



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

RAONI CARVALHO GONDIM

TOPOGRAFIAS IMAGINÁRIAS PARA IMAGENS PAISAGEM

Salvador
2021

Para visualização semelhante ao material impresso,
colocar no modo página dupla.

*

RAONI CARVALHO GONDIM

TOPOGRAFIAS IMAGINÁRIAS PARA IMAGENS PAISAGEM

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Celeste de Almeida Wanner

Salvador
2021

*

G637 Gondim, Raoni Carvalho.

Topografias Imaginárias para Imagenspaisagem. / Raoni Carvalho
Gondim. - - Salvador, 2021.

241 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner.

Tese (Doutorado – Artes Visuais) – - Universidade Federal da Bahia. Es-
cola de Belas Artes, 2021.

1. Artes visuais. 2. Processo de criação. 3. Paisagem. 4. Imagenspaisagem.
5. Topografias Imaginárias. I. Wanner, Maria Celeste de Almeida.

II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 7.036

*

RAONI CARVALHO GONDIM

TOPOGRAFIAS IMAGINÁRIAS PARA IMAGENS PAISAGEM

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 13 de agosto de 2021.

Maria Celeste de Almeida Wanner – Orientadora _____
Doutora em Artes Visuais pelo California College of Arts and Crafts, Estados Unidos.
California College of Arts and Crafts.

Eriel de Araújo Santos _____
Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Universidade
Federal da Bahia.

Joaquim Antonio Rodrigues Viana Neto _____
Doutor em Arquitetura e Urbanismo pelo Prog. de Pós Graduação em Arquitetura e
Urbanismo. Universidade Federal da Bahia.

Louise Marie Cardoso Ganz _____
Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais. Universidade
Federal do Rio de Janeiro

Ines Karin Linke Ferreira _____
Doutora em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade Federal de
Minas Gerais.

*

À
Carmem Lúcia Neves Carvalho Tokatjian,
Em nome de todas as vidas perdidas em decorrência da COVID 19.

Aos que dormem e acordam sem vontades.
Também para os que não acordam,
para que sonhem com outros mundos possíveis.

*

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, professores e técnicos da Escola de Belas Artes, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que financia o Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior – PDSE;

À maestra Maria Celeste de Almeida Wanner;

À banca: Eriel Araújo, Ines Linke, Joaquim Viana e Louise Ganz;

Às colaborações ecossistêmicas de Bia Santos e Emílio Martinez, José Albelda, Lorena Rodríguez Mattalía, Tonia Raquejo, Evandro Sybine, Elyane Lins, Ludmila Britto, Nanci Novais, Cornel Rüegg, Javier Márquez, Carolina Garrido e Carlo Freitas, Silvio Costa Nunes;

À equipe PROTO_ : Marina Alfaya, Andrea May e Junix, João Batista, Gei Correia, Paulo Santana, Mateus Borges. Pedro Arcanjo, Camila Guerreiro e Joseane Oliveira – em nome do Museu de Arte da Bahia;

Aos queridos do grupo de pesquisa Arte Híbrida: Davi Bernardo, Josemar Antônio, Karla Melanias, Luísa Magaly, Mário Vasconcelos e Renata Voss.

Aos amigos interestelares, geradores de gravidades: Rê, Diana, Lee, Rafa, & Migra-cielo, Nina, Marta, Neidinha, Damyler, Nega, Pry, Kelly, Vivi, Carol, Mayra, Yasmin;

Aos amados, biomas de minhas paisagens: André, Eberti, Carmen Neiva, Iara, Kalindi, Shiva, Junior, Pri, Yuri e Yago;

Minha gratidão.

*

A mente se esforça, tanto quanto pode, por imaginar aquelas coisas que aumentam ou estimulam a potência de agir do corpo, isto é, aquelas coisas que ama. Ora, a imaginação é estimulada por aquilo que põe a existência da coisa e, inversamente, é refreada por aquilo que a exclui. Portanto, as imagens das coisas que põe a existência da coisa e, inversamente, é refreada por aquilo que a exclui. Portanto, as imagens das coisas que põem a existência da coisa amada estimulam o esforço pelo qual a mente se esforça por imaginá-la, isto é, afetam a mente de alegria.

Spinoza

“Hey, babe, take a walk on the wild side”

Lou Reed

*

GONDIM, Raoni Carvalho. Topografias Imaginárias para Imagenspaisagem. 2021. Orientadora: Maria Celeste de Almeida Wanner. 241 f. il. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

RESUMO

A presente tese “Topografias Imaginárias para Imagenspaisagem” descreve, na voz do artista-pesquisador, os desdobramentos decorrentes de seu processo de criação em artes visuais a partir da investigação da paisagem e suas composições imaginárias decorrentes da experiência com o caminhar na natureza. Reflete, nesse sentido, sobre os deslocamentos e sobreposições da matéria e da materialidade considerando os aspectos sensíveis, imaginários e conceituais que orientam a criação do termo imagenspaisagem. O método e metodologia da investigação poética decorre do caminhar como arte que incita um deslocamento físico e imaginário, e dimensiona o escopo das imagenspaisagem assim como sua mensura por meio das topografias imaginárias. A pesquisa permeia a reflexão acerca da imagem fotográfica a partir dos registros da pesquisa de campo, evidenciando seu caráter de registro e vestígio, seus procedimentos físico-químicos, suas qualidades materiais e seus deslocamentos espaço-temporais que promovem novas qualidades vibráteis ao objeto poético. Dentre os teóricos que dialogam com a pesquisa, salienta-se Ailton Krenak, Antonio Cicero, Davi Kopenawa, Gaston Bachelard, Tin Ingold dentre outros. A tese apresenta, na Introdução, o escopo da investigação seguido de um ensaio visual das pesquisas e notas do diário de campo, assim como os conceitos operativos aqui utilizados. No capítulo dois “Derivas e Colisões” são formalizados os métodos de mensura para a construção poética, experimentados na série Monolitos Porosos, no capítulo três “Formações Rochosas” são descritas as investigações com a imagem fotográfica em seus aspectos digitais e analógicos trabalhados em ateliê, no capítulo quatro “Efeito Geográfico” é analisado o termo *landscape* em suas afecções epistemológicas e, noutra perspectiva, a paisagem é pensada pelas vozes dos povos originários. Em “PROTO_” é apresentado o processo de criação da exposição que sintetiza as questões aqui suscitadas, seguido das conclusões finais.

