposições

Como observei na relação com os antigos geoglifos, os *earthworks* (trabalhos de terra) da Land Art podem se inscrever em uma linha de construções na paisagem que data da pré-história e se estende ao redor do mundo. *Earthwork* é inclusive o termo em inglês utilizado em arqueologia para as modificações na paisagem realizadas por comunidades pré-históricas ou tradicionais, que utilizavam materiais como terra e rochas encontradas no local, com propósitos que variam entre figurações simbólicas de grandes proporções, espaços para rituais, fortificações, habitações e túmulos.

Diversos trabalhos artísticos da Land Art formam *mounds* - nome arqueológico para tipos de montes de terra construídos por civilizações antigas -, assim como monumentos que organizam pedras no espaço, criando desenhos geométricos e figurativos. Com o passar do tempo, os *mounds* se integram na paisagem, formando um relevo antropogênico. Estas referências formais são evidentes nas obras de artistas como Robert Smithson, Richard Long, Robert Morris, Carl Andre, Michael Heizer, Andy Goldsworthy, entre outros.

No livro *Overlay*, de 1983, a crítica de arte Lucy Lippard traça conexões entre as obras de artistas que trabalhavam diretamente na natureza nas décadas de 1960 e 1970 e os monumentos de terra e pedras deixados por povos tradicionais. Lippard aproxima o exercício da crítica de arte à arqueologia, já que as duas trabalham a partir de bases físicas, mas não podem dispensar o uso fundamental da especulação.

O que mais me interessa na pré-história é precisamente o que não se pode saber sobre ela. A nova "história especulativa" das culturas megalíticas oferece um caminho de volta ao labirinto parcialmente fechado pela arqueologia tradicional e seu medo do não-comprovado. Neste campo, a fenda que separa especialistas e não-especialistas é mais estreita do que na maioria dos campos, já que é improvável que muitos fatos concretos sobre a vida social e religiosa da pré-história emergjam algum dia de suas sepulturas. (...) As ideias frequentemente conflituosas que orbitam ao redor das culturas megalíticas mantêm tanto eles quanto nós vivos. Assim como temos que compreender as várias ficções que se passam por história, precisamos ser capazes de imaginar um passado e um futuro diferentes daqueles que as convenções nos acostumaram.³²⁷

³²⁷ LIPPARD, Lucy. **Overlay - Contemporary art and the art of prehistory**. New York: The New Press, 1983. 3 p. Tradução nossa: "What interests me most about prehistory is precisely what cannot be known about it. The new "speculative history" of the megalithic cultures offers a way back into the labyrinth partially closed off by traditional archeology and its fear of the unproven. In this field the gap between specialists and nonspecialists is narrower than in most, since it is unlikely that many hard facts about the socioreligious life of prehistory will ever surface from their burial places. (...) The often conflicting ideas surrounding the megalithic cultures keep both them and us alive. As well as understanding the various fictions that pass for history, we have to be able to imagine a past and a future different from those to which conventions accustom us."

Nos Estados Unidos, há diversos sítios arqueológicos contendo *mounds* e outros tipos de *earthworks*. Os povos pré-colombianos que fizeram estas construções na paisagem - ancestrais das populações indígenas norte-americanas - ficaram conhecidos como *mound builders* (construtores de montes)³²⁸. O monte arqueológico mais antigo é o Watson Brake, em Louisiana, que data de aproximadamente 3500 A.C.. Alguns montes trazem desenhos simbólicos na topografia, como o *Serpent Mound* (fig. 47), que tem a forma sinuosa de uma serpente e data de mais de dois mil anos atrás.³²⁹ O rabo da serpente finaliza em uma espiral, e remete diretamente às espirais dos *earthworks* de Robert Smithson.

Lippard observa que os artistas que trabalham a partir de referências de um passado distante estão, de forma consciente ou não, "sobrepondo (*overlaying*) seu conhecimento da história e ciência moderna sobre as formas primais que permanecem misteriosas a despeito deste conhecimento"³³⁰. Essas sobreposições do contemporâneo e a história profunda, passando por diversas camadas ficcionais e materiais, se inscrevem nas obras e na complexa percepção temporal que temos diante delas.

Na região do Oriente Médio, os *mounds* são chamados de *Tell*. Em sua maioria feitos para moradia, os *tells* revelam camadas arqueológicas de diversas épocas, com construções erguidas sobre os restos de construções antigas, e se encontram também debaixo de cidades modernas, como Tel Aviv, em Israel. No Brasil, um tipo específico de monte arqueológico são os sambaquis, que unem os restos das cascas dos mariscos consumidos por gerações aos restos ósseos dos mortos, gerando uma topografia de relevos calcificados. Nas últimas décadas, o desmatamento da região ocidental da Amazônia, entre o Acre e a Bolívia, revelou centenas de geoglifos: desenhos geométricos de grandes proporções, cavados na superfície da terra (fig. 48). A primeira descoberta se deu em 1977, e desde então há pelo menos 400 geoglifos catalogados e analisados na pesquisa liderada pela arqueóloga Denise Schaan,

³²⁸ "The Mound Builders: their works and relics" foi um livro escrito em 1892 pelo arqueólogo Rev. Stephen D. Peet, fundador da *American Antiquarian*, primeira revista de arqueologia dos Estados Unidos. PEET, Stephen D. **The Mound Builders: their works and relics**. Chicago: Office of The American Antiquarian, 1892.

