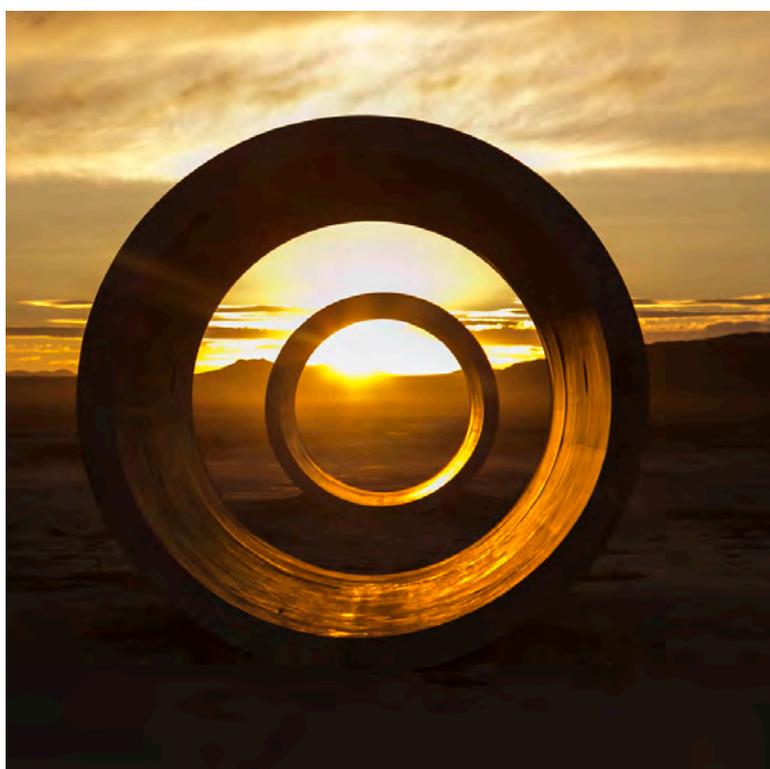




Fig. 43: **Sun Tunnels**, Nancy Holt, Utah, 1977. Fonte: Utah Museum of Fine Arts.

próxima página

44. **Roden Crater**, James Turrel, Arizona, 1970-atual. Fonte: rodencrater.com

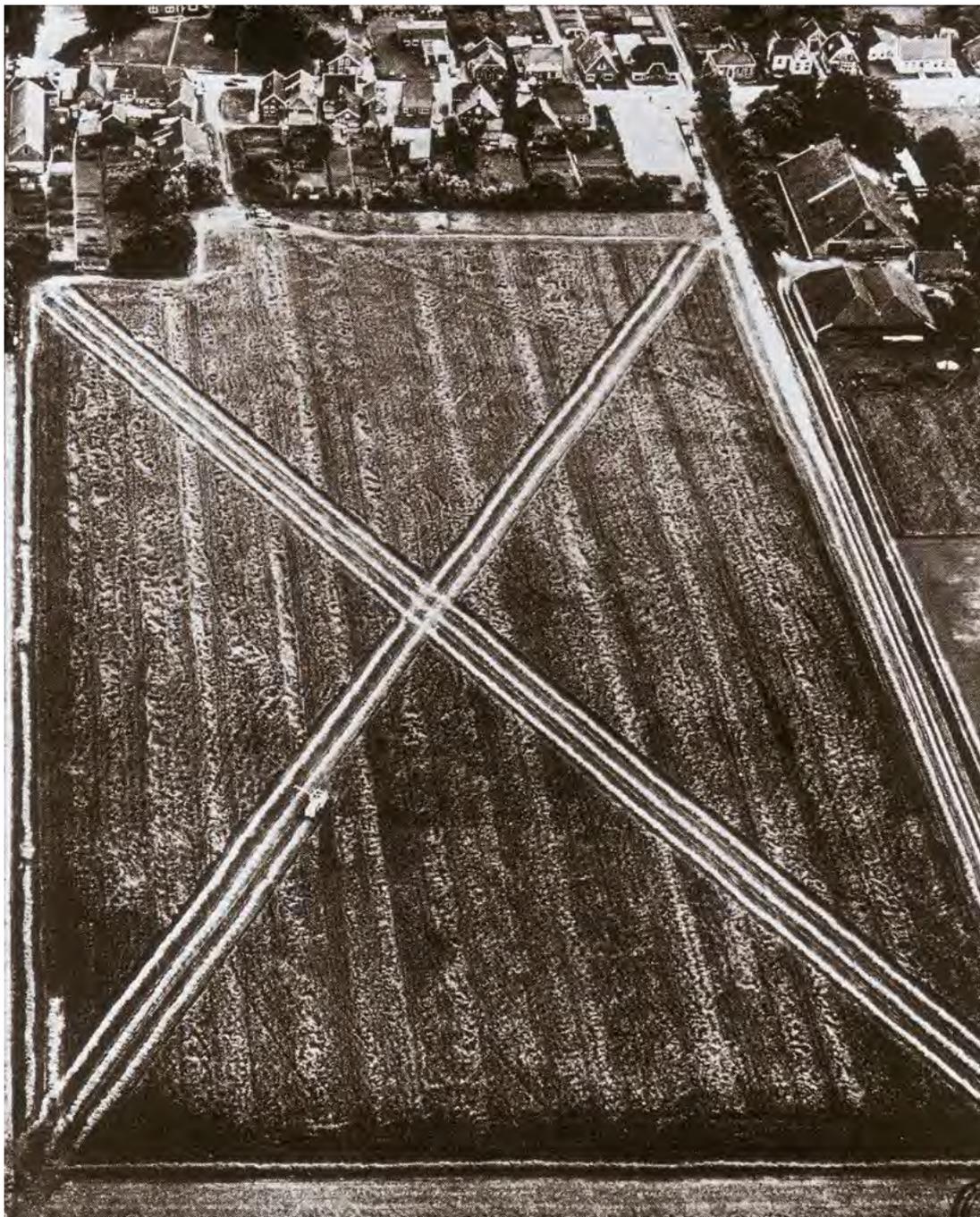


43.





45.



46.

Fig. 46: **Cancelled Crop**, Dennis Oppenheim, 1969. Fonte: <http://sculptureoverview.blogspot.com.br/>

página anterior

Fig. 45: **Spiral Jetty**, Robert Smithson, Great Salt Lake, Utah, 1970. Detalhe dos cristais de sal formados após o período submerso. Fonte: Estate of Robert Smithson, Dia Art Foundation, e fotografia de Martin Hogue, Westminster College.

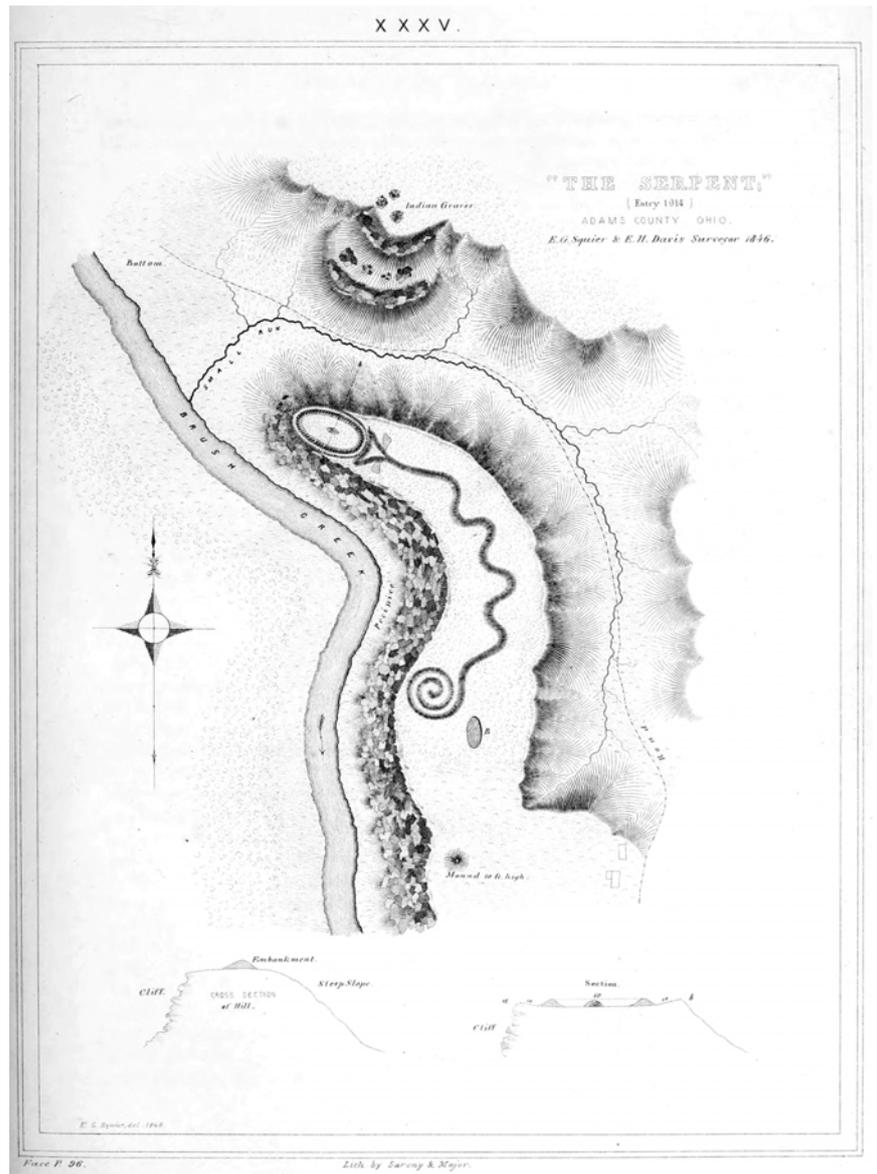




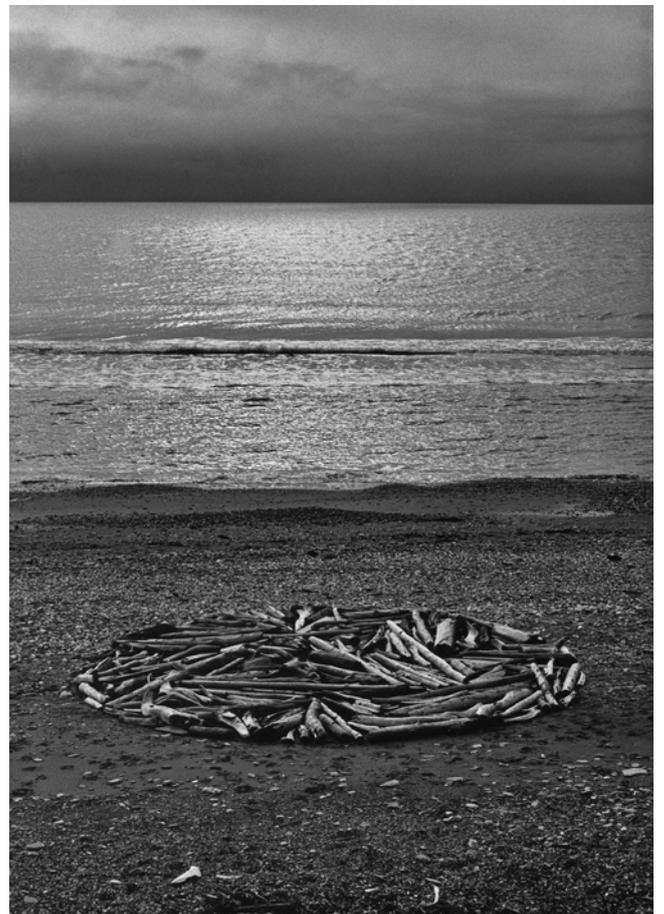
Fig. 48: Geoglifos na região amazônica entre o Acre e a Bolívia, construídos por povos que habitavam o local há cerca de 2000 anos atrás. Fonte: fotografias de Sérgio Vale e de Sanna Saunaluoma, creative commons, Wikipedia.

página anterior

Fig. 47: O “Serpent Mound”, geoglifo em Ohio, nos Estados Unidos, cerca de 300 A.C.. Fonte: fotografia World Heritage Ohio, e mapa de Ephraim George Squiere e Edwin Hamilton Davis, publicado como ilustração no livro “Ancient Monuments of The Mississippi Valley”, de 1848.



49.



50.



51.

Fig. 51: Linhas de Nazca, no Perú, criadas pela civilização de Nazca entre 400 e 650 D.C. Fonte: fotografia de Diego Delso, creative commons, Wikipedia.

página anterior

Fig. 49: **Sahara Circle**, Richard Long, 1988. Fonte: <http://www.richardlong.org/>

Fig. 50.: **Circle in Alaska**, Richard Long, 1977. Fonte: <http://www.richardlong.org/>

tornar-se um fóssil estelar

( )

Tensionar a fronteira entre

dentro e fora

expandido e contido

corpo e ambiente

traçar linhas entre os extremos

-----superfície-limite-----

(Como sentir-se parte?

Como sentir-se fora?)

## 2.8 Paisagens Partidas

As proposições da Land Art se conectaram primeiramente com a exploração de espaços distantes dos centros de circulação humana - as cidades e o circuito de arte que nela se situava - deslocando a experiência da arte para a amplitude das paisagens desérticas e inabitadas, assim como traçaram um olhar contemporâneo sobre a tradição cultural e mítica dos povos primeiros que ali viveram, travando novas relações com os sítios arqueológicos e os mistérios da história profunda. Na Europa, os artistas reunidos no movimento que ficou conhecido como *Arte Povera* (dentre os quais destaquei anteriormente o escultor Giuseppe Penone) trabalhavam com materiais naturais e perecíveis encontrados na natureza e desafiavam os cânones da escultura clássica.

Lippard observa que o interesse renovado nos processos naturais por parte de artistas contemporâneos remonta a uma ansiedade compartilhada socialmente:

Nossa civilização colocou cimento entre nós e a terra, poluição entre nós e o céu, tecnologia entre nós e as estações. Perdemos nossa conexão rural/matriarcal com os fenômenos naturais, e sua restauração parece cada vez menos provável em um mundo crescentemente urbanizado.<sup>334</sup>

No caminhar das décadas seguintes após o surgimento da Land Art, diante da iminência pública de temas como aquecimento global, desmatamento, poluição e mudanças climáticas, artistas interessados em trabalhar diretamente *na* ou *com* a natureza passam a focar cada vez mais em temas como ecologia, sustentabilidade, reciclagem, e na consciência sobre o impacto ecológico e climático do ser humano. Esta outra forma de prática artística, cada vez mais próxima do ativismo e do ambientalismo, passou a receber nomes como *Eco-art*, *Ecological Art* e *Environmental Art*.<sup>335</sup>

A aproximação entre arte e ativismo atravessa o fazer artístico contemporâneo em diversas frentes de ação, com trabalhos que experimentam práticas de sociabilidade, atuam em questões comunitárias e humanitárias, propõem reformulações e experimentos temporários no espaço urbano, assim como se inserem na luta por direitos e justiça de grupos

---

<sup>334</sup> LIPPARD, Lucy. **Overlay - Contemporary art and the art of prehistory**. New York: The New Press, 1983. 45 p. Tradução nossa: "Our civilization has placed cement between us and the earth, pollution between us and the sky, technology between us and the seasons. We have lost our rural/matriarcal connection with natural phenomena, and its resurrection seems less and less likely in a increasingly urbanized world."

<sup>335</sup> Sobre os diversos nomes dados aos artistas que trabalham diretamente na e com a natureza, ver o artigo de Sam Bower, do Green Museum. BOWER, Sam. **A Profusion of Terms**. Green Museum, 2010. Disponível em: [http://greenmuseum.org/generic\\_content.php?ct\\_id=306](http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=306) Última visualização em 23.08.2016.

"minoritários", como LGBT, negros, indígenas e mulheres.<sup>336</sup> A prática artística que se relaciona diretamente com a natureza também se aproximou do ativismo, e a atuação dos artistas varia desde experimentos estéticos e conceituais que não causem impacto na natureza - com ações temporárias e utilizando somente materiais biodegradáveis ou reciclados - a proposições de regeneração de espaços degradados a partir de um novo uso, experiências de reflorestamento criativo ou de novos meios de geração de energia.

A transformação de espaços degradados em obras de arte já se anunciava em alguns projetos da Land Art. Robert Smithson demonstrou em escritos e na escolha por seus *sites* um interesse especial por locais pós-industriais, como minas e pedreiras desativadas, terrenos baldios, campos de despejo de entulho, encostas dinamitadas ou erodidas, assim como espaços em plena reforma urbana, nos quais a mistura caótica de materiais de construção e reviramentos de terra suscitavam no artista reflexões sobre entropia.

Minha experiência pessoal é que os melhores locais [*sites*] para "arte da terra" [*earth art*] têm sido locais perturbados pela indústria, pela urbanização descuidada, ou pela devastação da própria natureza. Por exemplo, o *The Spiral Jetty* é construído em um mar morto, e o *The Broken Circle* e *Spiral Hill* em uma indústria de extração de areia em funcionamento. Terras como estas são cultivadas ou recicladas como arte. (...) De várias formas, os locais mais simples ou até degradados pelos rastros das operações mineradoras oferecem desafios maiores para a arte, assim como maiores possibilidades para estar em solidão.<sup>337</sup>

As marcas do tempo e do uso dos espaços, assim como os restos de construção e sua composição ao acaso, tinham um valor estético para Smithson, que cultivava uma visão singular sobre a paisagem, a natureza e a cidade moderna.<sup>338</sup> Na abordagem do artista, a natureza deveria ser encarada de forma mais "dialética" e menos "metafísica", se alinhando a um "materialismo dialético aplicado à paisagem física"<sup>339</sup>. Para ele, os espaços pós-industriais eram mais apropriados para atuar artisticamente, já que, por serem degradados, já teriam se libertado do ideal de conservação de uma natureza virgem ou bucólica, e estariam aptos a uma transformação que não estivesse presa a preceitos estéticos conservadores. Não se trataria,

---

<sup>336</sup> Sobre relações entre arte e ativismo, ver: THOMPSON, Nato; et al. **Living as Form - Socially engaged art from 1991-2011**. Massachusetts: The MIT Press, 2012.

<sup>337</sup> SMITHSON, Robert. **Frederick Law Olmsted and The Dialectical Landscape (1973)**. In "Robert Smithson: The Collected Writings". Jack Flam (Ed.). Los Angeles: University of California Press, 1996. 165-170 p. Tradução nossa: "My own experience is that the best sites for 'earth art' are sites that have been disrupted by industry, reckless urbanization, or nature's own devastation. For instance, *The Spiral Jetty* is built in a dead sea, and *The Broken Circle* and *Spiral Hill* in a working sand quarry. Such land is cultivated or recycled as art. (...) In many ways the more humble or even degraded sites left in the wake of mining operations offer more of a challenge to art, and a greater possibility for being alone in solitude."

<sup>338</sup> No caso da cidade, a aproximação entre construção, monumento e ruína são pontos importantes para a reflexão do artista no texto "Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey", em 1967: SMITHSON, Robert. **A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey (1967)**. In "Robert Smithson: The Collected Writings". Ed. Jack Flam. Los Angeles: University of California Press, 1996. 68 p.

<sup>339</sup> SMITHSON, Robert. Op. cit., 1996. 160 p.

portanto, segundo o artista, de esconder ou negar a devastação do passado, mas investigar o processo de mudança e de acaso em uma paisagem entrópica, cuja "ordem material da natureza" é diretamente influenciada pelo agenciamento humano.<sup>340</sup>

Os ecologistas de hoje, que têm uma concepção metafísica, ainda vêem as operações da indústria como obras do Diabo. A imagem do jardim do paraíso perdido deixa a pessoa sem uma dialética sólida, e faz com que sofra de um desespero ecológico. A natureza, como uma pessoa, não tem somente um lado. (...) Qualquer discussão a respeito de natureza e arte está sujeita a implicações morais. Uma vez um aluno me disse que "natureza é qualquer coisa que não seja feita pelo homem". Para aquele estudante, o homem estava fora da ordem natural das coisas.<sup>341</sup>

Esta abordagem de Robert Smithson pareceu um tanto estranha para outros autores e artistas que, no início da década de 1970, também pensavam relações entre arte, natureza e paisagem, mais próximos a movimentos ecológicos e de conservação do meio-ambiente nos Estados Unidos.<sup>342</sup> As intervenções físicas na paisagem que Smithson e outros artistas da Land Art experimentaram foram comparada a uma postura machista e patriarcal, que, como mineradores e engenheiros militares, reviravam e exploravam a natureza como "estupradores" da Terra. A polêmica foi relatada por Smithson da seguinte forma:

No *The New York Times* (domingo, 12 de março de 1972) a coluna de Grace Glueck tinha o título "Residência artística para a Mãe Natureza", e uma fotografia de Alan Gussow com a legenda "uma espécie de cuidador espiritual". Lendo o artigo, a pessoa descobre o que pode ser chamado de um Complexo de Édipo Ecológico. A penetração da "Mãe Terra" se torna a projeção do tabu incestual na natureza. (...) Cedendo à fantasia espiritual, ele [Alan Gussow] diz no seu livro *A Sense of Place: Artists and the American Land*, publicado pela "Friends of the Earth", sobre os pintores de paisagem: "O que estes artistas fazem é tornar estes lugares visíveis, comunicar seus espíritos - ao contrário do artistas dos *earth works*, que cortam e escavam a terra como engenheiros militares. Precisamos de poetas líricos para celebrar [estes lugares]." As projeções de Gussow dos "engenheiros militares" sobre o que ele imagina que sejam os "artistas dos *earth works*" parece estar ligada aos seus próprios medos sexuais. Como coloca Paul Shepard no seu livro "*Man in the Landscape*", "Esses engenheiros parecem estar no extremo oposto dos estetas que tentam transformar sua sexualidade em algo etéreo. Porém, a autoridade e a

---

<sup>340</sup> Ver: RYAN, Leslie 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.

<sup>341</sup> SMITHSON, Robert. Op. cit., 1996. 161-162 p. Tradução nossa: "Modern day ecologists with a metaphysical turn of mind still see the operations of industry as Satan's work. The image of the lost paradise garden leaves one without a solid dialectic, and causes one to suffer an ecological despair. Nature, like a person, is not one-sided. (...) Any discussion concerning nature and art is bound to be shot through with moral implications. Once a student told me that "nature is anything that is not manmade." For that student man was outside the natural order of things."

<sup>342</sup> Ibid. No texto "Frederick Law Olmsted and The Dialectical Landscape (1973)", Robert Smithson reflete sobre sua própria concepção estética da natureza, tomando o paisagista Frederick Law Olmsted como uma de suas principais referências.

dominação dos engenheiros sobre a terra carrega a força da agressão sexual - e talvez também a culpa."<sup>343</sup>

É interessante que a metáfora da relação sexual seja escolhida para tratar das interações entre o humano e paisagem. Já à primeira vista, é possível observar que o agente humano é abordado como masculino, enquanto a paisagem ou a natureza, como entidade feminina. O homem é ativo, e a natureza, passiva. Este humano - masculino, europeu, branco, patriarcal - trata a natureza como objeto (ou recurso barato, como indica Jason Moore no conceito de *Cheap Nature*), explora seu corpo, retira-lhe qualquer valor ou dignidade. A terra devastada é a mulher estuprada, violentada. A feminilidade da natureza nesta metáfora cumpre também os padrões patriarcais da mulher-mãe nutridora ou da virgem intocável.

A resposta de Smithson (em 1973) já demonstra a complexidade da relação entre o ser humano e a natureza materializada no uso dos recursos naturais, assim como sugere que outras formas de se relacionar - talvez nem tão puristas, nem tão devastadoras - possam ser experimentadas.

Um artista representacional etéreo como Gussow (ele faz pinturas impressionísticas medíocres) falha em reconhecer a possibilidade de uma manipulação orgânica direta da terra desprovida da violência e da agressão machista. O espiritualismo alarga a separação entre o homem e a natureza. O tratamento da terra pelo fazendeiro, pelo mineiro ou pelo artista depende do quão consciente ele está de si mesmo enquanto natureza; afinal, sexo não é somente uma série de estupros. O fazendeiro ou o engenheiro que corta a terra pode tanto cultivá-la quanto devastá-la. Representar a natureza na poesia lírica e na pintura de paisagem não é o mesmo que o cultivo direto da terra. Se os mineradores fossem menos alienados da natureza dentro deles e libertos da agressão sexual, o cultivo aconteceria. Quando alguém olha para a habitação indígena no penhasco em Mesa Verde, não pode separar arte da natureza. E não podemos esquecer os montes [*mounds*] indígenas em Ohio. (...) O artista autêntico não pode virar as costas para as contradições que habitam nossas paisagens.<sup>344</sup>

---

<sup>343</sup> SMITHSON, Robert. Op. cit., 1996. 163 p. Tradução nossa: "In *The New York Times* (Sunday, March 12, 1972) Grace Glueck's column has a headline "Artist-in-Residence for Mother Earth," and a photograph of Alan Gussow captioned "A sort of spiritual caretaker." Reading the article, one discovers what might be called an Ecological Oedipus Complex. Penetration of "Mother Earth" becomes a projection of the incest taboo onto nature. (...) Indulging in spiritual fantasy, he [Alan Gussow] says of representational landscape painters on his book *A Sense of Place: Artists and the American Land*, published by Friends of the Earth: "What these artists do is make these places visible, communicate their spirit - not like the earth work artists who cut and gouge the land like Army engineers. What's needed are lyric poets to celebrate it." Gussow's projection of the 'Army engineers' on what he imagines to be 'earth work artists' seems linked to his own sexual fears. As Paul Shepard in his *Man in the Landscape*' points out, "Those [army] engineers seem to be at the opposite extreme of esthetes who attempt to etherealize their sexuality. Yet, the engineer's authority and dominance over land carries the force of sexual aggression - and perhaps the guilt as well'."

<sup>344</sup> Ibid., 163-164 p. Tradução nossa: "An etherealized representational artist such as Gussow (he does mediocre Impressionistic paintings) fails to recognize the possibility of a direct organic manipulation of the land devoid of violence and 'macho' aggression. Spiritualism widens the split between man and nature. The farmer's, miner's, or artist's treatment of the land depends on how aware he is of himself as nature; after all, sex isn't all a series of rapes. The farmer or engineer who cuts into the land can either cultivate it or devastate it. Representing nature once removed in lyric poetry and landscape painting is not the same as direct cultivation of the land. If strip

Smithson teve sua vida abreviada por um acidente de avião enquanto sobrevoava o local de seu último trabalho, "*Amarillo Ramp*", em Amarillo, Texas. Aos 35 anos, o artista deixou alguns *earth works* em *sites*, diversos trabalhos para a galeria (*non-sites*) e muitos escritos seminiais, sobre trabalhos seus e de outros artistas - extenso material teórico que se tornou referência para o pensamento sobre arte contemporânea e suas relações com a natureza. Sobre o legado de Robert Smithson, a crítica de arte Lucy Lippard escreve:

É impossível falar de covas de mineração em um contexto de arte sem se confrontar com sua influente presença/ausência; sua atração romântica por paisagens pós-industriais estranhas e sombrias; sua ode à entropia. Apesar do dos nossos frequentes desacordos há quarenta anos, agora eu percebo que as preocupações de Smithson com espelhos, covas de mineração, geologia, o Oeste (norte-americano), o espalhamento da massa (urbana e industrial), e os subúrbios entrópicos refletiram na minha própria vida e no meu trabalho. E dificilmente estou sozinha. Smithson é o único de sua geração de artistas da Land Art do fim da década de 1960 cujas ideias, disseminadas através de seus escritos encantadores, ainda parecem particularmente relevantes e provocativas hoje. (...) Smithson estava simultaneamente envolvido no local e conscientemente removido dele. As vistas lhe interessavam menos do que o que estava abaixo dos pés.<sup>345</sup>

Entre os escritos de Robert Smithson estão também projetos para obras que não chegaram a ser realizadas. Nos últimos anos de vida, o artista se empenhava nos chamados "*Land Reclamation Projects*", projetos que requeriam às autoridades a recuperação de locais degradados pelas atividades industriais, como minas e pedreiras, através de obras de arte como os *earth works*.

Em 1971, Smithson realizou as obras *Broken Circle* e *Spiral Hill*, construídas dentro uma indústria de mineração de areia em atividade na Holanda (fig. 58). Em entrevista<sup>346</sup>, o artista explicou que inicialmente a escultura deveria ocupar um parque, o que não o motivou, pois um parque já lhe parecia uma espécie de obra de arte, que envolve um tipo específico de

---

miners were less alienated from nature in themselves and free of sexual aggression, cultivation would take place. When one looks at the Indian cliff dwelling in Mesa Verde, one cannot separate art from nature. And one can't forget the Indian mounds in Ohio. (...) The authentic artist cannot turn his back on the contradictions that inhabit our landscapes."

<sup>345</sup> LIPPARD, Lucy R. **Undermining - A wild ride through land use, politics, and art in the changing West**. New York: The New Press, 2014. 84 - 85 p. Tradução nossa: "It is impossible to talk pits in an art context without confronting his influential presence/absence; his romantic attraction to eerie, dreary, post-industrial landscapes; and his paeans to entropy. Although we often disagreed forty years ago, I now find Smithson's preoccupations with mirrors, pits, geology, the West, sprawl, and entropic suburbs reflected in my own life and work. And I am hardly alone. Smithson is the only one of his generation of land artists in the late 1960s whose ideas, disseminated through his compelling writings, seem particularly relevant and provocative today. (...) Smithson was simultaneously involved in the place and self-consciously removed from it. Views, or vistas, interested him less than what was underfoot."

<sup>346</sup> SMITHSON, Robert. "... **The earth, subject to cataclysms, is a cruel master.**" (1971) **Interview with Gregoire Müller**. In "Robert Smithson: The Collected Writings". Jack Flam (Ed.). Los Angeles: University of California Press, 1996. Entrevista. 253 p.

cultivo da terra e sua demarcação. Smithson não queria "perturbar o cultivo da terra"<sup>347</sup> predominante na paisagem pastoril holandesa. Acreditava que as *paisagens partidas* ("*broken landscapes*") seriam locais mais apropriados para as intervenções dos *earthworks*.

Na beira do lago formado pela excavação da terra para extração de areia, reorganizou "uma situação perturbada e a trouxe de volta em uma outra forma"<sup>348</sup>. Um dos seus últimos desenhos, de 1973, ano de sua morte, é um projeto de recuperação em uma gigantesca mina de cobre desativada, em Utah (fig. 56). Sobre as proposições de intervenção artística em áreas pós-industriais, Smithson sugeria uma relação intrínseca entre ética e estética, e defendia que o artista deveria sair do "mundo paralelo" da arte e se posicionar como um agente mediador entre a ecologia e a indústria.

