

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

GUILHERME BARBOSA FERREIRA

VER OS MUNDOS: encontros entre o Antropoceno e as artes

Rio de Janeiro

2022

GUILHERME BARBOSA FERREIRA

VER OS MUNDOS: encontros entre o Antropoceno e as artes

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof. Dr. Victa de Carvalho

Linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas

Rio de Janeiro

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

BB238v Barbosa Ferreira, Guilherme
Ver os Mundos: encontros entre o Antropoceno e
as artes / Guilherme Barbosa Ferreira. -- Rio de
Janeiro, 2022.
70 f.

Orientadora: Victa de Carvalho Pereira da Silva.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de
Pós-Graduação em Comunicação, 2022.

1. Antropoceno. 2. artes. 3. paisagem. 4.
visualidade. 5. dispositivo. I. de Carvalho Pereira
da Silva, Victa , orient. II. Título.

ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA POR GUILHERME BARBOSA FERREIRA NA
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ

Aos quatro dias do mês de março de dois mil e vinte e dois, às quatorze horas, por meio de videoconferência, foi apresentada a dissertação de mestrado de Guilherme Barbosa Ferreira, intitulada: **“Ver os Mundos: encontros entre o Antropoceno e as artes”**, perante a banca examinadora composta por: Victa de Carvalho Pereira da Silva [orientador(a) e presidente], Lucas de Castro Murari e Juliana Fausto de Souza Coutinho. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua dissertação:

☒ aprovada ☐ reprovada ☐ aprovada mediante alterações

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 04 de março de 2022



Victa de Carvalho Pereira da Silva [orientador(a) e presidente]



Lucas de Castro Murari [examinador(a)]



Juliana Fausto de Souza Coutinho [examinador(a)]



Guilherme Barbosa Ferreira [candidato(a)]

AGRADECIMENTOS

Agradeço à querida orientadora Victa de Carvalho. Ao André Parente, por participar da etapa de qualificação. À Juliana Fausto, Lucas Murari e Antonio Fatorelli, pela composição da banca de defesa. Aos demais professores do Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro que, mesmo à distância, marcaram os caminhos do pensamento. À Ana Vaz e Daniel Lie, pelo acesso aos trabalhos artísticos e abertura ao diálogo. Ao amigo Matheus Sanches Duarte. Ao CNPQ, pela possibilidade de pesquisa e bolsa concedida.

Para Alexandre.

Imagine que você está caindo. No entanto, não há chão.

Hito Steyerl (2017, p. 221)

FERREIRA, Guilherme Barbosa. 2022. **Ver os mundos:** encontros entre o Antropoceno e as artes. Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação tematiza os encontros entre o pensamento ecológico e as artes. Pensamos com autores da filosofia, antropologia, história e comunicação, com o objetivo de observar paisagens antropocênicas – termo desenvolvido para se referir a trabalhos artísticos que articulam problemas do Antropoceno hoje. As paisagens observadas consistem no filme *Atomic Garden*, da artista e cineasta Ana Vaz, e na instalação *A privacidade dos outros*, do artista Daniel Lie. Elas tratam de questões como a condição metafísica de incerteza que segue com o Antropoceno, a emergência da vida em paisagens devastadas, as relações multiespécie e os fantasmas coloniais. São práticas artísticas que travam uma guerra com os modelos de visualização hegemônicos, clássicos e modernos, ao apresentarem estratégias experimentais na relação entre sujeito observador e trabalho artístico, natureza e cultura. A partir de um método genealógico que mobiliza a teoria dos dispositivos no campo da arte, investigamos como as paisagens se relacionam à criação de novos territórios existenciais exigidos pela crise ecológica. Com esse percurso, notamos que as paisagens podem responder ao Antropoceno com sua força especulativa, relacional, sensível.

Palavras-chave: Antropoceno; artes; paisagem; visualidade; dispositivo.

ABSTRACT

This dissertation thematizes the encounters between ecological thinking and the arts. We think with authors from philosophy, anthropology, history and communication, with the aim of observing anthropocenic landscapes – a term developed in reference of artistic works that articulates problems of the Anthropocene today. The landscapes observed consists in the film *Atomic Garden*, by artist and filmmaker Ana Vaz, and the installation *The privacy of others*, by artist Daniel Lie. They deal with issues like the metaphysical condition of uncertainty which stay with the Anthropocene, the emergence of life in devastated landscapes, multispecies relations and colonial ghosts. These artistic practices fight a war against the hegemonic visualization models, classical and modern, by presenting experimental strategies in the relations between the observing subject and the artistic work, nature and culture. From a genealogical method that mobilizes the device theory in the art field, we investigate how landscapes are related to the creation of new existential territories required by the ecological crisis. With this route, we notice that landscapes can respond to the Anthropocene with its speculative, relational, sensitive force.

Keywords: Anthropocene; arts; landscape; visibility; device.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 ENCONTROS ENTRE O ANTROPOCENO E AS ARTES.....	18
1.1 O Antropoceno.....	18
1.2 O Antropoceno e a arte contemporânea.....	22
1.3 Paisagens antropocênicas.....	26
2 ATOMIC GARDEN	34
2.1 A era atômica, pioneira da nova era geológica	34
2.2 Paisagem que dança aos Tempos do Fim	39
3 A PRIVACIDADE DOS OUTROS	47
3.1 A guerra dos mundos, histórias, visualidades	47
3.2 Paisagem suspensa e fragmentária de mortos e vivos	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
Referências Bibliográficas	64

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Fotograma de A film, reclaimed (2015).....	34
Figura 2: Fotograma de A film, reclaimed (2015).....	34
Figura 3: Fotogramas de Atomic Garden (2018).....	42
Figura 4: Detalhe da instalação A privacidade dos outros (2019).....	51
Figura 5: Os anos negativos - Quing.....	52
Figura 6: Os anos negativos - Incapaz de destruir	53
Figura 7: Os anos negativos - Solitude conjunta	53
Figura 8: Os anos negativos - Velar a vida	54
Figura 9: Os anos negativos - A privacidade dos outros	54
Figura 10: Elementos de um salão de festas imperial.....	56

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de dissertação se desenvolve sob uma abordagem interdisciplinar que possui, pelo menos, dois eixos temáticos organizadores: o Antropoceno e as artes.

O "Antropoceno" (Crutzen e Stoermer, 2000) considera a escala temporal da geologia que divide o tempo em éons, eras, períodos, épocas e idades. Posterior ao Holoceno, com duração de dez a doze mil anos, o Antropoceno corresponde a uma nova época, e atribui aos seres humanos o papel de força geológica. De agente biológico para força geológica (Chakrabarty, 2009), o conceito aponta para um estado limítrofe: o de ultrapassagem das condições materiais que possibilitam a existência dos seres humanos no planeta Terra. A ameaça do "Fim dos Tempos" (Anders, 2007, p. 4) se tornou concreta; bem como a urgência em imaginar futuros desejáveis, alternativos ao mundo como o conhecemos (Ferreira da Silva, 2019). Mais do que atenuar os efeitos das mudanças climáticas, as respostas ao Antropoceno buscam promover "uma nova forma de viver em sociedade" (Guattari, 2001, p. 33), sob uma perspectiva que considere, articuladamente, as "estruturas sociais, estéticas, científicas, etc..." (Guattari, 2001, p. 77). Nesse sentido, nos perguntamos em nossa pesquisa de que modos o encontro entre o Antropoceno e as artes se efetua? O que esse encontro significa (Davis e Turpin, 2015, p. 3)?

A relação entre o Antropoceno e campo das artes será estabelecida para pensar sobre o que o conceito de Antropoceno acrescenta ao domínio artístico. E, em um sentido inverso, para entender como a arte vem se consolidando como um, entre outros, campo proeminente para responder ao Antropoceno.

Há uma distinção entre aquilo que entendemos como "arte ambiental" (Demos, 2009, p. 19, tradução nossa) e "arte antropocênica" (Fressoz, 2016, p. 8, tradução nossa). Sabemos que há uma tradição de artistas que se enquadram sob o rótulo de arte ambiental, sobretudo ao longo do século XX, e que "visualizam as forças, os processos e fenômenos da natureza [...] criando trabalhos que 'respeitam a natureza' e estabelecem uma relação entre o espectador e a Terra." (Demos, 2009, p. 20, tradução nossa). Artistas do movimento *land art*, como Dennis Oppenheim, Robert Smithson e Robert Morris, trabalhavam sob essa perspectiva, ao apresentarem trabalhos que perseguem práticas artísticas sustentáveis (Demos, 2009, p. 19). Mas há singularidades em relação às práticas artísticas que chamamos de antropocênicas – sobretudo após a consolidação do termo Antropoceno a partir de 2008 (Haraway et al., 2016, p. 45). Associamos o termo arte antropocênica a trabalhos artísticos contemporâneos, e que se articulam a alguns dos problemas centrais do Antropoceno. De modo que os trabalhos artísticos

antropocênicos não apenas tematizam o Antropoceno, mas dialogam com as teorias, métodos e proposições do pensamento ecológico¹ hoje.

Com o encontro entre o Antropoceno e as artes, o objetivo geral da pesquisa é caracterizar, sob a perspectiva das tecnologias da comunicação e estéticas, o que estamos chamando de paisagens antropocênicas. Nosso objeto empírico consiste em trabalhos artísticos de diferentes linguagens (imagem em movimento e instalação) e, por esse motivo, optamos por uma metodologia qualitativa genealógica, interessada em "desenredar as linhas" (Deleuze, 2015, p. 80), "puxar os fios" (Haraway, 2015, p. 57), dos dispositivos artísticos. A noção de dispositivo, do modo como pensamos, parte das considerações elaboradas por autores como Foucault (2008), Deleuze (2015) e Agamben (2005) para pensar acerca das “dimensões arquitetônicas, tecnológicas e discursivas” (Parente e De Carvalho, 2009, p. 27) dos trabalhos artísticos.

A partir da superfície das imagens em movimento e do ambiente da arte instalativa, pensaremos sobre determinados problemas do pensamento ecológico que cada trabalho artístico articula. As paisagens antropocênicas escolhidas para serem observadas nesta pesquisa consistem no filme *Atomic Garden* (2018), da artista e cineasta Ana Vaz e na instalação *A privacidade dos Outros* (2019), dx artista Daniel Lie. A escolha de tais artistas e trabalhos artísticos se deu pela centralidade dos temas abordados em relação ao pensamento ecológico, a relevância desses artistas para o contexto da arte contemporânea – em um contexto nacional e internacional – e, sobretudo, devido às estratégias que eles utilizam para responder ao Antropoceno com a criação de novas paisagens. Suspeitamos que tais práticas rompem com os modelos de visualização hegemônicos, clássicos e modernos, e antecipam modos de ser experimentais, com a criação de novos territórios existenciais (Guattari, 2001, p. 14).

Em nossa primeira paisagem antropocênica observada, pensaremos a partir das imagens em movimento para tratar do ponto de inflexão do Antropoceno – isto é, o momento em que a passagem do Holoceno ao Antropoceno se intensifica. *Atomic Garden* mobiliza estratégias do cinema convencional e cinema experimental para criar uma paisagem em que a natureza é instável, de difícil captura. Ana Vaz, em viagem ao Japão, conta a história de Aoki Sadako, uma senhora que cuida cotidianamente de um jardim situado em uma cidade japonesa traumatizada pela catástrofe nuclear de Fukushima. Em diálogo com a linguagem do cinema

¹ Por se tratar de uma área de estudos relativamente nova e receosa a perspectivas totalizantes, não há consenso de como nomear o conjunto de autores e conceitos responsáveis por pensar os problemas do Antropoceno e da emergência climática. Optamos por agrupá-los sob o nome de 'pensamento ecológico' na tentativa de escapar a categorizações impostas por um só campo de estudo – que limite os problemas de pesquisa somente aos estudos sociais ou biológicos, por exemplo.

experimental, o efeito dos *flicker films* e determinada estrutura narrativa da "forma cinema" (Parente, 2009, p. 23), o filme apresenta imagens cintilantes de flores e fogos de artifício, que se alternam repetidamente e produzem uma sensação estroboscópica alucinatória. Articuladas às questões do Antropoceno, formam o que chamamos de 'paisagem que dança aos Tempos do Fim'.

A segunda paisagem observada diz respeito à instalação *A privacidade dos Outros* (2019), do artista Daniel Lie, para pensar sobre as relações multiespécie e a história colonial do Antropoceno. Ao tratar dos modos de existência não humanos e não europeus, a instalação questiona a hegemonia do sujeito universal, e cria uma paisagem aberta à relação, ao acontecimento e às múltiplas temporalidades. Daniel Lie é artista não-cisgênero, com ascendência pernambucana e indonésia. Seus trabalhos utilizam materiais 'naturais' para tematizar ancestralidade, espiritualidade e tempo. A instalação que observamos integra a exposição individual intitulada *Os Anos Negativos* (2019), realizada na fundação escocesa *Jupiter ArtLand*. O salão, que serve de espaço para a instalação, possui arquitetura imperial europeia, e é ocupado por plantas, fungos e partes de animais em decomposição. E cria aquilo que nomeamos de 'paisagem suspensa e fragmentária de mortos e vivos'.

Antes de, propriamente, iniciarmos a pesquisa, será feita uma breve exposição dos cursos, pesquisadores e instituições que a mobilizaram. Esse trajeto nos levará a uma descrição resumida dos campos de estudos específicos do pensamento ecológico. Na primeira parte da dissertação (capítulo 1), serão introduzidas algumas das questões gerais sobre o conceito de Antropoceno, a relação entre o Antropoceno e o campo da arte contemporânea, bem como as definições de paisagem, dispositivo e 'paisagens antropocênicas'. Os capítulos seguintes (2 e 3) serão dedicados aos artistas e trabalhos artísticos, que articulados aos problemas do Antropoceno formará aquilo que chamamos de paisagem antropocênica. As considerações finais da pesquisa serão elaboradas em sua quarta parte.

Nossa relação com o pensamento ecológico começou a partir dos encontros promovidos pela Associação de Pesquisa e Prática em Humanidades (APPH), um espaço de pesquisa independente sediado no centro histórico de Porto Alegre. Entre as aulas da graduação e o estágio, eu frequentava os grupos de pesquisa da associação para debater assuntos de meu interesse, e que não eram recorrentes na universidade. O pesquisador Fernando Silva e Silva, um dos fundadores da APPH, e outros colegas que frequentavam os grupos da associação, foram responsáveis por nos apresentar a uma série de autores do pensamento ecológico, como Dipesh Chakrabarty, Donna Haraway, Anna Tsing e Isabelle Stengers.

No primeiro semestre de mestrado na Escola de Comunicação da UFRJ (ECO), reencontrei alguns desses autores através do 'Seminário de extrativismo e estética', ministrado por Denilson Lopes e Lucas Murari. O curso abordou a relação entre o Antropoceno, o campo das artes e da literatura. Lemos *The Mushroom at the End of the World* (2015), da antropóloga Anna Tsing, e o livro *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016) da filósofa e bióloga Donna Haraway. Também pensamos sobre as questões pós-coloniais do Antropoceno, com James Moore e Dipesh Chakrabarty. E questões estéticas, com T.J. Demos e Nicholas Mirzoeff.

Além disso, participei de cursos externos ao programa de pós-graduação da ECO. Cursei a disciplina intitulada 'Imanência e Transcendência: da Era Axial ao Antropoceno'. No curso, Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro levantaram hipóteses para reativar um imanentismo que aceite a realidade de Gaia e do Antropoceno, inspirados pelas ideias da filósofa da ciência Isabelle Stengers. De modo complementar, participei de 'Imagens da crítica: imagens da crise', em que a pesquisadora Alyne Costa apresentou questões relativas à emergência climática. Além de outros cursos remotos da APPH, como 'Introdução ao pensamento de Donna Haraway', 'Cosmopolítica: questões de fato, interesse, cuidado e atenção' e 'Filosofia em um Planeta Ferido'.

Também foram importantes as disciplinas realizadas durante o período de mestrado na ECO. Elas trataram das hibridizações, remediações e impurezas dos dispositivos. A ênfase da ECO em pensar sobre a entrada da fotografia, do cinema e da videoarte no campo da arte contemporânea levou nosso pensamento a outras direções. Um pensamento que privilegia os fluxos, os vetores e os encontros, em detrimento da figuração, dos essencialismos e das estruturas. Com o curso 'Aberrações, Hibridismos e Formas Impuras', ministrado por Antonio Fatorelli e Diego Paleólogo, pensamos sobre as impurezas da fotografia e de sua virtualidade enquanto imagem em movimento. 'A transgressão da imagem na arte contemporânea', de Victa de Carvalho, tratou de noções da arte contemporânea a partir da ideia de informe, transgressão e limite. E os cursos 'A ideia de cinema na arte contemporânea', de Kátia Maciel, e 'Cinema expandido e arte contemporânea', de André Parente, pensaram sobre as contaminações das imagens em movimento quando inseridas nos espaços expositivos tradicionais de arte, como museus e galerias.

Com esse percurso, ficou nítido que o pensamento ecológico não se limita somente ao campo de estudo da biologia, mas se divide em diversos campos específicos: os *animal studies*, os *care studies*, os estudos de gênero (ecofeminismos e *queer studies*), os estudos pós-coloniais, os estudos multiespécie, e outros. O mesmo ocorre com o debate sobre o

Antropoceno, que não se restringe ao campo da geologia – ou da biologia e da química, de onde o conceito é originário – e se traduz em questões para o campo artístico, histórico, econômico, político, comunicacional, e assim por diante. A seguir, realizaremos uma breve exposição de cada um dos campos do pensamento ecológico mencionados, além de esboçarmos sobre de que modo eles se relacionam aos problemas desta pesquisa.