Palavras-chave: Artes Visuais. Processo de Criação. Paisagem. Imagenspaisagem. Topografias Imaginárias.

*

GONDIM, Raoni Carvalho. *Imaginary Topographies for Imageslandscape*. 2021. Advisor: Maria Celeste de Almeida Wanner. 241 f. il. Thesis (Doctorate in Visual Arts) - Graduate Program in Visual Arts, Federal University of Bahia, Salvador, 2021.

ABSTRACT

The present thesis “Topographies Imaginary for Imageslandscape” describes, in the voice of the artist-researcher, the unfoldings resulting from his process of creation in visual arts from the investigation of the landscape and its imaginary compositions resulting from the experience of walking in nature. He reflects, in this sense, on the displacements and superpositions of matter and materiality considering the sensitive, imaginary and conceptual aspects that guide the creation of the term imageslandscape. The method and methodology of poetic investigation stems from walking as art that incites a physical and imaginary displacement, and scales the scope of the imageslandscape as well as its measurement through imaginary topographies. The research permeates the reflection about the photographic image from the records of the field research, highlighting its character of record and trace, its physical-chemical procedures, its material qualities, and its space-time displacements that promote new vibrant qualities to the poetic object. Among the theoreticians in dialogue with this research are Ailton Krenak, Antonio Cicero, Davi Kopenawa, Gaston Bachelard, and Tin Ingold, among others. The thesis presents, in the Introduction, the scope of the investigation followed by a visual essay of the research and field diary notes, as well as the operative concepts used here. In chapter two “Drifts and Collisions” the methods of measurement for the poetic construction are formalized, experienced in the series *Porous Monoliths*, in chapter three “Rocky Formations” the investigations with the photographic image in its digital and analogical aspects worked in studio are described, in chapter four “Geographic Effect” the term landscape is analyzed in its epistemological affections and, in another perspective, the landscape is thought of in the voices of native peoples. In “PROTO_” the process of creating the exhibition that synthesizes the issues raised here is presented, followed by the final conclusions.

Keywords: Visual Arts. Creation Process. Landscape. Imageslandscape. Imaginary Topographies.

*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capítulo II		
Figura 1	Ilha do Ferro, Alagoas, 2016	98
Figura 2	Ilha do Ferro, Alagoas, 2016	100
Figura 3	Espinhos de mandacaru, Ilha do Ferro, Alagoas, 2016	102
Figura 4	Série: Espinhos de mandacaru, bronze, 6,5 x2,5cm, 2017	103
Figura 5	Espinho de mandacaru em bronze. 6,5 x2,5cm, 2017	104
Figura 6	Espinhos de mandacaru, bronze, 3,5 x 1,5 cm - 6,5 x2,5cm, 2017	105
Figura 7	Mapa topográfico, detalhes em curva de nível da região de Igatú, BA. 2018	116
Figura 8	Composições para uma topografia imaginária, 10x15, papel cartão, 2017	117
Quadro 1	Fluxograma representando o processo de produção, análise, interpretação e uso dos documentos fotográficos em arqueologia	118
Figura 9	Monolitos Porosos: fotografias analógicas 10x15cm; 6x3,2 cm; 3x4 cm, 2018	123
Figura 10	Fotografias analógicas, acervo pessoal, 8,7x8,7 cm (1972) e 9x12,5 cm (s/ data)	124
Figura 11	Fotografias analógicas, acervo pessoal, 8,5x8,5 cm, s/ data	125
Figura 12	Série: Monolitos Porosos, 4x3 cm; 1x4,7 cm; 5,5x1,7 cm; 3x4 cm, 2018	126
Figura 13	Série Monolitos Porosos, 4x3 cm; 3x4 cm; 4x3 cm; 3x3 cm, 2018	126
Figura 14	Série Monolitos Porosos, 7x2,7 cm; 3,3x5.6 cm; 3x11,4 cm, 2018	127
Figura 15	Série Monolitos Porosos, 2,5x5 cm; 4x3 cm; 4x3 cm, 2018	128
Capítulo III		
Figura 17	Calcogravura (água tinta e água forte), 5x7 cm, matriz metálica e impressão em papel montval 300g, 2017	143
Figura 16	Mesa de trabalho no ateliê de gravura da EBA/ UFBA, 2017	143
Figura 18	Falsa fotogravura a partir de imagem digital, 5x7 cm. Detalhe: Matriz metálica e impressão em papel color plus, 220g, 2017	144
Figura 19	Fotografias digitais utilizadas para a construção das falsas fotogravuras, 2017	145
Figura 20	Matrizes metálicas a partir da técnica de falsa fotogravura. 10x14 cm; 5x7 cm; 5x7 cm, 2017.	146
Figura 21	Impressões: Técnica de falsa fotogravura 10x14 cm; 5x7 cm; técnica mista 9,5x7 cm; 5x7 cm, papel color plus, 220g, 2017	147