Em todo país há muitas áreas de mineração, pedreiras desativadas, lagos e rios poluídos. Uma solução prática para o uso destes locais devastados seria a reciclagem da terra e da água nos termos da "*Earth Art*". (...) Uma dialética entre a recuperação de terras e o uso minerador precisa ser estabelecida. O artista e o minerador precisam se tornar conscientes de si mesmos enquanto agentes naturais. (...) A economia, quando abstraída do mundo, é cega aos processos naturais. A arte pode se tornar um recurso de mediação entre o ecologista e o industrial. Ecologia e indústria não são vias de mão únicas, em vez disso, deveriam ser cruzamentos. (...) Quando um minerador perde a consciência do que está fazendo através das abstrações da tecnologia, ele não pode lidar com sua própria natureza inerente ou com a natureza exterior.<sup>349</sup>

Em uma proposta de recuperação de área degradada para a *Hanna Coal Company* em Ohio<sup>350</sup>, Smithson colocava que a produção industrial não poderia se manter cega diante da paisagem, e que a tríade ecologia, indústria e arte deveria se desenvolver a partir de uma relação entre as partes, e não seguir trabalhando e produzindo em isolamento.

O ecologista tende a ver a paisagem nos termos do passado, enquanto a maioria dos industriais não vê coisa alguma. O artista precisa sair do isolamento das galerias e museus e fornecer uma consciência concreta para o presente como ele realmente existe, e não simplesmente apresentar abstrações e utopias. O artista precisa aceitar e adentrar todos os problemas reais que confrontam o ecologista e o industrial. (...) A

<sup>347</sup> SMITHSON, Op. cit., 1996. 253 p.

<sup>348</sup> Ibid., 253 p. Tradução nossa: "I somehow reorganized a disrupted situation and brought it back into another kind of shape."

<sup>349</sup> SMITHSON, Robert. **Untitled (1971)** e **Untitled (1972)**. In "Robert Smithson: The Collected Writings". Jack Flam (Ed.). Los Angeles: University of California Press, 1996. 376 e 379 p. Tradução nossa: "Across the country there are many mining areas, disused quarries, and polluted lakes and rivers. One practical solution for the utilization of such devastated places would be land and water recycling in the terms of "*Earth Art*". (...) A dialectic between land reclamation and mining usage must be established. The artist and the miner must become conscious of themselves as natural agents. (...) Economics, when abstracted from the world, is blind to natural processes. Art can become a resource, that mediates between ecologist and the industrialist. Ecology and industry are not one-way streets, rather they should be crossroads. (...) When the miner loses consciousness of what he is doing through the abstractions of technology he cannot cope with his own inherent nature or external nature."

<sup>350</sup> SMITHSON, Robert. **Proposal (1972)**. In "Robert Smithson: The Collected Writings". Jack Flam (Ed.). Los Angeles: University of California Press, 1996. 379 p.

arte não deveria ser considerada um mero luxo, mas deveria trabalhar dentro do processo da real produção e recuperação. (...) O artista precisa superar as desigualdades que chegam como consequência de um progresso cego.<sup>351</sup>

Outros projetos de recuperação foram propostos por artistas da Land Art. Robert Morris foi um dos primeiros a realizar uma obra patrocinada por verbas de recuperação de terras industriais - uma demanda jurídica nos Estados Unidos, que varia nos termos legais de cada estado. O *earth work* "*Johnson Pit #30*" foi construído em 1979 e ocupou a cava de uma mina de cascalho em King County, Washington (fig. 57). No texto "*Notes on Art as/and Land Reclamation*"<sup>352</sup>, de 1980, Robert Morris traça um extenso panorama da questão ecológica diante da exploração industrial de recursos naturais não-renováveis, seu vínculo com os modos de produção desenvolvidos pela ciência e a tecnologia e os modelos de produção e consumo da sociedade capitalista, até chegar a uma análise dos "efeitos adversos" no meio ambiente, que "variam do estético ao tóxico"<sup>353</sup>.

Robert Morris observa que a forma de ação da tecnologia é a da fragmentação - divisão e subdivisão da produção em etapas, que demandam saberes e técnicas específicas -, enquanto o pensamento ecológico demanda uma forma de ação oposta - considerar o sistema como um todo interconectado e interdependente. A forma de ação fragmentada da tecnologia - unida à busca incessante pelo lucro do sistema capitalista - seria incompatível com uma concepção responsável e consciente da totalidade dos impactos ecológicos causados pela produção de mercadorias.

Neste texto, a precisa análise de Morris culmina em uma discussão acerca das implicações éticas e morais das associações entre arte e indústria a partir da utilização de verbas para recuperação de terras. Torna-se evidente o risco de que a arte seja utilizada como meio de propaganda ou como uma maquiagem que esconde os efeitos nocivos da indústria, restando pouco espaço para projetos de teor mais crítico.

Diversas questões, ou talvez pseudo ou não-questões, são levantadas por este possível menage-a-trois entre arte, governo e indústria. Uma dessas não é uma questão, e é a objeção à arte "servindo" como recuperação de terras, como se

---

<sup>351</sup> SMITHSON, Robert. Op. cit., 1996. 380 p. Tradução nossa: "The ecologist tends to see the landscape in terms of the past, while most industrialists don't see anything at all. The artist must come out of the isolation of galleries and museums and provide a concrete consciousness for the present as it really exists and not simply present abstractions or utopias. The artist must accept and enter into all the real problems that confront the ecologist and the industrialist. (...) Art should not be considered as merely a luxury, but should work within the process of actual production and reclamation. (...) The artist must overcome the inequities that come in the wake of blind progress."

<sup>352</sup> MORRIS, Robert. **Notes on Art as/and Land Reclamation**. In "October, Vol. 12 (Spring, 1980)". Massachusetts: MIT Press, 1980. 87-102 p. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778576> Última visualização em 09.09.2016.

<sup>353</sup> Ibid., 87 p.

fazendo isto ela perderia de alguma forma sua "liberdade". A arte sempre serviu. Às vezes o serviço tem sido mais visível - serviço a um patrono, ou para uma campanha de propaganda governamental. Outras vezes o serviço é menos visível, como quando a arte se enreda e reforça o consumo de mercadorias ou permanece "abstrata" enquanto satisfaz uma comissão governamental. (...) Pode parecer, portanto, que praticar a arte como recuperação de terras é promover a aceleração contínua do ciclo de recurso-energia-mercadoria-consumo, já que a recuperação - definida esteticamente, economicamente, geofisicamente - funciona para tornar aceitável os atos originais da extração de recursos. Enquanto os *site works* participarem da arte como recuperação de terras, eles não teriam outra opção senão servir a uma função de relações públicas para interesses de mineradores em particular, e para o programa de aceleração tecnológica-consumista em geral. Entretanto, tal participação não parece diferente de uma exposição em qualquer galeria de arte, que *ipso facto* participa da estrutura de produção de mercadorias. Nenhuma das obras monumentais históricas conhecidas hoje teria sido feita se artistas se recusassem a trabalhar (muitos, claro, não têm nem opção de recusar) seja por patrocínios questionáveis ou por desacordos com os objetivos para os quais a arte é utilizada. É uma ilusão pensar que artistas algum dia tenham tido algo a dizer a respeito das funções de seus trabalhos.<sup>354</sup>

A posição assumida por Morris não é animadora para aqueles que pensam sobre o papel da arte na atual situação de ameaça ecológica e climática. Talvez o artista estivesse apenas expressando um realismo cético, ou talvez o contexto da época - em meio à crise energética causada pela alta do petróleo em 1979, aliada ao despertar niilista e consumista dos anos 1980 - teria aniquilado qualquer otimismo remanescente. Segundo Morris, a estética dos *earthworks* em áreas de recuperação de terras seriam "incapazes de assinalar qualquer protesto contra o uso ascendente de minerais e fontes de energia não-renováveis"<sup>355</sup>. As cavas das grandes minerações a céu aberto deveriam ser deixadas em exposição como monumentos aos recursos que um dia se extinguirão - e estes seriam os símbolos mais significativos do século XX. Ainda que nos pareça deprimente, talvez estes locais pós-industriais sejam, de fato, os verdadeiros monumentos do Antropoceno.

---

<sup>354</sup> MORRIS, Robert. Op. cit., 1980. 98 p. Tradução nossa: "A number of issues, or perhaps pseudo- or nonissues, are raised by this possible menage-a-trois between art, government, and industry. One of these is not an issue, and that is the objection to art's "serving" as land reclamation, that it would somehow lose its "freedom" in so doing. Art has always served. Sometimes the service has been more visible - service to a patron, or to a governmental propaganda campaign. Sometimes the service is less visible, as when art meshes with and reinforces commodity consumption or remains "abstract" while fulfilling a government commission. (...) It might then seem that to practice art as land reclamation is to promote the continuing acceleration of the resource-energy-commodity-consumption cycle, since reclamation - defined aesthetically, economically, geophysically - functions to make acceptable original acts of resource extraction. Insofar as site works participate in art as land reclamation, they would seem to have no choice but to serve a public-relations function for mining interests in particular and the accelerating technological-consumerist program in general. Participation, however, would seem to be no different from exhibition in any art gallery, which *ipso facto* participates in the commodity structure. None of the historical monumental works known today would have been made if the artists had refused to work (many, of course, had no option to refuse) because of either questionable sponsorship or disagreement with the ends to which the art was used. It is an illusion that artists have ever had anything to say about the functions of their works."

<sup>355</sup> *Ibid.*, 99 p. Tradução nossa: "Such aesthetic efforts are incapable of signaling any protest against the escalating use of nonrenewable minerals and energy sources."

Seriam suas implicações menos sinistras do que aquelas das Grandes Pirâmides? Todos os grandes monumentos celebram a fé dominante de sua época - ou, em retrospecto, a idiotice predominante. De uma forma ou de outra, a tecnologia produziu monumentos do século XX (...) Todas estas estruturas são um testemunho da fé na ciência e na tecnologia, uma prática que levou o mundo ao ponto de uma crise que ninguém sabe como resolver.<sup>356</sup>

Morris escreve sobre arte como uma prática "amoral", compondo uma "força muito destrutiva", que sempre servirá como propaganda a alguém. "Artistas que acreditam profundamente em causas sociais frequentemente fazem as piores obras de arte"<sup>357</sup>, escreve, defendendo que a única regra seja que a arte possa se aproveitar das forças que dela se aproveitam. Morris finaliza seu texto dizendo que os artistas deverão dar o "toque estético" aos locais degradados pela atividade industrial, e colocar definitivamente o ponto final no século XX.<sup>358</sup>

O argumento de Robert Morris dispensa qualquer senso de responsabilidade política, ética ou moral por parte da arte (ainda que as críticas que o artista fez ao sistema tecno-industrial-capitalista de exploração de recursos naturais sejam contundentes, e demonstrem preocupação a respeito de seus efeitos no planeta). Em nota, Morris desacredita da defesa que Robert Smithson havia feito, cerca de sete anos antes, sobre a possibilidade do artista atuar como um mediador entre os ecologistas e os industriais. Morris se esquiva do argumento de Robert Smithson de que "qualquer discussão a respeito de natureza e arte está sujeita a implicações morais"<sup>359</sup>, assim como não parece reconhecer qualquer relação simbiótica entre ética e estética.

Diferentemente da posição adotada por Robert Morris, dos anos 1980 até hoje, diversos artistas, mais ou menos influenciados pelas obras da Land Art, seguiram experimentando relações entre arte, ciência, ecologia e política. A questão do uso da terra pela indústria em contraste com os usos da terra pelas populações locais delineam os traços das "paisagens culturais" nas quais a arte contemporânea se enreda ao voltar-se para pensar a natureza.

---

<sup>356</sup> MORRIS, Robert. Op. cit., 1980. 100 p. Tradução nossa: "Are their implications any less sinister than those of the Great Pyramids? All great monuments celebrate the leading faith of the age - or, in retrospect, the prevailing idiocy. In one form or another technology has produced the monuments of the twentieth century (...) All these structures are testimony to faith in science and technology, the practice of which has brought the world to a point of crisis which nobody knows how to resolve."

<sup>357</sup> Ibid., 102 p. Tradução nossa: "Artists who deeply believe in social causes most often make the worst art."

<sup>358</sup> Ibid., 102 p. As últimas frases do texto são: "Flattened mountain tops await the aesthetic touch. Dank and noxious acres of spoil piles cry out for some redeeming sculptural shape. Bottomless industrial pits yawn for creative filling-or deepening. There must be crews out there, straining and tense in the seats of their D-8 caterpillars, waiting for that confident artist to stride over the ravaged ground and give the command, "Gentlemen, start your engines, and let us definitively conclude the twentieth century."

<sup>359</sup> SMITHSON, Robert. **Frederick Law Olmsted and The Dialectical Landscape (1973)**. In Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. Jack Flam. Los Angeles: University of California Press, 1996. 162 p.

No livro "*Undermining - A wild ride through land use, politics, and art in the changing West*", Lucy Lippard desenha um panorama sobre a atividade mineradora no Novo Oeste dos Estados Unidos, analisando o complexo industrial-capitalista que a acompanha, seus efeitos na paisagem e nos sistemas ecológicos, bem como as interações conflituosas com as populações locais, entre elas antigas populações indígenas que cultivam tradicionalmente outras formas de se relacionar com a terra.

Lippard traz à tona a onipresença das cavas da mineração a céu aberto, que exploram diversos minerais, dando especial atenção ao cascalho (*gravel* - utilizado na mistura do concreto) e ao carvão. A pesquisa demonstra como as cavas (chamadas *pits* na língua inglesa, são os buracos deixados pela extração do solo) são parte da cultura local antes mesmo do avanço extrativista industrial, pois ao lado de cada casa de adobe (construção tradicional feita de terra), há um buraco de onde a terra foi retirada. A radical distância das escalas, no entanto, é um ponto fundamental nesta análise:

A construção de adobe feita organicamente, com sua pequena cava no quintal é um grito distante da mansão, do enorme hotel de adobe falso, do arranha-céu ou da auto-estrada que emerge da cava maior, a maiores distâncias do seu produto. (...) Longe, nas margens, onde as cicatrizes locais cobrem agressores globais, vivemos em um reflexo distorcido do centro, que percebe nossa "natureza" principalmente como recurso. Aqui, o espaço negativo pode ser mais importante do que o que é construído a partir seus materiais deportados para outros lugares. A mina de cascalho, como outras cavas de mineração, é a imagem reversa da paisagem urbana que ela cria - extração a serviço da edificação. (...) Como a arqueologia, em que o tempo é lido ao revés, minas de cascalho são metaforicamente cidades viradas de cabeça para baixo, apesar da cultura urbana estar alheia de suas origens e dos seus locais rurais de nascimento.<sup>360</sup>

Lippard tece críticas a algumas iniciativas de artistas associados ao que ficou conhecido como Land Art, pois deslocavam a experiência artística para fora dos centros, porém demonstravam pouca preocupação por questões e populações locais. Por se envolverem pouco com na realidade cultural de seus *sites*, Lippard argumenta que alguns dos trabalhos acabaram engendrar uma espécie de colonização da paisagem rural. Sua perspectiva crítica reconhece no fazer artístico um potencial de transformação - estética, social, política - valioso para os tempos atuais.

---

<sup>360</sup> LIPPARD, Lucy R. Op. cit., 2014. 44, 10-11 p. Tradução nossa: "The organically constructed adobe building with its little pit in the yard is a far cry from the mansion, the huge fake adobe hotel, the skyscraper or the freeway that emerges from the greater pit at a greater distance from its product. (...) Out on the margins, where the local scars cover for global perpetrators, we live in a distorted mirror image of the center, which perceives our "nature" as primarily resource. Here negative space can be more important than what's constructed from its deported materials elsewhere. The gravel pit, like other mining holes, is the reverse image of the cityscape it creates - extraction in aid of erection. (...) Like archaeology, which is time read backwards, gravel mines are metaphorically cities turned upside down, though urban culture is unaware of its origins and rural birthplaces."

Chega um momento em que os artistas também precisam tomar responsabilidade pelas coisas e lugares que amam, um momento em que a colonização de um cenário magnífico dá lugar a uma visão mais focada e dolorosa sobre uma paisagem frágil e seus habitantes. A terra não é separada das realidades duras dos que estão sobre e ao redor dela. (...) Se muito da arte contemporânea parece divorciada das expectativas populares das "belas artes", ela permanece um modo de ver às vezes mais conectado ou imerso na vida do que o esperado. Enquanto enredam as artes visuais nas duras realidades do nosso meio ambiente, alguns artistas estão percebendo que podem vislumbrar futuros alternativos, produzir veículos restauradores ou redentores com os quais abrem fendas para outros mundos, e reabilitar o papel da imaginação comum.<sup>361</sup>

Desta forma, Lippard mapeou ações artísticas que abordam criticamente o uso da terra no Novo Oeste norte-americano, região onde vive. Utilizando mídias diversas, os trabalhos podem ser mais ou menos diretamente envolvidos realidades locais, mas constituem um corpo de ações artísticas que propõe transformações na realidade e no imaginário local. Muitos dos artistas citados por Lippard são indígenas, e nos provocam com outras abordagens diante da natureza, já que, como a terra, muitas vezes são considerados como "um outro tipo de recurso natural, quase inseparáveis da região selvagem - ícones do passado ao invés de cidadãos vivos"<sup>362</sup>.

A relação conflituosa entre mineradores, garimpeiros e indígenas é uma realidade que já dura centenas de anos em todo continente americano. Nos Estados Unidos, algumas tribos indígenas negociam os recursos de suas terras - água, combustíveis fósseis, metais e minerais - com as grandes indústrias, sem, no entanto, livrar seus habitantes dos impactos na saúde e no bem-estar. No Brasil, a corrida pelo ouro foi responsável por genocídios em série de sociedades indígenas. Os conflitos entre tribos indígenas e a indústria atravessam muitos ramos, dentre os quais a mineração é um dos mais antigos, marcada também pela exploração do garimpo clandestino.

Recentemente, no ano de 2015, foi a extração industrial do minério de ferro que causou o maior desastre ambiental da história do Brasil (fig. 52-54). O acidente criminoso ocorreu em uma barragem em Mariana, Minas Gerais - estado brasileiro que tem sua formação e história intimamente ligadas à exploração da indústria mineradora. A barragem

---

<sup>361</sup> LIPPARD, Lucy R. Op. cit., 2014. 90, 8-9 p. Tradução nossa: "There is a point where artist too must take some responsibility for the things and places they love, a point at which the colonization of magnificent scenery gives way to a more painfully focused vision of a fragile landscape and its bewildered inhabitants. The land is not separate from the often harsh realities of lives upon and around it. (...) If much contemporary art appears divorced from the popular expectations of "fine arts", it remains a way of seeing, sometimes more connected to or embedded in life than previously expected. While entangling visual art with the cold realities of our current environment, some artists are realizing that they can envision alternative futures, produce redemptive and restorative vehicles with which to open cracks into other worlds, and rehabilitate the role of the communal imagination."

<sup>362</sup> Ibid., 95 p.

mal-conservada rompeu e despejou toneladas de rejeitos de mineração, destruindo povoados locais e cobrindo completamente o rio Doce, uma das principais bacias hidrográficas do país. A densa lama sepultou o rio até sua foz, a 670 quilômetros de distância do acidente, e no encontro com o mar se espalhou por mais 230 quilômetros quadrados.<sup>363</sup> Além dos mortos, desabrigados e da destruição de casas e edifícios, o desastre causou danos imensuráveis na fauna e flora do rio Doce - que morreu asfíxiada pela lama - e deixou sem água e sem peixes - e, para muitos, também sem fonte de renda - a população ribeirinha, entre elas, tribos indígenas, como os Krenak.<sup>364</sup>

A barragem era operada pelo consórcio de mineração SAMARCO, que entre suas principais acionistas a mineradora Vale do Rio Doce - gigante mundial no setor, anteriormente uma empresa estatal, que foi privatizada na década de 1990. As reparações e medidas emergenciais da empresa foram ínfimas diante da gravidade do caso, e a lama continuou vazando da barragem rompida durante meses. Em entrevista a líder indígena Djukurna Krenak comentou o impacto material e simbólico para seu povo, que habita o Rio Doce desde os tempos pré-colombianos.

Nossa tradição foi arrasada por completo. Sempre vivemos nestas terras. Nossa língua, nosso lazer, nossa pesca e até nossa religião estão associados ao rio Doce. Como será agora o futuro de nossos filhos? É uma tragédia ecológica mundial. Nossos antepassados certamente estão muito tristes. Temos que começar a entender como vai ser nossa forma de nos relacionar com nossa própria cultura de agora em diante. Esse vai ser o maior desafio enfrentado por nosso povo. Mas nesse processo não podemos fraquejar porque, se isso acontecer, a Vale passará por cima de nós.<sup>365</sup>

Adotando novamente a técnica da sabotagem, 350 membros da etnia Krenak acamparam durante quatro dias sobre os trilhos da linha de trem de propriedade da Vale do Rio Doce, interrompendo o intenso fluxo de minério de ferro que segue diariamente para exportação. Somente em 2014 cerca de 119 milhões de toneladas de minério de ferro circularam por esta ferrovia, compondo 35% da produção da empresa.<sup>366</sup>

Em Minas Gerais, diversos artistas trabalham criticamente a onipresença da mineração na região. Em uma trilogia de filmes, a artista Simone Cortesão reflete sobre a forma como as

---

<sup>363</sup> CAVALCANTI, José Eduardo. **A qualidade da água do rio Doce após o rompimento da barragem da Samarco**. In Instituto de Engenharia, 21 de dezembro de 2015. Disponível em: [http://www.institutodeengenharia.org.br/site/noticias/exibe/id\\_sessao/70/id\\_colunista/4/id\\_noticia/9795/A-qualidade-da-%C3%A1gua-do-rio-Doce-ap%C3%B3s-o-rompimento-da-barragem-da-Samarco](http://www.institutodeengenharia.org.br/site/noticias/exibe/id_sessao/70/id_colunista/4/id_noticia/9795/A-qualidade-da-%C3%A1gua-do-rio-Doce-ap%C3%B3s-o-rompimento-da-barragem-da-Samarco) Última visualização em 19.09.2016.

<sup>364</sup> ARAÚJO, Heriberto. **Tsunami de Lama Tóxica, o maior desastre ambiental do Brasil**. In El País Brasil, 31 de dezembro de 2015. Disponível em: [http://brasil.elpais.com/brasil/2015/12/30/politica/1451479172\\_309602.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/12/30/politica/1451479172_309602.html) Última visualização em 19.09.2016.

<sup>365</sup> Ibid.

<sup>366</sup> Ibid.

montanhas de Minas Gerais são escavadas até sobrarem apenas lagos de rejeitos, enquanto o minério - o material substancial dos morros - é separado, transportado por trens até o porto, para seguir de navio até a China (fig. 55).

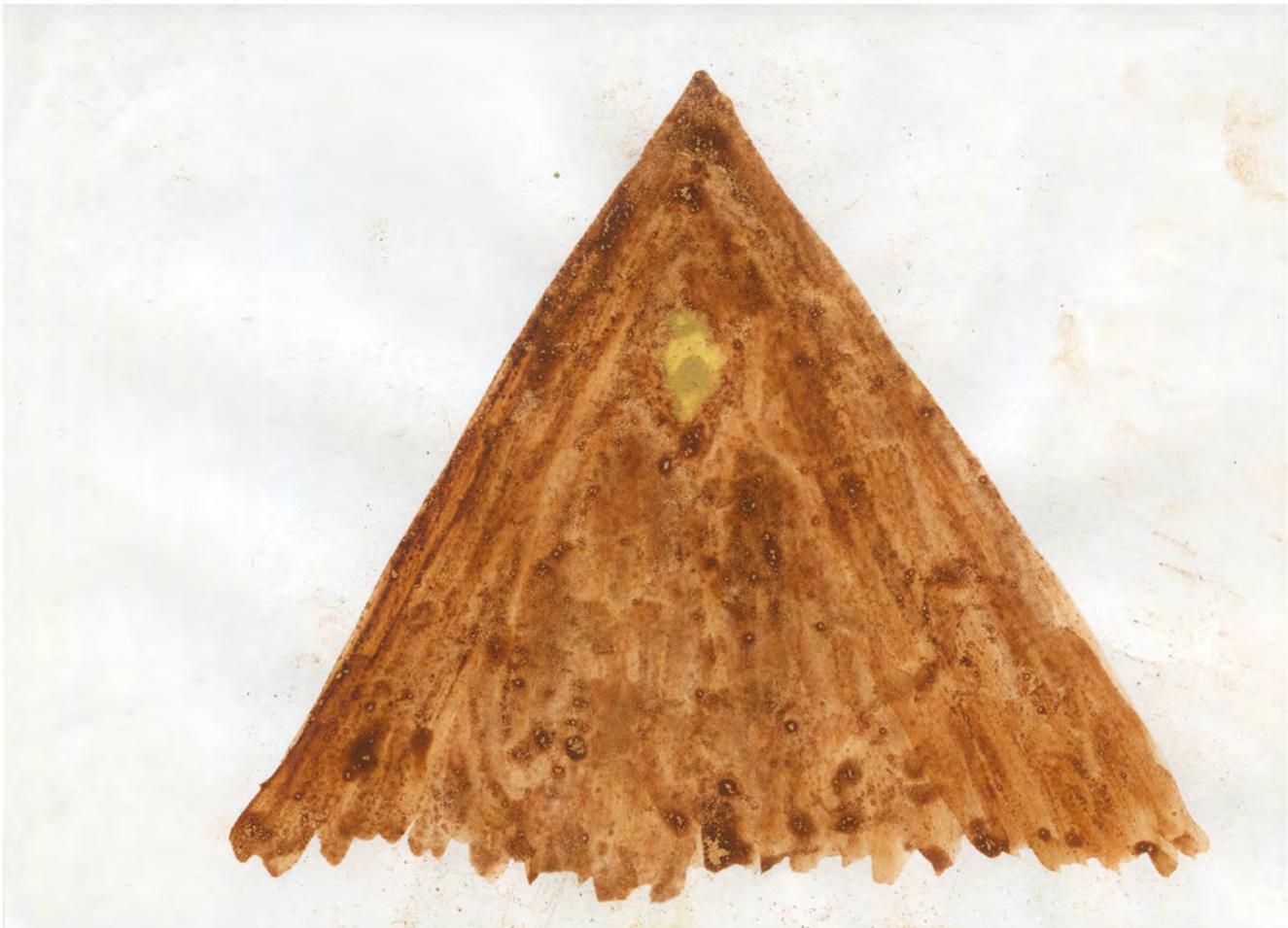
O filme *Subsolos* apresenta o crescimento de uma cava de mineração que leva embora cotidianamente toda uma montanha até outros continentes. A paisagem apresentada se aproxima dos futuros inventados pelo cinema com paisagens entrópicas e muitas ruínas, entre o imaginário ficcional de futuros e o documentário, a terrível realidade brasileira é revelada no filme. Uma narrativa que vai ao encontro da voz de um Guarani, que em sua língua natal, descreve o transporte marítimo do minério do solo brasileiro rumo a outro continente.<sup>367</sup>

Em mais um exemplo do ser humano enquanto agente geológico, enormes montanhas do interior do Brasil são desfeitas e deslocadas para a China, a uma distância de mais de 16 mil quilômetros. Trata-se de uma transformação na paisagem e na própria materialidade das terras, em escalas de milhões de toneladas - prática que acompanhou a história do Brasil desde a invasão colonial das Américas. Foi sobre as exportações das matérias-primas - hoje referidas como *commodities* - que se construiu o modelo de civilização extrativista brasileiro. Ouro, diamante, cobre, madeira, açúcar, café, algodão, soja, milho, carne bovina, carne de frango, minério de ferro, petróleo. O produto básico, em estado bruto ou com baixo grau de transformação, é uma das bases econômicas de nosso país na balança comercial internacional - ainda que tenha um peso menor no PIB do que na grande maioria de seus países vizinhos, como Bolívia, Paraguai, Equador, Chile, Venezuela, Peru, Colômbia, Uruguai e Argentina.<sup>368</sup> Desde a colonização até os dias de hoje, as matérias-primas são exportadas e serão utilizadas na industrialização e na confecção de produtos mais elaborados - recursos biológicos e geológicos que enviamos da América do Sul para outros continentes do mundo.

---

<sup>367</sup> Texto da artista Simone Cortesão sobre *Subsolos*, o primeiro filme de uma trilogia sobre a atividade mineradora no Brasil. *Subsolos* participou dos Encontros Carbônicos 2015, evento com exposição coletiva e uma série de debates entre artistas e cientistas, com o tema "Futuro em Disputa". Mas informações em: <http://encontroscarbonicos.com/> Última visualização em 19.09.2016.

<sup>368</sup> CASTRO, José Roberto. **As commodities e seu impacto na economia do Brasil**. In *Nexo*, 31 de março de 2016. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/explicado/2016/03/31/As-commodities-e-seu-impacto-na-economia-do-Brasil> Última visualização em 20.09.2016.

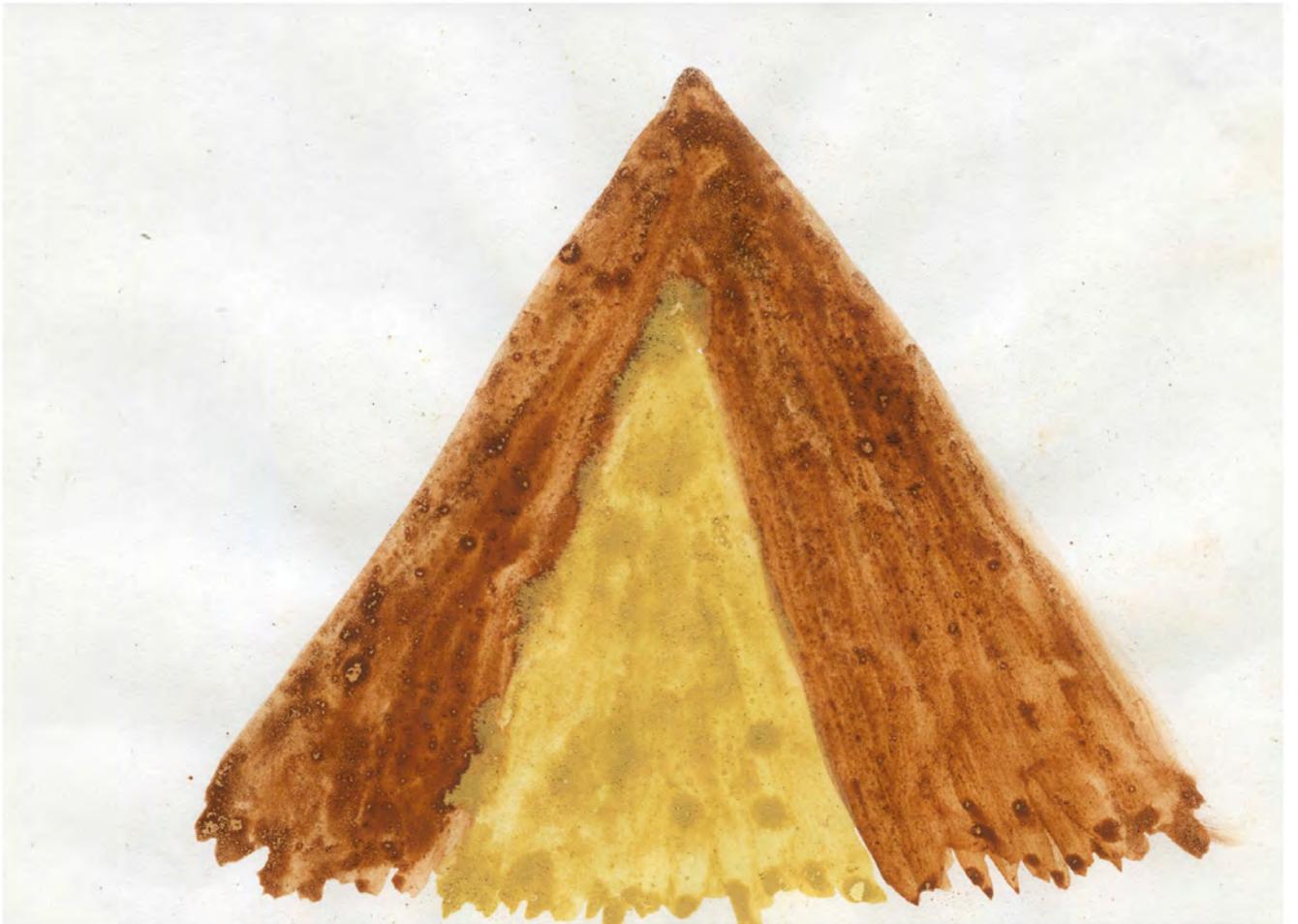














52.