³²⁹ ROMAIN, William F. **New Radiocarbon Dates Suggest Serpent Mound is More Than 2,000 Years Old**. Ancient Earthworks Project, 2014. Disponível em: <http://ancientearthworksproject.org/1/post/2014/07/new-radiocarbon-dates-suggest-serpent-mound-is-more-than-2000-years-old.html>. Última visualização em 22.08.2016. O autor também publicou junto com outros pesquisadores o artigo "A new multistage construction chronology for the Great Serpent Mound, USA", *Journal of Archaeological Science*. Volume 50, October 2014, Pages 117–125. Disponível em: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0305440314002465> Última visualização em 22.08.2016.

³³⁰ LIPPARD, Lucy. Op cit, 1983. 4 p. Tradução nossa: "Artists working today from models of the distant past are consciously or unconsciously overlaying their knowledge of modern science and history on primal forms that remain mysterious to us despite this knowledge."

pesquisadora da Universidade Federal do Pará.³³¹ Cientistas especulam que povos eram estes, já que não há registro de construção de geoglifos entre as populações indígenas atuais.

Lucy Lippard ressalta que um fator essencial, seja na obra de arte feita na natureza ou em qualquer tipo de figuração pré-histórica encontrada nos sítios arqueológicos, é o fato de invariavelmente levantar indagações sobre quem fez, quando foi feito, e qual o desejo ou objetivo que mobilizou aquele ato. O encontro com uma imagem perdida na natureza pode provocar uma busca incessante por sentido.

Quando eu atravesso um pântano em que nenhuma árvore, habitação ou pessoa está visível, e me deparo com um círculo de pedras irregulares, um monte ou um marco de pedras, eu sei que aquilo é feito pelo humano. Eu não penso em uma natureza sem limites nem eu deuses ou deusas, mas nas *peessoas* que construíram aqueles locais. A própria arte poderia ser parcialmente definida como uma expressão daquele momento de tensão em que a intervenção humana sobre ou em colaboração com a natureza é reconhecida. Ela é suficientemente fascinante para não ser confundida como parte de uma "natureza amorfa". A pessoa para e se pergunta: quem fez isso? Quando? Por que? O que isso tem a ver comigo? Uma das funções da arte é recordar aquilo que está ausente - seja a história, ou o inconsciente, ou a forma, ou a justiça social.³³²

Os sobreviventes em regiões da Amazônia que sofreram desmatamento e deram lugar a estradas, grandes plantações e criações de gado, revelaram geoglifos pré-históricos escondidos sob a floresta há centenas de anos. As pesquisas arqueológicas indicam que estes locais eram utilizados somente em encontros especiais e cultos religiosos. O geógrafo Alceu Ranzi comenta que a natureza na região era bem diferente na época em que as populações realizaram as marcas na terra.

Estudando a megafauna do Acre, chegamos à conclusão de que há alguns milhares de anos passados na Amazônia Ocidental predominava um ambiente de savana. (...) Devemos observar que os geoglifos foram construídos por uma cultura que viveu no Acre, a partir de 2000 anos passados. A ocorrência de geoglifos no Acre também é um forte indicativo de ausência da floresta. Posteriormente, a floresta, como nós conhecemos, ocupou, recobriu e mascarou a paisagem cultural dos povos construtores de geoglifos. O mesmo ocorreu na América Central, onde a floresta recobriu os templos e pirâmides Maias em Honduras e Guatemala. (...) O Dr. Michael Heckenberger, da Universidade da Florida, acredita que os geoglifos do Acre tinham finalidades cerimoniais. Essa seria uma das razões de sua

³³¹ MADEIRO, Carlos. **Descoberta de 400 geoglifos na Amazônia ajuda a desvendar mistério.** In Notícias Uol, abril 2015. Disponível em: <http://noticias.uol.com.br/ciencia/ultimas-noticias/redacao/2015/04/20/descoberta-de-400-geoglifos-na-amazonia-ajudar-a-desvendar-misterio.htm> Última visualização em 24.08.2016.

³³² LIPPARD, Lucy. Op cit, 1983. 4 p. Tradução nossa: "When I cross a moor on a which no tree, habitation, or person is visible, and come upon a ring of ragged stones, a mound or cairn of stones, I know this is human-made. I think neither of a boundless nature nor of gods or goddesses, but of the *people* who made these places. Art itself might be partially defined as an expression of that moment of tension when human intervention in, or collaboration with, nature is recognized. It is sufficiently compelling not to be passed by as part of "amorphous nature". One stops and asks oneself: who made this? When? Why? What does it have to do with me? One of art's functions is to recall that which is absent - whether it is history, or the unconscious, or form, or social justice."

monumentalidade – a comunicação com entes superiores. Como não existem pedras no Acre, só restaram os vestígios da movimentação intensa de terra.³³³

Torna-se evidente, portanto, que seres humanos vêm transformando seu *habitat* desde a pré-história, porém na concepção do chamado Antropoceno, a diferença do impacto do agente humano na superfície do planeta está na escala, radicalizada pelas grandes proporções do sistema de produção Euro-Tecno-Capitalista. Os geoglifos feitos por povos antigos ou pré-históricos materializam os agenciamentos entre natureza e cultura, formando paisagens culturais que afetaram a geografia e a geologia locais. Os *earthworks* da Land Art se inscrevem nesta história ao atualizarem questões míticas e ancestrais postas em relação com questões contemporâneas. São proposições que desafiam nossas noções habituais de tempo e espaço, assim como colocam em cheque nossas concepções de história e pré-história, de civilização moderna e povos "primitivos", de fato histórico, especulação e ficção.

³³³ RANZI, Alceu. **Geoglifos do Acre Gigantescas estruturas de terra revelam o passado das culturas amazônicas - entrevista com Alceu Ranzi.** In Arqueologia Americana. Disponível em: http://www.arqueologiamericana.com.br/artigos/artigo_26.htm Última visualização em 24.08.2016.