São numerosos os trabalhos artísticos, livros, filmes, experiências e espécies que me afetaram nos dois últimos dois anos e que, de algum modo, pensam ecologias *queer*. A série de vídeos *Metamorphosis* (2020), produzida pelo *Institute of Queer Ecology* (IQECO); o novo livro da teórica *queer* Jack Halberstam, *Wild Things: The disorder of Desire* (2020); as espécies giandromórficas de insetos, pássaros e crustáceos; as pinturas fósseis da Felipa Queiroz; as ficções-mundos produzidas por Yan Higa; as refigurações de humano de Aun Helden; o vídeo *tropical landscape solutions*, de Gabriel Junqueira; um filme de Pedro Neves Marques chamado *A Mordida* (2019); *Tropical Malady* (2004); o diretor Zeng Bho e a série de vídeos *Pteridophilia*; o álbum *Because of a Flower*; a personagem Laura Olamina, criada por Octavia Butler; o anime *Kaiba*. E outros. Observamos que no caso dos trabalhos artísticos brasileiros mencionados – que em menor ou maior grau são de pessoas próximas, que me relaciono de alguma forma –, o tema da ecologia *queer* é uma questão de fundo. São trabalhos que agenciam materialidades não-humanas para produzir imagens em movimento, sons, esculturas, que expressam sensibilidades multiespécie sem tratar diretamente de temas como dissidência sexual e de gênero. Que produzem alianças através de determinada linguagem, materialidades relacionais específicas.

O termo *queer ecology* se refere a teorias e práticas interdisciplinares que tratam de questões biopolíticas contemporâneas a partir dos estudos feministas da ciência, justiça ambiental, geografia e história *queer* (Sandilands, 2016). A multiplicidade de modos de existência que ainda estão por vir, "QUEERNESS IS NOT yet here" (Muñoz, 2010, p. 48) ["QUEERNESS ainda não está aqui"], que rompe com os modelos heteronormativos do mundo como o conhecemos. "*Queerness* é essencialmente sobre a rejeição do aqui e agora e uma insistência na potencialidade de um outro mundo" (Muñoz, 2010, p. 30, tradução nossa). Em relação a ecologia, os *queer studies* questionam determinadas práticas, discursos e instituições, desafiando noções tradicionais de evolução, relações entre espécies e política ambiental (Sandilands, 2016).

Os *animal studies* e os estudos multiespécie despertam questões que perturbam hierarquias entre a espécie humana e espécies não humanas. No Brasil, merecem destaque a

tese de Juliana Fausto, *A cosmopolítica dos animais* (2020) e a tradução do livro de Brian Massumi, *O que os animais nos ensinam sobre política* (2017), ambos publicados pela editora n - 1. Em um cenário de avanço da extinção em massa, que avançou a partir da metade do século XX, eles nos ajudam a pensar o humano como um animal, e propõem uma biopolítica não antropocêntrica, que leva em conta os agenciamentos transindividuais. Além disso, os estudos animais tornam visíveis a dimensão não humana da política – não apenas para reivindicar o direito dos animais (em um sentido legalista e institucional), mas para reconhecer os aspectos cognitivos e comportamentais que a animalidade não humana tem a acrescentar aos humanos. Em relação aos estudos multiespécie, há o livro de Anna Tsing, *The Mushrooms at the end of the World* (2015), que realiza uma etnografia do cogumelo Matsutake, considerando as histórias das paisagens devastadas.

Os estudos pós-coloniais do Antropoceno enfatizam os limites do conceito de um ponto de vista dos povos subalternos. Historiadores como Dipesh Chakrabarty (2009) e James Moore (2017a) defendem que a questão do fim do mundo, que preocupa os geólogos ocidentais recentemente, é algo que caracteriza a experiência colonial há pelo menos quinhentos anos. Em outras palavras, a origem do Antropoceno não se relaciona apenas ao aumento de estatísticas identificadas a partir de 1950 – frequentemente associadas como o ponto de inflexão do Antropoceno (Haraway, 2016) – mas já se anuncia no modelo capitalista e colonial (Malm, 2014 e Hornborg, 2014) muito tempo antes. Os estudos pós-coloniais apontam que o Antropoceno tende a ignorar as diferenças geopolíticas, históricas, econômicas e raciais entre os povos humanos, responsabilizando todos, homogeneamente, pela condição de força geológica. Dipesh Chakrabarty, em *O clima da história: quatro teses* (2009), trata da relação do Antropoceno com as ciências humanas e aponta que o vocabulário conceitual das humanidades é insuficiente para responder às questões ecológicas atuais:

Quando a crise ganhou impulso nesses últimos anos, percebi que todas as minhas leituras sobre teorias da globalização, análises marxistas do capital, estudos subalternos e críticas pós-coloniais nos últimos vinte e cinco anos, apesar de enormemente úteis no estudo da globalização, não haviam de fato me preparado para entender essa conjuntura planetária em que hoje se encontra a humanidade. (Chakrabarty, 2009, p. 5)

Os *care studies* investigam existências relacionais através de conceitos como cuidado e interesse. Quem cuida da existência de algo ou alguém, em algum lugar? Quem, cotidianamente, trabalha para a manutenção e a continuidade da vida de outros? Trata-se da dimensão afetiva, ética e política dos seres humanos e não humanos em relação. De um ponto de vista crítico, os *care studies* tornam visíveis a interdependência entre os seres, considerando

os problemas e dificuldades implicadas em suas composições. É o caso, por exemplo, de caracterizar as relações de trabalho não remuneradas das minorias e que são indispensáveis para o funcionamento da sociedade capitalista. Ou de pensar sobre os povos que colaboram para a não destruição de florestas, a exemplo da luta milenar dos povos yanomami em relação à floresta amazônica. Nesse sentido, são importantes as diferenciações elaboradas por Bruno Latour (2004) em relação às noções de cuidado e interesse (Latour, 2004). Bem como as ideias apresentadas por Isabelle Stengers sobre o cuidado em um contexto de intrusão de Gaia, apresentadas em *No tempo das catástrofes* (2015).

Portanto, a ecologia *queer* oferece pontos de vista privilegiados quando se trata de imaginar futuros desejáveis, porque insiste na criação de outros mundos. Mesmo que o debate teórico *queer* se situe, em sua maior parte, em uma área com menos dedicação em meus estudos (a psicologia), o tema da biopolítica e da micropolítica (Foucault, Guattari, Rolnik) acompanhou minha trajetória de pesquisa até este momento. A perspectiva dos estudos pós-coloniais do Antropoceno terá maior destaque em nossa pesquisa, na medida em que tornam visíveis as limitações do conceito de um ponto de vista das diferenças geopolíticas, históricas e raciais da urgência climática. Os *care studies* nos ajudam a pensar sobre a criação de vida nas paisagens devastadas (como práticas de cuidado atuam para a emergência da vida em paisagens marcadas por catástrofes?). E sobre os *animal studies* e os estudos multiespécie, é o caso de mobilizar as reflexões desses campos para pensar sobre os modos de ser não humanos na análise de cada paisagem antropocênica.

1 ENCONTROS ENTRE O ANTROPOCENO E AS ARTES

1.1 O Antropoceno

O conceito de Antropoceno foi criado no início dos anos 1980 pelo biólogo Eugene Stoermer. Mas foi somente nos anos 2000 que ele obteve destaque no discurso científico global, quando Stoermer e o químico Paul Crutzen publicaram o artigo *O Antropoceno* (2015 [2000]) na revista *Nature*. Pelo menos desde 2008, o conceito foi popularizado por diferentes campos discursivos (Haraway et al., 2016, p. 45), foi submetido a problematizações e se multiplicou em outros nomes — como o Capitaloceno (Moore, 2017a), o Plantationoceno² e o Chthuluceno (Haraway et al., 2016) —, dando ênfases distintas aos fatores que possibilitaram sua emergência.

Considerando a escala temporal da geologia, o Antropoceno corresponde a uma nova época. Posterior à época Holoceno, com duração de dez a doze mil anos, o Antropoceno atribui aos seres humanos o papel de força geológica. A afirmação de que os seres humanos se transformaram em forças da natureza perturba suposições fundamentais do pensamento político ocidental, como a divisão conceitual entre natureza e cultura. É nesse sentido que o Antropoceno reorganiza o debate político e, sobretudo, exige uma abordagem científica interdisciplinar, que dê conta de pensar a especificidade de nosso presente geológico.

É por isso que, com o Antropoceno, a história natural e a história humana estão mais entrelaçadas do que nunca (Chakrabarty, 2019). Outra hipótese é que não entenderemos nada dos posicionamentos políticos dos últimos cinquenta anos se não reservarmos uma atenção central à questão do clima (Latour, 2018, p. 10). É que o Antropoceno anuncia mudanças significativas nas relações entre os seres humanos e as condições materiais que possibilitam nossa existência (clima), apontando para a emergência de um "Novo Regime Climático" (Latour, 2018, p. 10). Nesse sentido, o Antropoceno marca um ponto crítico, inserido em uma longa história que deu origem ao mundo como o conhecemos. E indica mais uma transmutação do mundo, uma passagem, um limiar, do que uma crise passageira.

Não há consenso em relação à data que a passagem do Holoceno ao Antropoceno se intensifica. Por outro lado, a hipótese de que o momento inaugural do Antropoceno corresponda à segunda metade do século XX vem se consolidando. O texto *The trajectory of*

² "Em uma conversa gravada para a Ethnos na Universidade de Aarhus em outubro de 2014, os participantes geraram coletivamente o nome Plantationoceno para a transformação devastadora de diversos tipos de fazendas, pastagens e florestas mantidas pelo homem em plantações extrativistas e fechadas, dependendo do trabalho escravo e outras formas de trabalho explorado, alienado e geralmente transportado espacialmente." (Haraway et al., 2016, p.162, tradução nossa)

the Anthropocene: The Great Acceleration (2015) defende a tese de que o Antropoceno iniciou nos anos 1950, período pós-guerra que ficou conhecido como Grande Aceleração. Ao analisar dados socioeconômicos e taxas do sistema terrestre, o químico Will Steffen, e outros, relacionam índices humanos (como o aumento populacional e o uso de recursos) a taxas 'naturais' (como a concentração de carbono e o nível de acidificação dos oceanos) (Steffen et al., 2015). Em resumo, os gráficos indicam que houveram aumentos significativos no período estudado, de 1950 a 2010, ao ponto de ultrapassar a variabilidade química e física da época Holoceno. Em outras palavras, os sistemas de equilíbrio do planeta que caracterizavam nossa época (como determinada temperatura global média, concentração de gases e diversidade de espécies) se transformaram radicalmente a partir dos anos 1950. Também há a hipótese de que os restos radioativos produzidos pelo lançamento das bombas atômicas, em 1945, já são suficientes para produzir assinaturas estratigráficas (processos geológicos de inscrição em rochas) para caracterizar a passagem entre épocas geológicas.

A primeira parte do sexto relatório do Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas (IPCC) foi publicado em agosto de 2021, e indica que a temperatura global aumentou 1,07°C no período pré-industrial (1850-1900) e 1,09°C de 2011 a 2020. E confirma aquilo que já era alertado no relatório anterior: que a previsão de aumento será de, pelo menos, 1,5°C entre 2021-2040. O Acordo de Paris – tratado internacional, criado com o objetivo de reduzir o aquecimento global –, foi cumprido por apenas 75 países signatários do acordo até o fim de 2020, o que representa somente 30% da emissão global de gases de efeito estufa (GEE). O relatório indica que a atenuação dos danos causados pelo aquecimento global só terá efeito caso a emissão de gases de efeito estufa diminua até a década de 2030. Caso não haja redução da emissão dos GEE, os efeitos do aumento da temperatura média global serão graves e resultam no aumento do nível dos oceanos (de dez a quinze metros, a cada grau de aumento da temperatura global), a inundação e as secas de áreas do planeta, ondas de calor e chuvas intensas, escassez de recursos – entre outros efeitos complexos e imensuráveis, como a acentuação de crises humanitárias e desigualdades sociais.

No Brasil, o setor agrícola é o maior responsável pela emissão dos GEE (devido, principalmente, a mudanças no uso da terra, agropecuária e uso de energia). O recente aumento da flexibilização de leis de proteção de terras – sintetizada pela declaração do ex-ministro do meio ambiente, Ricardo Salles, de 'passar a boiada' no contexto da pandemia de coronavírus – intensificou o aumento da queima de florestas e vegetações nativas. Em 2020, os incêndios na floresta amazônica aumentaram 30% em relação a julho de 2019, 77% em relação aos territórios indígenas. As queimadas no pantanal também cresceram, alcançando o maior

número de ocorrências desde os anos 1990. Em 2021, as queimadas na floresta amazônica já superaram as estatísticas dos anos anteriores. Em relação aos efeitos das mudanças climáticas, o relatório do IPCC aponta que a região semiárida do Brasil, que compreende parte do Centro-Oeste, deverá ter um maior aumento da temperatura nos dias mais quentes do ano (até duas vezes maior do que a taxa de aquecimento global).

Há uma parcela da crítica que subestima as pesquisas em torno do termo Antropoceno. Frequentemente apontando seu caráter de modismo passageiro, e denunciando os limites epistemológicos que o conceito informa ao herdar noções do pensamento ocidental. Dizem, ainda, que o Antropoceno atrai jovens artistas e pesquisadores por seu aspecto apocalíptico sedutor e, até mesmo, sublime (Fressoz, 2016). Ou que as representações visuais associadas ao tema, em geral, produzem uma espécie de prazer niilista, um *extinction porn* (Zylinska, 2014). Porém, como vimos, os problemas da emergência climática tendem a se intensificar nos próximos anos. E o Antropoceno, de um ponto de vista geológico, não tem volta. É irreversível, e, portanto, não se comporta apenas como se fosse apenas uma tendência na indústria da moda³.

Outra crítica frequente ao conceito de Antropoceno diz respeito ao suposto estatuto de sujeito universal pressuposto por seu *anthropos*. Tributário das ideias do movimento iluminista, a universalidade do termo atribui estatuto de sujeito a determinados humanos da espécie: o homem branco livre europeu – negligenciando a agência dos não europeus e não humanos nos processos de composição do planeta. Ainda nesse sentido, a universalidade do termo *anthropos* tende a responsabilizar todos, homogeneamente, pelos danos ambientais, quando sabemos, por exemplo, que apenas ¼ da humanidade é responsável pelo aquecimento global, com a emissão da maior parte de dióxido de carbono na atmosfera. Portanto, o Antropoceno aponta para a catástrofe ecológica em curso. Mesmo que o termo tenha sido submetido a inúmeras problematizações, o conceito condensa determinado conjunto de saberes, conta determinada história. Desse modo, podemos nos perguntar: quais as possibilidades do Antropoceno? (Haraway et. al, 2016). Quais histórias ele deixa de contar? O que o Antropoceno não vê?

³ Assim como no campo artístico, a moda também sinaliza alguns dos problemas do Antropoceno. São coleções de moda que tematizam questões ecológicas contemporâneas: *Balenciaga Winter S2020* (<https://www.youtube.com/watch?v=9QMugKSXFWQ&t=90s>) – em que os modelos desfilam sobre a água (para tratar, possivelmente, do aumento do nível do mar) e sob um céu de led onde se projeta tempestades catastróficas – e *Craig Green Fall/Winter S2020/2021* (<https://www.youtube.com/watch?v=YSfbo9F90e0>), que apresenta uma coleção de vestíveis que são como boias salva-vidas para as catástrofes. Há, ainda, marcas que incorporam materialidades não-humanas em suas coleções, como Solitude Studios (musgo) e Rombaut (terra), e marcas independentes brasileiras como Unusual (pelo de animais e ossadas) e Mofada (*animal print* e tecidos destruídos).

Nesse sentido, a urgência dos desafios suscitados pela emergência climática não possui uma resposta simples. Se cultivarmos a capacidade de responder aos problemas que se impõem – nossa "*response-ability*" (Haraway, 2015, p. 11) –, temos que, por outro lado, admitir a indiferença da 'natureza' em relação a nós. É nesse sentido que Stengers escreve sobre a intrusão de Gaia:

Já não estamos lidando com uma natureza selvagem e ameaçadora, nem com uma natureza frágil, que deve ser protegida, nem com uma natureza que pode ser explorada à vontade. A hipótese é nova. Gaia, a que faz intrusão, não nos pede nada, sequer uma resposta para a questão que impõe. (Stengers, 2015, p. 52)

Tal perspectiva atualiza a Hipótese Gaia, tal como desenvolvida por James Lovelock em colaboração com Lynn Margulis nos anos 1970. Em resumo, os teóricos defendem que o planeta Terra é um fluxo constante de trocas químicas e físicas, que se equilibra de modo a permitir as condições de vida dos seres terrestres (Lovelock e Margulis, 1973). Para Lovelock, Gaia é "um sistema cibernético com tendências homeostáticas detectadas por anomalias químicas na atmosfera da Terra." (Lovelock, 2000, p. 142). O que a Hipótese Gaia conclui – e que é reiterado por atualizações mais recentes do conceito – é que a Terra não é uma reserva inesgotável e externa que deve ser explorada. Mas que, diferentemente, o planeta não possui nenhum objetivo metafísico pressuposto.

Na tentativa de produzir respostas aos problemas do Antropoceno e da emergência climática, há correntes de pensamento que se organizam sob perspectivas distintas. Têm destaque no debate científico as correntes agrupadas sob o rótulo de aceleracionistas e cosmopolíticas.

Em resumo, o aceleracionismo parte da intuição de que o mundo como conhecemos é "um certo mundo, que já acabou, deve acabar de acabar, de perfazer sua inexistência" (Danowski e Viveiros de Castro, 2014, p. 70). Herdeiro de tradições filosóficas transcendentais do ocidente, o aceleracionismo pensa a 'natureza' como um fundo orgânico, vital e externo. Trata-se de uma filosofia messiânica, no sentido recuperado por Oswald de Andrade (1990), que se limita às profecias de futuro do pensamento ocidental (Danowski e Viveiros de Castro, 2014, p. 77). Os aceleracionistas apostam na criação de novas tecnologias para atenuar os efeitos da mudança climática. A chamada geoengenharia, que é inspirada nos projetos de expansão tecnológica e territorial modernos, serviriam para resolver problemas da emergência climática, como o aquecimento global. O próprio criador do termo Antropoceno, o químico Paul Crutzen, aposta na necessidade de soluções desse tipo (Demos, 2017, p. 25).

Mesmo que alguns autores não concordem com esse contraste⁴, os pensadores que trabalham com perspectivas cosmológicas, privilegiam a multiplicidade de mundos que rejeitam a separação ontológica entre natureza e cultura. Em outras palavras, essa corrente de pensamento propõe uma reconceituação e/ou uma refiguração metafísica das noções de mundo e humanidade (Danowski e Viveiros, 2014, p. 107) que nos parece mais adequada aos desafios do Antropoceno. Ao invés de apostar em projetos tecnológicos desenvolvimentistas, uma perspectiva cosmológica investe na imaginação e na criação comum de outros mundos.