53.



54.

Fig. 54: Imagem de satélite mostra a lama de rejeitos de minério de ferro que vazaram da barragem do Fundão, da Companhia Samarco, em Mariana Minas Gerais. A faixa marrom mostra o percurso pelo Rio do Doce até a sua foz. Fonte: NASA Earth Observatory, imagem de Joshua Stevens, utilizando dados de satélite do U.S. Geological Survey, 2015.

página anterior

Fig. 52: Registro da situação do desastre ambiental em julho de 2016. Fonte: Ibama, Operação Águas.

Fig. 53: A chegada da lama no mar, em novembro de 2015. Fonte: fotografia de Arnau Aregio, creative commons, Wikipedia.



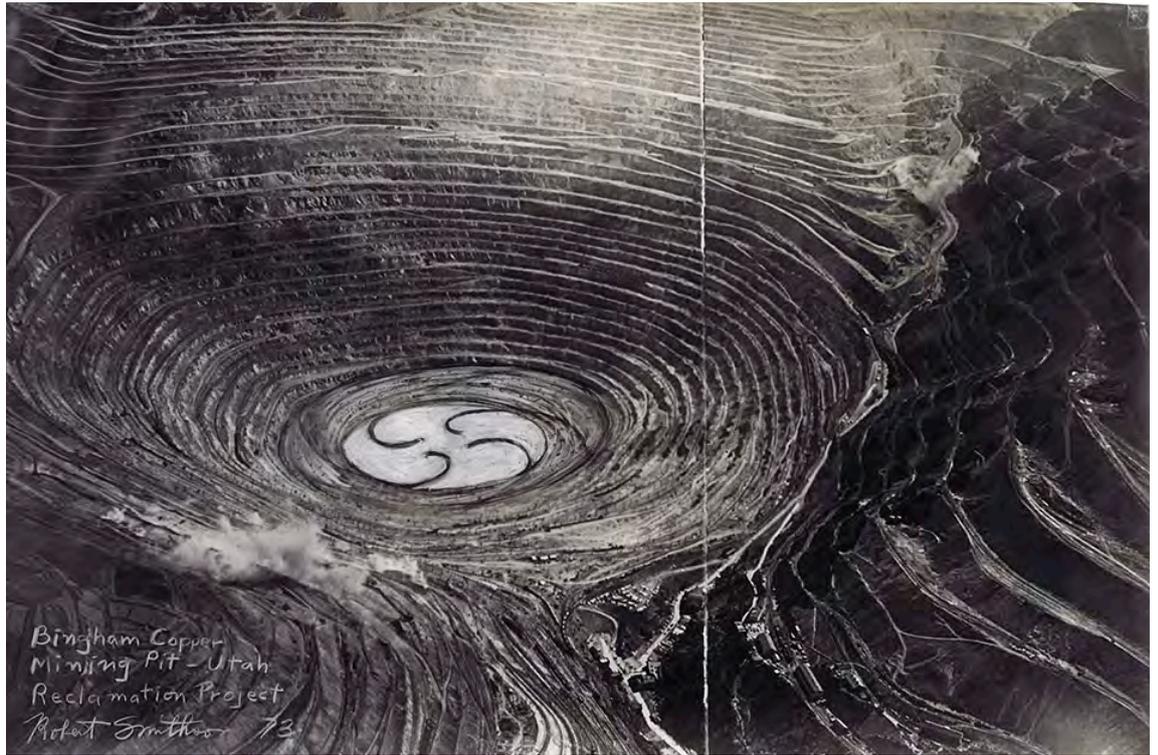
55.

Fig. 55: Cava de mineração em Minas Gerais, Brasil. Fonte: fotografia de “Subsolos”, de Simone Cortesão.

próxima página

Fig. 56: **Bingham Copper Mining Pit - Utah - Reclamation Project**, projeto de Robert Smithson, 1973. Fonte: Estate of Robert Smithson.

Fig. 57: **Johnson’s Pit no30**, Robert Morris, 1979. *Earthwork* em uma cava de mineração em King County, Washington, construído através de verba governamental para recuperação de áreas degradadas pela atividade industrial. Fonte: The Center of Land Use Interpretation.



56.



57.



58.

Fig. 58: **Broken Circle/Spiral Hill**, Robert Smithson, 1971. Obra construída em uma mina de areia em Emmen, Holanda. Fonte: fotografia Benito Strangio, 2011.

o ferro do meteoro  
siderito

o ferro do sangue  
hemoglobina

o ferro do corpo  
o corpo da terra

o ferro da terra  
hematita magnetita limonita  
pirita ilmenita siderita

**minério-hemorragia**

## 2.9 Contra-anthropologia do "povo da mercadoria" e os "comedores de terra"

Como identificado por Lucy Lippard, há uma diferença brutal entre a escavação e extração de recursos minerais em série desenvolvida pela sociedade industrial moderna, e a forma como as comunidades indígenas lidam tradicionalmente com a floresta e seus espaços de habitação. Para refletir sobre a obsessão de extrair os materiais subterrâneos do planeta a velocidades e quantidades cada vez maiores, nos servirá especialmente o pensamento do líder e xamã Yanomami, Davi Kopenawa, relatado no livro "A Queda do Céu", escrito a partir de um longo diálogo com o antropólogo Bruce Albert.<sup>369</sup>

Kopenawa provoca a reflexão do leitor com sua mitologia viva, encarnada na elaboração mítica e xamânica do tempo presente. Mergulhamos em narrativas cosmológicas que tratam de questões socio-ambientais, e nas quais o "branco" tem um papel singular. Como escreve o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro no prefácio da edição em português, nos deparamos com "uma contra-anthropologia arguta e sarcástica dos Brancos, o 'povo da mercadoria', e de sua relação doentia com a Terra - conformando um discurso que Albert caracterizou, lapidarmente, como uma 'crítica xamânica da economia política da natureza'"<sup>370</sup>.

Abaixo reproduzo trechos do livro "Queda do Céu", em que Davi Kopenawa comenta a visão mítica e cosmológica que os Yanomami cultivam sobre o homem branco, a produção de mercadorias e a extração de recursos subterrâneos do planeta, como o ouro, o minério de ferro e os combustíveis fósseis. Os *xapiris* - espíritos acessados pelos xamãs durante os rituais - são a um só tempo guerreiros, protetores e fonte de conhecimento para os Yanomami, que ensinam, no "tempo do sonho", sobre o passado e o presente, sobre seu próprio povo e os povos estrangeiros.

Muitas vezes pensei, durante a noite, nessas coisas debaixo da terra que os brancos cobiçam tanto. Perguntava a mim mesmo: "Como teriam vindo a existir? De que são feitas?". Por fim, os *xapiri* me permitiram ver sua origem no tempo do sonho. O que os brancos chamam de "minério" são as lascas do céu, da lua, do sol e das estrelas que caíram no primeiro tempo. Por isso nosso antigos sempre nomearam o metal brilhante *mareaxi* ou *xitikarixi*, que é também o nome das estrelas. Esse metal debaixo da terra vem do antigo céu *Hutukara* que desabou antigamente sobre os nosso ancestrais. Tornado fantasma durante o sono, eu também vi os brancos trabalhando com esses minérios. Arrancavam e raspavam grandes blocos deles, com suas máquinas, para fazer painéis e utensílios de metal. Porém, não pareciam se dar conta de que esses fragmentos de céu antigo são perigosos. Ignoravam que sai deles

<sup>369</sup> KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A Queda do Céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

<sup>370</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **O Recado da Mata**. In KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. "A Queda do Céu". São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 27 p.

uma fumaça de metal densa e amarelada, uma fumaça de epidemia tão poderosa que se lança como uma arma para matar os que dela se aproximam e a respiram. (...)

As primeiras peças de ferro utilizadas por nossos ancestrais foram as que *Omama* deixou para trás na floresta, quando fugiu para longe, a jusante de todos os rios. Eles não tinham machados e facões de verdade, como hoje. Amarravam pedaços de ferro usados num cabo para fazer machadinhas. Essas ferramentas eram muito poucas nas casas dos antigos. Só alguns homens mais velhos as possuíam e as deixavam bem guardadas. Trabalhavam com esses pedaços de ferro que chamavam de ferramentas de *Omama*, porque eram muito resistentes. (...)

(...) [os xamãs] chamam os *xapiri* dos ancestrais dos forasteiros da cidade. Nós os conhecemos bem, e sabemos também fazer dançar suas imagens. Possuem aviões, e são guerreiros muito valentes. São parecidos com os brancos mas, comparados a eles, são muito bonitos. Não são humanos. Esses espíritos *napënapëri* são muito altos. Vêm vestidos com uniformes brancos, como camisas bem compridas. Seus olhos são cobertos por peles de metal brilhante. São óculos, semelhantes a espelhos, que lhes permitem enxergar de muito longe os seres maléficos. Trazem na cabeça chapéus de ferro em brasa, que assustam as fumaças de epidemia. Têm a barba cerrada como rabos de macaco cuxiú-negro, e cabelos negros como os de *Omama*, que os envia a nós. Carregam pesadas lâminas de metal, para ferir seus inimigos. São espadas de ferro muito compridas e resistentes. Ficam amarradas em torno de seus braços e cinturas. Quando uma delas quebra, trocam-na logo por uma nova e, quando são atacados, essas pesadas peças de aço cintilante rebatem os golpes de seus inimigos. Esses espíritos dos brancos são as imagens dos *Hayowari t'ëri*, um grupo de ancestrais yanomami levados pelas águas e transformados por *Omama* em forasteiros. Vieram a existir no primeiro tempo, na terra em que seus pais haviam sido criados antes deles. São os fantasmas dos primeiros brancos; são ancestrais brancos tornados outros que agora dançam para nós como espíritos *xapiri*. São eles os verdadeiros donos do metal de *Omama*. Foram eles que ensinaram os brancos de hoje a fabricar aviões, objetos para captar os cantos e as peles de imagens. (...)

Penso que na verdade não foi *Omama* que criou esse metal. Encontrou-o no solo e com ele escorou a nova terra que acabara de criar, antes de cobri-la com árvores e espalhar os animais de caça pela floresta. Ao descobri-lo, pensou que os humanos poderiam utilizá-lo para abrir suas roças com menos trabalho. Contudo, por precaução, só deixou a nossos ancestrais alguns fragmentos dele depois de torná-los inofensivos. Com eles puderam fabricar machadinhas. *Omama* ocultou sua parte mais dura e maléfica no frescor da terra, debaixo dos rios. Temia que seu irmão *Yoasi* fizesse mau uso dele. De modo que deu a nossos ancestrais o metal menos nocivo, mas também o menos resistente. Disse a eles: "Tomem esses poucos pedaços para trabalhar em suas roças e não desejem mais! Guardarei o restante, que é perigoso! Ele agora pertencerá aos espíritos!". Esse outro metal, o de *Omama*, muito pesado e ardente, é o verdadeiro metal. É o mais sólido, mas também o mais temível. Se ele não o tivesse ocultado desse modo, *Yoasi*, sempre desastrado, logo teria revelado sua existência a todos e desse modo a floresta já teria sido destruída por completo há muito tempo! Porém, apesar da prudência de *Omama*, *Yoasi* conseguiu assim mesmo fazer chegar a notícia da existência desse metal aos ancestrais dos brancos. Por isso eles acabaram por atravessar as águas para vir à sua procura na terra do Brasil. Não é à toa que os brancos querem hoje escavar o chão de nossa floresta. Eles não sabem, mas as palavras de *Yoasi*, o criador da morte, estão neles. (...)

Esse metal das profundezas é tão duro que pode cortar pedras sem se estragar. Os outros minérios, como o ouro, a cassiterita ou até o ferro, estão mais próximos da superfície do solo, por isso são mais frágeis. As lâminas de faca perdem o corte e as de machado se quebram. As panelas furam e ficam amassadas. É por isso que os brancos ficam procurando sem trégua esse metal verdadeiro, que não se deteriora. Eles ainda não estão satisfeitos com as mercadorias e máquinas fabricadas até o momento com os minérios que conseguiram arrancar do solo. Agora querem possuir

objetos que não envelhecem e jamais se degradam. Porém, tudo isso vai acabar mal, pois como eu disse, essas coisas do fundo da terra são muito perigosas. Se os brancos um dia chegassem até o metal de *Omama*, a poderosa fumaça amarelada de seu sopro se espalharia por toda parte, como um veneno tão mortal quanto o que eles chamam de bomba atômica. (...)

O ouro, quando ainda é como uma pedra, é um ser vivo. Só morre quando é derretido no fogo, quando seu sangue evapora nas grandes panelas das fábricas dos brancos. Aí, ao morrer, deixa escapar o perigoso calor de seu sopro, que chamamos de *oru a wakixi*, a fumaça do ouro. Ocorre o mesmo com todos os minérios, quando são queimados. É por isso que a fumaça dos metais, do óleo dos motores, das ferramentas, das panelas e de todos os objetos que os brancos fabricam se misturam e se espalham por suas cidades. Esses vapores, quentes, densos e amarelados como gasolina, colam no cabelo e nas roupas. Entram nos olhos e invadem o peito. É um veneno que suja o corpo dos brancos das cidades, sem que o saibam. Depois, toda essa fumaça maléfica flui para longe e, quando chega até a floresta, rasga nossas gargantas e devora nossos pulmões. (...)

Multidões desses forasteiros bravos surgiram de repente, de todos os lados, e cercaram em pouco tempo todas as nossas casas. Buscavam com frenesi uma coisa maléfica da qual jamais tínhamos ouvido falar e cujo nome repetiam sem parar: *oru* - ouro. Começaram a revirar a terra como bandos de queixadas. Sujaram os rios com lamas amareladas e os enfumaçaram com a epidemia *xawara* dos seus maquinários. (...) Se deixarmos os garimpeiros cavarem por toda parte, como porcos-do-mato, os rios da floresta logo vão se transformar em poças lamacentas, cheias de óleo de motor e lixo. Eles também lavam o pó de ouro misturando-o com o que chamam de azougue. Os outros bancos chama isso de mercúrio. Todas essas coisas sujas e perigosas fazem as águas ficarem doentes e tornam a carne dos peixes mole e podre. (...)

O pensamento desses brancos está obscurecido por seu desejo de ouro. São seres maléficos. Em nossa língua, os chamamos de *napë worëri pë*, os "espíritos queixada forasteiros", porque não param de remexer os lamaçais, como porcos-do-mato em busca de minhocas. Por isso também os chamamos de *urihi wapo pë*, os "comedores de terra". (...)

Mas não somos só nós que sofremos dessa doença do minério. Os brancos também são contaminados e no fim ela os come tanto quanto a nós, pois a epidemia *xawara*, em sua hostilidade, não tem nenhuma preferência! Embora pensem morrer de uma doença comum, não é o caso. São atingidos, como nós, pela fumaça dos minérios e do petróleo escondidos por *Omama* debaixo da terra e das águas. Fazem-na jorrar por toda parte, ao extrair e manipular essas coisas ruins. Chama isso de poluição. Mas para nós é sempre fumaça de epidemia *xawara*. Apesar de sofrerem também, eles não querem desistir. Seu pensamento está todo fechado. Só se importam em cozinhar o metal e o petróleo para fabricar suas mercadorias. Por isso a *xawara* consegue guerrear sem trégua contra humanos. (...)

Os minérios ficam guardados no frescor do solo, debaixo da terra, da floresta e de suas águas. Estão cobertos por grandes rochas duras, pedregulhos ocos, pedras brilhantes, cascalho e areia. Tudo isso contém seu calor, como uma geladeira de vacinas. Já disse: essas coisas caídas do primeiro céu são muito quentes. Se forem todas postas a descoberto, incendiarão a terra. (...) *Omama* escondeu seu metal lá no meio dos morros das terras altas, onde também fez jorrar os rios. É de lá que surgem os ventos e o frescor da floresta. É de lá que vem sua fertilidade. Quando fazemos dançar a imagem desse pai dos minérios, ela se apresenta a nós como uma montanha de ferro subterrânea, cheia de imensas hastes fincadas em todos os lados. *Omama* a colocou nas profundezas do solo para manter a terra no lugar e impedir que a ira dos trovões e dos raios a faça tremer e a desloque. Cravou a lá como nos fazemos com os postes de nossas casas, para que elas não balancem durante as tempestades. (...)

Se os brancos começarem a arrancar o pai do metal das profundezas do chão com seus grandes tratores, como espíritos de tatu-canastra, logo só restarão pedras, cascalho e areia. Ele ficará cada vez mais frágil e acabaremos todos caindo para debaixo da terra. É o que vai ocorrer se atingirem o lugar em que mora *Xiwāripo*, o ser do caos, que, no primeiro tempo, transformou nossos ancestrais em forasteiros. O solo, que não é nada grosso, vai começar a rachar. A chuva não vai mais parar de cair e as águas vão começar a transbordar de suas rachaduras. Então, muitos de nós serão lançados à escuridão do mundo subterrâneo e se afogarão nas águas de seu grande rio, *Moto uri u*. Escavando tanto, os brancos vão acabar até arrancando as raízes do céu, que também são sustentadas pelo metal de *Omama*. Então ele vai se romper novamente e seremos aniquilados, até o último. (...)

Com a fumaça dos minérios, do petróleo, das bombas e das coisas atômicas, os brancos vão fazer adoecer a terra e o céu. Então, os ventos e tempestades acabarão entrando também em estado de fantasma. No final, inclusive os *xapiri* e a imagem de *Omama* serão atingidos! É por isso que nós, xamãs, estamos tão atormentados. Quando a epidemia xawara nos ataca ela cozinha nossa imagem em gasolina e petróleo, dentro de suas panelas de ferro. Isso nos faz virar outros e sonhar o tempo todo. Então vemos as imagens de todos os brancos que estão em busca do metal que tanto cobiçam. Vemos as fumaças das inúmeras tropas de seres maléficos *xawarari* que os acompanham por toda parte, e os enfrentamos com firmeza com nossos *xapiri*. (...)

Os brancos por acaso pensam que *Teosi* conseguirá fazer a fumaça de suas fábricas desaparecer do céu? Estão equivocados. Levada pelo vento bem alto, até o seu peito, já está começando a sujá-lo e queimá-lo. É verdade, o céu não é tão baixo quanto parece a nossos olhos de fantasma e fica tão doente quanto nós! Se tudo isso continuar, sua imagem vai ser esburacada pelo calor das fumaças de minério. (...) Mas essa doença do céu é o que nós, xamãs, mais tememos. Os *xapiri* e todos os habitantes da floresta também estão muito aflitos, pois, se o céu acabar pegando fogo, desabará mais uma vez. Então, seremos todos queimados e, como nossos ancestrais do primeiro tempo, arremessados no mundo debaixo da terra.<sup>371</sup>

Segundo Danowski e Viveiros de Castro, esta "profecia do desmoronamento do céu" é repetida em diversas escatologias ameríndias, uma *figuração* mítica e cosmológica que nos provoca a imaginar um mundo de sedimentações e camadas biogeológicas e culturais. Como descrevem os autores a partir da narrativa de Davi Kopenawa:

Via de regra, esses desmoronamentos, que podem estar associados a cosmografias folheadas, com vários "céus" e "terras" empilhados uns sobre os outros, são fenômenos periódicos, parte de grandes ciclos de destruição e recriação da humanidade e do mundo. É comum que tais rearranjos estatigráficos sejam atribuídos ao envelhecimento do cosmos e ao peso crescente dos mortos (seja de seus corpos dentro da terra, seja de suas almas sobre a camada celeste). Isso pode produzir (é o caso da cosmologia yanomami) a queda em cascata das camadas celestes, que vêm ocupar o lugar das antigas camadas terrestres, tornadas patamares subterrâneos, com seus habitantes (nós, os viventes de hoje) transformados em

---

<sup>371</sup> KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A Queda do Céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. As citações acima não acompanham a ordem da publicação original. Foram divididas por parágrafos e encadeadas como uma montagem que enfatiza as questões tratadas neste texto. Os trechos foram retirados das seguintes páginas, respectivamente: 357; 222; 228-229; 358; 359; 362-363; 335-336; 339; 365; 360-361; 361; 370; 371 p.

monstros canibais do inframundo, enquanto as almas celestes dos mortos se tornam a humanidade na nova camada terrestre.<sup>372</sup>

Estas figurações cosmológicas reverberam na materialidade das rochas sedimentares, como as finas linhas do ferro bandado (fig. 26), nas quais podemos observar uma espacialização do tempo geológico, ainda que as medidas não sejam exatas ou regulares: uma camada mais grossa pode tanto indicar uma deposição de materiais ao longo de milhares de anos, quanto um súbito evento cataclísmico, que tenha arrastado um grande volume de matéria em pouco tempo.

As "cosmografias folheadas" do povo yanomami são figurações de mundo que se relacionam com as sedimentações geoculturais - "*sedimentações da mente*" - imaginadas por Robert Smithson, assim como por Giuseppe Penone, especialmente evidente na sua narrativa ficcional sobre a formação do carvão mineral:

Como o carvão mineral é criado? Há uma multidão, somos tantos, empacotados, amontoados, sufocamos uns aos outros, lutamos incessantemente por um espaço, lotados, pressionados, pisados, nós colapsamos, soterramos, comprimimos, esmagamos, nos interpenetramos. E é assim que esprememos a luz para fora, apertados, endurecidos, nos tornamos matéria, matéria rígida, mas que ainda emana o fedor explosivo do medo.<sup>373</sup>

## 2.10 Húmus, Humano

Segundo a perspectiva moderna e modernizadora, um dos considerados marcos de desenvolvimento das diversas civilizações é a capacidade de exploração dos recursos subterrâneos (minerais, metais, combustíveis fósseis) aliada ao domínio de técnicas necessárias para a mineração, metalurgia, fundição e refino. A análise das civilizações antigas costuma utilizar alguns parâmetros clássicos como a domesticação de vegetais e animais, a agricultura, a organização em vilas e a construção com tijolos de argila, as ferramentas de pedra e o domínio do fogo (Idade da Pedra); a exploração do cobre e o princípio da metalurgia (Idade do Cobre ou Calcolítico); a fundição do bronze e o surgimento da escrita

<sup>372</sup> 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. 101 p.

<sup>373</sup> PENONE, Giuseppe. **Writings 1968-2008**. Bologna: IKON / MAMbo, 2009. 300 p. Tradução nossa: "HOW IS COAL CREATED? There is a crowd, so many of us, packed in, huddled, we suffocate each other, we struggle relentlessly for a scrap of space, crowded, pressed, trampled, we collapse, squash down, compress, shrink, interpenetrate. and this is how we squeeze out the light, pressed in, hardened, we become matter, hard matter but which still emanates the explosive stench of its fear. 1988"

(Idade do Bronze); a fundição do ferro e o desenvolvimento das ligas metálicas (Idade do Ferro e Antiguidade Clássica); além da organização social em cidades-estado, com uma estrutura hierárquica de governantes e governados.

É notório, porém, o aspecto problemático destas análises em contextos ambientais e sociais diferentes dos europeus. O arqueólogo Eduardo G. Neves demonstra como as civilizações ameríndias foram analisadas de forma equivocada por centenas de anos.

Ao contrário da imagem corrente de que a Amazônia sempre foi indômita e escassamente ocupada, a maior floresta tropical do planeta estava, no ano 1000, repleta de sociedades indígenas. Algumas eram hierarquizadas, lideradas por chefes supremos, capazes de comandar um exército de guerreiros. Outras estavam resumidas a grupos pequenos e nômades de caçadores e coletores que usavam zarabatanas para matar macacos e outros animais. Acima de tudo, tais sociedades eram compostas de povos que falavam línguas variadas - mais diferentes entre si do que são hoje, por exemplo, o português e o russo. Em alguns aspectos, a Amazônia do ano 1000 não era diferente da Europa naquele mesmo período. O francês Jacques Le Goff, um dos mais importantes historiadores da Idade Média, mostrou como seria possível identificar na Europa áreas de bosque entremeadas a pequenas cidades, algumas delas fortificadas, conectadas por redes de caminhos em que ocorria o comércio. Mas uma diferença entre a Amazônia e o Velho Mundo era que, devido à escassez de rochas, a matéria-prima para a construção na floresta sempre foi a terra. É por isso que sítios arqueológicos com aterros ou valas são tão comuns na região. Muitos deles se encontram ainda cobertos pelas matas que cresceram de novo após o início da colonização europeia, quando houve queda brusca na população nativa por causa da propagação de doenças, da guerra e da escravidão.<sup>374</sup>

Portanto, a floresta amazônica, comumente caracterizada como uma "mata virgem", havia sido intensamente ocupada durante milhares de anos antes da chegada dos europeus. Neves observa que as margens do Rio Amazonas até o alto do Solimões eram especialmente povoadas, o que explica a abundância de sítios arqueológicos na região. As populações destes locais foram dizimadas já no início da colonização, enquanto as sociedades indígenas de locais como o alto rio Negro, Roraima, Acre, Rondônia ou o alto Xingu, mais afastadas do contato com os europeus, sobreviveram e compõem a maior parte das tribos indígenas que existem atualmente. As ocupações dos locais onde se encontram os povoados remanescentes não são menos antigas, como indicam os diversos geoglifos encontrados na região.

As sociedades amazônicas de milhares de anos atrás aplicaram sistematicamente a domesticação das espécies. Neves ressalta o exemplo dos castanhais - conjuntos de árvores que chegam a centenas de anos de idade, e que demoram décadas para atingir a idade adulta e frutificar.

Sabemos hoje que a dispersão dessas árvores ocorreu a partir de um centro original no leste do Pará. E também sabemos que existem na natureza apenas dois animais

---

<sup>374</sup> G. NEVES, Eduardo. **Amazônia ano 1000**. In National Geographic Brasil (online), 2010. Disponível em: <http://viajeaqui.abril.com.br/materias/amazonia-ano-1000> Última visualização em 14.09.2016.

que conseguem quebrar a casca do ouriço e dispersar sua castanha: a cutia e o *Homo sapiens*. Assim, é certo que a dispersão dos castanhais se deu por meio da atividade humana.

As castanheiras encontradas em diversos pontos da Amazônia têm pouca variação genética, "como se os espécimes tivessem sido clonados"<sup>375</sup>, escreve o arqueólogo. As pesquisas indicam que o processo de dispersão teve início há cerca de dois mil anos, em sincronia com o florescimento cultural indicado pelos sítios arqueológicos da região. Segundo Neves, "os castanhais são não apenas produto da natureza mas também resultado concreto da presença humana ancestral na Amazônia"<sup>376</sup>.

Entre outros sinais visíveis de atividades antigas, talvez os mais conhecidos sejam as chamadas "terras pretas de índio", os melhores marcadores arqueológicos do surgimento de modos de vida sedentários no passado amazônico. Trata-se de solos muito férteis, de coloração escura, sobre e sob o qual normalmente se dispõem milhares de fragmentos cerâmicos. Podem ser espessos e chegar a mais de 2 metros de profundidade. Devido a sua fertilidade, as áreas de terra preta são procuradas por agricultores contemporâneos, que reconhecem suas propriedades e sabem que existem ali melhores condições de cultivo. Durante muito tempo, esses solos foram considerados "naturais" por cientistas. Apenas nos últimos 20 anos, graças às pesquisas pioneiras de Dirse Kern, do Museu Paraense Emílio Goeldi, demonstrouse que os componentes químicos resultam de antigas atividades humanas. O fosfato, por exemplo, é oriundo dos ossos de animais ali depositados e dos fragmentos de carvão queimados à baixa temperatura.<sup>377</sup>

Estas pesquisas aprofundam as discussões a respeito das dicotomias entre Natureza e Cultura, colocando a distinção entre o natural e o artificial em areias movediças. A fértil terra preta é uma terra antropogênica, formada pela ocupação humana na Amazônia por milhares de anos. Como uma longuíssima compostagem, os resíduos da ocupação humana foram transformados em recursos "naturais": associações entre o agente humano e o ambiente, que se cultivam mutuamente.

É comum que solos tropicais sejam ácidos e pouco férteis. As terras pretas, por outro lado, têm pH quase neutro, são férteis e mantêm suas condições de fertilidade. Como explicar tal estabilidade? Não há ainda resposta satisfatória, mas a cada dia fica mais claro que a concentração de fragmentos de cerâmica sustenta uma estrutura física - uma espécie de "esqueleto" que contribui para que o solo se mantenha estável.<sup>378</sup>

As pesquisas arqueológicas na região amazônica indicam que houveram grandes cidades formadas por populações sedentárias, porém sem indícios de "estruturas que indicassem algum grau de centralização política ou desigualdade social compatíveis com

---

<sup>375</sup> G. NEVES, Eduardo. **Amazônia ano 1000**. In National Geographic Brasil (online), 2010. Disponível em: <http://viajeaqui.abril.com.br/materias/amazonia-ano-1000> Última visualização em 14.09.2016.

<sup>376</sup> Ibid.

<sup>377</sup> Ibid.

<sup>378</sup> Ibid.