Figura 22	Detalhes de matriz metálica (ponta seca), 10x15 cm, 2017	149
Figura 23	Gravuras em papel color plus 220g sobre fotografia digital em papel 100% algodão, 20x15 cm, 2018	150
Figura 24	Gravura em ponta seca, papel color plus 220g. 21x21 cm, 2017	151
Figura 25	Matriz em ponta seca, 10x15 cm e provas de impressão (detalhes)	152
Figura 26	Falsa fotogravura em papel color plus 220g. 5x7 cm, 2017	153
Figura 28	Falsa fotogravura, 9 x 8,5 cm, 2017	154
Figura 27	Falsa fotogravura, 10x30 cm, 2017	154
Figura 29	Fotografia digital, acervo pessoal. XII Encontro de Culturas Tradicionais, Etnia Kayapó, Goiás, 2012	155
Figura 31	Fotografias digitais, acervo pessoal. XII Encontro de Culturas Tradicionais, Etnia Kayapó, Goiás, 2012	158
Figura 30	Fotografias digitais, acervo pessoal. XII Encontro de Culturas Tradicionais, Etnia Kayapó, Goiás, 2012	158
Figura 32	Fotografias digitais, acervo pessoal. XII Encontro de Culturas Tradicionais, Etnia Kayapó, Goiás, 2012	159
Figura 33	Fotografias digitais, acervo pessoal. XII Encontro de Culturas Tradicionais, Etnia Kayapó, Goiás, 2012	160
Figura 34	Fotografias digitais, acervo pessoal. XII Encontro de Culturas Tradicionais, Etnia Kayapó, Goiás, 2012	161
Figura 35	Fotografias digitais, acervo pessoal. XII Encontro de Culturas Tradicionais, Etnia Kayapó, Goiás, 2012	161
Figura 36	Série: Eçaraia Anhangüera. Cianotipia s/ azulejo (detalhe), 15 x 15 cm, 2018	162
Figura 37	Série: Eçaraia Anhangüera. Fragmentos de azulejo 15 x 15 cm. Cianotipia s/ azulejo, 2018	163
Figura 38	Série: Eçaraia Anhangüera. Cianotipia s/ azulejo, 15 x 15 cm (detalhe), 2018	163
Figura 39	Série: Eçaraia Anhangüera. Cianotipia s/ azulejo, 15 x 15 cm, 2018	164
Figura 40	Série: Eçaraia Anhangüera. Cianotipia s/ azulejo, 15 x 15 cm (detalhe), 2018	164
Figura 41	Série: Eçaraia Anhangüera. Cianotipia s/ azulejo, 15 x 15 cm, 2018	165
Figura 42	Série: Eçaraia Anhangüera. Cianotipia tonalizada s/ azulejo, 15 x 15 cm (detalhe), 2018	166
Figura 44	Série: Eçaraia Anhangüera. Cianotipia s/ azulejo, 7x 12 cm, 2018	167
Figura 43	Série: Eçaraia Anhangüera. Cianotipia s/ azulejo, 7x 12 cm, 2018	167
Figura 45	Revelação em cianotipia s/placa de bronze, 19,5 x 15 cm. 2018	169
Figura 46	Revelação em cianotipia s/placa de bronze, 19,5 x 15 cm. 2018	170
Figura 47	Revelação em cianotipia s/ placa de bronze, 9x11,5 cm, 2018	171

Figura 48	Revelação em cianotipia s/ placa de bronze, 9x11,5 cm (detalhe), 2018	172
Figura 49	Revelação em cianotipia s/ placa de bronze, 9x11,5 cm (detalhe), 2018	173
Figura 50	Revelação em cianotipia s/placa de bronze, 11x9,5 cm, 2018	174
Figura 51	Revelação em cianotipia s/placa de bronze, 11x9,5 cm (detalhes), 2018.	175

Capítulo IV

Figura 52	Diário de campo, pastel seco sobre papel canson 220g, 20x30 cm, 2016	183
Figura 53	Diário de campo, pastel seco sobre papel canson 220g, 20x30 cm, 2016	196

PROTO_

Figura 54	Registros da exposição PROTO_, 2020	217
Figura 55	Divulgação PROTO_, 2020	219
Figura 56	Testes para construção da exposição, fotografia digital, 2020	220
Figura 58	Esboço do projeto expográfico, 2020	221
Figura 57	Esboço do projeto expográfico, 2020	221
Figura 59	Montagem da exposição PROTO_, 2020	222
Figura 60	Detalhe da iluminação da exposição PROTO_, 2020	223
Figura 61	Registros da exposição PROTO_, 2020	224
Figura 62	Registros da exposição PROTO_, 2020	224
Figura 63	Registros da exposição PROTO_, 2020	225
Figura 64	Registros da exposição PROTO_, 2020	225
Figura 65	Registros da exposição PROTO_, 2020.	226
Figura 66	Registros da exposição PROTO_, 2020	226
Figura 67	Registros da exposição PROTO_, 2020	227
Figura 68	Registros da exposição PROTO_, 2020	227
Figura 69	Registros da exposição PROTO_, 2020	228
Figura 70	Registros da exposição PROTO_, 2020	228
Figura 71	Registros da exposição PROTO_, 2020	229
Figura 72	Registros da exposição PROTO_, 2020	229
Figura 73	Registros da exposição PROTO_, 2020	230
Figura 74	Registros da exposição PROTO_, 2020	230
Figura 75	Registros da exposição PROTO_, 2020	231