1.2 O Antropoceno e a arte contemporânea

No campo da arte contemporânea, em um sentido institucional amplo, o tema do Antropoceno tem ocupado curadores, artistas, exposições, museus, galerias e bienais em todo o mundo. São alguns projetos de destaque: a documenta de Kassel 13, de 2012, que tratou do colapso e da recuperação; a exposição que ocorreu em Moscou, em 2019, intitulada *The Coming World: Ecology as the New Politics 2030–2100*; e as exposições *Reset Modernity!*, de 2012, e *Critical Zones*, de 2020, em que Bruno Latour, e outros, foram responsáveis pela curadoria de artistas que articulam problemas do Antropoceno em suas práticas artísticas. No campo científico, têm destaque a compilação *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (2015), editada por Heather Davis e Etienne Turpin. Além de publicações como *Against the Anthropocene* (2017), do historiador de arte TJ. Demos, e a recente compilação *Mutant Ecologies in Contemporary Art* (2019), editada pelo curador e historiador de arte Christian Alonso.

Se o Antropoceno abre muitas questões para o pensamento contemporâneo, nos interessa pensar sobre os problemas que relacionam o Antropoceno e o campo artístico, de modo geral, e o Antropoceno e o campo da arte contemporânea, de forma específica. Estamos curiosos a respeito de quais problemas o Antropoceno acrescenta ao campo artístico. Ou, em um sentido inverso, como as artes podem contribuir para apresentar, sob outras perspectivas, respostas ao Antropoceno? Sabendo que a imaginação de futuros desejáveis não é domínio exclusivo do campo artístico, nos ocupamos em investigar porque a arte é considerada um domínio proeminente para responder ao Antropoceno – levando em conta as armadilhas

⁴ Nos referimos a declaração de Isabelle Stengers, pensadora da cosmopolítica, em relação aos aceleracionistas: "Recuso-me a contrastar a Cosmopolítica, sejam quais forem suas insuficiências, com esse lixo - eles são porcos-chauvinistas, e pronto. Lamento pelo fato de estarem manchando a memória de Félix Guattari" (Stengers, 2013, p. 179).

institucionais e mercadológicas que tendem a capturar a criatividade, inserindo os trabalhos artísticos em uma espécie de mercado de futuros⁵.

Em primeiro lugar, consideramos que a cultura visual que tematiza o Antropoceno tende a herdar os problemas e limitações que o conceito carrega. Nesse sentido, é comum encontrar produções visuais que ignoram importantes dados históricos e sociais da emergência climática. A exemplo do recente documentário *David Attenbourg: A life on Our Planet* (2020), que observa a extinção em massa de espécies como se fosse responsabilidade dos seres humanos como um todo. É nesse sentido que o historiador Jean-Baptiste Fressoz (2016) escreve sobre a estética sublime do Antropoceno:

O sucesso científico, artístico e midiático do Antropoceno obviamente repousa neste 'gozo doloroso', neste 'prazer negativo' de que falam Burke e Kant. O Antropoceno se baseia em um imaginário de colapso, próprio das nações ocidentais que, durante dois séculos, admiravam seu poder ao fantasiar sobre as ruínas de seu futuro. O Antropoceno joga nas mesmas fontes psicológicas do prazer perverso dos escombros já descrito por Burke e que alimenta a atual voga do *dark tourism*. (Fressoz, 2016, p. 4, tradução nossa)

Fressoz aponta que um trabalho artístico que simplesmente tematiza o Antropoceno corre o risco de condicionar o espectador e prejudicar sua eficácia estética (Fressoz, 2016, p. 8). Para o autor, o simples ato de nomear uma obra de arte como arte antropocênica já compromete sua capacidade de resposta. Para nós, é menos importante pensar sobre um trabalho artístico em termos de sua eficácia, do que de proposição e problematização. É nesse sentido que consideramos que há artistas que desafiam os limites do Antropoceno ao construírem trabalhos que tratam do tema e, ao mesmo tempo, acrescentam novos sentidos a ele. É o caso de *A Film, Reclaimed* (2015), da artista visual e cineasta brasileira Ana Vaz, que constrói um filme ensaio sobre o Antropoceno que combina textos científicos e imagens de arquivo da história do cinema.

Em um sentido inverso, o Antropoceno também é moldado pelos modos de visualização contemporâneos. Frequentemente através de modos de visualização de dados, imagens de satélite, modelos climáticos e outros legados da "whole Earth" (Davis e Turpin, 2015, p. 3). O catálogo *Whole Earth* surgiu nos anos 1968, no mesmo ano em que a NASA fotografou pela primeira vez o planeta em sua totalidade – a imagem do planeta Terra como uma esfera uniforme e azul, vista de fora do planeta. O catálogo representou um sucesso entre intelectuais,

⁵ A expressão 'mercado de futuros' foi proferida por Ailton Krenak, em um contexto de debate sobre arte e emergência climática, durante a edição de 2021 do Festival do Conhecimento da UFRJ, intitulada 'Futuros possíveis'. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cCTI1nDYn6c>> Acesso em 28 de Julho de 2021.

hippies, artistas de contracultura e interessados em cibernética. A publicação apresenta algumas categorias de representação do planeta que podemos identificar ainda hoje para representar os chamados sistemas naturais. São imagens de superfície de montanhas, rios e cidades vistas de cima, por satélites – a Visão de Deus (Steyerl, 2017) – formando texturas consideradas impressionantes. Ou imagens matemáticas de gráficos, sistemas e padrões geométricos que representam estatísticas climáticas, geográficas ou geológicas.

Além de modelos de visualização específicos, é possível mapear uma estética do Antropoceno. No ensaio *Visualizing the Anthropocene* (2014), o pesquisador Nicholas Mirzoeff sugere que o movimento impressionista, considerado como precursor da pintura moderna, representou a poluição industrial como algo belo, correto e meta a ser alcançada (Mirzoeff, 2014, p. 2017). A pintura *Impressão, Nascer do Sol* (1873), de Claude Monet, surge em um contexto perceptivo de figurar o cotidiano e as relações visíveis e invisíveis das paisagens. Ao fazê-lo, expressa as relações humanas com a natureza (rio) e com a cidade (indústria, porto), figurando um nascer do sol brumado, que, na verdade, era resultado da poluição industrial. Grosso modo, a estética do Antropoceno, de que fala o autor, incorpora o discurso dominante que entende a 'natureza' como algo que a civilização precisa travar uma guerra. Inserido em um "complexo de visualização moderno" (Mirzoeff, 2014, p. 213), a estética do Antropoceno é responsável por anestesiar os sentidos para os sinais de destruição ambiental. Nesse sentido, se há uma estética do Antropoceno, caberia aos 'artistas antropocênicos' produzirem uma 'antiestética'; ou seja, a contra visualidade da estética que configura o Antropoceno. Desse modo, Mirzoeff defende que a história da contra visualidade começa no Sul Global (Mirzoeff, 2014, p. 216).

Em seguida, observamos que o Antropoceno apresenta um novo desafio às práticas artísticas contemporâneas: o de tornar inteligível a história profunda (Chakrabarty, 2019) que o conceito projeta. Nesse sentido, os trabalhos artísticos que respondem ao Antropoceno teriam a difícil tarefa de representar espaços e tempos longos, de milhares de anos atrás, e que são inacessíveis à compreensão humana (Demos, 2017, p. 11). Com uma prática artística que combina arqueologia, tecnologia, estética e imaginação política, caberia aos artistas "um enquadramento epistemológico das tecnologias de mídia que não só as interprete, mas as perceba, simule, projete e as planeje considerando questões de clima e de meio-ambiente" (Figueiredo, 2020, p. 157). As artes, nessa perspectiva, também teriam o papel de tornar inteligíveis sensibilidades não humanas através dos trabalhos artísticos. Isso porque, como vimos sobre o Antropoceno, nesta era os humanos tornaram-se forças geológicas e, portanto, forças não apenas humanas. Em resumo, um dos caminhos da expressão sensível de modos de

ser não humanos estariam antecipados, expressos, estruturados pelos trabalhos artísticos. Moleculares e cósmicas, intensivas e afetivas, "as artes produzem afectos de pedra e metal, de cordas e de ventos, de linhas e de cores" (Deleuze e Guattari, 1992, p. 88).

Outra relação importante entre Antropoceno e arte contemporânea diz respeito às mudanças institucionais que o conceito provoca para o campo artístico, a exemplo dos museus. Em *Museums between globalization and the Anthropocene* (2019), Chakrabarty afirma que a representação dos povos ditos 'sem história' continua em aberto (Chakrabarty, 2019, p. 14). Para Chakrabarty, os museus foram construídos a partir da ideia de que a história natural era conceitualmente diferente da história humana. Entretanto, com o Antropoceno, surge um papel emergente para os museus: o de criar uma nova história humana em que as histórias naturais, civilizacionais e tecnológicas são misturadas (Chakrabarty, 2019, p. 15). Isso ecoa o debate contemporâneo das ciências humanas que afirma que, com a emergência climática, a divisão conceitual entre aquilo que é natureza e cultura se desfaz. Nesse sentido, os museus de hoje acompanham esse programa e, ao mesmo tempo, têm o papel de contar histórias que ainda não foram contadas. Caberia aos museus privilegiar as histórias dissidentes, não europeias e não humanas, articuladas à história natural que define nosso presente geológico:

Nós precisamos reunir histórias profundas e documentadas, para colocar o tempo geológico e o tempo biológico da evolução em diálogo com o tempo da história e da experiência humana, e para contar a história humana dos impérios e opressões coloniais, raciais e de gênero lado a lado – ou talvez em conexão com – a longa história de como uma espécie biológica particular, *Homo Sapiens*, passou a dominar a biosfera, litosfera e atmosfera deste planeta. (Chakrabarty, 2019, p. 18, tradução nossa)

Em outra definição do termo, a antropóloga peruana Marisol de La Cadena (2020) prefere renomear o Antropoceno para "Antropo-cego" (de La Cadena, 2020, p. 101). Ao substituir o sufixo '-ceno', do Antropoceno, desloca o debate da geologia e privilegia os aspectos ontológicos implicados pela passagem entre eras geológicas. A cegueira, da qual escreve, é menos ligada aos regimes de visibilidade em si, do que ao conflito ontológico que declara uma "guerra silenciosa travada contra entidades e práticas mundiais que ignoram a separação de entidades em Natureza e Cultura" (de La Cadena, 2020, p. 101). Portanto, o que caracteriza o Antropo-cego são práticas que passam "da rejeição à destruição" (de La Cadena, 2020, p. 105) da multiplicidade de mundos, em detrimento da hegemonia de um único mundo. Em sua análise antropológica, o extrativismo latino-americano ('natural') e o genocídio/epistemicídio dos povos ameríndios ('humano') se misturam. Na medida em que descreve a violência e a intensificação desses processos, sinaliza a emergência inédita das

contra visualidades no século atual. Se sempre houve resistência à hegemonia de um modelo único de visão, hoje eles estão sendo desafiados como nunca antes (de La Cadena, 2020, p. 105). Assim, o conceito de Antropo-cego

inclui tanto o antropos 'que anda ereto', incorporando a vontade autoconcedida de transformar o mundo naquilo que ele ou ela conhecem, e o antropos desobediente, aquele que inerentemente compõe com os outros e é, portanto, não apenas humano. (de La Cadena, 2020, p. 101)

Por fim, sabemos que os estudos que relacionam o Antropoceno ao campo das artes são, em grande parte, influenciados pelas elaborações teóricas de Félix Guattari (2001). Sobretudo pelo paradigma da ecosofia, que conjuga "a ecologia social, a ecologia mental e a ecologia ambiental — sob a égide ético-estética de uma ecosofia" (Guattari, 2001, p. 23). Ao forjar a criação do campo da ecosofia, Guattari chama a atenção para as produções materiais e imateriais (sensibilidade, inteligência, desejo) responsáveis por gerar a crise ecológica. Desse modo, as respostas às mudanças climáticas exigem uma mobilização de escala planetária, que redefine o modelo de produção do mundo como conhecemos, e promove uma revolução autêntica no campo político, social e cultural (Guattari, 1991, p. 9). Práticas artísticas ecosóficas são, nessa perspectiva, capazes de romper com modelos de subjetivação dominantes, na medida em que antecipam novos modos de ser e se relacionar através dos trabalhos artísticos.

1.3 Paisagens antropocênicas

Sabemos das dificuldades em mobilizar o conceito de paisagem de um ponto de vista teórico. Em geral, porque o termo assume múltiplos significados que variam de acordo com o campo discursivo articulado. Uma abordagem sobre a paisagem no campo da geografia e da história é distinta de uma abordagem do campo da história da arte (Besse, 2006, p. 67), por exemplo, e, por esse motivo, uma breve delimitação do termo se faz necessária. Nesta seção, veremos como a criação de uma bela paisagem (Cauquelin, 2017) está associada aos regimes de visão dominantes de determinada época. Serão apresentadas questões relativas à passagem entre o modo de ver clássico e o modo de ver moderno (Crary, 2012), bem como o debate sobre o declínio do regime de visão moderno hoje (Steyerl, 2017). Com esse percurso, chegaremos à nossa definição de dispositivo (Agambem, 2005; Deleuze, 2015; Foucault, 2008) e, por fim, de paisagem antropocênica.

A noção de paisagem mobilizada por nós tem seu ponto de partida nas considerações elaboradas pela filósofa e crítica de arte Anne Cauquelin, em *A invenção das Paisagens* (2007). O livro tem como objetivo evidenciar que as paisagens naturais necessitam de uma criação contínua, que se dá por meio de um "artifício laborioso" (Cauquelin, 2007, p.11). As paisagens naturais não são, nessa perspectiva, naturais, mas artefatos. Artificialmente construídas e variáveis em relação à determinada 'cultura' – na medida em que "não é uma metáfora para a natureza, uma maneira de evocá-la; ela é de fato a natureza" (Cauquelin, 2007, p. 39). Em resumo, uma paisagem é "um conjunto de valores ordenados da visão" (Cauquelin, 2007, p. 16) e, por efeito, uma bela paisagem é aquela que acompanha os vetores de uma cultura dominante; que satisfaz as condições que são comuns à nossa cultura (Cauquelin, 2007, p. 116).

Se, para Cauquelin, natureza é paisagem, as práticas que pensam, produzem ou se relacionam com as paisagens equivalem às práticas de relação com a 'natureza': "A natureza-paisagem: um só termo, um só conceito – tocar a paisagem, modelá-la ou destruí-la, é tocar a própria natureza." (Cauquelin, 2007, p. 39). Em outras palavras, uma paisagem é a dobra substancial entre a 'natureza' e sua figuração. Basta observar as paisagens naturais clássicas e renascentistas – ou de vídeo games e softwares de arquitetura – que utilizam os recursos da arte da paisagem (focalização, dispersão, concentração) para organizar 'objetos' em um 'espaço' com propriedades específicas (pixel, tinta óleo, luz). Os elementos 'naturais' se organizam em um espaço e formam uma 'paisagem natural'.

Em uma abordagem distinta das paisagens, o filósofo Gilles A. Tiberghien enfatiza seu aspecto relacional. Para ele, uma paisagem é um “ambiente ou meio que faça surgir um pensamento, um evento, uma relação” (Tiberghien 2012, p. 180). Em um sentido próximo, o filósofo Jean-Marc Besse escreve sobre uma paisagem-evento: "Paisagem-evento, ela se abre a partir do ponto sensível do presente, na confluência exata de uma duração pessoal de tempo e do aparecer das coisas neste instante." (Besse, 2006, p. 100). Para conhecer uma paisagem, não basta caracterizar a organização atual de 'elementos' em um 'espaço' – no sentido de uma abordagem newtoniana e galileiana (Besse, 2006, p. 92) – mas envolve uma análise que prioriza aquilo que emerge da relação. É que, pensando assim,

"não se aposta tudo nem nas paisagens, nem nas ações dos sujeitos, e se pode reconhecer que é justamente nessa fricção entre corpo e paisagem que a vida se dá" (Costa Ribeiro, 2017, p. 154).

A abordagem de Tiberghien (2012), Besse (2006) e Costa Ribeiro (2017), nos ajuda a observar as paisagens de uma maneira menos usual, privilegiando os vetores de ruptura e

criação de novas paisagens. Considerando as múltiplas temporalidades que as paisagens engendram, eles chamam a atenção para os vestígios e histórias remotas das paisagens. Mas não apenas como acúmulo de memórias ou depósito de signos (Besse, 2006, p. 100), mas também como criação de eventos que permitem encontros: "A paisagem é o espaço do sentir, ou seja, o foco original de todo o encontro com o mundo." (Besse, 2006, p. 80). Ela também é "[...] participação e prolongamento de uma atmosfera, de uma ambiência (*Stimmung*)" (Besse, 2006, p. 79).

A origem da noção de paisagem está vinculada à literatura, com autores como Proust, Giraudoux e Virginia Woolf (Cauquelin, 2007, p. 23). E foi só mais tarde que a paisagem se consolidou no campo pictorial através da pintura, em que Lorrain e Poussin são reconhecidos como pintores de paisagens por excelência (Cauquelin, 2007, p. 23). Surgida por volta do século XV, as primeiras paisagens nascem vinculadas à ideia de perspectiva:

Autores confiáveis situam seu nascimento por volta de 1415. A paisagem (termo e noção) nos viria da Holanda, transitaria pela Itália, se instalaria definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva e triunfaria de todo obstáculo quando, passando a existir por si mesma, escapasse a seu papel decorativo e ocupasse a boca da cena. (Cauquelin, 2007, p. 35)

Pelo menos desde o século XV e início do século XIX, uma bela paisagem é aquela associada ao modelo clássico de visão, em que as leis da perspectiva linear ocupam um papel central. São as regras artificiais inventadas pela perspectiva linear que permitem o surgimento da noção de 'plano' e 'quadro'; e, por extensão, a ideia de 'pintura' e 'paisagem' (Cauquelin, 2007, p. 79). A retórica da perspectiva se baseia em um modelo de construção de espaço e tempo que produz uma impressão de realidade. Baseada na representação figurativa, a perspectiva seduz o espectador na tentativa de promover o efeito de ilusão do real (Cauquelin, 2007, p. 37). As principais características da perspectiva linear são: um observador individual e estável, um ponto de fuga único e um horizonte equilibrado – onde, em geral, se encontram o céu e a terra. O modelo da perspectiva linear acompanha os modos cartesianos de observação (planos x e y), e coloca o sujeito observador no centro da visão, forjando tanto a ideia de sujeito individual quanto a noção de tempo linear (Steyerl, 2017, p. 224).