Estados ou impérios"<sup>379</sup>. Os achados em cerâmica sugerem uma intensa circulação e troca de conhecimento entre os povos que ocupavam a região, desde a cordilheira dos Andes até a foz do rio Amazonas.

No contexto ameríndio, os parâmetros europeus para a pesquisa arqueológica são desafiados. Em alguns casos, a domesticação das espécies e a construção com pedras antecedem o advento da cerâmica. A agricultura - outro importante marco na pesquisa das civilizações antigas - também foi desenvolvida de forma diversa da européia.

Quando se pensa na agricultura pré-colombiana, é comum que se esqueça de um aspecto tecnológico fundamental: não havia instrumentos de metal para a derrubada de áreas de cultivo. Todo o trabalho de derrubada, limpeza, preparação e cultivo era feito com objetos de pedra lascada ou polida, madeira, mãos e fogo. Estudos comparativos realizados por antropólogos mostram que o investimento de tempo na derrubada de árvores com machados de pedra é muito superior ao feito com machados de metal. Assim, faz sentido pensar que os assentamentos indígenas da Amazônia pré-colonial eram estáveis e sedentários. Os dados do Projeto Amazônia Central corroboram essa hipótese. Datações por carbono 14 realizadas em escavações de diferentes sítios mostram que alguns foram ocupados por séculos, aparentemente de maneira contínua. Nada, portanto, mais distante da imagem de que tais sítios teriam sido ocupados por populações nômades com grande mobilidade.<sup>380</sup>

Neves observa que as terras pretas não eram utilizadas nas áreas de cultivo, mas se encontram somente nos locais de habitação. O autor aceita a hipótese de que estas terras tenham sido produzidas como consequência da ocupação sedentária, e que, apesar de sua fertilidade ser facilmente comprovada, não seriam um recurso necessário para as populações.

Se as terras pretas não foram intensamente cultivadas, temos então um paradoxo interessante, que diz respeito às visões construídas pela ciência e pelo senso comum ao longo dos anos acerca da Floresta Amazônica e de seus povos. Tais visões são baseadas em perspectivas de escassez: na Amazônia ancestral, a ausência do Estado, da agricultura e da centralização política foi interpretada por muitos arqueólogos como indicador de uma história incompleta - como se as sociedades indígenas da Amazônia fossem intelectualmente incapazes se comparadas a outras sul-americanas, como aquelas que, por exemplo, ocuparam os Andes centrais. No entanto, o rico legado artístico que essas sociedades nos deixaram, visíveis nos artefatos que produziram, mostra que essa perspectiva está errada.<sup>381</sup>

A abundância de recursos na superfície da floresta Amazônica indica a possibilidade de outras formas de organização social, assim como de cultivo, talvez mais próximos ao que hoje nomeamos *agrofloresta* - considerada uma das mais eficazes técnicas de agricultura ecológica. O plantio de espécies consorciadas, sem a necessidade de grandes desmatamentos

---

<sup>379</sup> G. NEVES, Eduardo. **Amazônia ano 1000**. In National Geographic Brasil (online), 2010. Disponível em: <http://viajearqui.abril.com.br/materias/amazonia-ano-1000> Última visualização em 14.09.2016.

<sup>380</sup> Ibid.

<sup>381</sup> Ibid.

ou fertilizações, aliado à abundante fauna de peixes e caças, pode ter sido um fator crucial para a forma como as sociedades amazônicas se desenvolveram.

Há outros importantes legados das sociedades ameríndias para a reflexão do momento presente - esses povos que, como apontaram Danowski e Viveiros de Castro, são especialistas em fins de mundo, já que sofrem ataques contínuos às suas comunidades, culturas e terras há mais de cinco séculos<sup>382</sup>. As cosmologias ameríndias também podem servir como uma fonte valiosa para a discussão acerca dos direitos dos seres não-humanos, devastados por grupos humanos que buscaram dominar e explorar o que estivesse ao seu alcance, como recursos baratos, desprovidos de qualquer representatividade, subjetividade, consciência, ou outro tipo de autonomia que lhes confira um lugar político no mundo.

A teoria antropológica do "Perspectivismo Ameríndio" desenvolvida por T. S. Lima e Eduardo Viveiros de Castro apresenta a complexidade da visão de mundo dessas sociedades: uma perspectiva que concebe o todo do mundo como um múltiplo de subjetividades e culturas. A concepção surge das mitologias recorrentes de que antes do mundo, havia a humanidade - uma "humanidade primordial"<sup>383</sup> - substância ou matéria a partir da qual todas as coisas se distinguiram. Nesse tempo "pré-cosmológico", todos os seres eram humanos, e portanto, a humanidade "é tanto a semente como o fundo ou o solo primordial do mundo"<sup>384</sup>. No processo de diferenciação que irá formar o planeta, o espírito humano torna-se uma base comum compartilhada pelo complexo sistema biogeológico, ao invés de ser o último estágio da evolução das espécies.

O *Homo sapiens* não é o personagem que vem coroar a Grande Cadeia do Ser, adicionando uma nova camada ontológica, de natureza espiritual (ou, na linguagem moderna, "cognitiva"), sobre uma camada orgânica prévia, a qual, por sua vez, teria emergido de um substrato de matéria "morta". Na tradição mitofilosófica ocidental, tendemos a conceber a animalidade e a "natureza" em geral como remetendo essencialmente ao passado. (...) O excepcionalismo humano, em suma: linguagem, trabalho, lei, desejo; tempo, mundo, morte. Cultura. História. Futuro. Os humanos pertencem ao futuro como os animais ao passado - ao nosso passado, pois no que lhes concerne, eles estão, pensamos, encerrados em um presente imóvel e em um mundo exíguo.<sup>385</sup>

O desenrolar do tempo, linearmente desenhado pelo pensamento ocidental, assume outros traços no Perspectivismo Ameríndio. Nestas narrativas, a humanidade é o caldeirão biogeocultural de onde o mundo se desdobra; "uma multidão polinômica" que dá origem às espécies e aos elementos físicos que constituem a natureza. Como os autores ressaltam, "tudo

<sup>382</sup> DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Op. cit., 2014.

<sup>383</sup> Ibid., 87 p.

<sup>384</sup> Ibid., 90 p.

<sup>385</sup> Ibid., 90 p.

era *humano*, mas tudo não era *um*"<sup>386</sup>; a natureza múltipla é que "nasce" da cultura, e não o contrário.

O que chamaríamos de mundo natural, ou "mundo" em geral, é para os povos amazônicos uma multiplicidade de multiplicidades intrincadamente conectadas. As espécies animais e outras são concebidas como outros tantos tipos de "gentes" ou "povos", isto é, como *entidades políticas*. Não é o "jaguar" que é "humano"; são os jaguares individuais que adquirem uma dimensão subjetiva (mais ou menos pertinente, conforme o contexto prático da interação com eles) ao serem percebidos como tendo "atrás deles" uma sociedade, uma alteridade política coletiva. Nós também (referimo-nos aos ocidentais, incluindo-se aí, por mera convenção, os brasileiros de cultura europeia), por certo, pensamos, ou gostaríamos de pensar que pensamos, que só se pode ser humano em sociedade, que o homem é um animal político, etc. Mas os ameríndios pensam que há muito mais sociedades (e portanto humanos) entre o céu e a terra do que sonham nossas antropologias e filosofias. O que chamamos de "ambiente" é para eles uma sociedade de sociedades, uma arena internacional, uma cosmopolítica. Não há portanto diferença absoluta de estatuto entre sociedade e ambiente, como se a primeira fosse o "sujeito", o segundo o "objeto". Todo objeto é sempre um outro sujeito, e é sempre mais de um.<sup>387</sup>

Conceber a natureza como uma "sociedade de sociedades", formada por "entidades políticas", talvez seja um dos mais importantes aprendizados para o pensamento ecológico, que avalia e busca transformar as relações entre os agentes humanos e não-humanos. Em um mundo formado por conjuntos de sujeitos heterogêneos, uma nova ética torna-se urgente, e, com ela, a revisão das relações de poder construídas a partir de hierarquias excludentes, encarnadas na concepção de superioridade humana, assim como nas concepções de superioridade racial, cultural e de gênero que a acompanharam.

O Perspectivismo Ameríndio faz desmoronar qualquer construção de superioridade entre espécies e seres, e pratica outras formas de ação na "arena internacional" de espécies, de forma a trabalhar politicamente as relações entre os seres do mundo - "uma intriga internacional, uma negociação diplomática ou uma operação de guerra que deve ser conduzida com a máxima circunspeção"<sup>388</sup> - a chamada *cosmopolítica*, colocada de outra forma por Bruno Latour:

Em um sentido muito profundo, a política sempre foi sobre as coisas e a matéria. Sempre foi, para retomar o antigo e belíssimo termo rejuvenescido pela filósofa belga Isabelle Stengers, uma *cosmopolítica*, que não quer dizer um apelo à universalidade ou à vida nas grandes metrópoles, mas sim uma *política do cosmos*. De fato, acredito que é importante aqui acertar o equilíbrio correto entre os dois termos gregos: "cosmos" é o que garante que a política nunca será somente para o

---

<sup>386</sup> DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Op. cit., 2014. 92 p.

<sup>387</sup> Ibid., 94 p.

<sup>388</sup> Ibid., 96 p.

benefício de humanos isolados, e “política” é o que garante que o cosmos não é naturalizado e separado totalmente do que os humanos com ele fazem.<sup>389</sup>

Segundo as cosmologias ameríndias, a política do mundo será sempre compartilhada entre as espécies, já que a própria consciência é o que une todos os seres, como uma característica fundamental do mundo, base da formação do cosmos. Essa consciência - que não deve ser confundida com a Razão - pertence a todos, assim como a própria ideia de humanidade.

(...) cada espécie de existente vê a si mesma como humana (anatômica e culturalmente), pois o que ela vê de si mesma é a sua "alma", uma imagem interna que é como a sombra ou eco do estado humanóide ancestral de todos os existentes. A alma, sempre antropomorfa, é o aspecto dos existentes que estes exergam, quando olham para / interagem com seres da mesma espécie - é isso, na verdade, que *define* a noção de "mesma espécie". A forma corporal externa de uma espécie é, portanto, o modo como ela é vista pelas *outras* espécies (essa forma é frequentemente descrita com uma "roupa"). Assim, quando um jaguar olha para um outro jaguar, ele vê um homem, um índio; mas quando ele olha para um homem - para o que os índios vêem como um homem -, ele vê um queixada ou um macaco, já que estas são algumas das caças mais apreciadas pelos índios amazônicos. (...) Eles sabem que a ação humana deixa inevitavelmente uma "pegada ecológica" no mundo. A diferença está em que o solo em que deixam suas pegadas *também* é vivo e alerta, sendo, frequentemente, o domínio ciosamente vigiado de algum super-sujeito (o espírito-mestre da floresta, por exemplo). O que requer, portanto, olhar com muita atenção onde se pisa.<sup>390</sup>

Corpos e terras, vivos em composição.

---

<sup>389</sup> LATOUR, Bruno. **Politics of Nature: East and West Perspectives**. In *Ethics & Global Politics*, Vol. 4, Nº 1, 2011. 3 p. Tradução nossa: " In a very deep sense, politics has always been about things and matter. It has always been, to take up again the old and beautiful term rejuvenated by the Belgian philosopher Isabelle Stengers, a cosmopolitics, by which she means not an appeal to universality or to life in big metropolis, but a politics of the cosmos. Indeed, I think it is important here to strike the right balance between those two Greek terms: 'cosmos' is what insures that politics will never be just for the benefits of isolated humans, and 'politics' is what insures that cosmos is not naturalized and kept totally apart from what humans do to it."

<sup>390</sup> *Ibid.*, 95-96 p.

corpocomposto  
co(s)m(o)posto  
  corposto  
  cospocormo  
moscorposmo  
  porosmosco  
osporomorco  
  roscomospo  
  comoscopor  
  corpocosmo

terra preta

.

germinar

.

*humano húmus*

## 2.11 Composto corpo-cosmos - fertilidade e exploração

Como reunir dentro do conjunto da espécie humana a radical diferença entre as sociedades ameríndias e as sociedades euro-tecno-capitalistas? Certamente os povos ameríndios, como muitos outros povos tradicionais ao redor do mundo, são elementos de resistência dentro do Antropoceno, e não se identificam com o *antropos*, conforme concebido pelas tradições européias. Donna Haraway levanta a possibilidade de pensarmos o ser humano não como *antropos* - marcado por sua conexão com um etéreo mundo mental - mas como *humanos* enraizados no *húmus* - fundados por uma relação íntima e intrínseca com a terra.

O Antropoceno teve uma história etimológica conflituosa. Um número de especialistas pensa o *antropos* como "aquele que olha da terra para o alto", aquele que é conectado à terra, vem da terra, mas olha para cima, escapando de forças elementais e abissais, "astralizado". "Humano" é uma figura melhor para nossa espécie, se quisermos uma palavra, por sua ligação com o húmus, o composto. Diferente do *antropos*, o húmus não é sobre olhar para cima; é sobre ser quente (*being hot*). (...) O "homo" precisa se re-enraizar no *húmus*, e não se alienar em um *antropos* apocalíptico. O composto fornece as figurações para fazer agora culturas, ciências e políticas públicas para multi-espécies.<sup>391</sup>

Diante da perspectiva que traço - a partir de um diálogo entre o pensamento de Donna Haraway, Bruno Latour, Isabelle Stengers, entre outros pensadores de *Gaia*, e a cosmologia ameríndia, interpretada por Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro<sup>392</sup>, - a natureza - esse corpo *biogeocultural* formado por múltiplos agentes de múltiplas espécies - é ativa, viva e resiste. Nem a virgem intocável, nem a passiva mãe nutridora, aquela que chamam *Gaia* ou *Biogea* é uma força em transformação, em movimentos oscilantes entre vida e morte, nascimento e destruição, quase sempre imprevisível, na maioria das vezes incontrolável, e cada vez mais em estado de **desequilíbrio** dinâmico (causado principalmente pelo impacto do agente humano, que por vezes encarna seu agressor).

Ancorada na corrente de pensamento e de ativismo que combina o feminismo e a ecologia - o ecofeminismo-, Donna Haraway ressalta a importância de valorizar o elo sensual

<sup>391</sup> HARAWAY, Donna. **Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene** - Donna Haraway in conversation with Martha Kenney In *Art in the Anthropocene - Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Ed. Heather Davis e Etienne Turpin. London: Open Humanities Press, 2015. 259-260 p. Tradução nossa: "The Anthropocene has had a conflicted etymological history. A number of experts think of *anthropos* as "the one who looks up from the earth," the one who is earth-bound, of the earth, but looking up, fleeing the elemental and abyssal forces, "astralized." "Human" is a better figure for our species, if we want a species word, because of its tie to humus, compost. Unlike *anthropos*, humus is not about looking up; it's about being hot. (...) "Homo" needs to re-root in *humus*, not bliss out into an apocalyptic *anthropos*. Compost provides the figures for making multispecies public cultures, sciences, and politics now."

<sup>392</sup> Ver também: VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

entre o corpo humano e a terra. A autora lembra de *slogans* ecofeministas como "*compost is so hot*" (composto é quente!), em trocadilhos que tratam a terra como um corpo de desejo.<sup>393</sup> O *húmus* é resultado da compostagem. Reunir corpo e terra é pensar *o humano enquanto composto*, ou seja, formado em composição com os demais elementos da natureza, humanos e não-humanos.

A natureza enquanto arena política é um campo de diferenças radicais e embates constantes, mas que pode ser trabalhada a partir de novos princípios éticos, que desloquem o humano de sua autoimposta condição de superioridade, e permita o "lugar de fala" do que não é humano. Faço aqui uma aproximação entre o *composto* ("*compost*") húmus-humano da relação sensual corpo-terra sugerida por Donna Haraway, e o *composto* ("*composed*") das relações entre o humano e a natureza, a composição político-ecológica a partir da multiplicidade dos modos de existência, conforme colocada por Bruno Latour.

Falar de cosmopolítica é dizer que o mundo deve ser *composto*. Ser composto e não descoberto, possuído, dominado ("mastered"), ou abandonado por um outro mundo, um mundo do espaço externo, do planeta de Pandora, ou um mundo do além, um reino espiritual. Eu gostaria de usar a palavra *composição* como alternativa para *modernização*.<sup>394</sup>

Um *mundo composto* e um *humano húmus* - cultivados e cultivadores, adubados pelas relações. Como a extremamente fértil terra preta - composto antropogênico -, trata-se de imaginar o humano enquanto agente de fertilidade, ao invés de agente de exploração, assim como imaginar o mundo enquanto campo de cultivo, consorciado e múltiplo como a agrofloresta, continuamente decomposto e composto pelas interações entre os diversos agentes biogeoculturais. Nesta *compostagem política*, tanto os corpos quanto as terras são matérias férteis. Corpos políticos em relação.

Latour, por outro lado, ignorando a relação cognitiva entre o humano e húmus, propõe o termo *terranos* para descrever o novo agente no Antropoceno, um que esteja consciente e responsável de seu impacto no planeta, em contraponto aos humanos, associados pelo autor

---

<sup>393</sup> HARAWAY, Donna. Op. cit., 2015. 260 p. Em outro trecho, Haraway cita referências do ativismo ecofeminista: "Beth Stephens and Annie Sprinkle have this little bumper sticker 'compost is so hot,' for one of their feminist ecosexual slogans. It's not post-human, but *com-post*. Katie King has been playing with the term 'composting humanities,' and Rusten Hogness came up with 'humusities' to replace 'humanities'." 260 p.

<sup>394</sup> LATOUR, Bruno. **Politics of Nature: East and West Perspectives**. In *Ethics & Global Politics*, Vol. 4, Nº 1, 2011. 3 p. Tradução nossa: "To speak of cosmopolitics is to say that the world has to be composed. To be composed and not to be unveiled, possessed, mastered, or abandoned for some other world, a world of outer space, of Pandora's planet, or a world of beyond, a spiritual realm. I'd like to use the word composition as an alternative to modernization."

aos modernos.<sup>395</sup> De todo modo, a associação entre o corpo e a terra se repete e se reforça em diversas figurações ecológicas.

O contraste entre fertilidade e exploração remete à discussão sobre a sociedade patriarcal-capitalista e o tratamento da natureza e da sexualidade como recursos baratos. Corpos e terras tornam-se objetos sem direitos, sujeitos à dominação e exploração - uma abordagem que se aproxima das lutas ecológicas das feministas. Com o cuidado de não nos deixar levar por estereótipos e dicotomias maniqueístas, observo que a metáfora sexual da relação entre o humano e a terra é retomada no pensamento ecofeminista de Donna Haraway, porém em outros termos.

Como escreveu Robert Smithson, nem toda ação humana sobre a natureza é um estupro ou agressão, já que nem todo agente humano está desconectado de sua própria natureza para tratar a natureza exterior apenas como recurso barato, sem levar em consideração os custos ambientais de cada matéria e o complexo sistema biogeológico que a envolve. Porém, grande parte dos agentes associados ao *antropos* do Antropoceno - agentes euro-tecno-capitalistas - estão mais próximos da imagem de devastadores do que de cultivadores.

A política modernizadora quando associada à agricultura, trata a terra como território a ser fertilizado quimicamente e exterminado de quaisquer outros seres que venham a interagir com o cultivo - como os insetos, elementos fundamentais nos ciclos de reprodução vegetal. As próprias sementes são apropriadas e geneticamente modificadas, fazendo do ciclo vital uma propriedade, de forma que os vegetais não têm mais o poder de se reproduzir com autonomia, mas tornam-se prisioneiros de laboratórios. Situações semelhantes - e extremamente cruéis - envolvem os animais reproduzidos para o consumo humano em escalas industriais.

O movimento ecofeminista retoma a metáfora sexual da interação entre o humano e a terra baseando-se em princípios de fertilidade comumente associados ao corpo feminino: o fértil sangue da menstruação, a concepção, a gestação, o parto, a amamentação, a nutrição e a formação do novo indivíduo - ciclos de fecundidade de um corpo em transformação contínua, que acaba por evidenciar seu estado permeável ao complexo ambiente no qual se insere, que inclui até relações com as fases da Lua.

---

<sup>395</sup> LATOUR, Bruno. **Facing Gaia: six lectures on the political theology of nature, being the Gifford Lectures on Natural Religion**. Edinburgh: Gifford Lectures, University of Edinburgh, 18-28 de fevereiro de 2013. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/node/487> Última visualização em 05.10.2016.

Cabe ao pensamento contemporâneo transcender os estereótipos da "bela, recatada e do lar" associados ao ciclo reprodutivo: a experiência da procriação mostra que o corpo é um vulcão de hormônios, uma transformação visceral, por vezes violenta, que em nada se parece com o modelo de feminino passivo que a cultura patriarcal lhe determina como papel social. Quando foge ao seu papel principal, esta cultura lhe veste outros estereótipos: a mulher que se dedica a uma carreira não-doméstica é vista como masculina; a que decide não ter filhos sofre de falta de afeto; a que se impõe ou dá vazão aos sentimentos é histérica ou louca; a que não se prende à monogamia ou experimenta sua sexualidade está a um passo da prostituição.

Como bem analisa Lucy Lippard, a dominação patriarcal também age no sentido de minar o sentido de criatividade e produção femininas, suas particularidades, temáticas e metodologias específicas.<sup>396</sup> Os agentes de defesa do patriarcado inseridos no circuito artístico trabalham de modo a desqualificar as menções conceituais ou estéticas ao universo feminino como se fossem apenas elaborações de funções biológicas mal resolvidas (como o desejo não-realizado de ser mãe). Segundo este ponto de vista, no circuito da arte, restaria à mulher apenas o papel de musa, ou alocada nas artes aplicadas, desvalorizadas ao longo da modernidade.

As distinções entre os papéis sociais do masculino e do feminino refletem as dicotomias do pensamento moderno, que se construiu sobre antagonismos entre razão e emoção, objetividade e subjetividade, mente e corpo, Natureza e Cultura, e censurou abordagens que fossem ao mesmo tempo sensíveis e racionais, que se colocassem permeáveis e circulassem desafiando fronteiras pré-estabelecidas. No livro "Feminism and the Mastery of Nature"<sup>397</sup>, Val Plumwood analisa as diversas abordagens feministas diante associação entre a mulher e a natureza.

Nós vivemos em um mundo cada vez mais próximo das distopias feministas, onde o domínio tecnológico extingue tanto a natureza quanto as culturas menos tecnologicamente "racionais", onde nos deparamos com a probabilidade iminente da perda das florestas do mundo junto com sua diversidade de espécies e da diversidade cultural humana, onde muitas culturas já tiveram seus padrões ancestrais de sobrevivência destruídos por um tipo de desenvolvimento e "progresso" que produz desigualdades de forma tão inexorável quanto produz poluição e lixo, e onde o domínio do homem "racional" ameaça produzir o mais irracional dos resultados, a extinção de nossa espécie, junto com muitas outras. O feminismo ecológico nos diz que não é um acidente que esse mundo seja dominado por homens.<sup>398</sup>

<sup>396</sup> Ver o capítulo "Feminism and Prehistory". In LIPPARD, Lucy. **Overlay - Contemporary art and the art of prehistory**. New York: The New Press, 1983. 40 p.

<sup>397</sup> PLUMWOOD, Val. **Feminism and the Mastery of Nature**. London: Routledge, 1993.

<sup>398</sup> Ibid., 7 p. Tradução nossa: "We do live in a world increasingly and distressingly like the feminist dystopias, where technological mastery extinguishes both nature and less technologically 'rational' cultures, where we face the imminent prospect of loss of the world's forests along with the bulk of its species diversity and human

A autora vê como problemática utopia ecológica das feministas essencialistas, que desenha uma relação direta entre o feminino e o bem, a paz e a natureza, a partir de sua função como reprodutora e nutridora, e em contraste com um masculino destruidor. Esta visão, que "combina uma concepção romântica tanto das mulheres quanto da natureza"<sup>399</sup>, reconhece a força específica do feminino, porém de uma forma "insatisfatória e irreal, terminando por falhar no reconhecimento das dinâmicas do poder"<sup>400</sup>. Fundada na associação mítica da Mãe Natureza, esta concepção a-crítica generaliza as virtudes do feminino (empatia, nutrição, paz, cooperação e cuidado, com as pessoas e com a natureza) e esconde a participação de mulheres na construção de desigualdades, da cultura do consumo e da objetificação dos corpos, e outras práticas que, em última instância, se desdobram em violência, racismo, opressão e degradação de humanos e não-humanos.

Por outro lado, Plumwood observa que a proximidade ancestral entre o feminino e a natureza foi continuamente negada por movimentos feministas do Ocidente no século XX, tida como um retrocesso e até um insulto por identificar mulheres como "mães da natureza", animais reprodutivos, imersos em uma esfera corporal sem reflexão, pensamento ou cultura. De fato, essa associação mulher-natureza - especialmente fundada na função reprodutora da mulher - foi sistematicamente utilizada como instrumento de opressão, exclusão e desvalorização pela sociedade patriarcal ocidental ao longo de milênios.

A inferiorização das qualidades humanas e aspectos da vida associados à necessidade, à natureza e às mulheres - natureza-como-corpo, natureza-como-paixão ou emoção, natureza como o pré-simbólico, natureza-como-primitivo, natureza-como-animal e natureza como feminino - continua a operar para a desvantagem da mulher, da natureza e da qualidade da vida humana. A conexão entre mulher e natureza e suas inferiorizações mútuas não é algo do passado, e continua a guiar, por exemplo, a negação das atividades femininas e inclusive toda a esfera da reprodução. Uma das formas de negação das mulheres e da natureza mais comuns é o que chamarei de *ser-pano-de-fundo* [*backgrounding*], como provendo o pano de fundo para uma esfera de frente dominante para as conquistas reconhecidas. Este *ser-pano-de-fundo* das mulheres e da natureza é profundamente inserido na racionalidade do sistema econômico e nas estruturas da sociedade contemporânea. O que está implicado no ato de tornar a natureza um pano de fundo é a negação da dependência dos processos biosféricos, e a visão dos humanos como separados, como fora da natureza, a qual é tratada com um provedor ilimitado sem necessidades próprias. A cultura ocidental dominante inferiorizou, negou e colocou sistematicamente em segundo plano toda a esfera da reprodução e subsistência. Essa negação da dependência é um fator central na perpetuação de modos não-

---

cultural diversity, where already many cultures have had the whole basis of ancient survival patterns destroyed by a species of development and 'progress' which produces inequality as inexorably as it produces pollution and waste, and where the dominance of 'rational' man threatens ultimately to produce the most irrational of results, the extinction of our species along with many others. Ecological feminism tells us that it is no accident that this world is dominated by men."

<sup>399</sup> Ibid., 8 p.

<sup>400</sup> Ibid., 9 p.

sustentáveis de uso da natureza e que agora emerge como uma ameaça para o futuro da sociedade ocidental.<sup>401</sup>

Neste ponto, observo uma convergência entre o pensamento de Val Plumwood e o que Peter Sloterdijk definiu como "ontologia de pano de fundo"<sup>402</sup>. Deslocados do campo focal, não é somente a natureza que serve como cenário para a ação humana, mas, a partir de uma análise mais detalhada, podemos observar que o pano de fundo comporta todo um conjunto de humanos de "segunda classe" associados com a natureza, desprovidos politicamente das características cruciais da modernidade, como os ideais de racionalidade, objetividade e produtividade capitalistas.

Neste pano de fundo - que em visão aproximada torna-se cada vez mais múltiplo e complexo - vemos a natureza associada às mulheres, assim como aos povos indígenas e tradicionais. Todos estes agentes humanos foram colocados junto aos agentes não-humanos em posição de invisibilidade, apesar de deles depender uma parte substancial dos mecanismos de manutenção, subsistência e reprodução para a ação do protagonista - o homem branco, ocidental e de classe alta, que Val Plumwood associa ao "modelo do senhor" ("*master model*"): "esse é um modelo de dominação e transcendência da natureza, no qual liberdade e virtude são compreendidas em termos de controle sobre e distanciamento da esfera da natureza, da necessidade e do feminino"<sup>403</sup>, analisa a autora.

Tradicionalmente as mulheres são "o meio-ambiente" - elas fornecem o ambiente e as condições sobre as quais as conquistas do homem acontecem, mas o que fazem não é em si considerado conquista. (...) Diversas linhas da teoria feminista convergem para a invisibilidade da mãe. As imensas habilidades físicas, pessoais e

---

<sup>401</sup> PLUMWOOD, Val. Op. cit., 1993. 21 p. Tradução nossa: "The inferiorisation of human qualities and aspects of life associated with necessity, nature and women—of nature-as-body, of nature-as-passion or emotion, of nature as the pre-symbolic, of nature-as-primitive, of nature-as-animal and of nature as the feminine— continues to operate to the disadvantage of women, nature and the quality of human life. The connection between women and nature and their mutual inferiorisation is by no means a thing of the past, and continues to drive, for example, the denial of women's activity and indeed of the whole sphere of reproduction. One of the most common forms of denial of women and nature is what I will term backgrounding, their treatment as providing the background to a dominant, foreground sphere of recognised achievement or causation. This backgrounding of women and nature is deeply embedded in the rationality of the economic system and in the structures of contemporary society. What is involved in the backgrounding of nature is the denial of dependence on biospheric processes, and a view of humans as apart, outside of nature, which is treated as a limitless provider without needs of its own. Dominant western culture has systematically inferiorised, backgrounded and denied dependency on the whole sphere of reproduction and subsistence. This denial of dependency is a major factor in the perpetuation of the non-sustainable modes of using nature which loom as such a threat to the future of western society."

<sup>402</sup> 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. 334 p.

<sup>403</sup> PLUMWOOD, Val. Op. cit., 1993. 23 p. Tradução nossa: "This is a model of domination and transcendence of nature, in which freedom and virtue are construed in terms of control over, and distance from, the sphere of nature, necessity and the feminine."

sociais que a mãe ensina a criança são apenas o pano de fundo para o aprendizado *real*, que é definido como parte da esfera masculina da razão e do conhecimento.<sup>404</sup>

Não nos surpreenderá, portanto, que no momento em que a natureza se desloca do pano de fundo para o protagonismo da realidade - com transformações climáticas significativas e assumindo uma velocidade em que não mais poderá ser vista como lenta, passiva e gradual - esse movimento seja acompanhado pelos agentes humanos a ela associados, como as mulheres e as sociedades e povos vistos como "primitivos". A relação entre as comunidades indígenas e a natureza é certamente a mais evidente e contundente de todas - e a que se encontra em situação mais delicada. Eduardo Viveiros de Castro coloca essa associação entre corpo, terra e território como elemento central dentro das culturas ameríndias.