Figura 76	Processo de criação para design de som, 2020	231
Figura 77	Registros da exposição PROTO_, 2020	232
Figura 78	Registros da exposição PROTO_, 2020	233
Figura 79	Registros da exposição PROTO_, 2020	233
Figura 80	Registros da exposição PROTO_, 2020	234
CONSIDERAÇÕES FINAIS		235
Figura 81	Diário de campo, pastel seco sobre papel canson 220g, 20x30 cm, 2018.	235
REFERÊNCIAS		239

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	25
1.1	ATLAS	
	Caderno 1	35
	Caderno 2	85
2	DERIVAS E COLISÕES: CONSTITUIÇÕES PRIMEVAS	97
2.1	DO CORPO	97
2.2	INCIDÊNCIAS	98
2.3	TOPOGRAFIAS IMAGINÁRIAS: MÉTODO DE LEITURA	107
2.3.1	Biosfera	119
2.4	MONOLITOS POROSOS	123
3	FORMAÇÕES ROCHOSAS: O DESLOCAMENTO DA IMAGEM	137
3.1	IMAGEM / MATRIZ	143
3.2	EÇARAIA ANHANGÜERA – O ESQUECIMENTO DO DIABO VELHO	155
4	EFEITO GEOGRÁFICO: MECANISMOS DE REPRESENTAÇÃO	183
4.1	ABYA YALA: IMAGINÁRIOS ORIGINÁRIOS	187
4.2	AVISTAR E SEMEAR	197
4.3	PAISAGENS MODERNAS	198
4.3.1	O Moderno Pretérito	200
4.4	LUGAR DE PODER	202
4.4.1	Economia das imagens	205
4.5	POÉTICAS DE DESLOCAMENTO	207
5	PROTO_	215
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	235
	REFERÊNCIAS	239

*

1 INTRODUÇÃO

A presente tese TOPOGRAFIAS IMAGINÁRIAS PARA IMAGENSPAISAGEM, inscrita na linha de Processos de Criação Artística do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, discorre sobre a construção de um processo de criação poética no campo das linguagens visuais contemporâneas, tendo como objeto as Imagenspaisagem e sua mensura por meio das Topografias Imaginárias.

Compreendo como imagenspaisagem o fluxo entre a matéria enquanto elemento natural (as paisagens físicas ou natureza biogeoquímica) e a materialidade enquanto produção simbólica (as paisagens mentais ou natureza da representação), aqui experienciadas pelas pesquisas de campo a partir do caminhar na natureza. Nesse sentido, a prática do caminhar como arte, nesta tese, antes de se vincular como uma linguagem poética, diz sobre as potências de deslocamento das sensações que fundamentam um método, pois, amplia as relações cognitivas e, portanto, epistemológicas com o espaço e com o objeto poético nas práticas de ateliê.

Este caminhar é também metodologia, uma vez que estrutura, neste ato, um mecanismo de apreensão das paisagens pelo corpo, compondo novas paisagens imaginárias, uma vez que tal ação diz sobre o modo como me relaciono com este espaço a partir de minhas próprias experiências e impressões – nas imagens mentais, poéticas e objetos criados a partir disso.

Antes de conduzir a uma linguagem que identifica ou cataloga a poética como objeto da pesquisa, o caminhar promove uma mobilidade perpétua. Trata-se de um modo de reconhecer o mundo pelos trajetos de potência. Tais trajetos desvelam o horizonte, as densidades, profundidades e constantes paradas para o respiro condutor de novos percursos que se desdobram – na natureza e no corpo do artista-pesquisador.

Ao caminhar na natureza percebo o mundo como território estético onde os espaços de colisão entre as sensações e experiências rememoram encontros primordiais ao tempo em que dialogam com a contemporaneidade a partir dos esgarçamentos das imagenspaisagem.

Portanto, o caminhar como método e metodologia é tanto um ato intransitivo como uma ferramenta de apreensão deste espaço de enfrentamento entre as possíveis naturezas e as infinitas paisagens que orbitam num campo de alta entropia. Ou seja, um sistema desordenado e de alta complexidade, capaz de gerar resultados distintos pelo modo como suas partes interagem.

Essa complexidade é reiterada no contato com a matéria, que por sua vez suscita ferramentas, técnicas e suportes específicos que me auxiliam na composição da materialidade, de modo a adquirir uma dinâmica própria, pois antes de ser racional o objeto poético (imagenspaisagem) remonta às sensações. Logo, não há uma linearidade de apreensão, se não pela ideia de um espaço de criação amparado pela condição ecossistêmica das naturezas e paisagens que idealizamos e que dão sentido à materialidade aqui em constante desdobramento.

Tanto no caminhar como na paisagem estão contidas nossas origens e, por conseguinte, as fissuras de narrativas culturalmente institucionalizadas que determinam os limites e fronteiras de um lance de vista. Ao tempo em que a paisagem me remete a uma memória afetiva, de perceber e estar no mundo, ela me inquieta por compreendê-la em sua própria autonomia. O que não estaria circunscrito na paisagem? Na medida em que ela se modifica o imaginário se atualiza numa espécie de mútua inclusão destes fenômenos.

A partir do momento em que o homem categoriza e distingue corpo, mente e natureza há uma cisão daquilo que impulsiona a vida e a perda da potência se inicia com essa ruptura epistemológica. No indivíduo esta perda promove uma certa calcificação estrutural. Um corpo parado enrijece e gradativamente perde a mobilidade. O homem que não mais reconhece seu corpo como algo integrado, se deixa perecer e se nega a perceber que perece, pois sua mente não o permite aquietar-se para refletir sobre si mesmo.