A partir do século XIX, o modelo de visão clássico entra em declínio e o modelo de visão moderno começa a predominar. O regime de visão moderno possui características que se opõem aos modos de ver especulares, produtos de um pretenso realismo objetivo. Ele promove uma nova valoração da experiência visual, anteriormente relegada à categoria de 'espectro', ou mera aparência. Com Goethe, as experiências de visão modernas alcançaram o estatuto de

“verdade óptica” (Crary, 2012, p. 99) sob aquilo que Goethe nomeou como visão subjetiva. O movimento e a redistribuição de focos implicados no olhar, em contraposição à estaticidade e à perspectiva linear do modelo clássico de visão. Passa-se de um regime visual da transparência em direção a um regime visual da opacidade.

Com o objetivo de realizar uma arqueologia da visão moderna através de dispositivos ópticos, o teórico e crítico de arte Jonathan Crary escreve *Técnicas do Observador* (2012) para mapear as forças dominantes formadoras do sujeito observador no início do século XIX, sobretudo nas décadas de 1820 e 1830. Para Crary, o surgimento dos dispositivos ópticos nesse período está ligado à intensa reorganização da visão, vinculado aos amplos processos que constituem a modernização. Em um ambiente marcado pela primeira revolução industrial e início da modernidade, os dispositivos ópticos apontam para a padronização da experiência e a racionalização dos sentidos em uma sociedade cada vez mais dinâmica e desorganizada.

Assim como Cauquelin entende a paisagem como "um conjunto de valores ordenados da visão" (Cauquelin, 2007, p. 16), Crary (2012) associa a visão a um conjunto de valores; sendo que ver é abordado em um sentido expandido. Para Crary, as práticas de observação não se limitam propriamente ao ato de ver, mas, de forma distinta, a ação de observar se relaciona às práticas de conformar às próprias ações, ‘obedecer à’, como quando se observam regras (Crary, 2012, p. 15). Nesse sentido, o sujeito observador moderno é entendido como aquele que vê, inserido em um conjunto de possibilidades circunscrito, que varia em relação à rede de forças de saberes e poderes dominantes.

Com os dispositivos ópticos modernos, o corpo se torna central para as atividades de observação e participa de forma mecânica na construção da visualidade. As imagens perdem seu caráter de imobilidade e exigem uma participação do observador que pressupõe não uma “plena apreensão da tridimensionalidade de todo o campo, mas o fazem em termos de uma experiência localizada de áreas separadas” (Crary, 2012, p. 123). Se antes observávamos de forma individualizada e estática, a visão moderna se caracteriza pelo ato de ‘ver o movimento’, na medida em que a visão “adquire mobilidade e intercambialidade sem precedentes, abstraídas de qualquer lugar ou referencial fundante” (Crary, 2012, p. 22). O exemplo utilizado por Crary para tratar dessas características é associado às pinturas do inglês William Turner.

Se *Técnicas do Observador* (2012) analisa a passagem do modelo clássico ao modelo moderno de visão, a partir dos dispositivos ópticos que eles se associam, podemos transpor essa preocupação à nossa época, o Antropoceno. Crary escreve na década de 1990, em um contexto de emergência dos dispositivos ópticos digitais e afirmação dos hibridismos e impureza dos meios (Fatorelli, 2013), em detrimento da pureza dos meios defendida pelos

movimentos artísticos modernistas. Portanto, não está entre os objetivos do livro um exame detalhado acerca das mudanças perceptivas organizadas pelos dispositivos de nossa época, embora o autor observe que

os capacetes de realidade virtual, as imagens de ressonância magnética e os sensores multiespectrais são algumas das técnicas que estão deslocando a visão para um plano dissociado do observador humano. Obviamente, outros modos de ‘ver’ mais antigos e familiares irão persistir e coexistir, com dificuldade, junto dessas novas formas. Contudo, cada vez mais as tecnologias emergentes de produção de imagem tornam-se os modelos dominantes de visualização, de acordo com os quais funcionam os principais processos sociais e instituições. (Crary, 2012, p. 11)

Sabemos que tais passagens entre regimes de visão – do clássico ao moderno, do moderno à nossa época – se efetuam através de descontinuidades. Assim como os regimes de visão modernos herdaram modos de ver clássicos, os dispositivos ópticos de agora estão contaminados pelos dispositivos ópticos clássicos e modernos – intensificados e modificados ao longo do século XX, principalmente, por meio dos dispositivos televisão, cinema e fotografia (Crary, 2012, p. 14). Por outro lado, não há como ignorar que as tecnologias emergentes de produção de imagem inauguraram novos modos de ver em um passado recente. É o que defende a artista e pesquisadora Hito Steyerl: "Nosso senso de orientação espacial e temporal tem mudado drasticamente nos últimos anos, acelerado por novas tecnologias de vigilância, rastreamento e orientação." (Steyerl, 2017, p. 222). É que, com o surgimento dos modos de visualização por satélites, como o Google Maps, estamos cada vez mais acostumados com o que era chamado de Visão de Deus (Steyerl, 2017, p. 222), bem como outros modos inéditos de ver.

Ao tratar do dispositivo cinema, Steyerl (2017, p. 228) identifica algumas tendências de produções audiovisuais contemporâneas – que fundem práticas do filme estrutural, cinema experimental, design gráfico, colagem, vídeos da internet, GIFS e memes – em uma tentativa de produzir rupturas com os limites da "forma cinema" (Parente, 2009, p. 23). O mesmo ocorre com a grande recorrência da projeção em múltiplas telas ou animações 3D (Steyerl, 2017, p. 228) – que multiplicam os pontos de vista do sujeito observador e manifestam o declínio da perspectiva única, individual e situada espacialmente. Com o que a autora intitula de pensamento-experiência, propõe que a condição filosófica contemporânea pode ser definida pela queda:

Enquanto caem, as pessoas podem sentir-se como coisas, enquanto coisas podem sentir-se como pessoas. Modos tradicionais de ver e sentir são rompidos. Qualquer

senso de equilíbrio é perturbado. Perspectivas são distorcidas e multiplicadas. Novos tipos de visualidade emergem. (Steyerl, 2017, 221)

A imagem filosófica da queda parece apropriada para sintetizar a vinculação entre a emergência de novos modos de visão na contemporaneidade e o problema do "Fim dos Tempos" (Anders, 2007, p. 4)⁶. O colapso ecológico expresso pela condição de queda, mas a incerteza em relação ao surgimento de um plano de repouso único: "Imagine que você está caindo. No entanto, não há chão" (Steyerl, 2017, 221). Cair é relacional, e aqueles que percebem que estão caindo, caem em direção a algo. Mesmo que este 'algo' não tenha uma forma previamente definida: "[...] nós talvez possamos perceber que o lugar no qual estamos caindo já não está mais aterrado, nem mesmo é estável. Ele não promete nenhuma comunidade, mas uma formação mutável." (Steyerl, 2017, p. 229).

Se conseguimos mapear algumas características dos modos de visão no Antropoceno (visualização por dados, imagens de satélite, rompimento com a perspectiva linear, multiplicação de telas, multiplicação dos pontos de vista do observador, entre outros), suspeitamos que a passagem entre modos de visão em curso hoje não é produzida do mesmo modo como ocorreu no início do século XIX. Ao invés da substituição de um regime de visão hegemônica por outro, talvez nossa época seja marcada pelo surgimento da multiplicidade de modelos de visão. É a "formação mutável" (Steyerl, 2017, p. 229) que, talvez, caracterizem as paisagens antropocênicas, que envolve o rompimento com a hegemonia de um único modelo, e a emergência das multiplicidades de modos de visualização hoje.

A seguir, trataremos da noção de dispositivo, tal como entendemos. Não apenas as prisões, as fábricas, os hospitais, as escolas, são dispositivos ópticos - na medida em que instauram certos regimes de visibilidade e invisibilidade - mas também os telefones celulares e a linguagem (Agamben, 2005, p. 13). Deleuze (2015) escreve que "As primeiras duas dimensões de um dispositivo, ou aquelas que Foucault destaca em primeiro lugar, são as curvas de visibilidade e as curvas de enunciação" (Deleuze, 2015, p. 1), em que a visibilidade são linhas de luz que formam figuras variáveis. Para Deleuze, os dispositivos são máquinas de fazer

⁶ Se decidirmos não ignorar a proximidade entre as ideias de Steyerl e as 'filosofias ameríndias', poderemos costurar algumas associações livres sobre o assunto. A queda, enquanto imagem filosófica, também está presente em *A queda do céu* (2015) para se referir ao fim do mundo causado pelo homem branco. Em uma fala propositiva de Ailton Krenak, a ideia de queda também reaparece: "Cair, cair, cair. Então por que estamos grilados agora com a queda? Vamos aproveitar toda a nossa capacidade crítica e criativa para construir paraquedas coloridos." (Krenak, 2019, p.14). Steyerl trata da queda como uma ontologia animista; e não associa a mistura entre 'sujeito' e 'objeto', 'pessoa' e 'coisa', a um povo específico, de forma distinta ao diagnóstico realizado por Viveiros de Castro (2002, p. 235) a respeito da filosofia animista que, segundo o antropólogo, geralmente é atribuída somente aos povos chamados 'selvagens' de modo equívoco.

ver e fazer falar (Deleuze, 2015, p.1). O dispositivo pode ser entendido como um conceito filosófico pós-estruturalista que transcende seu sentido usual (limitado aos aspectos técnicos). Já um dispositivo óptico é entendido por nós em seu conjunto, considerando as “dimensões arquitetônicas, tecnológicas e discursivas” (Parente e De Carvalho, 2009, p. 27). Um dispositivo óptico

não corresponde apenas a um sistema técnico, ele propõe estratégias, produz efeitos, direciona e estrutura as experiências, apresenta diferentes instâncias enunciativas e figurativas e tem múltiplas entradas. (De Carvalho, 2007, p. 2).

Como 'linhas' de um dispositivo nos referimos aos enunciáveis e aos visíveis que os atravessam e operam pela lógica dos fluxos, em um âmbito “estético, científico, político, etc” (Deleuze, 2015, p. 80). As linhas possuem diferentes naturezas e caracterizam processos em desequilíbrio constante. Com esse entendimento, o dispositivo cinema, por exemplo, não é entendido por nós como um dispositivo homogêneo, sem brechas e rupturas. De modo distinto, é o caso de considerar que todo dispositivo hegemônico é desafiado por movimentos de ruptura.

Nesse sentido, entre as linhas que atravessam os dispositivos, há as linhas de fuga. O diagnóstico das linhas de fuga de um dispositivo não consiste em um quadro capaz de prever o futuro por vir, mas em uma operação que “desprende de nossas continuidades” (Foucault, 2008, p. 149) e faz com que se manifeste o outro, o lado de fora da subjetividade, capaz de se atualizar a partir das fissuras do dispositivo. Uma análise que privilegia as linhas de fuga, privilegia os processos de subjetivação de desvio. Tal diagnóstico envolve uma operação que visa “desenredar as linhas de um dispositivo” (Deleuze, 2015, p. 80) através da formação de uma cartografia, de um mapa, em que as linhas de fuga do dispositivo se evidenciam. Em nossa pesquisa, daremos uma atenção especial às linhas de fuga estéticas (imagens, cores, sons) e científicas (problemas conceituais do pensamento ecológico) dos dispositivos estudados por nós. É que, ao puxar esses fios (Haraway, 2015), será possível construir o que chamamos de paisagem antropocênica.

Portanto, as paisagens antropocênicas caracterizadas nesta dissertação partem do pressuposto que as paisagens modelam a natureza (Cauquelin, 2007, p. 39) e, também, são ambientes que fazem surgir uma relação (Tiberghien, 2012, p. 180). Elas levam isso em conta, articulando os desafios, as rupturas, as refigurações de natureza no Antropoceno. Através dos dispositivos ópticos utilizados para a criação de tais paisagens, vemos como as fissuras nos modos de ver hegemônicos (clássico e moderno) se articulam ao surgimento de novos processos de subjetivação: novos modos de ser e sentir capazes de promover "uma nova forma

de viver em sociedade" (Guattari, 2001, p. 33). Paisagens que exigem um novo sujeito observador, na medida em que incorporam em seus modos de criação problemas do pensamento ecológico.

2 ATOMIC GARDEN

2.1 A era atômica, pioneira da nova era geológica



Figura 1: Fotograma de *A film, reclaimed* (2015)



Figura 2: Fotograma de *A film, reclaimed* (2015)

Partimos da hipótese de que o "Fim dos Tempos" (Anders, 2007, p. 4) torna-se uma ameaça a partir de um evento específico ocorrido no Japão, no ano de 1945. Em "6 de agosto de 1945, o Dia de Hiroshima, uma Nova Era começou: a era em que, a qualquer momento, temos o poder de transformar qualquer lugar do nosso planeta, e até o nosso próprio planeta, em uma Hiroshima." (Anders, 2007, p. 1). Essa é a primeira tese de Günther Anders, entre as *Teses para uma era atômica* (2007). Desde o lançamento das bombas atômicas nas cidades japonesas, afirma, o "Tempo do Fim" (Anders, 2007, p. 1) foi instaurado. As questões morais para aqueles que vivem neste tempo passam de 'como devemos viver?' para 'iremos viver?'. Nos Tempos do Fim, o que está em jogo são as tentativas de adiar o "Fim dos Tempos" (Anders, 2007, p. 4). Ter coragem para sentir medo. Ser apocalíptico, nas sucessivas tentativas de suspender o apocalipse.

Pensar Hiroshima e Nagasaki é notar que as explosões nucleares são como pioneiras na condição material e metafísica marcada pelo Antropoceno. Apontando para o ineditismo da condição humana enquanto força geológica, mas também para o surgimento de uma nova textura moral do pensamento. Se vimos que o momento de passagem do Holoceno ao Antropoceno se intensifica no período que ficou conhecido como Grande Aceleração (Steffen et al., 2015), nos interessa pensar, sobretudo, na dimensão metafísica que o Antropoceno mobiliza. Próximo daquilo que Guattari (2001) trata como uma mutação de mentalidades que deve emergir com a crise ecológica. Considerando a "a ecologia social, a ecologia mental e a ecologia ambiental – sob a égide ético-estética de uma ecosofia." (Guattari, 2001, p. 23), as explosões nucleares, os trabalhos artísticos e as práticas colaborativas são entendidas como ações transversais em interação. Assim, as degradações ecológicas são indissociáveis das degradações do tecido social. E as obras de arte, situam-se entre os campos de experimentação subjetiva capazes de enriquecer a escassez característica da hegemonia do mundo como o conhecemos (Ferreira da Silva, 2019).

Ana Vaz é artista visual e cineasta. Brasileira, nascida em 1986, estudou no Brasil e no exterior – na Austrália, onde graduou-se pela *Royal Melbourne Institute of Technology*, em 2009, e França, onde se tornou mestre em artes visuais e cinema pelo *Le Fresnoy Studio des Arts Contemporains*, em 2013. Também fez parte do *Programme d'Expérimentation en Arts et Politique* (SPEAP), grupo de pesquisa experimental coordenado por Bruno Latour. Atualmente vive em Portugal. Foi indicada ao prêmio PIPA em 2017 e participou do Sesc Videobrasil com *A idade da pedra* (2013), *Há terra!* (2016) e *Amérika: bahía de las flechas* (2016). Seus trabalhos integram diversas exposições no Brasil e no exterior. Entre as mais recentes, estão o 36º Panorama de Arte Brasileira, no MAM, em São Paulo; Meta-Arquivo 1964-1985: Espaço

de Escuta e Leitura de Histórias da Ditadura, no Sesc Belenzinho; *Profundidad de Campo no Matadero*, que ocorreu em Madrid; e *The Voyage Out*, no LUX Moving Images, em Londres. Também participou de festivais de cinema, como o Festival de Cinema de Nova Iorque, Festival Internacional de Cinema de Toronto e *Cinéma du Réel*. Em 2015, Ana Vaz recebeu o prêmio *Kazuko Trust Award*, concedido pela *Film Society of Lincoln Center* por excelência artística e inovação no campo das imagens em movimento. Em 2019, recebeu apoio do *Sundance Documentary Film Fund* para concluir o seu primeiro longa-metragem.

Seus trabalhos dialogam com a linguagem do filme etnográfico, filme ensaio, ficção científica, documentário, cinema experimental, entre outros. São publicações, performances e, sobretudo, filmes, que tematizam a colonialidade, futuridade, animalidade, ruínas, e assuntos relacionados ao Antropoceno, manifestos de forma mais evidente em *A film reclaimed* (2015). Em colaboração com o diretor francês Tristan Bera, o filme apresenta algumas das principais questões do Antropoceno – em diálogo com autores como Günther Anders, Donna Haraway, Eduardo Viveiros de Castro e Dipesh Chakrabarty. Tristan Bera é fundador e integrante do coletivo COYOTE, junto a Ana Vaz, Nuno da Luz, Elida Hoëg e Clémence Seurat. O grupo trabalha nos campos da ecologia e ciência política através de conversas, publicações, eventos e performances.

"Desastres naturais não existem. Só há desastres naturais. Natureza é uma construção. Nós somos a natureza. Nós somos a catástrofe. Nós, os negociadores. Nós, os países ricos. Vocês, a Europa." (Berta e Vaz, 2015, tradução nossa). Sabendo que a crise ecológica é indissociavelmente estética, social e política, *A film, reclaimed* (2015) articula imagens de arquivo da história do cinema hollywoodiano e independente, a reflexões do pensamento ecológico; a partir do ponto de vista situado de um diretor francês e de uma artista brasileira. São filmes de desastres e catástrofes – e sobre monstros, como *O espírito da Colmeia* (1973), ou que abordam a relação multiespécie, como *Phenomena* (1985) e *Max Meu Amor* (1986).