A terra é o corpo dos índios, os índios são parte do corpo da Terra. A relação entre terra e corpo é crucial. A separação entre a comunidade e a terra tem como sua face paralela, sua sombra, a separação entre as pessoas e seus corpos, outra operação indispensável executada pelo Estado para criar populações administradas. Pense-se nos LGBT, separados de sua sexualidade; nos negros, separados da cor de sua pele e de seu passado de escravidão, isto é, de despossessão corporal radical; pense-se nas mulheres, separadas de sua autonomia reprodutiva. (...) a tortura, modo último e mais absoluto de separar uma pessoa de seu corpo. Tortura que continua — que sempre foi — o método favorito de separação dos pobres de seus corpos, nas delegacias e presídios deste país tão “cordial”.<sup>405</sup>

O pensamento ecofeminista contemporâneo observa que a negação da associação com natureza buscou angariar uma posição de igualdade para a mulher na sociedade, porém acabou por reafirmar o modelo patriarcal e seu ideal humano - racional, superior, branco, rico, ocidental -, assim como acabou por participar na perpetuação de um modelo de civilização ancorado na exploração de recursos não-humanos. Como observa Plumwood:

Fazer isto é tomar como não problemático o próprio conceito do humano, que foi construído na moldura da exclusão, da negação e difamação da esfera feminina, natural e aquela associada à subsistência. A questão do que é o humano é problematizada atualmente, e uma das áreas em que é mais problemática são as relações entre os humanos e a natureza, especialmente com o mundo do não-humano.<sup>406</sup>

---

<sup>404</sup> PLUMWOOD, Val. Op. cit., 1993. 22 p. Tradução nossa: "Traditionally, women are 'the environment'—they provide the environment and conditions against which male 'achievement' takes place, but what they do is not itself accounted as achievement (...) Diverse strands of feminist theory converge on the invisibility of the mother. The immensely important physical, personal and social skills the mother teaches the child are merely the background to *real* learning, which is defined as part of the male sphere of reason and knowledge"

<sup>405</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os Involuntários da Pátria** - palestra ministrada no ato público "Abril Indígena", na Cinelândia, Rio de Janeiro, 2016. Transcrição publicada em: <https://acasadevidro.com/2016/04/24/os-involuntarios-da-patria-por-eduardo-viveiros-de-castro-aula-publica-durante-o-ato-abril-indigena-cinelandia-rj-20042016/> Última visualização em 30.10.2016.

<sup>406</sup> PLUMWOOD, Val. Op. cit., 1993. 22 p. Tradução nossa: "But this takes as unproblematic what is not unproblematic, the concept of the human itself, which has in turn been constructed in the framework of

Nesta conjuntura, o ecofeminismo torna-se uma importante frente de luta e de embate com as forças conservadoras da modernidade. O tempo das catástrofes e mudanças climáticas indica uma nova associação entre o feminino e a natureza - uma que não seja vinculada à opressão e inferioridade, mas que, ao contrário, torne-se potência exatamente pela sua revisão crítica.

Neste contexto, temos, por exemplo, pensadoras ecofeministas como Donna Haraway<sup>407</sup>, que afirma as relações entre o feminino e a natureza e simultaneamente pede que as mulheres revejam suas funções de reprodução, a fim de transformar estas habilidades em práticas de afeto e criação que não dependam da maternidade biológica, já que uma das principais questões ecológicas atualmente é o crescimento descontrolado da população humana mundial - atualmente estimada em 7.4 bilhões, podendo chegar a 11.2 bilhões no ano de 2100, segundo as Nações Unidas.<sup>408</sup> Haraway usa o slogan "Faça parentes, não bebês!" ("*Make Kin, not babies!*"), para incentivar novas formas de criação, nutrição e cuidado, entre pessoas e entre espécies, que sejam responsáveis com nossa atual situação ecológica.<sup>409</sup>

Plumwood acrescenta que a dicotomia entre a necessidade de associar-se ou com a natureza ou com a cultura tornou-se um dilema para o movimento feminista. Questionar a própria concepção moderna que divide o mundo em dicotomias excludentes é o primeiro passo para uma abordagem crítica, que inclusive se relacione com o masculino a partir de um novo ponto de partida.

Nesta alternativa, as mulheres não são vistas como mais parte da natureza do que os homens; tanto homens quanto mulheres são parte da natureza e da cultura. Ambos podem estar com a natureza e trabalhar para desfazer a construção dualística da cultura, mas, ao fazê-lo, eles virão de lugares históricos diferentes e terão coisas diferentes para contribuir no processo. Devido ao seu posicionamento na esfera da natureza e à exclusão da oposta cultura, o que as mulheres têm a contribuir poderá ser especialmente significativo. Suas escolhas de vida e posicionamentos históricos muitas vezes obrigam um desconforto mais profundo com as estruturas dualísticas e as fazem adotar questionamentos mais profundos sobre a cultura da dicotomia.<sup>410</sup>

---

exclusion, denial and denigration of the feminine sphere, the natural sphere and the sphere associated with subsistence. The question of what is human is itself now problematised, and one of the areas in which it is most problematic is in the relation of humans to nature, especially to the non-human world."

<sup>407</sup> HARAWAY, Donna. **Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin**. In *Environmental Humanities*, vol. 6, 2015.

<sup>408</sup> Segundo relatório da população mundial das Nações Unidas de 2015, disponível em: [https://esa.un.org/unpd/wpp/Publications/Files/World\\_Population\\_2015\\_Wallchart.pdf](https://esa.un.org/unpd/wpp/Publications/Files/World_Population_2015_Wallchart.pdf) Última visualização em 30.09.2016.

<sup>409</sup> HARAWAY, Donna. Op. cit., 2015.

<sup>410</sup> PLUMWOOD, Val. Op. cit., 1993. 36-37 p. Tradução nossa: "In this alternative, women are not seen as purely part of nature any more than men are; both men and women are part of both nature and culture. Both men and women can stand with nature and work for breaking down the dualistic construction of culture, but in doing so they will come from different historical places and have different things to contribute to this process. Because of their placement in the sphere of nature and exclusion from an oppositional culture, what women have to

Na perspectiva de Lucy Lippard, dentro da esfera da arte, o feminismo deveria resignificar e afirmar o campo simbólico associado tradicionalmente ao universo feminino - que se relaciona com a natureza assim como com culturas "primitivas", com religiões pagãs, com o animismo e as figurações matriarcais da pré-história.

(...) as experiências sociais, biológicas e políticas das mulheres são diferentes daquelas dos homens; a arte nasce dessas experiências e precisa ser fiel a elas para que seja autêntica. Portanto, negar o fato de uma arte da mulher é neutralizar ou falsificar o que as mulheres estão aprendendo da nossa nova abordagem da história: que um dos papéis principais da cultura feminina sempre foi de alcançar e integrar arte e vida, ideia e sensação - ou natureza e cultura. (...) Devido à complexidade do autoconhecimento moderno e a conscientização que o Marxismo, o feminismo e o movimento ecológico trouxeram à tona sobre o relacionamento entre o homem e a natureza, a forma como essa questão é abordada na arte contemporânea está fundada em contradições sociais e estéticas. A dupla necessidade de tornar-se parte da natureza nutridora e dominar uma natureza ameaçadora faz do relacionamento do homem com a natureza mais ambivalente do que o da mulher.<sup>411</sup>

Aproximações entre arte e natureza - especialmente encarnadas na escultura e na performance - muitas vezes evocam um caráter ritualístico da obra de arte, remontando a arquétipos míticos e assumindo uma provocação da sensibilidade que se coloca próxima de experiências espirituais, terapêuticas e xamanísticas. Jack Burnham evocou esse viés da prática artística no ensaio "*The Artist as Shaman*"<sup>412</sup>, sugerindo a possibilidade da arte engendrar materializações que permitam tanto a sociedade quanto o indivíduo visualizar e compreender suas próprias questões psicosociais. Joseph Beuys, Louise Bourgeois, Mary Beth Edelson, e a dupla Marina Abramovic e Ulay são alguns dos muitos artistas que historicamente trabalharam próximos ao ritual, às ações de catarse coletiva e às práticas terapêuticas, enquanto no Brasil temos referências importantes, como Lygia Clark, Hélio Oiticica, Márcia X, Artur Barrio, assim como o cinema de transe de Glauber Rocha, entre outros. Nas aproximações entre o ritual e a natureza, cabe ressaltar a importância da artista cubana Ana Mendieta e da brasileira Celeida Tostes, com práticas mais viscerais, assim como

---

contribute to this process may be especially significant. Their life-choices and historical positioning often compel a deeper discomfort with dualistic structures and foster a deeper questioning of a dualised culture."

<sup>411</sup> LIPPARD, Lucy. **Overlay - Contemporary art and the art of prehistory**. New York: The New Press, 1983. 42 p. Tradução nossa: "(...) women's social, biological, and political experiences are different from those of men; art is born of those experiences and must be faithful to them to be authentic. Therefore, to deny the fact of a woman's art is to neutralize or falsify what women are learning from our new approach to history: that one of the roles of female culture has always been to reach out and integrate art and life, idea and sensation - or nature and culture. (...) Due to the complexity of modern self-knowledge and the heightened awareness of Marxism, feminism, and the ecology movement have brought to our perceptions of man's relationship to nature, the ways in which this issue is addressed in contemporary art are rooted in social and esthetic contradictions. The double need to become part of nurturing nature and to master a threatening nature make man's relationship to the earth more ambivalent than woman's."

<sup>412</sup> BURNHAM, Jack. **The artist as shaman**. In "*Great Western Salt Works*". New York: George Braziller, 1974. 140 p.

dos ingleses Richard Long e Andy Goldsworthy, com práticas mais formais. No caso particular de artistas mulheres, Lucy Lippard observa:

(...) uma camada vulcânica de figurações [*imagery*] há muito suprimidas tem subido à superfície na arte de mulheres que tratam da pré-história e da natureza, uma boa parte ansiosa, irada, sexual e dolorosa - no sentido tanto de lidar com a dor internalizada quanto de ser terrivelmente pouco familiar. O objeto, porém, é raramente o narcisismo ou o masoquismo (como dizem alguns), mas **a transformação. As figurações destinam-se a dissipar tabus, e são parte de um processo de exorcizar e curar.**<sup>413</sup>

---

<sup>413</sup> LIPPARD, Lucy. Op. cit., 1983. 47 p. Tradução nossa, assim como o grifo em negrito: "(...) a volcanic layer of long-suppressed imagery has been surfacing in women's art about prehistory and nature, much of it anxious, angry, sexual, and painful - in the senses both of dealing with internalized pain and of being excruciatingly unfamiliar. The goal, however, is rarely narcissism or masochism (as some would have it), but transformation. The imagery is intended to dispel taboos and is part of an exorcizing and healing process."

**húmus** - ECO mais usado que *HUMO*. ETIM latim *humus*, *i* 'chão, solo, terra'; ver <sup>1</sup>*hum-*

<sup>1</sup>*hum-* antepositivo, do lat. *humus*, *i* 'terra' (**feminino como os outros nomes da terra, *tellus* e *terra*** - ver *TELUR-* e *TERR-*); ocorre em voc. já orig. latinos, como *húmilde* (<*humilis* 'que permanece na terra; humilde, baixo'), *humildade*, *humilhação*, *humilhar*, *humílimo* e *humo/húmus* (introduzidos desde as orig. da língua e no Renascimento), já em outros, formados vernacularmente: *humildação*, *humildamento*, *humildança*, *humilde*, *humildoso*; ocorre ainda em f. prefixadas, algumas das quais do próprio lat., como *inumado*, *inumador* e *inumar*, e outras de orig. vern.: *exumação*, *exumado*, *exumador*, *exumante*, *exumar*, *inumante*, *inumatório* e *inumável*; **é de notar a cognação entre *humus* e *homo***, *īnis* 'homem', propriamente 'habitante da terra', por oposição primeiro aos deuses, depois aos outros seres; ver *HOMIN(I)-* e *HUMAN(I)-*<sup>414</sup>

---

<sup>414</sup> Verbetes do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, 2001. Note-se que, ao menos nesta fonte, a relação entre humano, húmus e homo não é verificada etimologicamente, mas tem valor cognitivo. 1554-1555 p.

## 2.12 Uma agente húmus

A que chamarei de *agente húmus* - agente ecofeminista, que resiste, a um só tempo, à cultura patriarcal e aos impactos ecológicos (e que poderá ter qualquer gênero, mas que na nomeação mantereí o feminino) - encarna a sintonia fina entre tempos biológicos, arqueológicos, geológicos e o presente atravessado por processos históricos. Os engenhos de fertilidade e nutrição a conectam com a terra - conexão construída por uma relação não apenas biológica, mas também cultural, social e política. São formas de abordagem do corpo e da natureza que podem ser cultivadas tanto pelo homem quanto pela mulher, mas que não se adequam a princípios de dominação e exploração.

Na figuração desta *agente húmus*, penso especialmente na obra da artista Ana Mendieta. Em dois momentos de sua produção artística - que foi interrompida por uma morte súbita, aos 37 anos - a artista trata de questões de gênero, de violência contra a mulher, e das relações entre o corpo feminino e a natureza. De origem cubana, Mendieta foi exilada nos Estados Unidos com sua irmã na década de 1960. As duas, ainda adolescentes, viajaram sem a família e foram recebidas por instituições católicas em Iowa. O choque entre a herança cultural latino-americana e o novo contexto social norte-americano se desdobrou na obra da artista, que teve uma importante parte de sua produção realizada em diversas viagens ao México.

Ana Mendieta, em sua curta vida, deixou um imenso legado para a arte contemporânea. Com experimentos corporais que se aproximavam simultaneamente das questões entre o humano e a paisagem, propostos pela Land Art, e as práticas efêmeras da performance e da Body Art, acabou por inaugurar uma prática descrita pela própria como *earth-body sculptures* - uma sobreposição singular entre a arte na paisagem e a arte do corpo.

Seus primeiros trabalhos já desafiavam os padrões de gênero, como a performance "Facial Hair Transplants", de 1972, em que reproduz no seu rosto bigodes e barbas, colando pêlos faciais que simultaneamente eram retirados do rosto de um homem. A questão da violência contra o corpo feminino é levantada nas impactantes performances com sangue, em especial a série de performances não anunciadas "*Untitled (Rape Performance)*", de 1973, em que a artista encenava uma situação de estupro, com seu corpo nu coberto de sangue, deitada em uma posição em que parecia desacordada. A cena remontava a um estupro seguido de assassinato ocorrido no mesmo ano na Universidade de Iowa, onde a artista estudava, e desafiou a reação dos visitantes em duas situações diversas: no ambiente doméstico de seu

apartamento - quando convidou professores e alunos sem descrever o que aconteceria - e no meio da mata do campus universitário - imagem que aproxima o corpo feminino e a natureza em situação de violência.

Os limites da identidade e o animismo são evocados em "Bird Transformation", do mesmo ano, performance na qual a artista colou penas brancas no corpo de uma modelo, deixando à mostra apenas olhos, boca, nariz, pés e a púbis feminina. A partir da aproximação com as mitologias pré-colombianas da América Central, Mendieta propôs mutações físico-imaginárias entre o humano e outros seres da natureza. A figuração performática da mulher-pássaro ressoa relações políticas entre as espécies, conforme descritas pela teoria do Perspectivismo Ameríndio:

A latência humanóide arcaica dos não-humanos - a humanidade como o inconsciente do animal, poder-se-ia dizer - ameaça constantemente irromper através dos rasgões que se abrem no tecido do mundo cotidiano (sonho, doença, incidentes de caça), fazendo os humanos serem violentamente reabsorvidos pelo substrato pré-cosmológico, onde todas as diferenças continuam a se comunicar caoticamente entre si. A *necessidade* dessa remanência, por sua vez, reside no fato de que a atualização do presente etnográfico pressupõe uma recapitulação ou contra-efetuação do estado pré-cosmológico, pois é ali o reservatório de toda diferença, de todo dinamismo e portanto de toda a possibilidade de sentido.<sup>415</sup>

As relações entre o corpo feminino e a natureza tornam-se cada vez mais intensas na grande série de performances/instalações registradas em fotografia e filme, intituladas *Siluetas Series* (fig. 63 e 65-68), que mostram contornos femininos inscritos na natureza, através de seu próprio corpo em performance ou de formas esculpidas em diversos materiais e paisagens, muitas vezes encarnando rituais com sangue ou fogo. A repetição das silhuetas sugere uma onipresença da relação entre corpo e terra, que aos poucos vai se entranhando na memória do observador, ao se deparar com o contorno do corpo inscrito na terra, na areia, nas pedras, nos túmulos, no gelo, na grama, na lama, no musgo, no carvão, na encosta de barro, no alagado pantanoso, nas folhas, na fumaça, no tronco da árvore, nas chamas, na água do mar...

A série de silhuetas de Mendieta materializam relações viscerais entre o humano e a natureza, em deslocamentos de tempo que fazem pensar sobre vida e morte, com referências à arte pré-histórica e aos rituais dos povos tradicionais da América. "A analogia era que eu estava coberta pelo tempo e pela história"<sup>416</sup>, comenta a artista sobre a primeira obra associada à série, *Imagen de Yagul*, realizada em 1973 no México, em que se deita sobre uma tumba de um sítio arqueológico e é fotografada com o corpo coberto de flores brancas.

<sup>415</sup> DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Op. cit., 2014. 93 p.

<sup>416</sup> MENDIETA, Ana. Cit in ROULET, Laura. **A Life in Context**. In *Ana Mendieta - Earth Body*. Olga M. Viso (Org.). Washington: Hirshhorn Museum, Smithsonian Institution, 2004. 231 p.

Nas obras de Mendieta, a finitude do corpo humano revela-se ambigualmente na sua própria permanência simbólica. Cada silhueta, cada paisagem, nos provoca a refletir sobre o atravessamento de tempos e de matérias: os ciclos biológicos e geológicos, os ciclos míticos e a força emblemática da imagem do corpo feminino. Tanto as silhuetas quanto suas últimas obras, como a série *Esculturas Rupestres*, atualizam a figura da vênus pré-histórica no contexto da arte contemporânea, uma imagem que se desdobra ocupando a paisagem, como vestígios deixados nos locais por onde a artista passou (fig. 70). A analogia sexual entre o corpo e a terra é ancestral, assim como entre o orgasmo e morte. Nas esculturas e performances penetradas na terra, corpo e natureza se fundem em rituais de transformação, prazer, dor, morte e renascimento.

A aproximação com a natureza que Mendieta engendra é também uma aproximação com raízes culturais, sejam elas as culturas da Mesoamérica ou os sítios arqueológicos e as referências às culturas pré-históricas, de forma que, em sua obra, o agente humano torna-se indiferenciável e inseparável do ambiente que o circunda.

Foi durante a infância em Cuba que me tornei fascinada pelas culturas e artes primitivas. É como se estas culturas contivessem um conhecimento interno, uma proximidade com recursos naturais. E é esse conhecimento que dá realidade às imagens que eles criaram. Este sentido de magia, conhecimento e poder na arte primitiva influenciou minha atitude pessoal diante da prática artística.<sup>417</sup>

A artista plástica brasileira Celeida Tostes também é uma referência para esta reflexão que sobrepõe o corpo e o universo simbólico do feminino e a natureza. Com uma prática em escultura em argila, barro e diversas misturas de terra, as obras de Celeida - que também influenciou gerações de artistas como professora - envolvem metodologias experimentais que se aproximam do ritual e também atualizam questões míticas e simbólicas de povos tradicionais e pré-históricos. Entre suas obras estão esculturas que fazem referência às construções de terra, humanas e não-humanas, como a casa do João de Barro (fig. 74).

Descobri também que a planta desta casa é um "6" ou um "9", uma espiral, na verdade um espaço mágico. Estabelecendo uma relação com uma aldeia Xavante, da beira do Rio das Mortes, construí para a exposição "Arquitetura da Terra", uma aldeia com 45 casas desse pássaro. Ora, quatro e cinco são nove, volta ao mesmo sentido, o nove ou o seis. A casa de João-de-Barro, o início de uma espiral. O seis é a idéia do ovo. O lugar de iniciação, a casa de iniciação da aldeia Xavante,

---

<sup>417</sup> MENDIETA, Ana. Op. cit., 2004. 236 p. Tradução nossa: "It was during my childhood in Cuba that I first became fascinated by primitive art and cultures. It seems as if these cultures are provided with an inner knowledge, a closeness to natural resources. And it is this knowledge which gives reality to the images they have created. This sense of magic, knowledge, and power in primitive art has influenced my personal attitude toward art making."

corresponde ao lugar do ovo, é um centro. Então esse espaço da espiral é o espaço de vida.<sup>418</sup>

Nas referências que entrecruzam modernidade e pré-história, o barro revela-se como uma matéria singular para Celeida: de onde brota a vida, de onde o povo ameríndio constrói a base de sua arquitetura, de onde se molda o corpo - o *húmus humano* e suas figurações. Segundo a artista, "cada matéria traz uma mensagem sensorial"<sup>419</sup>. A terra - barro, argila, húmus - transforma-se em ventre, em um útero não-humano, não-antropomorfo, uma fonte informe e inesgotável de fertilidade para a criação das formas e da vida.

Em "Gesto Arcaico", Celeida remonta ao primeiro gesto de moldar a terra e sua conexão com a própria ideia de fertilidade - biológica e simbólica.

Trata-se de uma experiência feita com o toque das mãos. Para mim, no paleolítico superior, o nascimento das "Vênus", ao que se tem confirmação até agora, deu-se no bojo das mãos. Como se a mão fosse o ventre. Assim, o aperto reflexo da mão no material mole, que também é relação de magia, relação com o corpo da mulher, com a agricultura ou com a fartura, deu origem às Vênus.

Eu estava fazendo muitas Vênus pequeninas e ferramentinhas. Então comecei a depurar o gesto, a ver que no simples amassado você coloca o olhar e arma uma história. O conjunto de peças que denominei de "Gesto Arcaico", é, na verdade uma coleção de apertos reflexos, realizados pelas mais diversas mãos ao encontrarem no seu bojo a matéria maleável da argila. (...) Foram gastas quatro toneladas e meia de barro, terra de diversas procedências do Estado do Rio de Janeiro, óxidos de metais, materiais diversos. A apresentação do trabalho constou de vinte mil amassadinhos dispostos em painéis de seis metros por três, e uma roda vermelha no chão, ao centro. Este cenário montado na bienal teve a intenção de ser uma brincadeira com o olhar, com a referência do olhar. Então usei o gesto reflexo e um objeto, uma roda; confrontando assim o ato de construção do objeto e a construção da técnica na referência do olhar. A roda induzia as pessoas a andarem à volta do espaço, sendo que ela era um objeto de fato enquanto que os outros, os amassadinhos que estavam na parede, tinham de ser construídos pelo olho e pelo espírito do espectador.<sup>420</sup>

Na performance "Passagem", de 1979, Celeida é completamente coberta de barro por auxiliares femininas vestidas de branco, que esculpem uma esfera ao redor da artista, que ficou selada no interior da cápsula de terra, para enfim romper a matéria e sair do ovo.

Despojei-me Cobri meu corpo de barro e fui. Entrei no bojo do escuro, ventre da terra. O tempo perdeu o sentido de tempo. Cheguei ao amorfo. Posso ter sido mineral, animal, vegetal. Não sei o que fui. Não sei onde estava. Espaço. A história não existia mais. Sons ressoavam. Saíam de mim. Dor. Não sei por onde andei. O escuro, os sons, a dor, se confundiam. Transmutação. O espaço encolheu. Saí. Voltei.<sup>421</sup>

<sup>418</sup> CELEIDA, Tostes. Cit In PINTO, Regina Célia. **Celeida Tostes**. Rio de Janeiro: Museu do Essencial e do Além Disso, 2006. 64 p.

<sup>419</sup> Ibid., 81 p.

<sup>420</sup> Ibid., 75 p.

<sup>421</sup> Ibid., 93 p.

(agente de cultivo,  
agente de fertilidade)

*fértil idade*

.

.

.

**Humusceno**

no Humusceno  
ter corpo cor terra

cada silhueta  
é leito de sexo e morte

ventre quente, óvulo barro  
veias minério  
ossos calcário  
músculos carbono

e a eletricidade a correr informação



59.

Fig. 59: **Imagem de Yagul**, *Siluetas Series*, Ana Mendieta, 1973. Performance para fotografia realizada dentro de uma tumba em Yagul, sítio arqueológico da civilização Zapoteca, que habitou a região de Oaxaca, no México, entre 500 A.C. e 1500 D.C. Fonte: VISO, Olga M. (Org). Ana Mendieta - Earth Body. Washington: Hirshhorn Museum, Smithsonian Institution, 2004.



60.



61.



62.

Fig. 62: **On Giving Life (Iowa)**, Ana Mendieta, performance, 1975.

Fig. 63: **Untitled (Silueta Series, México)**, Ana Mendieta, 1976.

página anterior

Fig. 60: **Untitled (Grass on Woman)**, Ana Mendieta, 1972.

Fig. 61: **Untitled**, Ana Mendieta, 1973.

Fonte de todas as imagens: VISO, Olga M. (Org). Ana Mendieta - Earth Body. Washington: Hirshhorn Museum, Smithsonian Institution, 2004.



63.



64.



65.



66.



67.

Fig. 66: **Untitled (Silueta Series, Iowa)**. Ana Mendieta, 1977.

Fig. 67: **Untitled (Silueta Series, Iowa)**, Ana Mendieta, 1978.

página anterior

Fig. 64: **Tree of Life**, Ana Mendieta, 1976.

Fig. 65: **Ánima, Silueta de Cohetes**, Ana Mendieta, 1976.

Fonte de todas as imagens: VISO, Olga M. (Org). Ana Mendieta - Earth Body. Washington: Hirshhorn Museum, Smithsonian Institution. 2004.



68.

Fig. 68: **Untitled (Silueta Series, Iowa)**, Ana Mendieta, 1980.

próxima página

Fig. 69: **Untitled**, Ana Mendieta, 1980.

Fig. 70: **Guabancex (Esculturas Rupestres)**, Ana Mendieta, 1981.

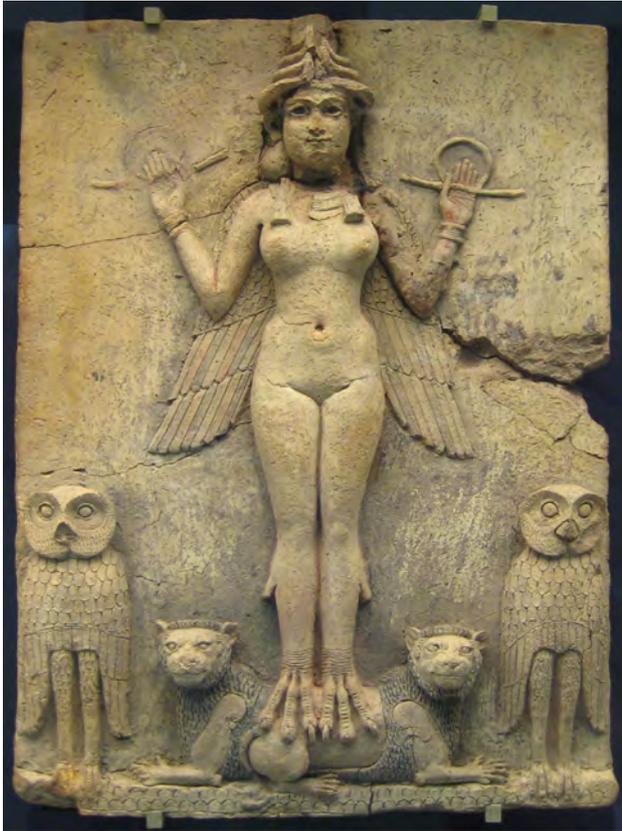
Fonte de todas as imagens: VISO, Olga M. (Org). Ana Mendieta - Earth Body. Washington: Hirshhorn Museum, Smithsonian Institution, 2004.



69.



70.



71.



72.

Fig. 71: “Rainha da Noite” ou “Relevo Burney”, peça arqueológica da Mesopotâmia, feita em argila em torno de 1800 A.C. Especialistas debatem sobre as referências da imagem às deusas Inanna/Ishtar, Lilitu ou Ereshkigal - entidades mitológicas da Suméria e da Acádia. Fonte: British Museum, Inglaterra.

Fig. 72: Vênus de Willendorf, uma das mais antigas figurações humanas já registradas, encontrada no sítio paleolítico de Willendorf, na Áustria, e com idade estimada entre 28.000 e 25.000 A.C. Naturhistorisches Museum in Vienna. Fonte: fotografia de Don Hitchcock.

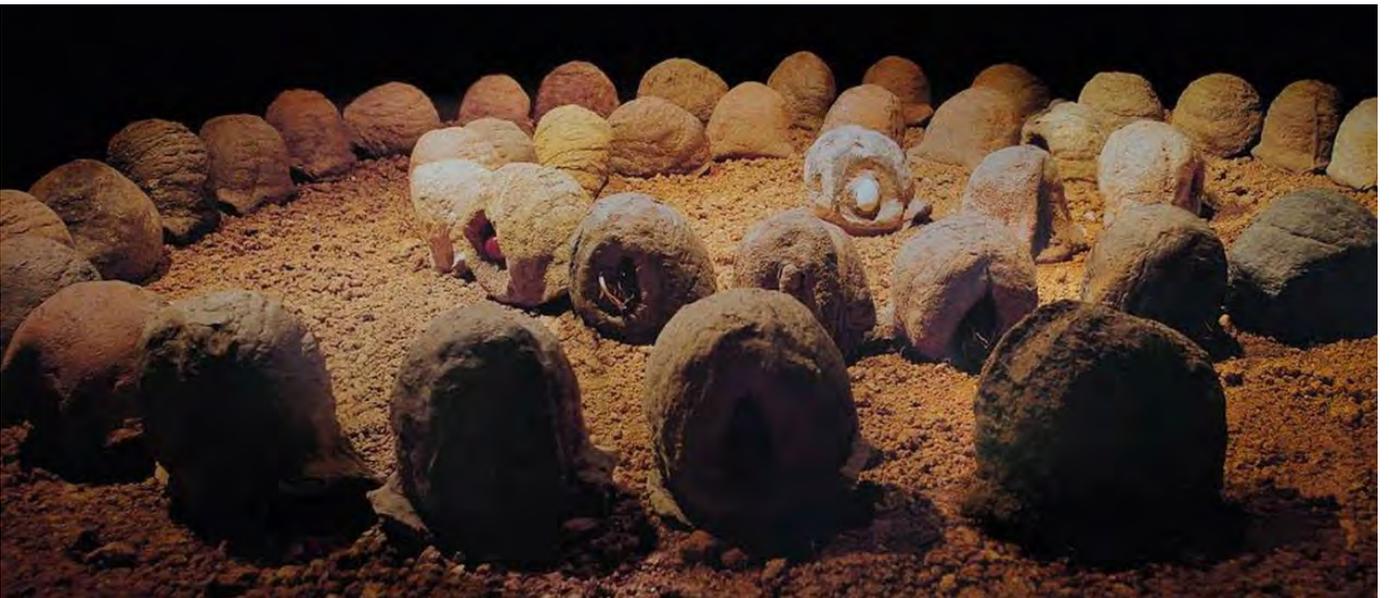
próxima página

Fig. 73: **Passagem**, performance de Celeida Tostes, 1979. Fonte: fotografia do documentário “O Relicário de Celeida Tostes”, de Raquel Silva, Rio de Janeiro, 2006.