Este modo de confinamento funcional e individualista se estrutura no agenciamento de nossas subjetividades, uma vez que estamos circunscritos num sistema cultural que naturaliza estes valores. Portanto, esta tese, no escopo da poética, reflete sobre as fissuras do imaginário a partir dos efeitos antrópicos que compõem as noções de paisagem e geram uma gradativa perda de diversidade, tanto no campo simbólico quanto no campo biológico. Logo, se faz necessário, primeiro, uma fluência crítica acerca destes padrões no intuito de compreender o contexto e nos reconhecermos como indivíduos que retroalimentam tal dinâmica, e segundo, nos dedicar a ocupação/reconhecimento do imaginário na intenção de mapear as correlações dos espaços simbólicos que estruturam os distintos modos de relação com o entorno.

26

Vivemos em uma luta constante pelo direito à subjetividade, o direito de poder ocupar, em todas as instâncias, o campo do sensível. Neste contexto repleto de espaços dominados, as fronteiras físicas e imaginárias nos inquiram mais pela necessidade de sobrevivência do que pela potência de criação. É nesse sentido que encontro na qualidade primeva da pulsão poética, uma saída ao estado letárgico e fantasmagórico que é o sobreviver. Esgarço este espaço para caminhar pelo meio – o criar é sobre o viver.

Com base nas epistemologias do Norte¹ percebo a paisagem em três grandes áreas: a paisagem geográfica, a paisagem geológica e a paisagem estética. Essa classificação denota uma limitação herdada pela lógica estruturalista cujas ideias, conceitos e princípios estão condicionadas – para não dizer adictas – por um axioma que encerra algo como uma “premissa imediatamente evidente, que se admite como universalmente verdadeira, sem exigência de demonstração”. (CUNHA, 2013)

Aqui a paisagem é referenciada e trabalhada no espaço do ateliê a partir destas estruturas e fissuras formais. Na dimensão geográfica ela é investigada pela relação entre homem e território, sem se aprofundar nos aspectos subjetivos. Na dimensão geológica a paisagem é percebida a partir dos fenômenos de formação do planeta, possibilitando a leitura das forças

1 Para Boaventura de Sousa Santos (2019, p. 24-25) “As epistemologias do Norte têm como premissa uma linha abissal que separa as sociedades e as formas de sociabilidade metropolitanas das sociedades e formas de sociabilidade coloniais e nos termos da qual aquilo que é válido, normal ou ético do lado metropolitano dessa linha não se aplica no seu lado colonial.”

biogeoquímicas, sobretudo na camada da litosfera, onde se apresenta o mundo visível a nós. Por conseguinte, esta consciência acerca dos fenômenos geológicos inaugura uma temporalidade que esgarça os modos de apreensão da experiência com a natureza.

Na dimensão estética a paisagem é pensada, em seus aspectos sensíveis, pela relação entre os modos de representação, a exemplo das escolas artísticas que se embasam em questões filosóficas a partir de valores como o sublime e a contemplação. A compreensão da paisagem como cenário é também sobreposta a ideia desta como lugar de cultivo da terra, que por sua vez suscita novas discussões acerca das fronteiras físicas e imaginárias e as subsequentes ocupações simbólicas destes espaços.

Nesta ampla rede de significados a paisagem sempre incidirá majoritariamente na atribuição de valor/dimensão à terra. Esse primeiro acercamento linguístico promove uma distinção elementar que me interessa na criação poética: os deslocamentos da experiência, seus significados e narrativas, ou seja, os mecanismos de encantamento que decorrem da paisagem enquanto espaço simbólico primevo.

Presenciamos em nossa atual realidade um misto de paisagens virtuais, remotas e algorítmicas construídas em rede e compartilhadas em todo o globo. Temos acesso simultâneo, na palma da mão, a uma quantidade de informações imensuráveis, que por sua vez modifica gradativamente o modo como nos relacionamos. Neste contexto me pergunto: a que se dedicam nossos pés? Quais são as novas formas de estar no mundo e como isso modifica a apreensão da paisagem?

O espaço define a matéria – a paisagem não é constituída por fronteiras e limites, mas por camadas e enquadramentos de experiências dimensionadas num espaço-tempo contínuo e em constante atualização.

27

As imagenspaisagem são frequências estimuladas pelas experiências que não competem com a representação, no entanto compõem a gravidade e o magnetismo que nos coloca em movimento. Não se trata de deter o controle sobre isso, pois a matéria vibra. Trata-se de dirigir a consciência no sentido da própria matéria e da materialidade da vida integrada no espaço comum-particular.

Por isso o espaço de criação aqui instaurado compreende um constante crescimento a partir de um sistema próprio de evolução que se amplia, tanto para dentro, em minhas paisagens internas, como para fora, numa realidade onde reconheço estas afecções sensíveis na relação com o mundo. Portanto, o percurso de criação não cessa, ele orbita em novas perspectivas e dimensões, ao tempo em que é decantado em camadas e profundidades, conferindo à investigação o caráter arqueológico. Logo, a produção poética aqui apresentada adquire uma qualidade ruidística, pois as obras não dizem sobre a finalização de um processo, mas a abertura de possibilidades de relações que se desdobram pelos efeitos da experiência colateral.

As imagenspaisagem são investigadas na pesquisa de campo por meio do caminhar na natureza. Os atributos destas ações compõem a coleta de dados a serem mensuradas a partir das Topografias Imaginárias, que apreendem as camadas de sensações e experiências e dizem sobre os mecanismos de elaboração da poética.