"No final do verão, Aoki Sadako cuida de seu jardim de flores. Antes do anoitecer, ela retorna para sua residência temporária, onde foi evacuada na cidade de Iaki, Fukushima." (Vaz, 2018, tradução nossa). Esse é o prólogo de *Atomic Garden* (2018), décimo filme de Ana Vaz que foi exibido no 36º Panorama da Arte Brasileira do Museu de Arte Moderna (MAM), em São Paulo. Aoki Sadako vive em Nahara, a alguns quilômetros do jardim que cuida. Desde 2016, a cidade de Nahara voltou a ser habitada lentamente; cerca de cinco anos após a catástrofe de Fukushima. Mesmo com a ameaça de contaminação radioativa – potencialmente com o risco de câncer, morte e mutações – os antigos moradores, em sua maioria de idade avançada,

decidem revisitar as cidades natais com certa frequência. A maioria deles justificando que o motivo da visita é ficar 'próximos aos seus ancestrais'.

After Fukushima: The equivalence of Catastrophes (2012) é um livro escrito pelo filósofo francês Jean-Luc Nancy, um ano após o terremoto que impactou a cidade japonesa de Fukushima. O acidente nuclear de Fukushima ocorreu em 2011, e foi causado por um tsunami que impactou os reatores de uma das ilhas japonesas. É considerada a pior catástrofe desde Chernobyl, em 1986, na medida em que as explosões aumentaram a desconfiança mundial em relação à energia nuclear como fonte segura; e fez com que o Japão interrompesse completamente a utilização da fonte energética no país. O material radioativo liberado pelo acidente dura milhões de anos e é difícil mapear a dimensão dos danos humanitários-ambientais provocados.

Se Hiroshima representou o alvo de um bombardeamento inimigo, Fukushima é um nome em que ordens profundas se misturam: o natural e o tecnológico, o fenômeno político e econômico. Fukushima acrescenta a Hiroshima a experiência de apocalipse que se abre para o nada, "o fim do apocalipse ele mesmo" (Nancy, 2012, p. 21). Ao distinguir as duas catástrofes, o filósofo considera que: "[...] não é possível ignorar a rima entre elas. Fermento de algo partilhado. É uma questão - e desde 11 de março de 2011, nós mastigamos essa pílula amarga - da energia nuclear ela mesma." (Nancy, 2012, p. 13, tradução nossa).

A etimologia da palavra catástrofe vem do grego *katastrophe*, e está associada à ideia de agitação, colapso, tombamento. Para Nancy (2012), a ideia de catástrofe não se refere à crise – entendida como uma ruptura em série linear. O '*after Fukushima*', que nomeia o filósofo, não se relaciona a uma sucessão temporal, assim como opera o prefixo 'pós', em 'pós-moderno' (Nancy, 2021, p. 15). Mas, de modo distinto, implica menos uma forma de antecipação – que pretende dar conta de algo que está por vir – do que uma suspensão de certezas. Trata-se de uma estupefação, um susto. Em um gesto semelhante ao que propunha Günther Anders sobre Hiroshima, em *Teses para uma era atômica* (2007, p. 1), Nancy nos questiona: 'depois de Fukushima', ainda existe um depois? Existe algo que segue? Nós ainda estamos indo a algum lugar?

Em 1755, um terremoto atingiu a cidade de Lisboa. O sismo de Lisboa ocorreu em um momento político e histórico de desconfiança em relação à excessiva crença religiosa, e ascensão das correntes filosóficas iluministas na Europa. Sebastião José de Carvalho e Melo – que, mais tarde, ficou conhecido como Marquês de Pombal – foi um monarquista e iluminista português, e disputava o poder com a igreja católica da época. A catástrofe ocorreu em uma data católica, o Dia de todos os santos, e causou ondas que invadiram a cidade e mataram

aproximadamente trinta mil pessoas. Os fiéis, que decidiram permanecer dentro das igrejas quando o sismo ocorreu, morreram soterrados pela queda das catedrais. A inquisição explicou a catástrofe como o punimento de infiéis, já que na ocasião haveria uma cerimônia destinada a punição de hereges em praça pública. Mesmo com a presença da igreja, as ideias dos teóricos do iluminismo prevaleceram na interpretação da catástrofe. Isso é evidenciado pela série de reformas realizadas na cidade de Lisboa, e que ficaram conhecidas como reformas pombalinas; onde predominou arquitetura neoclássica de estilo pombalino.

Nancy defende que a questão surgida pela catástrofe de 1755, que tentou associar um desastre ‘natural’ à sua providência mística ou religiosa já não é mais válida hoje. É que “Quando uma revelação revela que não tem nada a revelar, ela se fecha.” (Nancy, 2012, p. 20, tradução nossa). Em outras palavras, se na ocasião do terremoto de 1755 houve uma disputa de saberes e poderes para explicar o sismo de Lisboa (entre igreja e Estado), depois de Hiroshima, como propõe Anders (2007) e Nancy (2012), a ausência de significado atribuído às catástrofes é o que predomina. Isso não é o mesmo que afirmar que as explicações religiosas ainda não têm um papel predominante na explicação das catástrofes no século XXI. Sabemos, por exemplo, que as interpretações messiânicas sobre o fim do mundo são amplamente operantes hoje. De modo distinto, o que Nancy pensa sobre Hiroshima diz respeito à nova situação metafísica de aniquilamento da significação em si (Nancy, 2012, p. 13). A hipótese é que o nome Hiroshima abole toda significação porque “cruza limites da existência humana e do mundo onde a humanidade existe” (Nancy, 2012, p. 12). Não apenas é difícil atribuir significado às catástrofes nucleares, mas as catástrofes inauguram uma condição metafísica marcada pela generalização da extremidade e do colapso. Nesse contexto, o que predomina é a inexistência dos objetivos do futuro, que nos força a trabalhar com outros futuros no presente (Nancy, 2012, p. 37).

O conceito de equivalência também é central para entender as proposições articuladas em *After Fukushima*. Cada catástrofe apresenta uma singularidade em relação a outra. Um tsunami que impacta uma usina nuclear, não é o mesmo que um vírus que infecta um circuito biológico global. Entretanto, o que caracteriza as catástrofes é sua qualidade de equivalência. Ou seja, sua alta capacidade de proliferação, repercussão, em níveis tecnológicos, sociais, econômicos e políticos. É a simbiose (Nancy, 2012, p. 3) entre o natural e tecnológico, que repercute em um nível local e global e que pode durar um longo período de tempo. “Um terremoto treme não apenas o chão e os prédios, mas também uma situação política, social e moral” (Nancy, 2012, p. 4, tradução nossa). Também há interdependência, uma espécie de totalidade, que liga uma catástrofe à outra. Herdeiro do conceito de *general equivalence*

marxista (Nancy, 2012, p. 5), o subtítulo do livro, 'equivalência das catástrofes', supõe que estamos vivendo uma catástrofe generalizada. Em resumo, é a equivalência que é catastrófica. E não que as catástrofes sejam equivalentes.

Isso não significa que Nancy considere a existência de um grande sujeito maligno, como o capitalismo, em contraponto a um determinado modelo de subjetividade capaz de nos salvar dele. As proposições de Nancy, pelo contrário, não propõem ou opõem nada. Mas sugerem que a condição de catástrofe generalizada foi construída ao longo de séculos e que, agora, está profundamente operante. O que resta a fazer é tentar contornar, reformar, impedir, desafiar essa situação. Para isso, Nancy desenvolve o conceito de não-equivalência: "A não-equivalência não anula a equivalência; torna-a explícita. Diz: Todos são iguais porque ninguém é idêntico ou comensurável com os outros" (Nancy, 2012, p. 60, tradução nossa). Com isso, identificamos que a equivalência não se refere somente às catástrofes, mas também aos sujeitos e aos processos de subjetivação.

Para Nancy (2012), existe uma guerra em curso que é mestre em nos assujeitar, alcançando uma autonomia que dobra sobre si mesma. Então, torna-se tão urgente resistir a esse poder assujeitante, como é urgente tornar impotente os átomos radioativos que escaparam da usina nuclear de Fukushima (Nancy, 2012, p. 19). A não-equivalência, portanto, é o incomensurável da equivalência. Aquilo que escapa ao poder assujeitante, e é singular, não equivalente. Por fim, Nancy (2012, p. 37) sugere que é decisivo pensar o presente – que é lugar da proximidade com o mundo, com os outros e com nós mesmos – em detrimento do futuro e do passado, incertos e suscetíveis a fugas saudosistas ou falsas promessas.

2.2 Paisagem que dança aos Tempos do Fim

As imagens que sucedem o prólogo de *Atomic Garden* revezam entre o dia e a noite, o claro e o escuro. Aoki Sadako viajava regularmente para sua antiga casa desde 2016, até que decidiu contrariar as recomendações do governo japonês e retornar para lá, permanentemente, dois anos depois. O jardim cuidado por Aoki foi filmado por Ana Vaz, também em 2018. De dia, flores e insetos se agitam no jardim da cidade japonesa traumatizada pela catástrofe nuclear. Ao anoitecer, explosões de fogos de artifício iluminam o céu⁷, formando padrões

⁷ Em japonês, a palavra para fogos de artifício é *Hanabi*. *Hana* significa flor e *Hanabi* são como flores em explosão, *flower-fires*. Os fogos de artifício faziam parte da cultura popular da Alemanha entre os séculos 1700 e 1800, onde diferentes classes sociais se reuniam para assistir a queima de fogos acompanhada de *snacks* e bebidas. Diferente da ópera e do balé, o espetáculo de luzes no céu escuro era popular entre todas as classes sociais, e é considerado por alguns como um dos precursores do dispositivo cinema (Watanabe-O'Kelly, 1998).

geométricos coloridos. Com duração de cerca de sete minutos e meio, a rápida passagem entre os planos de flores e explosões, os efeitos estroboscópicos produzidos e a película de 16mm que o filme foi rodado, compõem aquilo que foi chamado de estilística do *flicker* pelo filósofo e historiador da arte Philippe-Alain Michaud (2014).

A estratégia formal que permite o efeito *flicker* em *Atomic Garden* opera pelo encadeamento rítmico em que imagem e som são submetidos a combinações, *rewinds* e acelerações. Seu aspecto estroboscópico é resultado do contraste entre os frames predominantemente claros do jardim e os frames predominantemente escuros dos fogos de artifício que, quando alternados pela projeção, produzem o efeito cintilante. Certa vez, vemos a explosão amarela de fogos de artifício combinada às pétalas amarelas de uma flor. Em outra visão, um limão verde combina-se a uma explosão vermelha, cor que é seu oposto complementar. Um conjunto de explosões de fogos de artifício combina-se a um conjunto de flores, e assim repetidamente. Por vezes, essas estratégias são rompidas e vemos flores encadeadas a planos de flores. Fogos de artifício que explodem ao contrário, em *rewind*. Insetos, abelhas e borboletas, que voam para dentro e fora do quadro. E a aparição aleatória de um pedaço de vaso quebrado (nem flor, nem explosão). Entre os planos claros e escuros, frames não figurativos são inseridos pela montagem. Intervalos, entre-quadros, películas queimadas, vazias, que irrompem entre as flores e os fogos. Ao alcançar determinada velocidade, aquilo que é figurativo já não apresenta a forma projetada (Michaud, 2014, p. 140). A oposição entre claro e escuro é eliminada e torna-se fusão, em que flores (natureza?) e fogos de artifício (cultura?) se sobrepõem, se confundem. O que aparece na tela é mais o efeito das recombinações, seus espectros e fusões, e menos aquilo que está gravado na película, objeto de filmagem.

O som da floresta predomina na primeira parte do filme, resultado de captação direta. Gravado por Nuno da Luz e mixado por Miguel Martins, é editado ao ponto de fazer o canto de pássaros e insetos soarem artificiais: repetem, cacofônicos e gaguejantes, em um ritmo próprio que ora dissoa e ora acompanha o ritmo de alternância das imagens. O volume sonoro parece aumentar progressivamente. Na segunda metade do filme, sobrepõe-se a isso o som de explosões, antes silenciosas, que são gravações de explosões pirotécnicas mas que evocam explosões nucleares. O detalhe com que se pode ouvir o som, porque foram amplificados, acentua os efeitos alucinatórios promovidos pela cintilação das imagens.

O filme nos provoca a sensação de choque mobilizador: perplexidade mas compreensão. É um filme catastrófico, e não um filme de catástrofe. Que nos assusta, e se aproxima da condição filosófica contemporânea marcada pela suspensão de certezas. "Mas esse

medo não é bom o suficiente." (Haraway, 2016, p. 6, tradução nossa). Se, para Anders (2007), depois de Hiroshima é preciso ter coragem para sentir medo, em *Atomic Garden* o medo se mistura, de modo ambíguo, com o interesse, a beleza, o encantamento. Queremos observar as flores e as explosões, mas é difícil manter o olho exposto às imagens, porque o efeito *flicker* causa uma ruptura nos limites sensoriais de nosso corpo. A abolição de significados, da qual escreve Nancy (2012), também não se realiza completamente na experiência de assistirmos ao filme. Sabemos que, a partir de Hiroshima, o significado das catástrofes é abolido porque Hiroshima "cruza limites da existência humana e do mundo onde a humanidade existe" (Nancy, 2012, p. 12). Mas, apesar disso, há uma história de cuidado sendo contada. A senhora japonesa que insiste em cuidar de seu antigo jardim atômico, nos faz acreditar que também somos capazes de "seguir com o problema" (Haraway, 2016, p. 18, tradução nossa) das catástrofes, da emergência climática, do Antropoceno.

Mais do que tematizar a catástrofe de Fukushima, o filme incorpora em seu dispositivo as questões conceituais que vimos com Anders (2007) e Nancy (2012) a respeito do surgimento da nova era atômica (Anders, 2007), pioneira da nova era geológica (Crutzen e Stoermer, 2000). E acrescenta sentidos a ela, através de dos aspectos enunciáveis e visíveis de suas linhas estéticas (Deleuze, 2015, p. 80). Em relação ao enunciável, o filme apresenta a história de Aoki Sadako, que cuida de uma paisagem devastada pela catástrofe de Fukushima; e ao visível, flores e fogos de artifício dançantes promovem uma experiência *flicker* alucinatória. Com isso, o filme provoca uma experiência de fluxo em direção a: uma perturbação de temporalidades, que opera pelo ritmo de alternância entre os sons e as imagens; uma participação ativa do sujeito observador, em que o efeito do *flicker* depende da relação com o esquema sensório-motor do espectador; um convite à exploração de novos territórios existenciais (Guattari, 2001, p. 14), talvez desviantes em relação ao poder assujeitante.



Figura 3: Fotogramas de *Atomic Garden* (2018)

“O cinema convencional, que doravante chamaremos de ‘forma cinema’, é apenas a forma particular de cinema que se tornou hegemônica, vale dizer, um modelo estético determinado histórica, econômica e socialmente.” (Parente, 2009, p. 24). O dispositivo cinema convencional converge três dimensões (Parente, 2009, p. 24): a sala de cinema, herdada do teatro italiano; determinada técnica de captação e projeção derivada do fim do século XIX; e a forma narrativa – estética da transparência (Crary, 2012), que predomina na maioria dos filmes do século XX, sobretudo nos filmes Hollywoodianos.

A estética da transparência é central para entender o “efeito-cinema” (Baudry, 1978), tal como caracterizou o teórico Jean-Louis Baudry, pensador do dispositivo na década de 1970. “O importante para Baudry é perceber que o dispositivo oculto do cinema produz um tipo de assujeitamento, um ‘efeito-sujeito’, e que é necessário perguntar pela posição desse sujeito diante da imagem” (De Carvalho, 2020, p. 42). A câmera de cinema reproduz o modelo da câmera obscura do regime de visão clássico e produz imagens com perspectivas realistas comparadas à construção de perspectivas lineares na Renascença (De Carvalho, 2020, p. 43). Ao analisar o cinema a partir de teorias da psicanálise, Baudry compara o dispositivo cinema aos modelos psíquicos, da caverna de Platão, e de infância, segundo Lacan:

A disposição dos diferentes elementos – projetor, sala escura, tela –, além de reproduzir de um modo bastante impressionante a *mise-en-scène* da caverna, cenário exemplar e modelo topológico do idealismo, reconstrói o dispositivo necessário ao desencadeamento do estádio do espelho, descoberto por Lacan. (Baudry, 1978, p. 395)

As experimentações com o cinema convencional se intensificaram a partir do pós-guerra, nos anos 1950 e 1960, desdobrando-se em experiências que ficaram conhecidas como cinema do dispositivo, cinema experimental, arte do vídeo, cinema expandido e cinema interativo (Parente, 2009, p. 24). O cinema experimental apresenta diversas variações: cinema abstrato, filmes de arquivo, cinema de vanguarda, cinema estrutural, entre outros. Em diálogo com a linguagem do cinema estrutural, em geral, e *flicker films*, em específico, *Atomic Garden* apresenta uma estratégia formal minimalista, que privilegia os aspectos sensoriais em detrimento do pretense ilusionismo cinematográfico – aquele que projeta 48 frames por segundo para intensificar o efeito de ilusão do movimento. Na medida em que o filme inicia com um pequeno prólogo narrativo e sucede com a experiência da flicagem, atualiza o que seria contar uma história pelas imagens em movimento. Ou, na verdade, insere-se em uma outra tradição de contação de histórias por imagens.

Arnulf Rainer (1960), de Peter Kubelka, *The Flicker* (1966), de Tony Conrad, e *T,O,U,C,H,I,N,G* (1969), de Paul Sharits, são considerados importantes *flicker films*. No primeiro, “Kubelka fala de uma alternância entre escuridão e luz; com Arnulf Rainer, ele criou um dispositivo demiúrgico que lhe permitiu, 24 vezes por segundo, passar da noite para o dia e do dia para a noite.” (Michaud, 2014, p. 144). Os planos preto e branco se encadeiam em diferentes velocidades previamente estruturadas; o que importa é menos o que a imagem representa, do que aquilo que ela apresenta, ou seja, os efeitos fisiológicos produzidos sensorialmente no corpo do espectador. Em *The Flicker*, a sensação estroboscópica experimentada era tão intensa que os espectadores relataram esquecer seus pertences ao sair da sala de cinema (Canales, 2011). Já para Paul Sharits, em sua curiosa definição de cinema, “O projetor é uma pistola audiovisual, a tela e a retina são um alvo. O objetivo é o assassinato temporário da consciência normativa do espectador” (Sharits, 1978).