Fig. 74: **Aldeia Funarius Rufus**, Celeida Tostes, 1992. Na instalação exibida na I Bienal do Barro de America, em Caracas, relações entre as construções do João-de-Barro e as aldeias Xavante. Fonte: fotografia acervo Suzete Muzeraqui.



73.



74.



75.



76.



77.

Fig. 77: **Raíces**, Frida Kahlo, 1943. Fonte: fridakahlo.org

página anterior

Fig. 75: **Sem título**, Francesca Woodman, Andover, Massachusetts, 1972-1974. Fonte: TOWNSEND, Chris; WOODMAN, George. (Org.) **Francesca Woodman**. Londres: Phaidon, 2016.

Fig. 76: **Sem título**, Francesca Woodman, 1980. Fonte: TOWNSEND, Chris; WOODMAN, George. (Org.) **Francesca Woodman**. Londres: Phaidon, 2016.

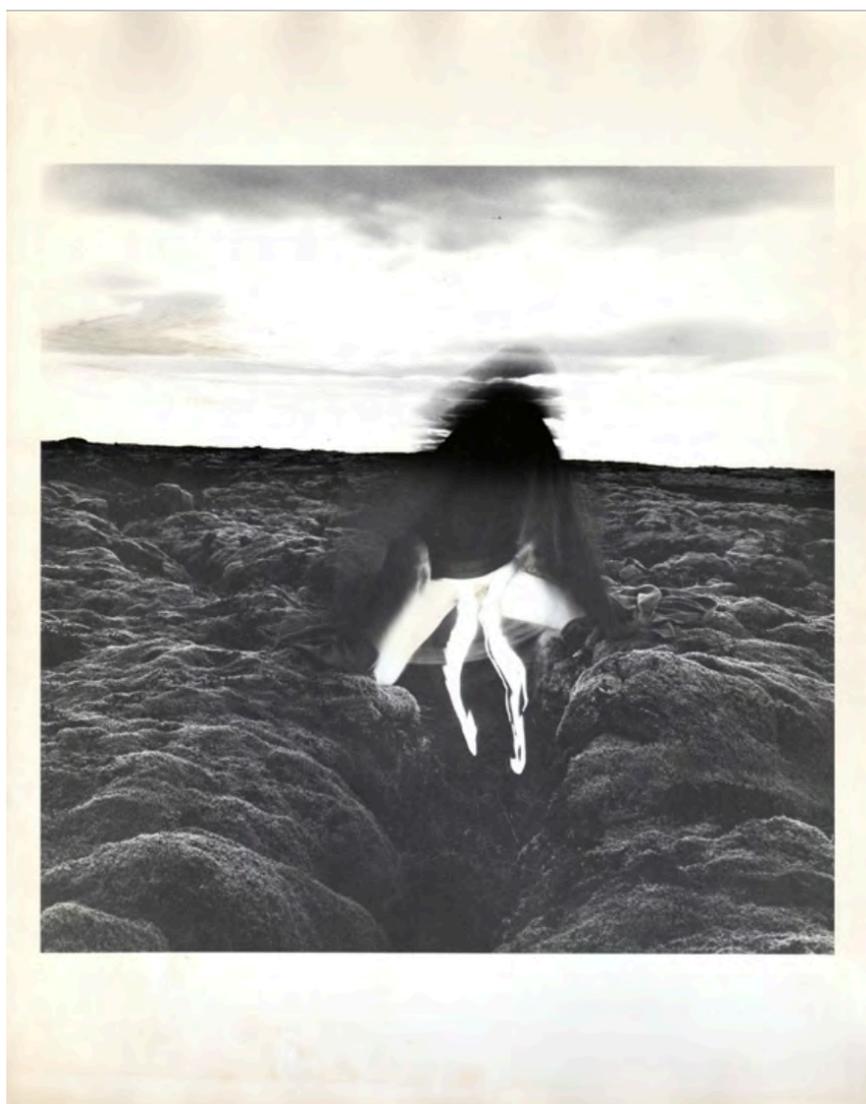




Fig. 79: **Earth Exchange (a sexual rite)**, Mary Beth Edelson, 1979. Fonte: marybethedelson.com

página anterior

Fig. 78: **We won't play nature to your culture**, Barbara Kruger, 1983. Fonte: KRUGER, Barbara. **We won't play nature to your culture**. Londres: Institute of Contemporary Arts, 1984.



### 2.13 Entre o *bio* e o *geo*

Enquanto alguns artistas estiveram atentos à escala geológica dos *sites* e as interações entre terra, fósseis, sais, minerais, máquinas industriais e seres humanos, outros artistas se debruçaram sobre a escala biológica, os ciclos e os sistemas compostos de organismos vivos. No que foi denominado *System Esthetics* pelo crítico de arte Jack Burnham na década de 1960 e 1970, artistas criaram sistemas físico-químicos e/ou biológicos, materializando obras que tornavam evidente os processos de transformação da natureza.<sup>422</sup>

O artista Hans Haacke é um dos mais significativos neste movimento, com obras que se aproximavam do experimento científico, porém com outros objetivos, como a vivência lúdica da descoberta e da visualização das transformações da natureza. Dos experimentos físicos - com gelo, água, condensação, vento - Haacke passou aos biológicos, trazendo o cultivo e o tempo de crescimento vegetal e animal para dentro da galeria (fig. 80).

Em 1982, a artista Agnes Denes desafiou o projeto urbano da civilização moderna e cultivou um campo de trigo de aproximadamente oito mil metros quadrados em um aterro sanitário nas bordas de Manhattan. Os campos dourados do trigo de *Wheatfield* cresceram e foram colhidos, sempre contrastando com imensos edifícios ao fundo (fig. 81).

*Wheatfield* foi um símbolo, um conceito universal; representou comida, energia, comércio mundial e economia. Ele se referia ao desgoverno, ao lixo, à fome mundial e às preocupações ecológicas. Chamou atenção para nossas prioridades equivocadas. O grão colhido viajou para vinte e oito cidades ao redor do mundo em uma exposição chamada "A Mostra de Arte Internacional para o Fim da Fome Mundial", organizada pelo Minnesota Museum of Art (1987-90). As sementes foram levadas por pessoas que as plantaram em diversas partes do mundo.<sup>423</sup>

A artista Mierle Laderman Ukeles teve grande importância histórica por seu vínculo com o movimento feminista, mais tarde se aproximando de questões ecológicas. Ao longo de sua carreira, Ukeles realizou diversas performances em torno dos chamados *maintenance works* - os trabalhos de manutenção da vida associados à subsistência, como os cuidados

<sup>422</sup> Ver: BURNHAM, Jack. **Systems Esthetics**. In *Artforum* 7:1 (Sep 1968), 30-35 p. (Reproduzido também em: BURNHAM, Jack. **Great Western Salt Works: Essays on the Meaning of Post-Formalist Art**. New York: George Braziller, 1974.)

<sup>423</sup> Trecho do texto sobre o trabalho publicado no website da artista. Disponível em: <http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html> Última visualização em 14.09.2016. Tradução nossa: "Wheatfield was a symbol, a universal concept; it represented food, energy, commerce, world trade, and economics. It referred to mismanagement, waste, world hunger and ecological concerns. It called attention to our misplaced priorities. The harvested grain traveled to twenty-eight cities around the world in an exhibition called "The International Art Show for the End of World Hunger", organized by the Minnesota Museum of Art (1987-90). The seeds were carried away by people who planted them in many parts of the globe."

domésticos e de criação de filhos, diretamente relacionados com a opressão feminina e invisibilizados pela sociedade patriarcal. As performances de Ukeles - que incluíam, por exemplo, lavar e fazer faxina no museu - ressoavam as lutas feministas da década de 1970, que exigiam salários para os trabalhos domésticos e levantavam a importância deste trabalho invisível porém fundamental dentro da linha de produção capitalista.

Nos anos seguintes, Ukeles expandiria o conceito da manutenção para a escala da cidade, de forma a levantar a atenção para os custos, os resíduos e o trabalho de manutenção da vida urbana. Na performance *Touch Sanitation* (1978-80), a artista passou quase um ano visitando aterros sanitários e cumprimentando com um aperto de mão cada trabalhador de limpeza urbana. Em 1977, Ukeles propôs uma série de obras públicas chamadas de "*Urban Earth Works*", deslocando a experiência dos *earth works* para os espaços abandonados pelas cidades, em especial os aterros sanitários de Nova Iorque. No projeto *Flow City*, de 1983, a artista propunha uma intervenção no grande aterro sanitário *Fresh Kills Landfill*, como um percurso no qual o visitante se deparasse com o fluxo de lixo da cidade, sua quantidade e variedade de materiais e objetos em transformação lenta e contínua.

O fluxo é uma imagem fértil para analisar os eventos naturais e suas consequências irreversíveis. Como mencionei anteriormente, segundo Gilles A. Tiberghien, a arte contemporânea não encara a natureza como estática, mas formada a partir de sistemas de instabilidade e equilíbrio dinâmico, evidentes no seu "potencial de metamorfose"<sup>424</sup>. As interações entre a forma e a matéria ganham relevância nesta abordagem que pensa o ambiente a partir de sistemas e processos, focados na transformação de elementos, que não são mais concebidos em termos de eternidade, mas de duração.<sup>425</sup>

A dupla Helen e Newton Harrison propuseram alguns projetos de recuperação de terras degradadas pela atividade industrial, assim como novas propostas de organização urbana e sociabilidade. Em uma proposta de recuperação de uma imensa mina de carvão a céu aberto no sul de Leipzig, na Alemanha, intitulada "*The Shape of Turned Earth: A Brown Coal Park for Südraum Leipzig*", de 1996, os artistas sugeriram deixar parte da cava de mineração sem intervenção e reflorestar a outra parte. Nos diversos projetos de reflorestamento e cultivo artístico, as preocupações dos Harrisons estavam voltadas mais para "a sobrevivência dos sistemas naturais do que a sobrevivência da arte"<sup>426</sup>.

<sup>424</sup> TIBERGHIEEN, Gilles. **A Arte da Natureza**. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, volume 7, 2000. 168 p.

<sup>425</sup> Ibid., 170 p.

<sup>426</sup> RYAN, Leslie 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). 26 p. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/232243344> Última visualização em 25.08.2016.

Na criação de instalações de microclimas e sistemas ecológicos, talvez um dos artistas contemporâneos mais representativos seja o dinamarquês Olafur Eliasson. Como Hans Haacke, além de criarem sistemas, as obras de Olafur Eliasson despertam uma curiosidade lúdica sobre eventos físicos, especialmente em jogos de luz e cor através de prismas e espelhos. Nas investigações biológicas de grandes proporções, Eliasson constrói estruturas em que a natureza, agenciada pelo humano, atravessa o espaço expositivo, como em paredes de musgo, cachoeiras artificiais construídas em estruturas de andaime, um chão coberto de rochas vulcânicas, uma piscina pantanosa - assim como o contrário, o espaço expositivo se desloca para a paisagem em domos, módulos de metal, estufas, e outras estruturas geométricas.

Em "The Weather Project", de 2003, o artista colocou uma enorme esfera amarela que emanava luz e calor no imenso vão da Tate Modern, em Londres, e transformou o espaço expositivo em uma espécie de "banho de sol" em pleno inverno (fig. 82). Os agenciamentos climáticos do humano no Antropoceno tornam-se evidentes nas operações de Olafur Eliasson. Engajado na luta contra as mudanças climáticas, o artista participa frequentemente de congressos ecológicos, como na COP 21, em Paris, em que levou doze blocos de gelo de grandes proporções, coletados de icebergs que flutuavam em um fiorde na Groelândia, e os colocou em uma formação de relógio na Place du Panthéon, onde derreteram durante a semana do evento internacional (fig. 83).<sup>427</sup>

Entre os brasileiros, relações aproximadas entre arte e natureza são abundantes. Cabe ressaltar a importância dos projetos ambientais de Cildo Meireles, iniciados na década de 1970 e sendo realizados até o momento presente. Recentemente, Cildo realizou a obra "Mutações Geográficas", em que retira um centímetro de rocha do pico mais alto do Brasil e no lugar insere um centímetro de uma rocha retirada do fundo de uma montanha. São operações a princípio mínimas, mas que desdobram interessantes questões conceituais, características da obra do artista. Os agenciamentos entre humano e natureza são levados ao extremo na obsessão em chegar aos limites - como escavar o ponto mais fundo e conquistar o pico mais alto.

O artista Paulo Paes realiza experimentos interessantes inserindo esculturas flexíveis feitas de sucata no ambiente marinho, onde os deixa por anos, até que seja cultivado e incrustado por organismos como algas, corais, e moluscos, servindo como base e habitat para

---

<sup>427</sup> A obra "Ice Watch" foi realizada em parceria com Minik Rosing, na ocasião da COP 21 – United Nations Conference on Climate Change, entre 3 e 12 de dezembro de 2015, na Place du Panthéon, Paris. Informações disponíveis no website: <http://icewatchparis.com/> Última visualização em 05.10.2016.

a vida. Atualmente, o artista trabalha em parceria com a universidade, que analisa as interações entre o plástico e os organismos marinhos dentro de um aquário.

Por fim, não poderia deixar de mencionara importância histórica do artista polonês naturalizado brasileiro Frans Krajcberg, escultor que há décadas trabalha com intervenções em troncos e raízes de árvores e propõe reflexões sobre o desmatamento das florestas brasileiras, as queimadas ilegais e os impactos devastadores da ação humana na natureza. Desde a década de 1970 atua no movimento ecológico, fazendo de sua obra muitas vezes um instrumento de denúncia. "Com minha obra, exprimo a consciência revoltada do planeta", descreve o artista<sup>428</sup>.

Não caberá neste texto listar todas as obras e artistas que atuam em proximidade como essa entidade imaginária que chamei de *agente húmus* - aquela que propõe reflexões, intervenções e interações de compostagem política na natureza. Especialmente no contexto atual, em que as mudanças climáticas tornam-se temática urgente, ressaltadas pela emergência da nova época geológica do Antropoceno, a arte contemporânea tem fartos exemplos de ações que entremeiam arte, ecologia e política. Os tempos não são fáceis - e revelam-se cada vez mais difíceis para as abordagens otimistas - porém é feliz que artistas estejam se debruçando para criar novas figurações que possam suportar e colocar em movimento as imaginações sobre o presente e o futuro.

Como escreveu Chakrabarty, "chamar seres humanos de agentes geológicos é ampliar nossa imaginação acerca do humano"<sup>429</sup>. Nos tornamos agentes biogeoculturais a partir de uma reflexão histórica coletiva, e as figurações para este novo tempo, com um novo olhar sobre a humanidade, tornam-se indispensáveis. Diante de um futuro próximo cada vez mais incerto, em que não ainda há um novo projeto à altura de reverter a atual avalanche de destruição e extinção, encontramos-nos, como imaginou Anselm Kiefer, na beira do abismo, caminhando ao redor da cratera. Márcio Doctors, em um texto sobre a artista Regina da Silveira, descreveu a forma particular com a qual a arte interage com o desconhecido:

Quanto mais próxima do mistério, maiores são as possibilidades de a obra criar camadas de sentidos. E quanto mais intensa esta possibilidade, maior o vigor e a permanência do discurso plástico deste artista. A arte não tem a função de responder ou atender a nada: sua função é ampliar o campo da percepção.<sup>430</sup>

---

<sup>428</sup> Cit in Frans Krajcberg - Comentário Crítico, Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10730/frans-krajcberg> Última visualização em 05.10.2016.

<sup>429</sup> CHAKRABARTY, Dipesh. Op. cit., 2013. 9 p.

<sup>430</sup> DOCTORS, Márcio; SILVEIRA, Regina. **Os Dois Fogos**. In Luz Zul. Rio de Janeiro: Centro Cultural Telemar, 2006. Entrevista concedida a Márcio Doctors. 16 p.

Talvez caiba à arte desenhar novas figurações nesse espaço de obscuridade - no fundo escuro da caverna, imagens tanto de destruição quanto de resistência, regeneração e cultivo podem se transformar em solo fértil para evitar a paralisia e o desespero coletivo. Em contraponto às figurações tecnológicas, tão comuns no nosso tempo, uma das imagens que surge para o futuro é um retorno atualizado às raízes indígenas. Ou, como escreveu Robert Smithson, contrapondo os elogios à tecnologia que observava na sua geração, talvez o futuro não exista: "O futuro não existe ou, se existe, é o obsoleto ao reverso. O futuro é sempre um movimento para trás. Nosso futuro tende a ser pré-histórico"<sup>431</sup>.

Pré-histórico ou pós-histórico, o exercício de imaginação do futuro está próximo das figurações das artes, que muitas vezes perduram no tempo, à espera de novas interpretações, correndo o risco do anacronismo. Em um movimento dialético, a arte pode resgatar o passado e ao mesmo tempo projetar-se para o futuro. Nesta projeção, utopia e distopia são apenas dois lados do espelho, dois reflexos idealizados de um futuro incerto. Segundo Sousa Dias, toda criação artística exprime "uma relação negativa com o seu tempo e um nexos ativo com um tempo por vir"<sup>432</sup>, "intimando" que o futuro e seu povo se façam presentes. Na visão do autor, esta é a "utopia íntima da arte", porém a intimidade da arte também é repleta de distopias, imaginações de futuros catastróficos e terríveis.

Tomando todo ato criativo como "criação de possibilidades" - e não apenas o ato artístico - observo que a construção do futuro é uma disputa que se realiza no presente.<sup>433</sup> Expandir o horizonte do possível e imaginar outras possibilidades de vida a serem cultivadas são gestos mais consistentes quando ancorados no presente, assumindo as dificuldades da realidade como bases para a transformação. Deslocado da realidade, o amanhã imaginado é apenas ideal. O futuro disputado no presente precisa encontrar o delicado limiar entre a ponderação da contingência e a liberdade para criar novas possibilidades. As figurações tornam-se importantes nesta disputa, pois para visualizar um futuro diverso precisamos de imagens, sejam elas desenhadas ou sugeridas em texto, sejam elas realistas ou alegóricas. Uma constelação de imagens de futuro se faz necessária no presente.

---

<sup>431</sup> SMITHSON, Robert. Op. cit., 1996. 194 p. Tradução nossa: "The future doesn't exist, or if it does exist, it is the obsolete in reverse. The future is always going backwards. Our future tends to be prehistoric."

<sup>432</sup> DIAS, Souza. **Questão de Estilo: Arte e Filosofia**. Coimbra: Pé de Página, 2004. 11 p.

<sup>433</sup> "Futuro em Disputa" foi o tema da segunda edição dos Encontros Carbônicos, realizado na galeria e teatro do Oi Futuro Ipanema em novembro e dezembro de 2015. No texto curatorial - realizado em parceria com Pedro Urano - apontávamos o desafio de imaginar e disputar o futuro no presente. Disponível em: [www.encontroscarbonicos.com](http://www.encontroscarbonicos.com) Última visualização em 10.10.2016.

a agente húmus se deita no chão

e

afunda

\|/

barro se revira em terra preta  
no misterioso sexo das minhocas

cegas

cavam

caminhos

digerindo restos

húmus fecundo

fecunda

úmida

húmus

\|/

\*

(antropos é resto em decomposição  
corrói-se o progresso em algo que ainda  
não tem nome)

a agente húmus assume a  
fértil idade

época para novas incubações  
mão molhada molda moldada

(e a pegada fóssil, perdura

para lembrar do que fomos)



80.



81.



82.



83.



84.

Fig. 84: **Riverbed**, Olafur Eliasson, 2014. Fonte: Studio Olafur Eliasson.

páginas anteriores

Fig. 80: **Grass Grows**, Hans Haacke, 1969. Fonte: Catálogo "Hans Haacke 1967", do MIT List Visual Art Center. Cambridge: MIT, 2011.

Fig. 81. **Wheatfield - a confrontation**, Agnes Denes, 1982. Fonte: Agnes Denes Studio.

82. **The Weather Project**, Olafur Eliasson, 2003. Fonte: Studio Olafur Eliasson.

81. **Ice Watch**, Olafur Eliasson e Minik Rosing, instalação durante a Conferência do Clima da Onu COP 21, em Paris, 2015. (<http://icewatchparis.com/>) Fonte: Studio Olafur Eliasson.



85.



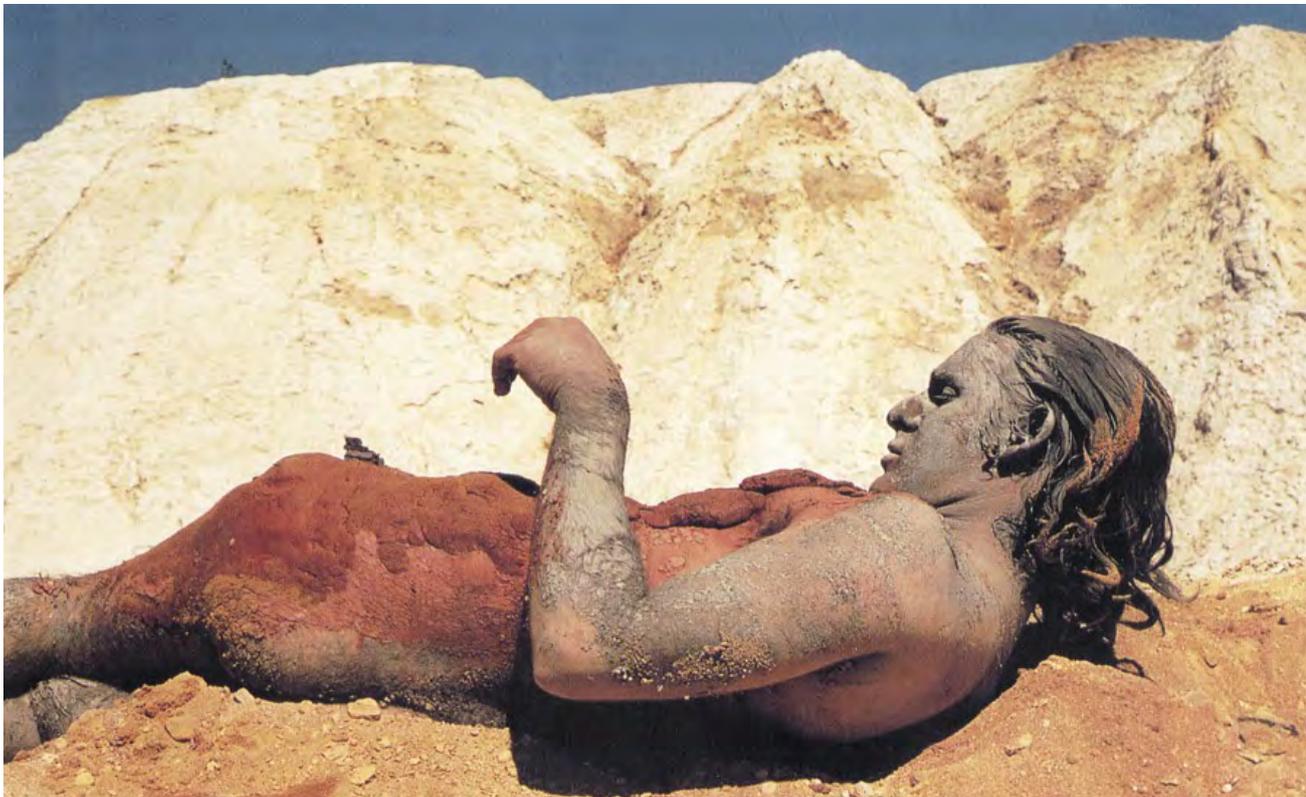
86.



87.



88.



89.

Fig. 89: **Landscape<->Body<->Dwelling**, Charles Simonds, 1973, 16min. Fonte: charles-simonds.com

páginas anteriores

Fig. 85: **Alpi Marittime - Continuerà a crescere tranne che in quel punto**, Giuseppe Penone, 1968-1978. Fonte: Archivio Penone.

Fig. 86: **Cedro di Versailles**, Giuseppe Penone, 2002-2003. Fonte: Archivio Penone.

Figs. 87 e 88. **Soffio di Foglie**, Giuseppe Penone, 1979-1997. Fonte: Archivio Penone.

## Conclusão

Do fóssil ao húmus, este texto propôs um encontro entre as escalas de tempo geológica, biológica e cultural, para refletir sobre as ambíguas interações entre o agente humano e a natureza a partir do ponto de vista da arte. O elemento carbono foi o ponto de partida para observar como restos de organismos vivos foram transformados em energia fóssil ao longo de milhões de anos, que então passou a ser explorada sistematicamente pela humanidade na modernidade e tornou-se motor para o desenvolvimento da sociedade industrial capitalista. O que era matéria fértil da vida, fossilizada, tornou-se tóxica, em uma série de agenciamentos que envolvem recursos naturais, política, economia, ciência e tecnologia. A perspectiva yanomami de Davi Kopenawa adverte que não é por acaso que esta matéria estava enterrada, e observa abismada a voracidade do "homem branco" em explorar os fundos da terra em quantidades e velocidades cada vez maiores.

Pensar a arte na época do Antropoceno evoca uma série de reflexões acerca da distinção entre natureza e artifício, já que a própria palavra arte se aproxima de artefato e artifício. De fato, o artefato que aparece nos achados dos povos primeiros é tanto a ferramenta para a caça quanto o desenho no fundo da caverna. Todo artefato é cultural - e é neste ponto que ele se distancia conceitualmente da natureza. A cultura seria, portanto, um invento humano, artificial, e quanto mais próxima estiver da natureza, menos evoluída ela é considerada. O mesmo caberia à arte, porém este raciocínio não se encaixa mais na reflexão do presente. Arte-artefato-artifício só são contrários à natureza enquanto natural e cultural forem conceitos opostos. É fácil observar que estamos vivendo não só um impasse político, econômico e ecológico, mas também linguístico.

A ambiguidade da dupla antônima natural-artificial atravessa quase tudo. Tudo que for feito de petróleo é artificial, apesar do petróleo ser um resultado fóssil de matéria orgânica. O mesmo serve para os metais, as rochas e a madeira. Até as matérias totalmente sintéticas, manipuladas em escala *nano*, utilizam alguma substância que foi retirada diretamente da natureza. Em última análise, tudo o que tiver sofrido transformação por ação humana deixa de ser natural e passa a ser considerado artificial. Tal descolamento da natureza foi uma construção conceitual e filosófica de milhares de anos, e que agora observamos alarmados.

Uma transformação conceitual de tamanha dimensão - que deixe de considerar opostos natureza e artifício, natureza e cultura - não é tarefa simples e demanda uma mudança

na própria linguagem. Não importa quantas vezes escrevamos que *natureza é artifício*, a contradição é inerente, está na própria construção da frase. Seguimos afirmando, porém, cientes de que esta frase provoca um curto-circuito benéfico para o pensamento contemporâneo. Como aproximar palavras que foram concebidas como oposições?

Por outro lado, a necessidade de mudança já é uma realidade, e cada vez que falamos de natureza e de cultura nos deparamos com a inadequação destes termos no presente. Tentamos aproximar os termos e escrever natureza-cultura, natureza-artifício, porém os significados estão sedimentados nas palavras como rochas. Romper com estas significações fossilizadas é uma grande tarefa para o nosso tempo, e só pode ser enfrentada coletivamente.

Esta tese se insere neste trabalho, ciente de que é apenas uma microscópica parte dentro de uma discussão conceitual ampla e extensa, e que se afirma a partir do ponto de vista da arte, se permitindo atravessar fronteiras disciplinares, e considerando sua posição dentro de um contexto histórico do campo artístico em diálogo com o mundo. Portanto, o texto tomou como um dos eixos centrais de discussão o gesto de *figurar*, sua importância para a criação artística, assim como para a humanidade, no passado e no presente. Nesta pesquisa de figurações, busquei imaginações tanto para a matéria fóssil - petróleo, betume e carvão mineral - quanto para o húmus. O trabalho de construção destas imaginações incluiu uma pesquisa sobre a dimensão simbólica das matérias, um campo extenso e ambíguo de significações que foi construído coletivamente ao longo dos tempos, e do qual pinçei momentos e questões específicas para tratar no texto.

O uso intensivo do combustível fóssil transformou a paisagem e a atmosfera do planeta, assim como a forma de habitar e viver no mundo. De certo modo, trabalhar com betume e carvão implica invariavelmente em adentrar esta história. A partir da industrialização que se seguiu à invenção da máquina a vapor - movida a carvão mineral - as sociedades passaram a se organizar em centros urbanos e atender a outros meios de produção de mercadorias, centralizados em fábricas e indústrias.

Como observou Michel Serres acerca da obra do pintor J. M. W. Turner, a mudança ocasionada pelo uso intensivo do carvão mineral, que alavancou e acelerou a Revolução Industrial, foi também uma mudança estética e conceitual - a emergência de uma nova paisagem, combinada com uma nova forma de ver e analisar a natureza, a partir de seus processos termodinâmicos de transformação. A consequência não esperada deste processo foi o poder político conquistado por trabalhadores industriais, que, liderados por movimentos sindicais das minas de carvão, passaram a utilizar o grande fluxo de energia que deles dependia como impulso para suas demandas trabalhistas e sociais.

Timothy Mitchell observou que as redes industriais foram transformadas em "maquinarias políticas"<sup>434</sup>, e geraram uma capacidade coletiva sem precedentes. O modo de viver ocidental - euro-tecno-capitalista - moldou e foi moldado pelo desenvolvimento industrial de base fóssil, inclusive suas formas de resistência e embates internos, como os movimentos sociais e trabalhistas.

O cenário das "maquinarias políticas" do carvão mineral foi propositalmente modificado na transição para o petróleo, de forma que sua produção e transporte fossem estruturadas em redes cada vez mais complexas e menos vulneráveis aos trabalhadores organizados. Os fluxos de energia fóssil passaram a atravessar continentes através de oleodutos e navios, livrando-se da dependência de ferrovias, o que desarticulou os movimentos de trabalhadores ao longo de décadas. O modelo liberal norte-americano se expandiu ao redor do mundo e enfraqueceu os estados de bem-estar social ao redor do mundo; o petróleo foi um motor especialmente relevante na construção da ordem mundial liberal e neo-liberal, com industriais cada vez mais multinacionais, que se beneficiam das brechas de legislações internacionais e ampliam seu poder sobre os Estados.