Pelo caminhar aprofundo-me na paisagem não como um espaço puramente contemplativo, mas como um agente de constituição biogeoquímica e geopolítica. Deste recorte, infiro que tanto a paisagem como o imaginário evoluem juntos, visto que as imagens que fundam nossa realidade estão alicerçadas neste conjunto de movimentos não palpáveis, mas com densidades organizadoras de nossa concepção de mundo – nossas paisagens primárias – e disso surge a relação com a matéria e a materialidade.

Deste recorte, enfoco no antropoceno como a Era geológica que compreende os movimentos antrópicos em seu ápice, representado pelo esgotamento dos recursos naturais, como delimitação histórica. A paisagem neste contexto se torna uma *commodity*, ou seja, uma mercadoria. Todos os insumos provenientes do mercado agrícola, mineral e ambiental são tratados sumariamente como produtos de base de um sistema que determina os valores econômico, sociocultural, geopolítico e, portanto, imaginário.

Na medida em que a paisagem natural é transformada em produto, a relação com o habitat é modificada. O modo como percebemos o entorno está embasado nesta economia de relações extrativistas. Portanto, se estamos inseridos em uma cultura que prioriza o lucro individual perdemos o senso de coletividade, de pertencimento e de unidade ecossistêmica.

A pandemia da COVID-19 que circunscreve a temporalidade da escrita desta tese, desenha com precisão esta lógica, uma vez que a modificação do ecossistema implica o surgimento de condições adversas. Quando a paisagem natural e diversificada é substituída por grandes campos de monocultura, a diversidade biológica é radicalmente atacada e o que surge disso é um sistema empobrecido, com alto grau de fatores patógenos e uma biodiversidade em processo de empobrecimento. Infiro, nessa direção, que assim como ocorre com a biodiversidade do ecossistema, nosso imaginário também passa por um empobrecimento no que se refere a produção simbólica.

28

Se hoje estamos confinados, os sentidos de apreensão acerca do caminhar e da paisagem percorrem lugares muito mais complexos em termos de uma realidade que se apresenta como resultado de um adoecimento coletivo.

Me lembro de um momento de epifania em minha graduação no curso de fotografia e imagem, em 2008, onde o professor explicava o funcionamento do filme analógico, a partir do processo de captação dos fotogramas ou quadros/*frames* que em determinada velocidade produz a sensação de movimento. No cinema clássico, esta velocidade ou *frames per second - fps* é de 24 quadros por segundo – 24fps.

Na medida em que escutava a aula rabiscava em meu caderno. Naquele momento, recorro de desenhar um conjunto de fotogramas e, enquanto ouvia o professor dizer sobre a importância de entendermos essa dinâmica de captação da imagem para enfim visualizar o processo como um todo, fixei-me no desenho e me perguntei: mas e o que existe entre um quadro e outro?

Numa perspectiva técnica, entre um quadro e outro existem os limites, as margens que os une/separam, mas não vemos estas junções. No cinema analógico a edição era feita manualmente, recortando e colando os fotogramas. No fim, o que vemos é um contínuo de imagens em movimento (paisagens?). Talvez eu ainda esteja na busca desse intervalo,

deste espaço que liga. E talvez o que liga não seja somente o espaço, mas a energia que faz a imagem acontecer em suas diversas instâncias.

A imagem fotográfica surge da reação entre a luz e a matéria. Quando o fóton – a menor partícula da luz – interage com uma superfície, ocorre a transferência de energia que se irradia no objeto e desvela a imagem. Contudo, meu interesse pela imagem não se encerra em sua qualidade visual, mas nos fenômenos vibráteis da luz que a possibilita:

Assim, habitar a abertura não é estar preso à superfície externa da Terra, mas ser apanhado nos fluxos substanciais e nos fluxos aéreos do que chamo de *mundo-tempo*. [...] Defendo que o tempo entra na consciência visual não como um panorama pitoresco, mas como uma experiência de *luz*. Ao invés de colocar a visão e a luz em lados opostos de uma fronteira entre a mente e o mundo físico, sigo Maurice Merleau-Ponty ao afirmar que a luz é fundamentalmente uma experiência de estar *no* mundo que é ontologicamente anterior à visão das coisas. Embora não vejamos a luz, nós vemos *na* luz. Uma vez que o tempo, como um fenômeno do meio, é uma experiência de luz, ver na luz é ver no tempo. Nos cânones do pensamento moderno, no entanto, as superfícies da paisagem são identificadas com os limites materiais. Estes, por sua vez, tornam imaterial o meio através do qual as pessoas e os organismos se movem na percepção e na ação. Assim, enquanto a paisagem parece ser real, o tempo só pode ser imaginado. Superando esta ontologia, mostro que, na percepção do mundo-tempo, a terra e o céu não estão opostos como real e imaterial, mas indissolivelmente ligados dentro de um campo indivisível. (INGOLD, 2019, p.155)

A analogia da experiência cinematográfica em diálogo com as reflexões de Ingold contribuem na compreensão do fluxo da imagem pelo imaginário. Quando recordamos algo temos a sensação de um tipo de *flashback*, que por sua vez é estimulado, também, por alguma sensação. Esse pequeno filme que passa em nossa cabeça se dá como uma sucessão de imagens editadas num processo contínuo de elaboração simbólica, onde as imagens são articuladas afetivamente. Nesse filme imaginário, a película é composta de imagens que formulamos a partir das experiências colaterais, ou seja, de novas sensações que rebatem nesse fragmento de realidade.

Assim, a realidade se torna pessoal ainda que estejamos inseridos num contexto social. Nosso corpo recebe todas essas informações e transforma isso em imagens. E se não há imagem, não há forma a ser representada – ao menos em nossa atual dimensão de inteligência – logo, cai no indizível e, para o racionalismo, seria quase o mesmo que a inexistência. Mas, qualquer que seja a forma de vida em crescimento, se há crescimento, há inteligência em níveis mais ou menos complexos.