Ao desviar a forma narrativa do dispositivo fílmico em direção à sensação, o cinema estrutural e os *flicker films* exigem um novo sujeito observador, que rompe com os modelos de observação hegemônicos – sobretudo com o modo de visão moderno, que predomina no cinema convencional. O que importa na experiência do *flicker* é menos a estética da transparência, e mais os espectros e as fusões que aparecem a partir da relação entre superfície projetada e corpo do espectador. O que vemos não está exatamente na tela de projeção, mas é o efeito da velocidade de cintilação entre os planos. Ao invés do predomínio de um espectador passivo da sala de cinema, os filmes flicker dependem da presença ativa do corpo do espectador para que essas visões sejam produzidas. O *flicker* solicita o aparelho sensório motor do espectador e, por isso, permite mapeá-lo (Michaud, 2014, p. 152). Trata-se de pensar com as imagens sobre o que não vemos ocasionalmente. De promover uma violência ocular, na tentativa de ultrapassar os limites sensoriais do corpo. De mapear o dentro, a partir do fora. É nesse sentido que falamos que *Atomic Garden* é um convite à criação de novos territórios existenciais, na medida em que possibilitam a proliferação de novos processos de subjetivação (Guattari, 2001, p. 115).

Nos *flicker films*, “Trata-se de encenar a continuidade na descontinuidade” (Michaud, 2014, p.146), com uma estrutura que propõe um ritmo. A técnica do *flicker* se baseia na métrica, em que cada fotograma funciona como uma unidade submetida a repetições. O *flicker film* dá a ver a dimensão descontínua do dispositivo fílmico: através do *loop*, ele conta uma narrativa não linear. É como um *GIF* (ou uma série de *GIFs*), gravados em película 16mm. Em *Atomic Garden*, ao invés de fotogramas de uma única cor (como em *The Flicker*), são fotogramas do

jardim japonês (claros), contrastados a fotogramas de explosões (escuros). Na medida em que toca a natureza (Cauquelin, 2007, p. 39) – ao figurar elementos como flores e insetos – a paisagem criada por *Atomic Garden* promove uma perturbação de temporalidades através do ritmo não-linear, ora ressonante e ora dissonante de sons e imagens. Quando propõe esse tipo de experiência, evidencia o aspecto acontecimental das paisagens (Tiberghien, 2012). São os ritmos sobrepostos do filme que apontam para a multiplicidade de temporalidades das paisagens. Para os vestígios e histórias que as marcaram. Em *Atomic Garden*, trata-se da história das explosões, das catástrofes nucleares que atualizam os fantasmas das experiências nucleares no Japão desde Hiroshima. Mas também histórias recentes, em que uma senhora japonesa continua a cuidar de um jardim marcado pela catástrofe de Fukushima.

Atomic Garden também dialoga com as cineastas experimentais como Marie Menken e Barbara Hammer. Em *Glimpse of the Garden* (1957), os jardins filmados por Menken são móveis e aparecem em convulsão, dançantes, assim como no filme de Vaz. É o abandono da noção de natureza vinculada ao imóvel e ao extratificável. Os movimentos de Menken são produzidos com a câmera na mão. Ao movimentar-se, Menken imprime seus gestos em sua figuração de natureza. Em *Woman I Love* (1979), Barbara Hammer se interessa por verduras, frutas, ondas do mar, borboletas, flores e mulheres em movimento. Tais elementos são submetidos a operações de aceleração, sobreposição e *stop motion*. Borboletas no jardim sobrepõem-se a corpos femininos. As verduras formam padrões geométricos em formato de mandala e, com a técnica de *stop motion*, movem-se de modo alucinante.

Em seu comentário sobre *Amerika: Bahia de las Flechas* (2016), Ana Vaz fala do "cinema como força ritualística de atuar rituais de empatia, compreensão, incompreensão, perplexidade [...]" (Vaz, 2017a). Em sua apresentação ao prêmio PIPA, Vaz desenvolve seu entendimento de arte até o cinema:

A arte não é minha, mas transpira aquilo que atravessa, ou o que eu atravesso. É um vai e vem. Um horizonte que não se atinge. Uma transpiração contínua. Talvez um movimento concêntrico, com uma multiplicidade de eixos. Como a pedra quando atinge a superfície da água. A arte é aquilo que pode atravessar campos. Cruzar desertos vivos. Despertar sonhos esquecidos, sensações. Aquilo que o corpo que foi domesticado por milênios de racionalidade, da violência que extirpa o sonho, que extirpa aquilo que desborda, aquilo que confunde o que funde no humano. Não é um sonho do artista da realização do eu. Mas um outro sonho. O sonho de um voo mais terrestre. Da dimensão do encontro. De associações impossíveis e que se fazem possíveis, plausíveis. De se criar mundos. A arte é, talvez, pra mim, essa necessidade de recriar mundos. Despertar imaginários torpentes. Resistir aquilo que nega. Criar comunidades efêmeras. Despertar sensações. Acordar o corpo, que é onde mora o sensível, o segredo. Fugir da tirania da razão e subir à temperança dos sentidos. Não há dissociação entre o físico e o espiritual. Pois é na carne que moram os ecos daquilo que vibra. Dos mundos paralelos e desses também. Dos mundos talvez também

espirituais e animais que conversam com o nosso em multiverso. Através do cinema eu busco despertar fantasmas numa espécie de *ghost dancing*. [...] (Vaz, 2017b)

Se é tão urgente resistir ao vazamento dos átomos nucleares quanto ao poder assujeitante (Nancy, 2012, p. 19), os trabalhos artísticos do Antropoceno respondem à tal urgência quando travam uma guerra contra os processos de subjetivação dominantes. Atomic Garden persegue a tentativa de criar novos territórios existenciais (Guattari, 2001, p. 14) que, através do choque, investem em uma guerra contra a consciência normativa do espectador (Sharits, 1978). Mas não em um sentido estrito, para que tomemos conhecimento dos problemas da crise ecológica em curso. De modo distinto, o filme opera em um nível de criação subjetiva consciente e inconsciente, bem como das máquinas sociais (Guattari, 2001, p. 20). Essas operações são produzidas com a combinação entre a linguagem do cinema convencional e *flicker films*, mas também pela perturbação temporal e abolição de significados que são efeito do surgimento do Antropoceno. Com isso, *Atomic Garden* é potencialmente capaz de catalisar modelos de subjetivação experimentais, poéticos, capazes de proliferação (Guattari, 2001, p. 115), que insistem na tentativa de suspender o Fim dos Tempos (Anders, 2007, p. 4).

Quem vê Atomic Garden pode escolher se irá deixar a sala de cinema, como faziam os espectadores dos primeiros *flicker films*. Ou se irá se afetar pela dança, permitindo que o choque promovido pelas luzes cintilantes violente o olho, o corpo. Sem nenhuma garantia de criação subjetiva, a sala de cinema e o espaço expositivo de arte pode, ao menos, tornar-se outra coisa: pista de dança, campo de afetos, zonas onde se compartilham histórias, e permitem "experimentar o que pode recriar – 'fazer pegar novamente', como se diz das plantas – a capacidade de pensar e agir juntos." (Stengers, 2015, p. 197).

3 A PRIVACIDADE DOS OUTROS

3.1 A guerra dos mundos, histórias, visualidades

Uma crítica frequente ao conceito de Antropoceno aponta que o termo é herdeiro do "pensamento universal" (Chakrabarty, 2009, p. 21). O argumento é que o Antropoceno responsabiliza a espécie humana, homogeneamente, pelos danos ambientais ao planeta, ao ignorar importantes fatores – como as experiências de colonização e a emissão desigual de gases efeito estufa entre os países. A característica universalizante do termo estaria explícita pelo *anthropos*, que informa uma figura restrita de humanidade – próximo daquilo que a pesquisadora Denise Ferreira da Silva chamou de "figura abstrata de humano universal" (Ferreira da Silva, 2007, p. 15, tradução nossa). O historiador dos estudos pós-coloniais Dipesh Chakrabarty aborda esse tema ao mapear a recorrência de duas figuras no debate científico do Antropoceno: o humano-humano, herdeiro de ideologias iluministas universais do século XIX, e o não-humano-humano, que considera as diferenças antropológicas de raça, gênero, história, entre outros, e leva em consideração a condição não apenas humana da espécie (Chakrabarty, 2012, p. 11). Essa segunda figura identificada, seria efeito da época Antropoceno, que atribui aos seres humanos o papel de força geológica (uma força natural e, portanto, não apenas humana). Em resumo, tal afirmação seria incontornável para o debate científico das humanidades hoje (Chakrabarty, 2009), que, em tese, devem pensar nessas duas figuras de humanidade simultaneamente (Chakrabarty, 2012, p. 11).

A noção de visualidade é desenvolvida por Nicholas Mirzoeff (2011, 2014), teórico da cultura visual, ao analisar a visualidade do Antropoceno. Uma das dimensões centrais da visualidade envolve a estetização (Mirzoeff, 2014, p. 213). Nesse sentido, Mirzoeff enfatiza que o Antropoceno renderiza uma estética específica, responsável por transformar a destruição ambiental em algo belo, aceitável (Mirzoeff, 2014, p. 217) e sublime (Fressoz, 2016) – como acrescenta o historiador Jean-Baptiste Fressoz. Desse modo, a visualidade pressupõe uma hierarquia – que privilegia determinados modos de ver (visualidades), em detrimento de outros (contra visualidades) –, que estão em constante disputa (Mirzoeff, 2011, p. 123). É nesse sentido que Mirzoeff escreve em termos de visibilidade e invisibilidade, e indica que "o mundo não humano/não europeu se tornou um espaço onde não há 'nada para ver aqui'" (Mirzoeff, 2014, p. 214, tradução nossa).

Isso não é o mesmo que afirmar que as contra visualidades foram totalmente invisibilizadas, mas, ao contrário, de ressaltar que elas já resistiam à visualidade dominante: "a contra visualidade ao Antropoceno já existe, e há muito tempo está ativa" (Mirzoeff, 2014, p.

216, tradução nossa), sendo que "na história da contra visualidade, a resistência começou no Sul Global."⁸ (Mirzoeff, 2014, p. 216, tradução nossa). Em *Provincializing Europe* (2000), Chakrabarty identifica um conflito semelhante em termos históricos, quando afirma que a história 2, das múltiplas narrativas dos povos indígenas e colonizados, está tensionando cada vez mais a hegemonia da história 1, da razão e progresso do triunfalismo europeu (Chakrabarty, 2000, p. 17).

Em *The Mushroom at the End of the World* (2015) a antropóloga Anna Tsing realiza uma etnografia do cogumelo Matsutake. Herdeira do movimento da antropologia contemporânea chamado de virada ontológica⁹, a autora torna visível histórias de humanos e não humanos relacionadas a esse cogumelo, propondo que "A história, então, é o registro de muitas trajetórias de fazer mundo, humanos e não-humanos." (Tsing, 2015, p. 147, tradução nossa). Tsing conta sobre a capacidade do Matsutake de emergir em paisagens devastadas. Conta a história de sua cadeia de produção, que vai do Oregon ao Japão, e destaca que este cogumelo precisa de uma dinâmica multiespécie para existir. Uma espécie que depende de outras, e disputa com os 'projetos de escalabilidade': "A escalabilidade é, na verdade, um triunfo do *design* de precisão, não apenas nos computadores, mas nos negócios, no desenvolvimento, na 'conquista' da natureza e, mais genericamente, na criação de mundos." (Tsing, 2019, p. 175).

O sistema da *plantation* foi dominante, entre os séculos XV e XVIII, e configura o modelo paradigmático do que Tsing chama de projeto de escalabilidade. Nas *plantations*, o trabalho humano e as mercadorias vegetais são submetidos ao controle, na tentativa de evitar a transformação do sistema colonial. Baseada no plantio por clonagem, trabalho escravo e terras conquistadas (Tsing, 2015, p. 186), a monocultura das *plantations* causa a escassez de nutrientes do solo, o esgotamento de recursos hídricos e a proliferação de agentes infecciosos. "E, assim, as ecologias simplificadas da *plantation* se tornam o suporte de novas ecologias de proliferação, que geram a propagação irrefreável de doenças e poluentes" (Bona, 2020, p. 6). Em um outro sentido, a escritora e artista visual Jota Mombaça, descreve aquilo que chama de plantação cognitiva, termo utilizado para tratar do poder colonial em um nível molecular, da subjetividade, e que ainda é operante hoje: "um modo particular de agenciar a sujeição negra

⁸ O termo Sul Global é mobilizado por autores dos estudos pós-coloniais para se referir a regiões fora da Europa e da América do Norte, mas não apenas, e que são politicamente, ou culturalmente, marginalizadas (Dados e Connell, 2012).

⁹ "A virada ontológica na antropologia é um movimento associado a antropólogos como Philippe Descola, Eduardo Viveiros de Castro, Bruno Latour e Tim Ingold, e, antes deles, a Roy Wagner e Marilyn Strathern, entre outros." (Hui, 2020, p. 33)

em favor da reprodução de um sistema produtivo que continua a obra da escravidão” (Mombaça, 2020, p. 4).

O que a monocultura das *plantations* tenta dissimular são os mundos multiespécie, em que cada espécie se relaciona significativamente com outras:

As bactérias fizeram nossa atmosfera de oxigênio e as plantas ajudaram a mantê-la. As plantas vivem em terra porque os fungos fizeram o solo digerindo rochas. Como esses exemplos sugerem, projetos de criação de mundo podem se sobrepor, permitindo espaço para mais de uma espécie. (Tsing, 2015, p. 22, tradução nossa)

A formação de comunidades quilombolas no Brasil também mostram que este modelo fracassou (Tsing, 2019, p. 14). E que sempre que um mundo (Tsing, 2015), uma história (Chakrabarty, 2000), uma visualidade (Mirzoeff, 2014), tornam-se hegemônicos, vemos que, na verdade, eles estão cercados de outros projetos. Nesse sentido, Donna Haraway escreve, a partir de Anna Tsing, que "a precariedade – o fracasso das promessas mentirosas do Progresso Moderno – caracteriza a vida e a morte de todas as criaturas terráneas nestes tempos." (Haraway, 2019, p. 37, tradução nossa). Em tempos precários, em que os mundos estão por fazer, as histórias multiespécie e as práticas de “devir-com” (Haraway, 2019, p. 55, tradução nossa) definem o Chthuluceno¹⁰, e também o Antropoceno:

Esses tempos chamados de Antropoceno são tempos de multiespécies, inclusive humanas, de urgência: de grande morte e extinção em massa; de desastres que se precipitam, cujas especificidades imprevisíveis são totalmente tomadas como a própria incognoscibilidade; de recusar conhecer e cultivar a capacidade de *response-ability*; de se recusar a estar presente e a precipitar a catástrofe no tempo; de olhar além sem precedentes. (Haraway, 2019, p. 35, tradução nossa)

O vocabulário conceitual proposto por Haraway (*response-ability*, devir-com, pensar-com, naturezacultura) renderiza imagens específicas. Que chamam a atenção para a materialidade da escrita (e dos conceitos) para a formação de mundos. Nesse sentido, quando a autora troca responsabilidade por *response-ability*, desfaz o que seria um posicionamento obrigatório diante da emergência climática, e propõe o cultivo da habilidade de responder ao Antropoceno: "A *response-ability* diz respeito tanto à ausência quanto à presença, matar e semear, viver e morrer – e lembrar quem vive e quem morre e como no jogo de cama de gato da história naturalcultural." (Haraway, 2019, p. 33, tradução nossa). Quando Haraway utiliza

¹⁰ "Chthuluceno é uma palavra simples. É um composto de duas raízes gregas (*khthôn* e *kainos*) que juntas nomeiam uma espécie de espaço de tempo para aprender a seguir com o problema de viver e morrer em *response-ability* em uma terra danificada." (Haraway, 2019, p. 4, tradução nossa)

o termo pensar-com, refere-se ao que ela chama de "pensamento tentacular" (Haraway, 2019, p. 40, tradução nossa). Assim como o devir-com dos mundos multiespécie, o pensar-com harawayano abre o pensamento em direção ao não apenas humano: o pensamento tentacular, aquele que pensa-com, segue com os problemas naturais e culturais multiespécie (Haraway, 2019, p. 40). Um pensamento aberto à imprevisibilidade, e atento às histórias que ainda não foram contadas. Histórias que são, ao mesmo tempo, naturais e culturais, humanas e não humanas.

3.2 Paisagem suspensa e fragmentária de mortos e vivos

A privacidade dos outros (2019), dx artista Daniel Lie, ocupa uma galeria que antes fora salão de dança. O salão, composto por lustres, teto ornamentado, lareira e piso de madeira, está sub-iluminado. Focos de luzes brancas e amarelas projetam figuras na parede, criando uma atmosfera sombria. Suspensa no centro do salão, entre os lustres, uma corda sustenta uma estrutura vertical de lã em decomposição. Atravessam horizontalmente essa estrutura arcos de flores amarelas, brancas e laranjas, também suspensos por cordas. Ouve-se ecos do que parece ser a respiração de algo, ou alguém, sob a água, ou a terra. No chão, seis esculturas de argila comportam sementes de linhaça em fermentação. O título da instalação sugere que, ao entrarmos no salão, participaremos de íntimos processos de vida e morte de outros. Processos de simbiose, decomposição, fermentação, aparição e desaparecimento de seres não humanos (plantas, fungos, animais e seres espirituais).

Em matéria publicada pelo jornal *The Guardian*, Daniel Lie definiu a exposição *Os anos negativos* (2019) como "um espetáculo não-verbal sobre cheiro, atmosfera, sentimentos e emoções, onde outros seres vivos guiam o caminho" (Lie, 2019a, tradução nossa). Em convite aos espectadores para visitarem a exposição, apresenta questões como: "Quando a morte acaba? [...] como expandimos os limites da morte e da vida?" (Lie, 2019b). Em *Arts of Living on a Damaged Planet* (2017), Anna Tsing escreve que, no Antropoceno, a vida persiste na sombra da morte em massa (Tsing et al., 2017). Que a morte não é exatamente o fim da vida, mas marca o início de uma nova existência: a vida dos fantasmas; "after death comes the strange life of ghosts" (Tsing et al., 2017, p. 8) ["depois da morte surge a estranha vida dos fantasmas"]. A figura do fantasma é mobilizada para tratar dos múltiplos passados, humanos e não humanos, que nos fazem ver o presente de modo mais claro (Tsing et al., 2017). É vendo os fantasmas de uma paisagem que sua condição natural e cultural é depertada. Que histórias remotas se atualizam.