Timothy Mitchell observou como as multinacionais petroleiras passaram a operar uma "maquinaria para produção da escassez"<sup>435</sup> - o que é extremamente sintomático da forma capitalista de operar sobre desigualdades sociais e econômicas. A manutenção proposital das desigualdades é um dos mais cruéis problemas do nosso tempo, e se agravará diante dos impactos das mudanças climáticas, aquecimento global, crises de abastecimento e segurança alimentar. A reorganização das redes de energia pela indústria de petróleo operou de forma a enfraquecer os mecanismos da democracia ao redor do mundo.

Além disso, como vimos, os combustíveis fósseis influenciam continuamente a geopolítica mundial, e muitas vezes são veículos de violência e opressão, como através de guerras, golpes militares, crises, embargos econômicos, além de moverem sistemas de poder, exclusão e desigualdade. São matérias centrais em situações políticas extremamente delicadas do presente, como a guerra na Síria e no Iraque e a violenta frente expansionista do movimento auto-intitulado Estado Islâmico.

Além de observar, ainda que brevemente, a espinhosa trama histórica e geopolítica dos combustíveis fósseis, a pesquisa também buscou identificar outros momentos singulares em que estes materiais se infiltraram na formação cultural da civilização ocidental. São pontos de

---

<sup>434</sup> Conforme colocado por Timothy Mitchell e citado anteriormente. MITCHELL, Timothy. **Carbon Democracy: Political Power in The Age of Oil**. London: Verso, 2011. 27 p.

<sup>435</sup> Ibid., 40 p.

uma rede que o texto buscou tecer, aceitando suas incontáveis lacunas, ao analisar a presença do betume desde seus usos pré-históricos, passando por sua importância na Mesopotâmia e na região do Crescente Fértil durante a Antiguidade, e por sua inserção em relatos históricos e míticos ao longo dos tempos. Passagens bíblicas com dimensões tanto técnicas quanto apocalípticas, relatos históricos e geográficos de intelectuais da Grécia Antiga, a figuração infernal de Dante e o encontro dos inventos técnicos e estéticos dos irmãos Niépce são alguns dos episódios que a pesquisa localizou de forma a levantar uma sedimentação simbólica da energia fóssil, que é assunto e matéria dos trabalhos artísticos.

Como diversos autores observaram, o uso intensivo dos combustíveis fósseis foi um fator fundamental para o surgimento do Antropoceno, que está diretamente relacionado com os impactos da sociedade industrial. Ao discorrer sobre as discussões em torno do termo Antropoceno, torna-se evidente a urgência da reflexão acerca do que compreendemos por *antropos* e por espécie humana. Euroceno, Tecnoceno e Capitaloceno foram alguns termos sugeridos por pensadores para identificar a complexidade dos sistemas de poder que influenciam diretamente a intervenção do homem sobre a natureza. A tese buscou perpassar os argumentos desta discussão que, ao meu ver, é extremamente relevante na atualidade, assim como observar outras formas de se relacionar com a natureza, tomando como exemplo as sociedades ameríndias. A pesquisa observou também a forma com que artistas trabalharam sobre e com a natureza ao longo das últimas décadas, para tentar vislumbrar como o campo da arte se insere no contexto do Antropoceno. No centro da discussão esteve o contraste entre as "atitudes de exploração" *versus* "atitudes de fertilidade", que notou analogias sexuais com posturas machistas e feministas, e encontrou no ecofeminismo uma possibilidade de transformação positiva.

*Fóssil e húmus* apresentam-se como dois extremos de relação entre o agente humano a natureza. O fóssil é a energia do Antropoceno, enquanto o húmus fertilizaria o hipotético *Humusceno* - época geológica que imaginei neste texto, com muita liberdade poética e algum humor. O desejo de trabalhar especificamente com a matéria húmus surgiu mais próximo do fim da pesquisa de doutorado, e aponta para projetos futuros. As interações entre o humano e a natureza, porém, já foram tema de diversos trabalhos, além de serem informadas por uma prática de cultivo amador que me acompanha há muitos anos. São processos que se entrecruzam e se alimentam mutuamente. A pesquisa e os trabalhos em torno do petróleo, por outro lado, amadurecem o olhar para a natureza e desafiam as reflexões acerca do húmus, e seu recorrente risco de cair em um romantismo ingênuo. Entretanto, todo gesto implica em

assumir riscos e contradições - que inclusive são, ao meu ver, partes importantes do processo artístico.

É importante destacar que a aproximação com a natureza não implica em uma negação da técnica ou da tecnologia - esta abordagem só se sustentaria em uma perspectiva que insista em distanciar natureza e cultura, natureza e artifício. Os artefatos - sejam eles artísticos ou técnicos - são instrumentos culturais construídos em relação intrínseca com a natureza. Eles têm importância como uma parte especialmente relevante do desenvolvimento das culturas. Porém, ao meu ver, tecnologia e arte não contêm um poder inerente de destruição, tampouco de salvação. A forma e a extensão das redes sócio-técnicas são fatores cruciais a serem considerados para o exercício de outros modos de se relacionar com os recursos naturais, a energia, a produção e o consumo. Uma atitude ecológica demanda um olhar mais cuidadoso para os mecanismos dos sistemas econômicos, sociais e técnicos, e não sua negação.

De forma simbólica, esta tese se insere no esforço de *decompor o antropos* para, em uma *compostagem política, compor a agente húmus* - um corpo que é *composto* no resgate do *húmus* da palavra humano, para atuar como agente de transformação no Antropoceno. A figuração - por certo delirante - se introduz como uma personagem a participar ativamente da cosmopolítica, e agir na *composição* do mundo, como sugeriu Bruno Latour.<sup>436</sup>

A figuração da *agente húmus* se cria a partir de uma reflexão sobre o pensamento ecofeminista, de uma leitura particular de Donna Haraway, de uma referência imagética na obra da artista Ana Mendieta, entre inúmeras fontes já comentadas anteriormente, assim como da analogia entre corpo e Terra desenvolvida ao longo da pesquisa, especialmente na observação do colapso de escalas entre o humano e o planeta. A visceralidade desta aproximação do corpo com a terra e com o húmus remeteu à sexualidade, à fertilidade, e aos ciclos de fecundação, nascimento e morte, como processos simbólicos de transformação e regeneração. Estes processos pareceram especialmente relevantes à luz das questões levantadas pelo Antropoceno e suas ameaçadoras consequências: as mudanças climáticas, o desequilíbrio ecológico e as grandes extinções em massa.

A *agente húmus* surge em contraposição ao *antropos* como uma força de cultivo transformador, assumindo sua proximidade com a natureza como dimensão não apenas biológica, mas também cultural e política, resgatando referências de culturas ancestrais e míticas a partir de um ponto de vista contemporâneo, que não é saudoso do passado, mas reflete sobre o passado para se projetar e disputar o futuro. Ela também é uma força de luta e

---

<sup>436</sup> LATOUR, Bruno. Op. cit., 2011. 3 p.

resistência contra os processos de exclusão, exploração e devastação engendrados pelo patriarcado euro-tecno-capitalista. Cabe ressaltar, portanto, que a *agente húmus* não é a autora ou qualquer pessoa específica, mas uma atitude, uma forma de ação no mundo que pode ser encarnada por qualquer corpo, humano ou não-humano, homem ou mulher, real ou imaginário. Talvez a primeira *agente húmus* seja uma minhoca ou a rede de fungos que decompõe a matéria orgânica. Antes de qualquer encarnação, a personagem é uma *figuração* criada para auxiliar na visualização de outras formas de interagir com a natureza - formas que desafiem o modo predominante da intervenção humana na escala geológica do planeta e os agenciamentos euro-tecno-industriais-capitalistas que levaram ao Antropoceno.

Ao assumirmos como um consenso a força geológica do ser humano e as evidências da nova época chamada Antropoceno, torna-se urgente analisar quais são os pontos cruciais que fizeram da atividade euro-tecno-capitalista um engenho de destruição, devastação e exclusão. De fato, a própria forma como estes sistemas foram elaborados indicam uma escolha específica no tratamento da natureza, que se funda no distanciamento e na exploração de recursos tidos como baratos, que inclui os recursos naturais, assim como os agentes humanos a eles associados como as mulheres e os povos vistos pela sociedade ocidental como "menos civilizados": indígenas, negros e povos tradicionais.

Já que os mecanismos de exclusão e exploração são elementos fundamentais na constituição do sistema de produção e consumo que levou ao Antropoceno, às mudanças climáticas e ao colapso ecológico, resta saber se é possível transformar a forma da sociedade se relacionar com a natureza sem que o próprio sistema social, técnico e econômico seja destruído por completo. A pergunta que se segue é: e se não houver outra solução, como fazer tal transição e enfrentar as forças conservadoras do sistema sem gerar mais violência, opressão e destruição?

A presente tese não responde a todas estas questões. Seu objetivo principal foi analisar como a arte pode atuar neste contexto complexo, e como o trabalho artístico da autora se relaciona com a discussão. Na realidade, acredito que o fazer artístico está mais próximo de formular questões e fazer provocações do que fornecer soluções ao mundo. No caso, a contribuição está na análise cultural e simbólica do fóssil e do húmus, assim como no exercício de *figurar* as questões do presente e imaginar futuros. Neste sentido, a *figuração* da *agente húmus* surge como proposta para um outro agente biogeocultural, que não é inédito, porém pode ter um papel transformador no Antropoceno.

Na "revolta do pano de fundo" - cenário pintado em perspectiva renascentista - a *figuração* do *antropos* está em processo de decomposição. A tela se rasga e junto com o

"natural", outras culturas e outros agentes vêm à tona. O que o homem moderno enclausurou na imensidão da natureza tornou-se um caldeirão biogeocultural que ferve e ganha protagonismo na construção do imaginário *Humusceno*.

Aceitando sua imersão na natureza desperta, a *agente húmus* é uma participante ativa na cosmopolítica do Antropoceno. Sua relação independe da reprodução biológica, ainda que os processos reprodutivos sejam fonte de aprendizado sobre os metabolismos vivos e sobre as necessidades de manutenção da vida. Como a fértil terra preta, composto antropogênico, cabe ao humano investir nos seus engenhos de fertilidade, ao invés de devastação. Tomar a terra como corpo de desejo, fazer fluir suas águas. Tocar o planeta como liberta amante.

## REFERÊNCIAS

- A CAVERNA dos sonhos esquecidos. Direção de Werner Herzog. França: Creative Differences, History Films, Ministère de la Culture et de la Communication, 2010. 90min, documentário, cor, legendado.
- ADORNO, Theodor W. **Prisms**. Massachussets: MIT press, 1981.
- ANDRADE, Lisa. **Acupuncture-eletrical energy**. In Healthy Utah. Utah.com, janeiro 2016. Disponível em: <<http://health.abc4.com/articles/600/Acupuncture-Electrical-Energy>>. Acesso em: 10 out. 2016.
- ALIGHIERI, Dante. **A DIVINA COMÉDIA — INFERNO**. Tradução José Pedro Xavier Pinheiro (1822-1882). São Paulo: Atena Editora, 1955.
- ALMUKHTAR, Sarah et al. ISIS Has Lost Many of the Key Places It Once Controlled. **The New York Times**, 3 jul. 2016.
- ARAÚJO, Heriberto. Tsunami de Lama Tóxica, o maior desastre ambiental do Brasil. **El País**, Brasil, 31 dez. 2015.
- BARONI, Carlo; OROMBELLI, Giuseppe. The Alpine ‘Iceman’ and Holocene Climatic Change. **Quaternary Research**, Washington, n. 46, p. 78–83, 1996.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASBAUM, Ricardo. **Manual do artista-etc**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2013.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: Dubois, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas, SP: Papirus, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Passagens**. São Paulo; Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado; Ed. UFMG, 2006.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERTMAN, Stephen. **Handbook to life in Mesopotamia**. New York: Facts on File, 2003
- BÍBLIA. A.T. **Gênesis**. Inglês. Disponível em: <[http://www.vatican.va/archive/ENG0839/\\_PG.HTM](http://www.vatican.va/archive/ENG0839/_PG.HTM)>. Acesso em: 10 out. 2016.
- BÍBLIA. A.T. **Livro de Isaias, Antigo Testamento**. Inglês. Disponível em: <[http://www.vatican.va/archive/ENG0839/\\_POH.HTM#6E](http://www.vatican.va/archive/ENG0839/_POH.HTM#6E)>. Acesso em: 10 out. 2016.

BÍBLIA. A.T. **Macabeus II**. Inglês Disponível em:  
<[http://www.vatican.va/archive/ENG0839/\\_PE6.HTM](http://www.vatican.va/archive/ENG0839/_PE6.HTM)>. Acesso em: 10 out. 2016.

BÍBLIA. A.T. **Pentateuco - Livro de Deuterônômio**. Inglês. Disponível em:  
<[http://www.vatican.va/archive/ENG0839/\\_P5C.HTM#GH](http://www.vatican.va/archive/ENG0839/_P5C.HTM#GH)>. Acesso em: 10 out. 2016.

BÍBLIA. A.T. **Exodus**, 1-6. Inglês. Disponível em:  
<[http://www.vatican.va/archive/ENG0839/\\_P1J.HTM](http://www.vatican.va/archive/ENG0839/_P1J.HTM)>. Acesso em: 10 out. 2016.

BINDER, Walter. **Rios e córregos, preservar – conservar – renaturalizar: a recuperação de rios, possibilidades e limites da engenharia ambiental**. Rio de Janeiro: SEMADS, 1998.

BLANCHOT, Maurice. **The writing of the disaster**. Lincoln: University of Nebraska Press, [1980]1995.

BOWER, Sam. **A profusion of terms**. Green Museum, 2010. Disponível em:  
<[http://greenmuseum.org/generic\\_content.php?ct\\_id=306](http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=306)>. Acesso em: 10 out. 2016.

BRANCO, Pércio de Moraes. Carvão Mineral. In: CANAL Escola, CPRM Serviço Geológico do Brasil. Disponível em: <<http://www.cprm.gov.br/publique/Redes-Institucionais/Rede-de-Bibliotecas---Rede-Ametista/Canal-Escola/Carvao-Mineral-2558.html>>. Acesso em: 10 out. 2016.

\_\_\_\_\_. Petróleo. In: CANAL Escola, CPRM Serviço Geológico do Brasil. Disponível em: <<http://www.cprm.gov.br/publique/Redes-Institucionais/Rede-de-Bibliotecas---Rede-Ametista/Canal-Escola/Petroleo-1256.html>>. Acesso em: 10 out. 2016.

BURNHAM, Jack. **Great western salt works: essays on the meaning of post-formalist art**. New York: George Braziller, 1974.

CAFFENTZIS, George. A discourse on prophetic method - oil crises and political economy, past and future. **Thecommoner**, issue 13, winter 2008-9.

\_\_\_\_\_. **No Blood For Oil! Energy, Class Struggle, and War, 1998-2004**. radicalpolYtics.org, 2005. Disponível em:  
<[http://radicalpolYtics.org/caffentzis/no\\_blood\\_for\\_oil-entire\\_book.pdf](http://radicalpolYtics.org/caffentzis/no_blood_for_oil-entire_book.pdf)>. Acesso em: 10 out. 2016.

CARNOT, Nicolas Léonard Sadi. **Reflections on the motive power of fire and on machines fitted to develop that power**. London: Chapman & Hall, 1897.

CASCALES-MIÑANA, Borja; CLEAL, Christopher J. The plant fossil record reflects just two great extinction events. **Terra Nova**, n. 26, p. 195–200, 2014. Disponível em:  
<<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/ter.12086/epdf>>. Acesso em: 10 out. 2016.

CASTRO, José Roberto. As commodities e seu impacto na economia do Brasil. **Nexo**, 31 mar. 2016.

CAVALCANTI, José Eduardo. A qualidade da água do rio Doce após o rompimento da barragem da Samarco. **Instituto de Engenharia**, 21 dez. 2015.

CHAKRABARTY, Dipesh. O Clima da História: quatro teses. **Sopro**, n. 91, jul. 2013.

CHÉROUX, Clément (Ed.). Mémoire des camps: Photographie des camps de concentration et d'extermination nazis (1933–1999). In: CATÁLOGO do Patrimoine photographique exhibition. Paris: Marval, 2001.

CONNAN, J. Use and trade of bitumen in antiquity and prehistory: molecular archaeology reveals secrets of past civilizations. **Phil.Trans. Royal Society Lond. B**, n. 354, p. 33-50, 1999. Disponível em: <<http://rstb.royalsocietypublishing.org/content/354/1379/33>>. Acesso em: 10 out. 2016.

CORCORAN, Patricia L. et al. An anthropogenic marker horizon in the future rock record. **GSA Today**, v. 24, n. 6, 2014.

CRUTZEN, Paul J. Geology of Mankind. **Nature**, v. 415, 2002.

\_\_\_\_\_; SCHWÄRGERL, Christian. Living in the Anthropocene: Toward a New Global Ethos. **Yale Environment**, n. 360, 2013.

\_\_\_\_\_; STOERMER, Eugene F. The Anthropocene. In: THE INTERNATIONAL GEOSPHERE–BIOSPHERE PROGRAMME. **Global Change Newsletter**, n. 41. Stockholm: IGBP, 2000.

CURRY, Andrew. Here Are the Ancient Sites ISIS Has Damaged and Destroyed. **National Geographic**, 1 set. 2015. Disponível em: <<http://news.nationalgeographic.com/2015/09/150901-isis-destruction-looting-ancient-sites-iraq-syria-archaeology/>>. Acesso em: 10 out. 2016.

CH, McMichael et al. Predicting pre-Columbian anthropogenic soils in Amazonia. **Proc. R. Soc. B**, 8 jan. 2014. DOI: 10.1098/rspb.2013.2475. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1098/rspb.2013.2475>>. Acesso em: 10 out. 2016.

CR, Clement et al. The domestication of Amazonia before European conquest. **Proc. R. Soc. B**, 22 jul. 2015. DOI: 10.1098/rspb.2015.0813. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1098/rspb.2015.0813>>. Acesso em: 10 out. 2016.

DANA, James D. **The Classification of Animals Based on the Principle of Cephalization**. The American Journal of Science Volume XXXVII, 1864.

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.

DAVIS, Heather; TURPIN, Etienne (Ed.). **Art in the Antropocene: encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies**. Londres: Open Humanities Press, 2015.

DE CHARDIN, Teilhard. **Man's place in nature**. New York: Harper, 1966.

DIAS, Sousa. **Questão de estilo: arte e filosofia**. Coimbra: Pé de Página, 2004.

DIDI\_HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. et al. **Cuando las imágenes tocan lo real**. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2013.

\_\_\_\_\_. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, (2004) 2012.

\_\_\_\_\_. **Images in spite of all: four photographs from Auschwitz**. Shane B. Lillis (Trad.). Chicago: University of Chicago Press, 2008.

\_\_\_\_\_. **Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

\_\_\_\_\_. **Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires, Adriana Halgo Editora, 2011.

DOCTORS, Marcio; SILVEIRA, Regina. Os dois fogos. In: LUZ Zul. Rio de Janeiro: Centro Cultural Telemar, 2006.

DORFER, L et al. A medical report from stone age? **The Lancet**, v. 354, 1999.

EINSENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.). **Escritos de artistas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FIANI, Ronaldo. Há uma "doença de custos" nas atividades culturais? **Revista Carbono: natureza, ciência, arte**, n. 4, 2013. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/04-doenca-de-custos-ronaldo-fiani/>>. Acesso em: 10 out. 2016.

FIRST ORBIT. Direção de Christopher Riley. 96min. Cor. Londres: The Attic Room, 2011.

FREGA, Marina Ferreira. **Carbono: arte, ciência e as impurezas do tempo**. 2012. 125 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

FREGA, Marina (Ed.). Início de mundo. **Revista Carbono**, Rio de Janeiro, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/edicoes/01/>>. Acesso em: 10 out. 2016.

FREGA, Marina (Ed.). Redes. **Revista Carbono**, Rio de Janeiro, n.2, 2013. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/edicoes/02/>>. Acesso em: 7 out. 2016.

\_\_\_\_\_. Sono, sonho e memória. **Revista Carbono**, Rio de Janeiro, n. 3, 2013. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/edicoes/03/>>. Acesso em: 7 out. 2016.

\_\_\_\_\_; URANO, Pedro (Ed.). Dinheiro. **Revista Carbono**, Rio de Janeiro, n. 4, 2013. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/edicoes/04/>>. Acesso em: 7 out. 2016.

\_\_\_\_\_; URANO, Pedro (Ed.). Gravidade. **Revista Carbono**, Rio de Janeiro, n. 5, 2013. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/edicoes/05/>>. Acesso em: 7 out. 2016.

\_\_\_\_\_; REDIN, Mayra Martins (Ed.). Guerra. **Revista Carbono**, Rio de Janeiro, n. 6, 2014. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/edicoes/06/>>. Acesso em: 7 out. 2016.

\_\_\_\_\_; URANO, Pedro (Ed.). Encontro. **Revista Carbono**, Rio de Janeiro, n. 7, 2014. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/edicoes/07/>>. Acesso em: 7 out. 2016.

\_\_\_\_\_; URANO, Pedro; MUSSEL, Felipe (Ed.). Turismo. **Revista Carbono**, Rio de Janeiro, n. 8, 2014. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/edicoes/08/>>. Acesso em: 7 out. 2016.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta**. São Paulo: Editora HUCITEC, 1985.

FORBES, R. J. **Studies in ancient technology**. Leiden: Brill, 1955. v. 1.

G. NEVES, Eduardo. Amazônia ano 1000. **National Geographic Brasil**, 2010.

GAGNON, Paulette. O espírito dos lugares. In: ROBERT Polidori Fotografias. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2009.

GIBSON, Da. **The Nabataeans: builders of Petra**. Amman, Jordânia: Can Books, 2013.

GUTIERREZ, David. **German Scientists Discover Bacteria-Made Climate Change**. Natural News and Eureka Alert, In The Global Warming Foundation, 2013.

HAND, Erik. Astronomers say a Neptune-sized planet lurks beyond Pluto. **Science**, jan. 2016.

HARAWAY, Donna. Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. **Environmental Humanities**, v. 6, 2015.

HASHIMOTO, Isao. 1945-1998. Gerra. **Revista Carbono**, Rio de Janeiro, n. 6, 2014.

HENDEL, Ronald. Isaiah and the Transition from Prophecy to Apocalyptic. In: SHALOM Paul. Indiana: Eisenbrauns, 2008.

HERRLING, T. Et al The Important Role of Melanin. **SÖFW-Journal**, n. 133, v. 9, 2007. Disponível em: <[http://www.gematria-test-lab.com/pdf/theimportant\[1\].pdf](http://www.gematria-test-lab.com/pdf/theimportant[1].pdf)>. Acesso em: 7 out. 2016

HERZOG, Werner. Sobre o Absoluto, o Sublime e a Verdade Extática. Início de Mundo, **Revista Carbono**, Rio de Janeiro, n. 1, 2012.

HOWARD, Luke. **Essay on the Modifications of Clouds**. Londres: John Churchill & Sons, 1865 [1803].

HUDSON, Russ. Tracking Ancient Olmec Through Tar - Tar Seeps May Be Key to Unlocking Olmec Mysteries. In: INSIDE CALIFORNIA STATE UNIVERSITY. **Fullerton**, 20 fev. 2007.

KAZUO TAMANAHA, Eduardo; GÓES NEVES, Eduardo. 800 anos de ocupação da Tradição Polícroma da Amazônia: um panorama histórico no Baixo Rio Solimões. **Anuário Antropológico/2013**, Brasília, v. 39, n. 2, p. 45-67, 2014.

KIEFER, Alsem. Pintar como Feito Heróico. **ART**, Alemanha, 1989. Entrevista.

KLEIN, Yves. **Le vrai devient réalité**. Disponível em: <[http://www.yveskleinarchives.org/documents/vrairealite\\_us.html](http://www.yveskleinarchives.org/documents/vrairealite_us.html)>. Acesso em: 7 out. 2016.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **The falling sky**. London: The Belknap Press of Harvard University, 2013.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRAMER, Samuel Noah. **History begins at sumer thirty-nine firsts in recorded history**. Philadelphia: University of Pensilvania Press, 1981 (1956).

JAMESON, Fredric. Future city. **New Left Review**, Londres, n. 21, 2003. Disponível em: <<https://newleftreview.org/II/21/fredric-jameson-future-city>>. Acesso em: 10 out. 2016.

JEURY, Michel. **Les yeux géants**. Paris: Robert Laffont, 2011.

LARSON, Elaine L. (Ed.). **American Journal of Infection Control**, New York, v. 34, n. 10, Suppl., 2006.

LATOURE, Bruno. **An inquiry into modes of existence: an antropology of the moderns**. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

LATOURE, Bruno. **Facing Gaia**: six lectures on the political theology of nature, being the Gifford Lectures on Natural Religion. Edinburgh: Gifford Lectures, University of Edinburgh, 18-28 fev. 2013.

\_\_\_\_\_. **Jamais fomos modernos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994. [1991].

\_\_\_\_\_. Politics of nature: east and west perspectives. **Ethics & Global Politics**, v. 4, n. 1, 2011.

\_\_\_\_\_. **The pasteurization of France**. Cambridge: Harvard University Press, 1998.

\_\_\_\_\_; WEIBEL, Peter (Ed.). **Making things public**: atmospheres of democracy. Cambridge, Massachusetts: ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe, MIT, 2005.

LIPPARD, Lucy R. **Overlay**: contemporary art and the art of prehistory. New York: The New Press, 1983.

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

LONG, John. Coal's formation is a window on an ancient world. In: **The Conversation**, 7 jun. 2016. Disponível em: <<http://theconversation.com/coal-formation-is-a-window-on-an-ancient-world-54333>>. Acesso em: 7 out. 2016.

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

LUCAS, Cristina. Pantone. Gerra. **Revista Carbono**, Rio de Janeiro, n. 6, 2014.

LUXEMBURG, Rosa. IV The Interaction of the Political and the Economic Struggle. In: 'The Mass Strikes', 1906. Disponível em: <<https://www.marxists.org/archive/luxemburg/>>. Acesso em: 7 out. 2016.

MACDONALD, Burton. **The Southern Transjordan Edomite Plateau and the Dead Sea Rift Valley**: the Bronze Age to the Islamic Period (3800/3700 AC-BC 1917). Oxford: Oxbow Books, 2015.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MACIOCIA, Giovanni. **Fundamentos da medicina chinesa**. São Paulo: Editora Roca, 1996.

MADEIRO, Carlos. Descoberta de 400 geoglifos na Amazônia ajuda a desvendar mistério. **UOL Notícias** - Ciências e Saúde, 28 abr. 2015. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ciencia/ultimas-noticias/redacao/2015/04/20/descoberta-de-400-geoglifos-na-amazonia-ajudar-a-desvendar-misterio.htm>>. Acesso em: 7 out. 2016.

MANDELBROT, Benoît B. **The fractal geometry of nature**. New York: W. H. Freeman and Company, 1982.

MALECKI, Jeffrey; FREEMAN, Lucas. (Ed.). Excess. **Scapegoat Journal**, Ontario, v. 5, 2013.

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

MCQUILLAN, Martin. Notes toward a post-carbon philosophy. In: COHEN, Tom (Ed.). **Telemorphosis**: theory in the era of climate change. Michigan: Open Humanities Press, 2012. v. 1.

MITCHELL, Timothy. **Carbon democracy**: political power in the age of oil. London: Verso, 2011.

MOORE, Jason W. **The Capitalocene - Part I**: On the Nature & Origins of Our Ecological Crisis. [S.l.: s.n.], 2014. Disponível em: <<http://www.jasonwmoore.com/Essays.html>>. Acesso em: 7 out. 2016.

\_\_\_\_\_. **Capitalism in the web of life**: ecology and the accumulation of capital. New York: Verso, 2015.

MORRIS, Robert. Notes on Art as/and land reclamation. **October**, Massachusetts, v. 12, Spring 1980.

MU, Y; MU, X. Energy conservation in the earth crust and climate change. **J. Air Waste Manag. Assoc.**, v. 63, n. 2, p. 150-160, Feb. 2003. Disponível em: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/23472299>>. Acesso em: 7 out. 2016.

NASH, George. Serra da Capivara - America's oldest art? **Current World Archaeology**, Issue 37, World Archaeology, 2005.

OCAK, T et al. Two cases of lightning strikes resulting in Lichtenber figures. **Dematologica Sinica Journal**, v. 32, n. 1, March 2014.

PAZ, Y. et al. A submerged monumental structure in the Sea of Galilee, Israel. **International Journal of Nautical Archaeology**, v. 42, p.189–193, 2013.

PEDROSA, Mario. **Arte ensaios**. Org. Lorenzo Mammi. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PEET, Stephen D. **The Mound Builders**: their works and relics. Chicago: Office of The American Antiquarian, 1892.

PENONE, Giuseppe. **Writings 1968-2008**. Bologna: IKON; MAMbo, 2009.

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

PLASTIC Planet. Direção de Werner Boote. 95 min, cor. Austria/Alemanha: Brandstorm Entertainment, Cine Cartoon Filmproduktion, FunDeMental Studios, 2011.

PLUMWOOD, Val. **Feminism and the mastery of nature**. London: Routledge, 1993.

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.

PRIGOGINE, Ilya. **O nascimento do tempo**. Lisboa: Edições 70, 2008.

\_\_\_\_\_; STENGERS, Isabelle. **A nova aliança**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1984.

RANZI, Alceu. Geoglifos do Acre Gigantescas estruturas de terra revelam o passado das culturas amazônicas - entrevista com Alceu Ranzi. **Arqueologia Americana**, 30 nov. 2009. Disponível em: <[http://www.arqueologiamericana.com.br/artigos/artigo\\_26.htm](http://www.arqueologiamericana.com.br/artigos/artigo_26.htm)>. Acesso em: 7 out. 2016.

REDIN, Mayana. **Edifício Cosmos**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2015.

RIVERA, Tania. A Imagem e o Escuro : Chris Marker, memória e psicanálise. Sono, Sonho e Memória. **Revista Carbono**, Rio de Janeiro, n. 3, 2014. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/a-imagem-e-o-escuro/>> Acesso em: 7 out. 2016.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da Cafetinagem**. São Paulo: [s.n.], 2006. Disponível em: <<http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 07 out. 2016.

ROMAIN, William F. et al. A new multistage construction chronology for the Great Serpent Mound, USA. **Journal of Archaeological Science**, v. 50, p. 117–125, 2014.

ROMAIN, William F. **New radiocarbon dates suggest serpent mound is more than 2,000 years old**. [S.I.]: Anciente Earthworks Project, 2014.

ROOT-BERNSTEIN, Robert Scott. On paradigms and revolutions in Science and Art: the challenge of interpretation. **Art Journal**, v. 44, n. 2, **Art and Science: Part I, Life Sciences**. New York: College Art Association, 1984.