Se por um lado os fenômenos de representação suscitam um certo humor da matéria, a compreensão acerca da criação reconduz aqui um caminho onde a consciência do criar está vinculada às qualidades vibráteis que me atravessam. Tudo que surge da experiência é potência, ou seja, um caos de diversidade irrepreensível e irretornável.

As topografias imaginárias enquanto método de mensura destas imagenspaisagem possibilitam a formação de camadas e densidades em constante atualização – pela hori-

zontalidade eu caminho e pela verticalidade, coloco minha atenção nas qualidades afetivas estratificadas a partir de uma lógica topográfica e arqueológica.

Das coletas realizadas nas pesquisas de campo apresento como registro conjuntos de fotografias das paisagens percorridas. No entanto, antes de serem apreendidas como fotografias estas imagens são vibrações que me atravessam e adquirem significado por meio do modo como eu me relaciono com o espaço e construo significados a partir dos instrumentos orgânicos de mensura: o tato, olfato, audição, paladar e visão. É nesse sentido que compreendo a imagem fotográfica como um conteúdo pós-cedente das experiências no e com o caminhar e, não obstante, estes registros dizem sobre um processo de estratificação poética. Logo, o trajeto se apresenta como um espaço de reconhecimento onde não há sucesso nem destino certo, mas um *religere* que me impulsiona e me conecta com minha própria natureza.

Os percursos transbordam e, na medida em que os revisito no ato de criação, se estabelecem novos efeitos geográficos. Nesse trânsito surgem, por exemplo, o caráter geopolítico da paisagem para pensar sobre os espaços de poder que refletem sobre a condição de nossa própria atualidade. Assim, para além de minhas próprias experiências com a paisagem, estes trajetos dizem sobre os estados da existência e os modos de apreensão daquilo que nos afeta.

As ruínas, fissuras e escombros aqui abordados na relação com a imagem fotográfica e com o processo de elaboração de nossa memória, para além da operação poética, se desdobram como sintomas da própria vida coletiva colapsada.

30

Nessa direção, o embasamento teórico da tese é construído de modo transdisciplinar no intuito de acerrar a diversidade da paisagem e os fenômenos – geológico, biológico e imaginário – no processo de criação. Isso promove uma condução de narrativa e diálogos entre os autores e artistas citados na tese, uma vez que a economia entre a imagem/ paisagem/ imaginário/ fotografia/ processo de criação estão entremeadas e refletem sobre as experiências de colisão entre os sentidos, sensações, teorias, conceitos e caminhadas que se desdobram na ação poética.

No campo dos fenômenos acerca do imaginário e seus deslocamentos e da imaginação poética por meio do caminhar como arte, conto com a perspectiva de Gaston Bachelard (1984 e 2002), Gilbert Durand (1997) e Francesco Careri (2013), Walt Whitman (1983), Ralph Waldo Emerson (2011) e Massimo Di Felice (2009). Na consciência transdisciplinar e ecossistêmica das paisagens como uma unidade de alta entropia, trago Gregory Bateson (1986), Humberto Maturana Romesín e Francisco J. Varela García (2002), Tin Ingold (2018), Vladimir Vernadsky (2019), William Irwin Thompson et al (2014), dentre outros.

No que se refere a composição da paisagem em sentido histórico e estético, abordo Regis Debray (2003), Veerle Van Eetvelde e Marc Antrop (2017), Anne Cauquelin (2007), Emanuel Pimenta (2010) dentre outros. Na concepção sociopolítica e cultural que envolve o escopo destas paisagens, convido Antonio Cicero (2009), Andreas Huyssen (2014), Byung-Chul Han (2019), Maria-José Mondzain (2013), Amílcar Cabral (2008), Marilyn Strathern (2014), Peter Pál Pelbart (2013), Achille Mbembe (2018) e Boaventura de Sousa Santos (2019).

Na perspectiva da paisagem como campo da arqueologia, conto com a colaboração de Ângelo Alves Correa (2013), Anthony Aveni e Helaine Silverman (1991), Carlos Xavier de Azevedo Netto (2008), Cristina Barreto (1999), Denise Schaan et al (2010), Jaroslav Klokoèník et al (2002) e Thiago Trindade (2015).

Na perspectiva da paisagem voltada aos imaginários originários, me acerco dos pensadores indígenas Davi Kopenawa (2015), Ailton Krenak (2020a, 2020b e 2020c) e dos artistas indígenas que tive o privilégio de estar em contato e que citarei a seguir, junto com os demais artistas que dialogam com a produção e reflexão poética.

Na ocasião do doutorado sanduíche (2018-2019) pela Universidade Politécnica de Valência - UPV, Espanha, cursei alguns componentes do “Diploma de Especialização em Sustentabilidade, Ética Ecológica e Educação Ambiental” – DESEEEA, que em muito contribuíram nas reflexões em perspectiva crítica e transdisciplinar acerca da paisagem. No campo de análise de modelos ecossistêmicos, conto com a colaboração do professor Dr. José Albelda - Universidade Politécnica de Valência, coordenador da linha de pesquisa Arte, Entorno e Sustentabilidade; o físico teórico Dr. Antônio Turiel, especialista em oceanografia e pesquisador do Conselho Superior de Investigações Científicas – CSIC, Espanha.

Nas reflexões acerca de uma consciência ambiental e Arte Ecológica, o professor Dr. José María Parreño - Universidad Complutense de Madrid, curador e crítico de arte que trabalha com as linhas de pesquisa de arte e ecologia e teorias estéticas contemporâneas, a Profa. Dra. Tonia Raquejo - Universidad Complutense de Madrid, que se debruça sobre as questões da arte e território, natureza, ecologia e o caminhar como arte.