Figura 4: Detalhe da instalação *A privacidade dos outros* (2019)

Daniel Lie é artista não-binária nascida em 1988, em São Paulo, com ascendência pernambucana e indonésia. Graduiu-se em artes visuais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), e participou de residências artísticas em diversos países, como França, Chile e Indonésia. Lie colaborou com o coletivo de música eletrônica *VoodooHop*, criado em 2009, com performances e instalações. A partir de 2012, desenvolveu trabalhos artísticos para galerias, museus e exposições nacionais e internacionais. Entre suas participações mais recentes, estão a exposição coletiva *Composições para tempos insurgentes*, em cartaz no MAM Rio em 2021, o festival *Berlin Atonal*, que ocorreu na Alemanha entre os meses de setembro e outubro do mesmo ano, e, mais recentemente, a instalação *Unnamed Entities* que ocupa o espaço do New Museum, em Nova York, em 2022. A partir dos últimos anos, Lie ampliou seus trabalhos em direção a projetos coletivos. Além de instalações, também apresenta leituras públicas, entrevistas, ensaios científicos (Lie, 2021), e plataformas que merecem destaque, como a *Rotten TV*¹¹ – um projeto colaborativo entre a Casa do Povo, de São Paulo, a *Jupiter ArtLand*, do Reino Unido, e a *Cemeti Institute of Arts*, da Indonésia, que investiga a noção de

¹¹ Disponível em: <<https://rotten.tv/pt/>>. Acesso em 10 de dezembro de 2021.

podridão, sob a perspectiva de micologistas, pensadores decoloniais, ecologistas *queer* e artistas.

Seus trabalhos de arte instalativa tematizam, em geral, a passagem do tempo, natureza e ancestralidade. São paisagens suspensas e fragmentárias de mortos e vivos. Em que matérias orgânicas (flores, fungos, terra) se relacionam com matérias inorgânicas, simbolicamente históricas e ritualísticas, e formam paisagens naturais culturais emergentes (Haraway, 2021, p. 85). *Os anos negativos* é a primeira exposição individual de Daniel Lie fora do Brasil, com a apresentação de cinco trabalhos artísticos instalados nos espaços da instituição *Jupiter Artland*, na Escócia, Reino Unido. A pesquisa que precedeu a exposição durou dois anos e foi resultado da colaboração de pesquisadores das áreas da arqueologia, micologia, história, agricultura, energia sustentável e artes. Utilizando matérias dos jardins da instituição, ocupou espaços internos e externos por dois meses, com cinco instalações *site-specific*. São elas: *Quing*, *Incapaz de destruir*, *Solitude conjunta*, *Velar a vida* e *A privacidade dos outros*.



Figura 5: Os anos negativos - Quing

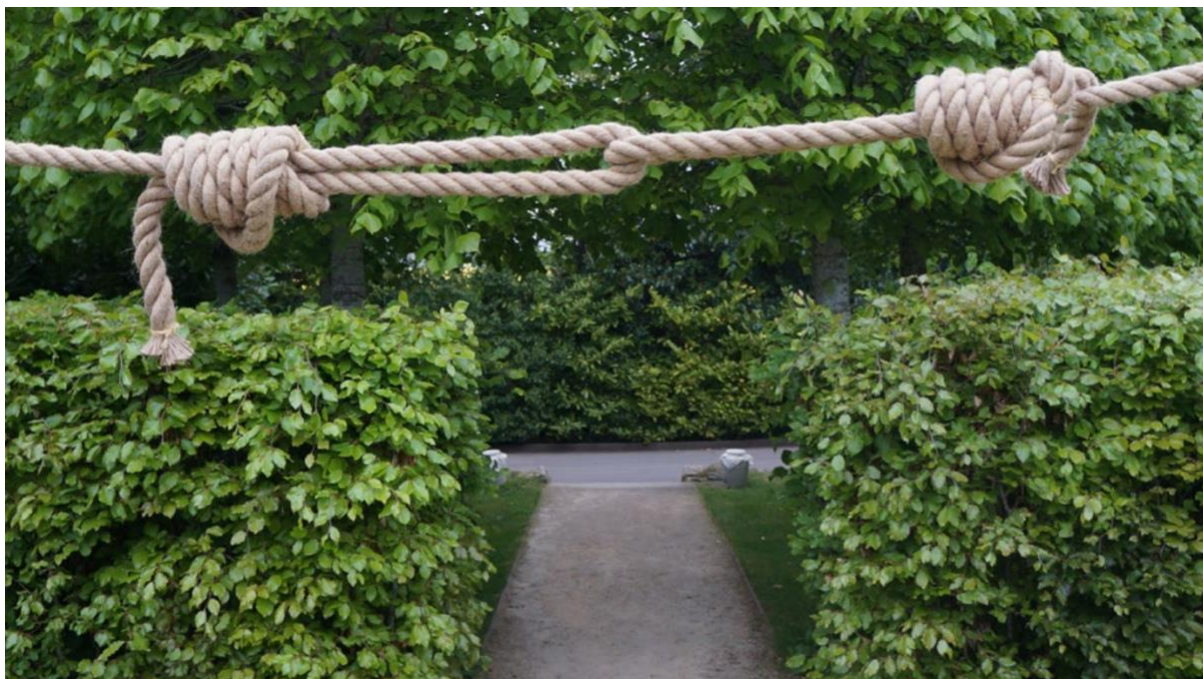


Figura 6: Os anos negativos - Incapaz de destruir



Figura 7: Os anos negativos - Solitude conjunta



Figura 8: Os anos negativos - Velar a vida



Figura 9: Os anos negativos - A privacidade dos outros

O termo arte instalativa começou a ser utilizado a partir dos anos 1960, influenciado pelos *environments*, os *happenings* e as esculturas do movimento minimalista dos anos 1950 (Bishop, 2005). Mas foi somente em 1990 que as instalações conquistaram um reconhecimento institucional amplo no campo das artes, ocupando museus como Tate e Guggenheim. Marcada pela memória e pela história individual, a arte instalativa do final do século XX apresentou novas características em relação aos movimentos que a precederam (Bishop, 2005, p. 76). Em um sentido conceitual amplo, a arte instalativa se opõe à noção de obra de arte enquanto objeto, e privilegia o aspecto acontecimental dos trabalhos artísticos. Os artistas apresentam uma situação pensada para ocorrer em um espaço determinado, e o espectador é convidado a participar da obra. Com isso, ensaia-se um novo papel para o espectador de arte, que rompe com os modelos clássicos e modernos de observação, para enfatizar a multiplicação dos pontos de vista e o descentramento subjetivo do espectador.

Acreditava-se que ao enfatizar o aspecto acontecimental e efêmero dos trabalhos artísticos, os artistas seriam capazes de impedir a captura do sistema mercadológico das galerias de arte. Se, para os artistas europeus, o surgimento da arte instalativa reagia diretamente à essa captura, para os artistas latino-americanos os trabalhos respondiam a regimes políticos autoritários. É o caso da arte participativa brasileira dos anos 1960 e 1970, em que a ênfase na participação do espectador responde a uma urgência existencial no contexto político de ditadura militar (Bishop, 2005, p. 63). Diferente do que ocorreu na Europa e nos Estados Unidos, a arte participativa no Brasil não surge apenas como resposta a determinadas ideologias artísticas dominantes, mas implica uma necessidade social que produz, como efeito, as experiências artísticas participativas: a arte participativa brasileira abandonou o abstracionismo dominante para propor "trabalhos mais ou menos comprometidos com uma postura política e social" (Melendi, 2017, p. 38). Em um contexto cultural híbrido, herdeiras da cultura popular e dos modernismos artísticos da Europa (Melendi, 2017), a arte instalativa brasileira desse período estabeleceu diálogos diretos com a arte de outros países latino-americanos.

Anna Tsing, influenciada pelas ideias de Marilyn Strathern, também fala em termos de acontecimento para pensar os projetos de mundo multiespécie. Para Tsing, os projetos de mundo multiespécie não são, simplesmente, a soma de partes distintas. Para se tornarem acontecimentos – "become *happenings*" (Tsing, 2015, p. 23) –, os mundos multiespécies dependem do que Tsing descreve em termos de sobreposições, de agenciamentos: "Agenciamentos não apenas reúnem formas de vida; eles os fazem" (Tsing, 2015, p. 23, tradução nossa). São mundos humanos e não humanos em ação: "encontros multiespécie são sempre eventos, 'coisas que acontecem', as unidades da história." (Tsing, 2015, p. 142, tradução

nossa). Os mundos multiespécie são como espectros do mundo dominante da *plantation*, dos projetos escaláveis, do projeto colonial. Eles assombram as práticas capitalistas de alienação, acumulação e conversão de mundos em bens (Tsing, 2015, p. 62), quando insistem nas relações baseadas na "alteridade significativa" (Haraway, 2021, p. 17).

Estamos interessados em pensar sobre o que a paisagem formada por *A Privacidade dos Outros*¹² faz emergir enquanto acontecimento. O que os processos de vida e morte dos seres não humanos da instalação provocam em relação ao espectador? Quais elementos dessa paisagem naturalcultural (Haraway, 2021, p.85) formam estes agenciamentos multiespécie (Tsing, 2015, p. 23)? Ao perseguir esse objetivo, buscamos chamar a atenção para o aspecto relacional das paisagens – pensadas como um “ambiente ou meio que faça surgir um pensamento, um evento, uma relação.” (Tiberghien 2012, p. 180).



Figura 10: Elementos de um salão de festas imperial

Figura 11: Elementos de um salão de festas imperial

O salão, onde *A Privacidade dos Outros* foi instalado, faz parte das acomodações da Bonnington House, uma mansão do século XVII que, atualmente, integra a fundação de arte

¹² O vídeo que registra a instalação *A Privacidade dos Outros* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1-tpO--WQys>. Acesso em 10 de março de 2021.

contemporânea *JupiterArtLand*. A instituição, que fica a 16 quilômetros da cidade de Edimburgo, na Escócia, Reino Unido, foi fundada pelo casal de colecionadores de arte Nicky e Robert Wilson. Pelo menos desde 2015, o salão de danças da Bonnington House é utilizado como galeria de arte, com projeto redesenhado pelo escritório de arquitetura Benjamin Tindall¹³. O salão de dança possui estilo de arquitetura Jacobino – inspirada pelo estilo de arquitetura clássico associado ao Rei James I –, e predominou na Inglaterra em um curto período, de 1603 a 1625. "Expansivas por dentro, as casas jacobinas geralmente apresentam colunas ou pilastras, arcos e arcadas para criar uma sensação de grandeza." (Strutt e Parker, 2019, tradução nossa).

As colunas de flores que atravessam o salão da instalação são formadas por dez mil flores em decomposição. Também há flores no chão, formando um círculo ao redor da argila onde se encontram as sementes de linhaça em fermentação. A linhaça é considerada uma cultura pioneira que marcou a Revolução Neolítica¹⁴, a pré-história humana, a origem da civilização. Além das plantas da instalação (flores e linhaça), uma corda de fibra natural sustenta uma coluna de três metros de altura formada por lã, retirada das ovelhas que vivem na fundação escocesa *Jupiter ArtLand*. A lã foi central para a liderança da Inglaterra na Revolução Industrial europeia que culminou no século XVIII. A domesticação de ovelhas, que possibilitou o surgimento da indústria têxtil, também está relacionada com a grande onda de fome na Inglaterra neste período¹⁵. Sabemos que essas histórias, se contadas de forma rápida demais, tendem a se transformar em uma história única. Entretanto, encontramos limitações para escrever sobre *as outras histórias* da lã, da linhaça, das ovelhas. Essas limitações se justificam pela limitação de tempo desta pesquisa, mas também pela dificuldade em encontrar textos bibliográficos detalhados sobre esses temas. Pensamos que os materiais utilizados pelos trabalhos artísticos invocam histórias que merecem uma atenção prolongada, já que expressam particularidades semânticas, visuais e afetivas, que nos ajudariam a pensar sobre/com as artes instalativas.

De todo modo, essas histórias tornam evidentes como humanos e não humanos compartilham trajetórias naturais culturais específicas. Que revelam processos históricos,

¹³ Mais informações sobre o projeto de arquitetura da Bonnington House podem ser encontrados em: <<http://www.benjamintindallarchitects.co.uk/details/59/19/Bonnington%20House%20-%20Jupiter%20Artland>>. Acesso em 28 de janeiro de 2022.

¹⁴ "A linhaça pode servir como fonte de fibra para a produção de linho ou de sementes oleaginosas, o óleo de linhaça. O *Linum* doméstico foi espalhado pela parte ocidental da Eurásia durante o Neolítico como parte do complexo agrícola do sudoeste asiático, e foi provavelmente uma importante fonte de óleo ou grão." (Spengler et. al, 2014, p. 11, tradução nossa)

sociais, políticos e estéticos que transcendem um sentido apenas 'natural'. Elas despertam fantasmas, temporalidades remotas, que são de difícil acesso para nós, mas que, na medida em que os fios são puxados, nos dão uma dimensão importante do presente. Como propõe o pensamento tentacular de Haraway, a partir de Marilyn Strathern (2016, p. 12): "It matters what thoughts think thoughts. It matters what knowledges know knowledges. It matters what worlds world worlds. It matters what stories tell stories" (Haraway, 2016, p. 35)" ["Importam quais pensamentos pensam pensamentos. Importam quais conhecimentos conhecem conhecimentos. Importam quais mundos mundificam mundos. Importam quais histórias contam histórias"]. No pensamento tentacular, que *pensa-com*, é como se cada tentáculo alcançasse apenas o que está ao alcance, e não o todo. E não é que tudo esteja ligado a tudo, mas que tudo está ligado a algo. Histórias que contam outras histórias. Paisagens que engendram paisagens.

A arte instalativa *A Privacidade dos Outros* conta histórias humanas e não humanas, não europeias e europeias, de processos de vida e morte. Por se tratar da primeira exposição individual de Daniel Lie fora do Brasil, há uma espécie de enfrentamento em que os afetos não humanos, espirituais, animais e vegetais, confrontam a hegemonia da história dos projetos coloniais, dos impérios colonizadores, do humano enquanto sujeito universal. Em *A Privacidade dos Outros*, a lã e a linhaça, que ora protagonizaram projetos capitalistas em sua fase germinal, não estão sendo utilizadas para fins produtivistas. Não participam, de antemão, dos processos de alienação, acumulação e conversão de mundos em bens (Tsing, 2015, p. 62), mas, como vimos, servem para guiar o caminho do espectador para determinadas experiências, "sentimentos e emoções" (Lie, 2019a, tradução nossa). A sobreposição de temporalidades que elas engendram, em seus processos de vida e morte, criam estes agenciamentos multiespécie íntimos. Mundos relacionais que se fazem no acontecimento. Paisagens que fazem emergir relações associadas às grandes narrativas da história 1, do progresso ocidental e do triunfalismo europeu, mas também da história 2, das narrativas dos povos não ocidentais e colonizados (Chakrabarty, 2000, p. 17).

O som da instalação modula a experiência do espectador através da sobreposição de outros ritmos, justaposição de outras temporalidades. Com *design* de som de Leonardo Matsuhei e performance vocal de Daniel Lie e Rodrigo Andreolli, a paisagem sonora que escutamos é composta por sussurros, suspiros e respirações de humanos, misturadas a sons abstratos, não-verbais, aquáticos e terrestres. Os sons criam uma atmosfera sombria que é intensificada pela iluminação predominantemente escura do salão, em que os focos de luz projetados pelas colunas de lã e flores criam sombras na parede.

O ambiente sombrio criado nos faz pensar, novamente, nos fantasmas do Antropoceno, em um jogo de visibilidade e invisibilidade, visualidade e contravisualidade (Mirzoeff, 2014), que cria uma zona de atualização de histórias que ainda não foram contadas. É como se neste ambiente sombrio, os afetos não humanos expressassem sua condição de invisibilidade, de segredo, e, ao mesmo tempo, de visibilidade, de revelação. Eles povoam o salão de dança com seus processos de vida e morte, sentimentos e emoções, ritmos sussurrantes próprios. E reinventam os mundos que tocam, de fantasmas coloniais e relações multiespécie, até que passem a ser não apenas representados, mas, talvez, sentidos, no sentido que escreve Eduardo Viveiros de Castro (2019, p. 305) sobre o animismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Antropoceno, como conceito recorrente do debate científico hoje, coloca inúmeras questões para o pensamento ocidental. Uma delas é a de que o Antropoceno exige uma nova figura de humano, diferente do *anthropos*. Se a história contada pelo Antropoceno aponta que o humano se tornou uma força geológica, uma nova figura de humanidade se faz necessária: aquela que inclui a dimensão não apenas humana da espécie. Essa questão se explica porque o Antropoceno indica que uma suposição fundamental do pensamento ocidental – a divisão ontológica entre natureza e cultura – não se comprova. Além da naturezicultura que o Antropoceno renderiza, as diferenças históricas de raça, gênero e classe, demonstram que o sujeito universal que o termo projeta é inadequada para analisar os problemas que se impõem. Depois, o Antropoceno coloca a questão da possibilidade e impossibilidade de futuro. Se este mundo, do progresso e do triunfalismo europeu, foi o que nos trouxe ao problema das urgências climáticas, que outros mundos somos responsáveis por construir, atualizar, sentir, para impedir a ameaça do fim dos tempos? Que mundos desejamos? Qual o papel da ciência, das artes e da política para a construção destes mundos? Em terceiro lugar, os problemas do Antropoceno mobilizam uma nova figura de natureza, a criação de novas paisagens. Se as paisagens estão situadas justamente nas dobras entre a relação dos humanos com a Terra, nos interessamos por trabalhos artísticos que expressam e estruturam relações terrestres que acreditamos serem inovadoras. Em *Atomic Garden*, observamos uma paisagem que não é simplesmente artefato, mas que privilegia o sensível da experiência com as imagens em movimento. O filme conta uma história de beleza e horror, de cuidado e risco, sobre a possibilidade de vida que segue com as catástrofes. Em um outro sentido, a instalação *A Privacidade dos Outros* cria um ambiente de emergência de relações entre humanos e não humanos, em um processo de disputa que se faz a partir dos encontros, de sobreposições, de eventos.