ROSENTHAL-HEGINBOTTON, Renate (Org.). **The Nabataeans in Negev**. Catalog n. 22. [S.I.]: Reuben and Edith Hecht Museum, University of Haifa, 2003. Disponível em: <[http://mushecht.haifa.ac.il/michmanim/CatalogMenu\\_eng.aspx?id=30](http://mushecht.haifa.ac.il/michmanim/CatalogMenu_eng.aspx?id=30)>. Acesso em: 7 out. 2016.

ROSS, Alex. The interstellar contract. **The New Yorker**, 2014.

RYAN, Leslie A. Art + Ecology: land reclamation works of artists Robert Smithson, Robert Morris, and Helen Mayer Harrison and Newton Harrison. **Environmental Philosophy**, v. 4, p. 1-2, 2007.

SAGAN, Carl. **Pale blue dot**. New York: Ballantine Books, 1997 [1994].

SAGAN, Carl et al. **Murmurs of Earth: the voyager interstellar record**. New York: Ballantine Books, 1978.

SERRES, Michel. **Atlas**. Madrid: Cátedra, 1995. p. 53. Tradução nossa.

\_\_\_\_\_. **Biogea**. Minneapolis: Univocal, 2012 [2010].

\_\_\_\_\_. **Hermes**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1982.

\_\_\_\_\_. **O mal limpo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

SICULUS, Diodorus. **Biblioteca Histórica** : entre 60 e 30 A.C. [S.l.: s.n., 20--].

Disponível em:

<[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Diodorus\\_Siculus/2B\\*.html#48](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Diodorus_Siculus/2B*.html#48)>. Acesso em: 7 out. 2016.

SITCHIN, Zecharia. **O 12º Planeta**. Tradução Ana Paula Cunha. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2008 (1976).

SOLANO, F. Melanins: skin pigments and much more: types, structural models, biological functions, and formation routes. **New Journal of Science**, v. 2014, 28 p., 2014. ID 498276. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1155/2014/498276>>. Acesso em: 7 out. 2016.

SOLIS, Arturo et al. **Photoelectrochemical properties of melanin**. In Research Gate, Nature Precedings : hdl:10101/npre.2007.1312.1, 2007. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/36789147\\_Photoelectrochemical\\_properties\\_of\\_melanin](https://www.researchgate.net/publication/36789147_Photoelectrochemical_properties_of_melanin)>. Acesso em: 7 out. 2016.

SMITHSON, Robert. **The collected writings**. Jack Flam (Ed.). Berkeley: University of California Press, 1996.

STARWYNN, Darren. Vibrational Medicine for Acupuncturists, Part One: light and Electricity. **Acupuncture Today**, 2003.

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

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

STRABO. **Geographica**, v. 7 of the Loeb Classical Library edition, Livro 16, 1932. Disponível em:

<[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Strabo/16B\\*.html](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Strabo/16B*.html)>. Acesso em: 7 out. 2016.

STILES, Kristine. SELZ, Peter. (Ed.) **Theories and documents of contemporary art**. Berkeley: University of California Press, 1996.

TIBERGHIEEN, Gilles. A arte da natureza. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 7, 2000.

THOMPSON, Nato; et al. **Living as form: socially engaged art from 1991-2011**. Massachusetts: The MIT Press, 2012.

URANO, Pedro. **Contraste como estratégia visual de pensamento: arte, ciência e cinematografia**. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e das técnicas e Epistemologia) – Programa de Pós-Graduação em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

VAN DER WERVE, Guido. **Just because I'm standing here doesn't mean I want to**. Interviewed by Tom Morton. [S.l.]: Site Gallery, 2009.

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

\_\_\_\_\_. **Some words about The Noösphere**. American Scientist, 1945.

VISO, Olga M. (Org). **Ana Mendieta : Earth Body**. Washington: Hirshhorn Museum, Smithsonian Institution, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

\_\_\_\_\_. **Os involuntários da pátria** - palestra ministrada no ato público "Abril Indígena", na Cinelândia, Rio de Janeiro, 2016.

WEART, Spencer. **The discovery of global warming**. Harvard University Press, 2008.

WEIER, John. **Seing leaves in a new light**. [Estados Unidos]: Earth Observatory NASA, 2002.

WICKETT, R. Randall et al. Structure and Function of the epidermal barrier. **AJIC American Journal of Infection Control**, New York, v. 34, n. 10, Suppl., 2006.

WOOD, Graeme. What ISIS really want. **The Atlantic**, mar. 2015. Disponível em: <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/03/what-isis-really-wants/384980/>>. Acesso em: 7 out. 2016.

## ANEXO

**REVISTA CARBONO - Natureza, Ciência, Arte**

Publicação online, disponível em: [www.revistacarbono.com](http://www.revistacarbono.com)

**Ficha técnica:**

Editora-chefe - Marina Fraga (artista visual e doutoranda em Arte e Cultura Contemporânea pela UERJ).

Co-editor - Pedro Urano (fotógrafo e cineasta, mestre em História da Ciência e Epistemologia pela UFRJ).

Co-editores convidados: Mayra Martins Redin (edição #06 GUERRA) e Felipe Mussel (edição #08 Turismo)

Conselho Editorial - Marina Fraga; Pedro Urano; Marcelo Bozza (biólogo e professor do departamento de Imunologia da UFRJ); Mayra Martins Redin (artista visual e doutoranda em Arte e Cultura Contemporânea pela UERJ); Lilian Zaremba (artista visual e radioasta, com pesquisa em radio e arte sonora); Ricardo Kubrusly (poeta e matemático, coordenador do programa de pós-graduação de História da Ciência da UFRJ); Mayana Martins Redin (artista visual e mestre em Linguagens Visuais EBA UFRJ)

Assistentes editoriais - Bernardo Girauta e Duda Magalhães

Revisão – Marina Fraga, Bernardo Girauta, Duda Magalhães, Pedro Urano, Felipe Mussel

Design - Amapola Rios (Liquezen)

Programação website - Agência Rastro

**CARBONO #1 INÍCIO DE MUNDO**

Em dezembro de 2012, foi lançada a primeira edição com o tema "Início de Mundo". Esta experiência espaço-temporal permeou os artigos do matemático Ricardo Kubrusly, do cosmólogo Luiz Alberto Oliveira, do músico Rodolfo Caesar, da historiadora da arte Julia Buenaventura (Colômbia) e a entrevista inédita realizada com o artista Tunga. Os experimentos dos artistas Thiago Rocha Pitta e Henrique Oliveira desafiam nossas noções de escala e fazem pensar em outras possibilidades de mundo. O ensaio da artista Mayana Redin propõe um encontro íntimo com o infinito, e faz ressoar as indagações acerca do mistério do interminável, escritas pelo filósofo Blaise Pascal. O texto do cineasta alemão Werner Herzog nos provoca a questionar sobre o absoluto, o sublime e a verdade (em tradução inédita para o

português). O geógrafo André Reyes Novaes nos incita a repensar os limites cognitivos das fronteiras e dos territórios “incógnitos”. O artista Michel Zózimo nos revela uma estranha união em torno de uma matéria bruta.

*Colaboradores da edição #01 [Início do Mundo]*

André Reyes Novaes; Blaise Pascal; Henrique Oliveira; Julia Buenaventura; Luiz; Alberto Oliveira; Mayana Redin; Michel Zózimo; Ricardo Kubrusly; Rodolfo Caesar; Thiago Rocha Pitta; Tunga; Werner Herzog.

*Traduções:* Lucas Peterson; Louise Botkay

CARBONO #2 PONTOS SOBRE LINHAS, REDES DE NÓS

A segunda edição foi lançada em março de 2013 e reuniu ao redor do tema "Pontos sobre linhas, Redes de Nós" áreas do conhecimento como Antropologia, Biologia, Matemática, Design, Ciências da Computação, Física e, é claro, Arte Contemporânea. Na entrevista inédita com Ricardo Basbaum, o artista sugere *Novas Bases para a Personalidade* como o potencial afeto da arte. Quem somos quando estamos em público? Hakim Bey, em seu livro *TAZ – Zonas Autônomas Temporárias* (do qual nesta edição reproduzimos um trecho), nos incita a pensar possibilidades de resistência e de fortalecimento nos interstícios das redes dominantes. O artista pernambucano Gabriel Mascaro subverteu os objetivos capitalistas da internet agindo como uma empresa, através da multinacional Amazon, e pagou 80 usuários/funcionários para usufruírem de um tempo livre. A crítica e curadora Paula Alzugaray discorre sobre os mecanismos de reedição e arquivagem na obra do artista catalão Antoni Muntadas – estratégias para ressignificações da memória coletiva a partir de uma lógica de rede. Os matemáticos Gregory e Virginia Chaitin e Ricardo Kubrusly dissertam sobre a Metabiologia – um experimento que cria organismos matemáticos com capacidades evolutivas semelhantes àquelas dos seres vivos. Por outro lado, os biólogos Marcelo Bozza e Daniel Mucida levam nosso pensamento a imaginar a rede de 100 trilhões de bactérias que habita o intestino humano. Ao adentrar o *Bicho Suspenso na Paisagem*, a obra penetrável do artista Ernesto Neto, somos nós os seres invasores na rede, tomando posse de seus cantos e explorando suas fibras. Mas redes também podem ter fibras invisíveis, feitas de ondas eletromagnéticas: a série de trabalhos *Galena Spiritus*, da artista Lilian Zaremba, nos revela que a descoberta de um cristal permitiu a invenção da comunicação via rádio – vibrações que estão sempre a se propagar, adentrando nossas membranas materiais e oníricas.

A rede pode ser imaterial, feita de ideias, como as redes de antropologia Abaeté e AmaZone. Em entrevista publicada nesta edição os antropólogos Eduardo Viveiros de Castro e Marcio Goldman comentam: “Uma rede não tem nem centro nem periferia, só pontos de adensamento.” Nós: pontos sobre linhas. Podemos vislumbrar alguns deles no trabalho de W. Bradford Paley: uma cartografia do pensamento científico contemporâneo materializada em um *Mapa da Ciência* (em tradução inédita para o português).

O artista colombiano Daniel Salamanca Núñez tece sua própria rede de relações registrando há anos todos que conhece em *Seis Graus ou O Mundo é um Ovo*, enquanto na série *Traças, Pontos e Linhas*, a artista Fábica Schnoor tece as trajetórias das traças no interior de um antigo livro de ciência.

*Colaboradores da edição #02 [Pontos sobre Linhas, Redes de Nós]*

Aristóteles Barcelos Neto; Daniel Salamanca Núñez; Daniel Mucida; Danilo Ramos; Dmitri Krioukov; Eduardo Viveiros de Castro; Ernesto Neto; Fábica Schnoor; Gabriel Mascaro; Gregory Chaitin; Hakim Bey; Kadija de Paula; Lilian Zaremba; Maíra Santi Bühler; Marcelo Bozza; Marcio Goldman; Paula Alzugaray; Renato Sztutman; Ricardo Basbaum; Ricardo Kubrusly; Stelio Marras; Valéria Macedo; Virginia Chaitin; W. Bradford Paley.

*Ilustração:* Vicente B. T. Bozza. *Traduções:* Bruna Nunes; Marina Fraga; Patrícia Décia; Renato Resende.

CARBONO #3 SONO, SONHO E MEMÓRIA

A terceira edição foi lançada em junho de 2013 sob o tema "Sono, Sonho e Memória". Nesta edição realizamos uma entrevista com o neurocientista Sidarta Ribeiro, pesquisador do Instituto do Cérebro da UFRN, em Natal. Entrevistamos também os artistas Otavio Schipper e Sergio Krakowski, que fizeram em parceria a instalação “Inconsciente Mecânico”, sobre a qual apresentamos também um ensaio escrito pela artista e radioasta Lilian Zaremba.

Em artigos, o geólogo Ismar de Souza Carvalho discorre sobre os mecanismos de sedimentação de uma “memória da Terra”, e a pesquisadora de arte e psicanálise Tania Rivera escreve sobre nossas “lembranças encobridoras”, mecanismos psicológicos de esquecimento a partir do filme “La Jetée”, de Chris Marker.

O pesquisador de bioquímica Marcelo Fantappiè escreve sobre a Epigenética, área que estuda como os afetos exteriores atuam diretamente sobre nossa memória genética, enquanto memórias de caçadores de onças no Pantanal são investigadas pelo pesquisador e antropólogo Felipe Sússekind.

O curador e pesquisador de arte Raphael Fonseca reflete em artigo sobre a imagem da rede e do descanso na construção do imaginário brasileiro, e a psicanalista Carmem Alcântara de Oliveira revela em seu artigo os detalhes da Narcolepsia, uma doença onde não se pode controlar ataques de sono.

Entre os artistas, dois cineastas, Danilo Carvalho e Anna Azevedo, investigam lembranças e sonhos nos filmes “Supermemórias” e “Drežnica”, utilizando imagens de arquivo em super8mm – película cuja estética tem sido frequentemente escolhida por cineastas contemporâneos para representar a memória. Lembranças são também materializadas e re-significadas nos arranjos de fotos, palavras, papéis e objetos diversos apresentados pela artista plástica Leila Danziger.

A escritora Luiza Leite e a designer e artista gráfica Tatiana Podlubny fizeram em parceria um livro-imagem-relato-de-sonho carregado de pedras a um só tempo pesadas e imateriais, enquanto a artista plástica Lena Bergstein revela relatos e livros cheios de memórias encrustadas. A artista Mayra Martins Redin monta sonhos, lembranças e imagens de estranhos objetos naufragos, e a artista, poeta, escritora e pesquisadora Laura Erber nos incita em ver um peixe vermelho e pulsante sobre um livro com textos da poeta Alejandra Pizarnik, como revela o ensaio sobre o trabalho escrito por Luciana di Leone.

Contamos também com relatos sonâmbulos do poeta, compositor e performer Botika, que apresenta uma música do espetáculo *Aplique de Carne*.

#### *Colaboradores da edição #03 [Sono, Sonho e Memória]*

Anna Azevedo; Botika; Carmen de Alcântara Oliveira; Danilo Carvalho; Felipe Sússekind; Ismar de Souza Carvalho; Laura Erber; Leila Danziger; Lena Bergstein; Lilian Zaremba; Luciana di Leone; Luiza Leite; Marcelo Fantappiè; Mayra Martins Redin; Otavio Schipper; Raphael Fonseca; Sergio Krakowski; Sidarta Ribeiro; Tania Rivera; Tatiana Podlubny.

#### CARBONO #4 DINHEIRO

A Carbone #4 foi lançada em setembro de 2013 sob o tema “Dinheiro”. Nesta edição, fechamos um ciclo de quatro estações. Realizamos uma entrevista com o artista Cildo Meireles, para quem o dinheiro é uma mídia. Apresentamos uma tradução inédita no país do célebre texto ‘Como prover um serviço artístico’, da artista e pesquisadora norte-americana Andrea Fraser. Apresentamos também duas contribuições da editora Azougue, que realizou uma entrevista sobre o design de moedas com João de Souza Leite, além de um artigo sobre moedas sociais, escrito por Sergio Cohn, Helena Aragão e Luana Vilutis.

Nesta edição podemos observar artistas utilizando o DINHEIRO de diversas formas. A criação de bancos e de moedas presentes nos trabalhos do artista holandês Dadara (tradução inédita para o português) e do pernambucano Lourival Cuquinha reverberam o desejo de transgressão e heresia da arte diante do deus Capital. As apostas de loteria estão presentes, de formas diferentes, nas obras do carioca Cadu e do capixaba Ivo Godoy. Matheus Rocha Pitta investiga os verdadeiros fundos do nosso Real, e Raquel Versieux nos convida a um passeio em direção à ‘feira da incoerência’.

A ‘Indústria do Conhecimento’ é revelada no artigo escrito pelos médicos e pesquisadores Vera Miguelote e Kenneth de Camargo Jr. E uma pesquisa neurológica traz revelações acerca do comportamento humano em sua relação com dinheiro, caridade e recompensa, por Patricia Bado e Tiago Soares Bortolini.

Apresentamos também um artigo sobre os embates sociais e econômicos travados pela agricultura familiar, escrito pelo agrônomo Paulo Petersen, um artigo sobre uma possível ‘doença de custos’ nas atividades culturais, pelo economista Ronaldo Fiani, e a pesquisa antropológica sobre cultura e mercadoria na comunidade da Mangueira, realizada por Ana Carneiro.

#### *Colaboradores da edição #04 [Dinheiro]*

Ana Carneiro; Andrea Fraser; Cadu; Cildo Meireles; Dadara; Helena Aragão; Ivo Godoy; João de Souza Leite; Kenneth de Carmargo Jr.; Lourival Cuquinha; Luana Vilutis; Matheus Rocha Pitta; Patricia Bado; Paulo Petersen; Raquel Versieux; Ronaldo Fiani; Sergio Cohn; Tiago Soares Bortolini; Vera Miguelote.

*Tradução:* Lucas Peterson; Luiza Crosman; Bernardo Girauta.

#### CARBONO #5 GRAVIDADE

A Carbone #5 foi lançada em dezembro de 2013 com o tema “Gravidade”. Nesta edição, apresentamos um artigo do cosmólogo e professor emérito do CBPF, Mario Novello, que, em um panorama histórico, nos revela os caminhos científicos que levaram até a atual concepção da Gravitação, cujas teorias ainda estão em controvérsia entre os pesquisadores. Trazemos também artistas que tematizam as quedas, como o holandês Bas Jan Ader, falecido em 1975, em texto da artista e pesquisadora Glaucis de Moraes, e as experiências do *corpovodu* do Grupo Cena 11 Cia de Dança, em ensaio escrito pelos integrantes Anderson do Carmo e Jussara Belchior.

A geóloga Kátia Leite Mansur nos revela o processo dos deslizamentos de terra, e como ele está intimamente ligado ao passado de nossa paisagem, enquanto muitos artistas propõem o desafio da Lei da Gravitação, como podemos vislumbrar nas experiências de Chico Fernandes, na obra do artista russo Ilya Kabakov descrita no ensaio da pesquisadora e poeta Maria Helena Bernardes, nos ensaios em prosa dos artistas e professores Cezar Migliorin e Manoel Ricardo de Lima, no vídeo da artista Débora Bertol e no vídeo do cineasta Pablo Lobato sobre a realização da obra *Beam Drop-Inhotim*, do artista norte-americano Chris Burden.

Nesta edição, contamos com colaborações de duas duplas de artistas estrangeiros: os portugueses João Maria Gusmão e Pedro Paiva, que apresentam três vídeos, e a dupla composta pelo argentino Guillermo Faivovich e o francês Nicolás Goldberg, que empenharam uma longa jornada para levar um meteorito desde a Argentina até a DOCUMENTA (13), em Kassel, como a nós é revelado no texto de Graciela Speranza (em tradução inédita para o português).

Os meteoritos – estes misteriosos corpos estelares que vieram a cair justo aqui – são também objeto do artigo da astrônoma e curadora de meteoritos do Museu Nacional da UFRJ Maria Elizabeth Zucolotto, em colaboração com as pesquisadoras Ariadne Fonseca e Loiva Antonello. Apresentamos também uma galeria com fotomicrografias de meteoritos cedidas por Zucolotto, utilizadas para analisar esses materiais extraterrestres – elas revelam a dimensão estética da pesquisa científica. Também sobre meteoritos trazemos um artigo da artista Mayana Redin, que investiga alguns dos possíveis efeitos destes corpos em nossa subjetividade.

Realizamos também uma entrevista com o artista Artur Barrio sobre seus registros subaquáticos e sua experiência da profundidade e da densidade do oceano, e apresentamos dois artigos que perpassam a relação entre a gravitação e o eletromagnetismo: o artigo do biólogo Ulisses G. C. Lins acerca das bactérias magnetotáticas, e os experimentos em vídeo da artista Maria Mazzillo.

#### *Colaboradores da edição #05 [Gravidade]*

Anderson do Carmo; Ariadne C. Fonseca; Artur Barrio

Cezar Migliorin; Chico Fernandes; Débora Bertol; Glaucis de Moraes; Graciela Speranza;

Grupo Cena 11 Cia de Dança; Guillermo Faivovich e Nicolás Goldberg; João Maria Gusmão

e Pedro Paiva; Jussara Belchior; Loiva L. Antonello; Kátia Leite Mansur; Manoel Ricardo de

Lima; Maria Elizabeth Zucolotto; Maria Helena Bernardes; Maria Mazzillo; Mario Novello; Mayana Redin; Pablo Lobato; Sheila Dain; Ulisses G. C. Lins.

*Tradução:* Ricardo Romanoff; Duda Magalhães.

## CARBONO #6 GUERRA

A sexta edição da revista Carbone foi lançada em abril de 2014, sob o tema “Guerra”. Nesta edição realizamos uma entrevista inédita com o fotógrafo esloveno Evgen Bavcar, que ainda na infância ficou cego ao pisar num artefato explosivo. Nesta conversa guiada por Diogo Oliveira, Sofia Tessler de Souza e Mayra Martins Redin, Evgen narra suas lembranças, imagens que guardou na memória antes de perder a visão. Investigando os conflitos da cidade *calamitosa*, a artista Juliana Franklin revela sua coleta de marcas de balas perdidas em paredes de diversas favelas do Rio. A pesquisadora Paola Zordan traz dois ensaios em que aborda os conceitos de “máquina de guerra” e de inimigo, e o escritor e tradutor Donaldo Schüller publica um ensaio com trechos de traduções de clássicos como a *Odisseia*, de Homero, *Os Sete contra Tebas*, de Ésquilo, e *Finnegans Wake*, de James Joyce.

O pesquisador Luís Timóteo Ferreira apresenta um artigo sobre as guerras da ciência, revelando um embate acadêmico entre as ciências exatas e àquelas humanas. O geógrafo Licio Monteiro revela em artigo as relações entre as guerras e as fronteiras políticas, trazendo um panorama histórico que mostra como as técnicas da guerra podem definir a nossa experiência do território.

Dois artistas, o japonês Isao Hashimoto e a espanhola Cristina Lucas, utilizam a animação e o mapa mundi para pensar nos afetos globais da guerra. A obra Pantone, de Cristina Lucas mostra, através de tons de cores, as mudanças das fronteiras do ano 500 AC até 2007, enquanto Isao Hashimoto revela todas as explosões e testes nucleares feitos no mundo de 1945 a 1998.

A diretora da cia de teatro AMOK, Ana Teixeira, traz um ensaio sobre a pesquisa que desenvolveu para a *Trilogia da Guerra*, e a dupla de diretores espanhóis Lalo García e Txell Sabartés exibem seu documentário *Welcome to the Real World*, em que visitam uma das maiores feiras de armamentos do mundo, a Eurosatory, realizada periodicamente em Paris, acompanhado de texto inédito em português.

O cientista político Clóvis Brigagão revela as dificuldades de uma pesquisa a respeito da paz, das negociações e resoluções de conflitos, assim como a intrincada relação entre ciência e guerra. Por fim, publicamos a tradução da Agência Transitiva do texto *Guia para exigir o impossível*, escrito pelo coletivo de arte e ativismo Labofii, baseado em Londres. Um

guia-manifesto inspirador, que faz um panorama histórico das lutas de ativistas e artistas por mudanças na sociedade.

*Colaboradores da edição #06 [Guerra]*

Agência Transitiva; Ana Teixeira; Cristina Lucas; Clóvis Brigagão; Diogo Oliveira; Donald Schüller; Evgen Bavcar; Isao Hashimoto; Juliana Franklin; Lalo García; Licio Caetano; Luís Timóteo Ferreira; Paola Zordan; Ronald Duarte; Sofia Tessler de Souza; Txell Sabartés.

*Tradução:* Ricardo Romanoff; Chico Fernandes; Diogo Oliveira; Sofia Tessler de Souza; Mayra Martins Redin.

CARBONO #7 ENCONTRO

A sétima edição da Carbono foi lançada em agosto de 2014, com o tema “Encontro”, refletindo e expandindo a experiência dos Encontros Carbônicos, evento realizado pela revista que contou com exposição coletiva e série de conversas públicas entre artistas e cientistas. O evento foi realizado na galeria Largo das Artes no Rio de Janeiro entre março e abril de 2014, com patrocínio da Funarte através do programa Rede Nacional de Artes Visuais. Nesta edição, partimos das ricas conversas de nossos *Encontros* para explorar diversos encontros, com um olhar especial para aqueles entre arte e ciência. Apresentamos em versão escrita as conversas públicas, série de palestras seguidas por entrevistas coletivas com o coreógrafo Alejandro Ahmed, a psicanalista Tania Rivera e neurocientista John Araujo (Corpo, Sonho e Memória), entre o matemático Ricardo Kubrusly, o cosmólogo Luiz Alberto Oliveira e o artista Tunga (A Criação das Formas), e entre o matemático Gregory Chaitin, o artista Ricardo Basbaum e a filósofa da ciência Virgínia Chaitin (Complexidade, Metabiologia e Criatividade). Apresentamos um diálogo entre os físicos David Bohm e F. David Peat sobre suas experiências e algumas questões filosóficas do fazer científico, em tradução inédita para o português. O diálogo entre pesquisadores de áreas distintas tornou-se presente no artigo sobre o experimento-obra realizado na UERJ, o Pêndulo de Foucault, projeto da artista e professora do Instituto de Artes Malu Fatorelli em parceria com o físico e professor do Departamento de Física Nuclear e Altas Energias José Soares Barbosa.

Do encontro do compositor americano Michael Winter com as teorias do matemático Gregory Chaitin surge a obra “Aproximando Ômega”, que, acompanhada de um relato do autor, que publicamos em sua primeira versão em português. O artista Felipe Moraes apresenta uma série de trabalhos e discorre sobre sua maneira particular de se aproximar dos universos da matemática, da física e da música.

Recebemos através da chamada pública uma rica coleção de propostas, e algumas fazem parte desta edição: experimentos que unem a música e a pintura são mapeados pela artista e pesquisadora Isabel Carneiro, enquanto a série fotográfica  $\infty$ , de Rodrigo Alcon Quintanilla, materializa os embates e abraços entre objetos diversos e plantas. Os desafios do encontro com o outro na Etnografia são levantados no artigo de Luís Timóteo Ferreira, e o trabalho da artista Cecilia Cavalieri propõe uma nova aproximação, estética e conceitual, para o pensamento sobre o céu e a Terra.

*Colaboradores da edição #07 [Encontro]*

Alejandro Ahmed; Cecilia Cavalieri; David Bohm; F. David Peat; Felipe Moraes; Gregory Chaitin; Isabel Carneiro; John Araujo; José Soares Barbosa; Luís Timóteo Ferreira; Luiz Alberto Oliveira; Marcelo Bozza; Malu Fatorelli; Michael Winter; Ricardo Basbaum; Ricardo Kubrusly; Rodrigo Alcon Quintanilla; Tania Rivera; Tunga; Virginia Chaitin.

*Tradução:* Ricardo Romanoff.

CARBONO #8 TURISMO

A oitava edição da Revista Carbono foi lançada em dezembro de 2014, sob o tema “Turismo”. A primeira novidade desta edição é o lançamento *online* do longa-metragem *Em busca de um lugar comum*, dirigido por Felipe Schultz Mussel (também editor convidado). Provocada pelo filme, a pesquisadora Ivana Bentes nos apresenta um artigo inédito onde reflete acerca das estratégias de controle biopolítico daquele turismo que apresenta a pobreza como um ‘museu’ de subjetividades despotencializadas. Em *Superando o turismo*, a verve inconfundível de Hakim Bey investiga as origens do turismo contemporâneo. O ensaio é ilustrado por imagens da série *Souvenir*, em que o fotógrafo inglês Michael Hughes oblitera a visão de conhecidos pontos turísticos com souvenirs comprados no local.

Debruçando-se sobre o universo dos cartões postais, apresentamos o trabalho da franco-suíça Corinne Vionnet, que, sobrepondo centenas de fotografias coletadas na internet, esculpe digitalmente pontos turísticos clássicos sob formas impressionistas, Madeline Yale Preston em artigo sobre a artista sugere a padronização de pontos de vista e memórias turísticas (em tradução inédita para o português).

Em *Como pintar picos nevados*, a artista Laura Andreato faz pilhéria dos tutoriais em vídeo, abundantes na internet, criando um dispositivo radicalmente *kitsch* para produção de pinturas a óleo. A artista apresenta ainda os trabalhos *Welcome, Califórnia* e *Flórida*.

As imagens da indústria do turismo são o ponto de partida também para a obra *The World*, de Daniel Escobar, em que o artista, por meio de recortes precisos, parece querer restaurar a terceira dimensão a imagens impressas, criando uma geografia urbana a partir de edições de guias de viagem.

A partir da ideia de produzir ‘guias para navegação cotidiana’, a artista Nena Balthar nos apresenta em artigo a série *Desenho para Paisagem*. Publicamos também o vídeo ‘Ação e Dispersão’, de Cezar Migliorin. O filme propõe o seguinte dispositivo: “um homem e uma câmera, até o dinheiro acabar, jamais duas noites na mesma cidade”, instaurando um devir turístico autoritário/voluntário. Evocando a herança de Walter Benjamin, o artista e pesquisador Alexandre Sá questiona se os modos de produção e circulação das obras de arte na atualidade não podem ser aproximados da relação que os turistas estabelecem com as cidades.

O geógrafo Thiago Pereira discute o turismo de drogas em Amsterdam a partir de pesquisa de campo realizada nos *coffee shops* da capital holandesa. Como Thiago, o sociólogo Jean Paul Sarrazin, apresenta uma nova modalidade de turismo – o turismo místico, garante, é fruto da transnacionalização da espiritualidade indígena.

A também socióloga Bianca Freire-Medeiros retoma o ensaio *Casa, rua e outros mundos: o caso do Brasil*, de Roberto DaMatta, para pensar as lajes como espaços de intersecção entre público e privado nas favelas cariocas. A pesquisadora Telê Ancona Lopez revela um Mário de Andrade fotógrafo, capaz de conjugar a perspectiva etnográfica com um viés experimental em plena Amazônia dos anos vinte. As raras imagens sob a guarda do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, a maior parte das quais trazem anotações de próprio punho do escritor no verso, tacitamente confirmam a íntima relação entre texto e imagem, fotografia e turismo.

Por fim, trazemos uma entrevista realizada com a artista carioca Claudia Hersz. Claudia encarna uma consciência exemplar sobre a natureza da imagem, suas redes e encadeamentos em cascata.

#### *Colaboradores da edição #08 [Turismo]*

Alexandre Sá; Bianca Freire-Medeiros; Cezar Migliorin; Claudia Hersz; Corinne Vionnet; Daniel Escobar; Felipe Schultz Mussel; Francis Alÿs; Hakim Bey; Ivana Bentes; Jean Paul Sarrazin; Laura Andreato; Madeline Yale Preston; Mário de Andrade; Michael Hughes; Nena Balthar; Telê Ancona Lopez; Thiago Pereira.

*Tradução:* Ricardo Romanoff.