Ao tratarmos da relação entre os modelos de visualização hegemônicos, a teoria dos dispositivos e os processos de subjetivação, consideramos que a subversão dos modos de ver clássicos e modernos está relacionada com os processos de criação, em um sentido subjetivo. Nesse sentido, o espectador não estaria somente observando o trabalho artístico, em um sentido apenas visual, mas se afetando por um complexo sistema de possibilidades, que envolvem determinados aspectos cognitivos, afetivos, políticos, sociais, estéticos, científicos,

arquitetônicos, etc. A hipótese é que as experiências desviantes em relação à história do cinema convencional, como o filme de Ana Vaz, e à obra de arte enquanto objeto, como a instalação de Daniel Lie, constroem novos territórios existenciais – na medida em que estruturam experiências experimentais entre sujeito observador e o trabalho artístico (objeto). Em ‘Paisagem que dança aos Tempos do Fim’ formada por *Atomic Garden* (2018), vimos que as imagens em movimento podem promover experiências de ruptura em relação: a) ao sujeito observador moderno; b) ao dispositivo cinema; c) à figuração da natureza enquanto objeto estático representável. O filme conta a história da relação entre uma senhora japonesa e um jardim traumatizado pela catástrofe nuclear de Fukushima. Na medida em que privilegia o aspecto sensorial das imagens em movimento, utiliza a linguagem do cinema experimental, cinema estrutural e *flicker films*. Tais aspectos se articulam às linhas científicas de apresentação de uma ou mais questões centrais para o Antropoceno: a sobreposição de temporalidades, o privilégio do sensível, e a capacidade de criação de vida em um contexto de paisagens devastadas. Em ‘Paisagem suspensa e fragmentária de mortos e vivos’ formada pela instalação *A privacidade de outros* (2018), a hegemonia: i) dos projetos escaláveis das plantations é desafiada pela multiplicidade de seres não humanos (plantas, animais e seres espirituais) e humanos (espectador) em relação; ii) da divisão simétrica entre natureza e cultura disputa com as histórias naturais culturais contadas; iii) da figura do humano europeu como sujeito universal é confrontada pela figura de não-humano-humano expressa pela instalação. Essas guerras travadas apresentam linhas científicas do pensamento ecológico: as relações multiespécie e as novas histórias contadas pelos estudos pós-coloniais do Antropoceno. Além de linhas visíveis que mobilizam enunciáveis da arquitetura clássica imperial europeia, em confronto com uma paisagem relacional, que constrói um ambiente de complexas relações, temporalidades, modos de ser distintos.

Se responder ao Antropoceno passa pela renovação dos modos de ser, que mundos esses trabalhos artísticos estão formando? Quais as características das paisagens de nossa época, das paisagens antropocênicas? Pensamos que, talvez, não se trate, simplesmente, de romper com os modelos de visualidade hegemônicos, clássicos e modernos, que identificamos. Vimos, por exemplo, que *Atomic Garden* mobiliza uma estratégia narrativa do cinema convencional, o prólogo do filme, e, ao mesmo tempo, do cinema experimental, com as imagens cintilantes dos *flicker films*. Talvez essas sobreposições de histórias hegemônicas e não hegemônicas marquem, justamente, o momento em que estamos hoje, de passagem entre visualidades, histórias, mundos. Em que as discontinuidades entre modelos de visualização apontam, na verdade, para a possibilidade de ausência de um modelo dominante e coexistência de modelos

múltiplos. Em outras palavras, talvez seja mais urgente especular sobre as formas de composição, os agenciamentos, as covisões, as covisualidades, do que, apenas, sobre as contravisualidades. Nesta espécie de guerra transversal assimétrica, quais seriam as características do sujeito observador? Que modos de ser/ver poderiam surgir se pensássemos a partir das discontinuidades que cercam os modelos de visualização hegemônicos?

A relação entre o Antropoceno e as artes, que tematizou esta pesquisa, bem como as perguntas que nos fazíamos em sua parte introdutória (O que o encontro entre o Antropoceno e as artes significa? O que um articula em relação ao outro?) apontou para caminhos interessantes. Os trabalhos artísticos que analisamos teriam as difíceis tarefas de: tornar inteligíveis temporalidades remotas, ativar sensibilidades não humanas, contar histórias que ainda não foram contadas, perturbar os processos de subjetivação dominantes do espectador, criar novos mundos, paisagens e territórios existenciais, despertar fantasmas, fundar zonas onde se compartilham histórias, e outras. Esse mapa diverso sugere que alguns dos problemas centrais do Antropoceno estão sendo pensados pelo campo artístico em um sentido menos propositivo e mais especulativo. Temas como as relações multiespécie, as histórias dissidentes ligadas às histórias naturais, as relações de cuidado em paisagens devastadas, e a condição metafísica de incerteza do Antropoceno, emergem nas artes a partir de estratégias de todo tipo. Além disso, percebemos que não se trata exatamente de trabalhos artísticos que tematizam o Antropoceno, apresentando fatos que levam a ações. De forma distinta, as práticas artísticas que observamos apresentam questões a partir de suas próprias materialidades. Um determinado intervalo entre um plano e outro, que promove a experiência alucinatória dos *flicker films* em *Atomic Garden*, e simula a sensação de abolição das certezas no Antropoceno. Um ambiente sombrio, criado pela expressão de modos de ser de plantas, fungos, animais e entidades espirituais, em *A privacidade dos outros*, que disputam com os projetos escaláveis do mundo europeu. São exemplos de como os trabalhos artísticos contemporâneos podem incorporar, simular, projetar, respostas ao Antropoceno a partir de expressões de ordem sensível. A eficácia estética e política dos trabalhos artísticos está justamente na experimentação com modos de ser-ver que disputam contra os mundos hegemônicos, na incessante tentativa de recriá-los.

Alguns temas apareceram de passagem nesta dissertação, mas merecem ser mencionados e certamente são como gérmenes para pesquisas posteriores. É o caso do nosso interesse em observar trabalhos artísticos que são apenas do Sul Global. Se as histórias mais contadas estão associadas às histórias dos países europeus, é compreensível que nossa curiosidade se mobilize em direção às práticas artísticas não europeias. Com isso, encontramos dificuldades em definir o que seria uma prática artística brasileira sem cair em essencialismos

nacionalistas. Ou em um debate complexo sobre quais seriam as definições de arte brasileira mobilizadas. São preocupações de várias gerações de intelectuais e artistas, e que, sem um estudo atento, correria o risco de não puxar os fios que o assunto merece. Em um outro sentido, o debate sobre o campo de estudos da ecologia *queer* e estudos animais, que esboçamos em nosso primeiro capítulo, antecipa questões que são de nosso interesse, mas que ficaram em segundo plano nas análises da pesquisa. A relação entre a subversão de gênero e os não humanos, bem como a capacidade de imaginar futuros não heteronormativos. Ou o exame sobre os modos de ser não-humanos, considerando os aspectos comportamentais ligados à política. Também apresentaram lacunas o debate sobre o conceito de tempo, uma explicação sobre o que entendemos pelas temporalidades do passado, do presente e do futuro. Mesmo que em nossa terceira e na quarta seção o tema das temporalidades sobrepostas tenha sido marcado, a discussão sobre cada uma dessas noções não foi amplamente desenvolvida. Como inquietações que surgiram na etapa final da pesquisa, estão os debates sobre a dimensão espiritual do Antropoceno e os conceitos de geontologia e geontopoder, que nos encantaram recentemente. Além de um interesse em investigar determinadas ‘estéticas do Antropoceno’, como a materialidade do viscoso, que identificamos em diversos trabalhos artísticos contemporâneos, e que expressam sensibilidades específicas de nosso presente.

Referências Bibliográficas

Andrade, Oswald de. 1990. **A crise da filosofia messiânica:** In O. de Andrade, A Utopia antropofágica. São Paulo: Globo.

Agambem, Giorgio. 2005. **O que é um dispositivo.** Outra travessia revista de literatura, Ilha de Santa Catarina, n.5. p. 9-16.

Anders, Günther. 2013. **Teses para a era atômica.** Tradução de Alexandre Nodari e Déborah Danowski. In: Sopro 87, 3-10, Ed. Cultura e Barbárie.

Besse, Jean-Marc. 2006. **Ver a Terra:** seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. São Paulo: Perspectiva.

Bona, Dénètem Touam. 2020. **Cosmopoéticas do refúgio.** Florianópolis: Cultura e Barbárie.

Cadena, Marisol de la. 2018. **Natureza incomum:** histórias do antrope-cego. *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, (69), 95-117. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i69p95-117>

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

Chakrabarty, Dipesh. 2009. **O clima da história:** quatro teses. Sopro: Panfleto Político-cultural.

Chakrabarty, Dipesh. 2019. **Museums between globalization and the anthropocene.** *Museum International*, 71:1-2,12-19, DOI: [10.1080/13500775.2019.1638022](https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1638022)

Conrad, Tony. 1966. **The flicker.** 30 min.

Costa Ribeiro, Ana. 2017. **Olhar o céu, ouvir a terra:** anotações sobre corpo, memória e paisagem no cinema de James Benning e de Cao Guimarães. In: v. 4 n. 1 (2017): Dossier 'Paisagem e cinema'

Crary, Jonathan. 2012 **Técnicas do observador:** visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto.

Crutzen, Paul J; Stoermer, Eugene F. 2015. **O antropoceno**. Belo Horizonte: PISEAGRAMA.

Danowski, Déborah; Viveiros de Castro, Eduardo. 2014. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Desterro: Cultura e Barbárie;

Demos, T. J. 2017. **Against the Anthropocene**: visual culture and environment today. Berlin: Sternberg Press.

Demos, TJ. 2009. **The Politics of Sustainability**: Art and Ecology. Londres: Koenig/Barbican.

Deleuze, Gilles. **O que é um dispositivo**. In: O mistério de Ariana. 3. ed. Lisboa: Nova Vega, 2015. p. 80-85.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1992. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34.

Duguet, Anne-Marie. 2002. *Déjouer l'image: créations électroniques et numériques*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon.

Fausto, Juliana. 2017. **A cosmopolítica dos animais**. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Ferreira da Silva, Denise. 2019. **Um fim para "este mundo"**: entrevista de Denise Ferreira da Silva na revista Texte Dur Kunst.

Figueiredo, Ruy Cesar Campos. 2020. **Affordances geofísicas das mídias**: arte e tempo profundo. Galáxia, São Paulo. p 154-167.

Fressoz, J-B. 2016. **L'anthropocène et l'esthétique du sublime**, Metz, Centre George Pompidou.

Guattari, Félix. 1991. **As três ecologias**, SP, Papirus Editora.

Guattari, Félix. 2001. **Caosmose**: Um Novo Paradigma Estético. Rio de Janeiro: Ed. 34.

Hammer, Barbara. 1976. **Woman I Love**. 23 min.

Haraway, Donna. 2016. **Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno:** fazendo parentes.. ClimaCom – Vulnerabilidade [Online], Campinas, ano 3, n. 5, 2016.

Haraway, Donna; Ishikawa, Noboru; Gilbert, Scott F. Gilbert; Olwig, Kenneth; Tsing, Anna L; Buband, Nils. 2016. **Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene.** Ethnos, 81:3, 535-564.

Haraway, Donna. 2015. **Fragmentos: como uma folha** – Entrevista com Donna Haraway.

Haraway, Donna. 2021. **O manifesto das espécies companheiras:** cachorros, pessoas e alteridade significativa. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.

Haraway, Donna. 2016. **Staying with the Trouble:** Making Kin in the Chthulucene. Durham e Londres: Duke University Press.

Hui, Yuk. 2020. **Tecnodiversidade.** São Paulo: Ubu Editora.

Davis, Heather e Turpin, Etienne. 2015. **Art in the Anthropocene:** Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies. Open Humanities Press.

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

Tsing, Anna. 2015. **The Mushroom at the End of the World:** on the Possibility of Life in Capitalist Ruins. Princeton NJ: Princeton University Press.

Hui, Yuk. **Tecnodiversidade.** São Paulo: Ubu, 2020.

Rolnik, Suely. 2018. **Esferas da insurreição:** notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições.

Steffen, Will; Broadgate, Wendy; Deutsch, Lisa; Gaffney, Owen. 2015. **The trajectory of the Anthropocene:** The Great Acceleration. The Anthropocene Review, Vol. 2(1) 81–98.

Stengers, Isabelle. 2013. **Matters of cosmopolitics:** Isabelle Stengers in conversation with Heather Davis and Etienne Turpin on the provocations of Gaia'. In E. Turpin (org.), Architecture in the anthropocene: encounters among design, deep time, science, and philosophy. Ann Arbor: Open Humanities Press, 171-182.

Stengers, Isabelle. 2015. **No Tempo das Catástrofes**. trad. Eloisa Araújo. São Paulo: CosacNaify.

Spengler, R. N., III, Doumani, P. N., & Frachetti, M. D.. 2014. **Late Bronze Age agriculture at Tasbas in the Dzhungar Mountains of eastern Kazakhstan**. *Quaternary International*, 348.

Strutt e Parker. 2019. **The Jacobean House | Strutt & Parker Guides**. Acesso em 28 jan 2022. Disponível em: <<https://www.struttandparker.com/knowledge-and-research/the-jacobean-house-strutt-parker-guides>>.

Krenak, Ailton. 2019. **Ideias para adiar o fim do mundo**. SP, Cia. das letras.

Kubelka, Peter. 1960. **Arnulf Rainer**. 7 min.

Latour, Bruno. 2018. **Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime**. trans. Catherine Porter (Cambridge: Polity Press, 2018) pp. 1-33.

Lie, Daniel. **Art in the open: the joys of Jupiter Artland sculpture park**. 2019a. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/travel/2019/may/17/open-air-art-jupiter-artland-sculpture-park-edinburgh-festival>>. Acesso em 15 de março de 2021.

Lie, Daniel. 2019b. **Daniel Lie: The Negative Years**. 2019B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XSMomE5QLEo&t=14s>>. Acesso em 15 de março de 2021.

Lie, Daniel. 2019c. **Os Anos Negativos**. Escócia.

Lie, Daniel. 2021. **KB Interview Daniel Lie Scales of Decay FINALE**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pc53p5spATk&ab_channel=K%C3%BCnstlerhausBethanien>. Acesso em 13 de janeiro de 2022.

Lovelock, James. 2000. **Gaia: a new look at life on earth**. Oxford: Oxford University Press.

Lovelock, J. E., e L. Margulis. **Atmospheric homeostasis by and for the biosphere: The Gaia hypothesis**, *Tellus*, 26, 1-10.

- Massumi, Brian. 2017. **O que os animais nos ensinam sobre política**. São Paulo: n-1 edições.
- Malm, A. & Hornborg, Alf. 2014. **The geology of mankind**: A critique of the Anthropocene narrative: perspectives and controversies. *Anthropocene Rev.*
- Melendi, Maria Angélica. 2017. **A invenção de Inhotim**: uma paragem para a arte contemporânea. In: *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Menken, Marie. 1957. **Glimpse of the Garden**. 5 min.
- Mirzoeff, Nicolas. 2014. **Visualizing the Anthropocene**. *Public Culture*, 26(2): 213-232
- Mombaça, Jota. 2020. **A plantação cognitiva**. In: *MASP Afterall - Arte e Descolonização*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2020.
- Monet, Claude. 1872. **Impressão, nascer do Sol**. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5504881> . Acesso em: 5 jan. 2022.
- Moore, James. 2017a. **The Capitalocene, Part I**: on the nature and origins of our ecological crisis, *The Journal of Peasant Studies*.
- Moore, James. 2017b. **The Capitalocene, Part II**: accumulation by appropriation and the centrality of unpaid work/energy.
- Muñoz, José Esteban. 2010. **Cruising Utopia**: The Then and There of Queer Futurity. New York: New York University Press.
- Parente, André. 2009. **A forma cinema, variações e rupturas**. In: Maciel, Katia (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria.
- Sandilands, C. 2016. **Queer ecology**. In: Adamson J, Gleason WA and Pellow DN (eds) *Keywords for Environmental Studies*. New York: NYU Press, 169–171.
- Sharits, Paul. 1978. **Statement regarding multiple screen/sound locational film environment**. *Film Culture*, no. 65–66.
- Sharits, Paul. 1968. **T,O,U,C,H,I,N,G**. 12 min.

Steyerl, Hito. 2017. **Em queda livre:** uma (experiência-pensamento) sobre Perspectiva Vertical. *Arte & Ensaios. Revista do Ppgav/EBA/UFRJ* | n. 33.

Tiberghien, Gilles. 2012. “**Trajetória e interesses:** entrevista com Gilles A. Tiberghien”. *Revista-Valise* v.2, n. 3, ano 2 (julho): 177- 185.

Tsing, Anna. 2019. **Sobre a não escalabilidade:** o mundo vivo não é submisso a escalas de precisão aninhadas. In: Tsing, Anna. *Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEAB Mil Folhas. p. 175-200.

Tsing, Anna. 2015. **The mushroom at the End of the World:** on the Possibility of Life in Capitalist Ruins. Princeton NJ: Princeton University Press.

Vaz, Ana. 2016. **Amérika: Bahía de Las Flechas.** 9 min.

Vaz, Ana. (2017a). **Ana Vaz | 20º Festival de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil.** 2 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gU8ZmB8-M0E>>. Acesso em 3 de janeiro de 2021.

Vaz, Ana. (2015). **A film, reclaimed.** 20 min.

Vaz, Ana. (2018). **Atomic Garden.** 8 min.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2019. **On models and examples: engineers and bricoleurs in the Anthropocene.** *Current Anthropology* 60(suppl. 20): S296–S308.

Viveiros de Castro, Eduardo. 2002. **Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena.** In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify. p.345-400

Weerasethakul, Apichatpong. 2004. **Tropical Malady.** Thailand: Anna Sanders Films

Zylinska, Joana. 2014. **Minimal Ethics for the Anthropocene.** Michigan: Open Humanity Press.