Por fim, nas questões relacionada a iconografia da crise ecológica e dos modelos de transição, conto com a colaboração da professora e minha orientadora no período de sanduíche, Dra. Lorena Rodrigues Matalía - Universidade Politécnica de Valência - que trabalha com a produção e investigação audiovisual sob a perspectiva de uma ética ambiental e estética.

Saliento aqui a importância das orientações recebidas pelos membros da banca, como as contribuições da artista e professora Dra. Louise Marie Cardoso Ganz (UFMG), cujo trabalho envolve a reflexão acerca da natureza em perspectiva dos aspectos geopolíticos e econômicos para repensar o lugar da representação e contemplação da paisagem.

Também a professora Dra. Ines Karin Linke Ferreira (UFBA), que junto a Louise Ganz compõe o grupo *Thislandyourland*, focado na produção artística contemporânea em seus aspectos conceituais e em diálogo com os princípios operativos do *site-specific* para pensar sobre as relações entre a natureza e a cidade. Em sua tese, Ines aborda o espaço enquanto construção social e analisa, dentre os trabalhos realizados pelo referido grupo, questões acerca da arte, natureza e cidade.

O arquiteto e professor Dr. Joaquim Antônio Rodrigues Viana Neto, que investiga os espaços da cidade a partir da teoria e crítica dos aspectos do poder, da arte e das imagens contemporâneas, me estimulou a aprofundar nas relações atribuídas à economia das imagens.

O alquimista visual, professor Dr. Eriel Araújo, colega da Escola de Belas Artes e coordenador do grupo de pesquisa Artes Híbrida, ao qual faço parte. Seu trabalho propõe cons-

tantes atualizações e situações da imagem e da matéria, assim que suas contribuições para esta pesquisa decorrem dos processos de criação compartilhado e afiados apontamentos que, em perspectiva metodológica, sempre promovem deslocamentos promissores num estado de reflexão-ação.

Nas conversas com minha orientadora Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner, artista pesquisadora no campo das artes visuais contemporâneas, encontrei um norte: o caminhar como arte. A convite da Celeste compartilho a autoria da segunda edição do livro *Paisagens Sígnicas* (2018), onde refletimos sobre as paisagens híbridas do contemporâneo, sobre a experiência da imagem e da fotografia e sobre a prática do caminhar.

O diálogo com os artistas aqui referenciados auxilia na perspectiva de expansão dos espaços e das linguagens acerca das naturezas possíveis e da paisagem, instaurando qualidades híbridas da criação pela diversidade de linguagens, técnicas, meios, suportes e conceitos. Nessa linha, cito os trabalhos de Ana Garcia Piñeda (Espanha), *Señores sentados haciendo rayas*, 2019; Maria Thereza Alvez (Brasil), *Seed of Change: A floating Ballast Seed Garden*, 2012-2016 e 2013, Ai Weiwei (China), *Sunseed flower*, 2010, e Agnes Denes (Hungria), *Campo de trigo*, 1982.

Na perspectiva dos imaginários originários, trago os trabalhos de artistas indígenas contemporâneos como Denilson Baniwa, Ziel Karapotó, Arissana Pataxó, Graciela Guarani e Olinda Yawar Tupinambá, a partir das discussões oriundas do componente “Outras Culturas”, cursado remotamente durante o Semestre Letivo Suplementar – SLS, ministrado pelo prof. Dr. Felipe Milanez, IHAC, UFBA.

32

Os capítulos da tese são divididos em 1.Introdução, 2.Derivas e Colisões, 3.Formações Rochosas, 4.Efeito Geográfico, 5.Proto_ e Considerações finais. Nesta introdução apresento as questões principais da tese a partir da inferência de que a paisagem, assim como a imagem, possui uma anterioridade que se formaliza por meio de vibrações e que por sua vez compõem o modo como a matéria e materialidade é aqui investigada.

O caderno “ATLAS” abre a tese com um ensaio visual tendo a paisagem e suas afecções simbólicas como método de catalogação das pesquisas de campo e algumas notas trazidas do diário de campo durante o período do doutorado sanduíche, em que descrevo as situações e questões insurgentes da interação e percepção com o espaço em questão. Em seguida, apresento os conceitos operativos que norteiam a construção da tese e que foram criados a partir da interlocução entre o real significado destes verbetes e seus desdobramentos poéticos e filosóficos na pesquisa.

No capítulo 2 “DERIVAS E COLISÕES” são introduzidos os antecedentes do processo de criação e a relação com a imagem fotográfica em seus desdobramentos, a partir de uma organização arqueológica que compreende as fotografias de campo como registros, e as fotografias no contexto de ateliê como vestígios, para chegar na proposição das topografias imaginárias como um método de mensura para a construção da série *Monolitos Porosos*.

O capítulo 3 “FORMAÇÕES ROCHOSAS” descreve a investigação com a fotografia digital e sua transposição para as superfícies sólidas, por meio de técnicas de revelação analógica como a falsa fotogravura e a cianotipia. Estes trânsitos entre meios, linguagens, técnicas e suportes refletem, em sua imanência objetual, sobre um certo anacronismo no

processo de percepção da imagem em diferentes momentos e questiona a hegemonia das narrativas excludentes, aqui compreendidas como um encerramento das possibilidades de apreensão da imagem por meio de seus antecedentes vibráteis.

O capítulo 4 “EFEITO GEOGRÁFICO”, discorre sobre a relação entre o homem, as instituições e a paisagem, tomando como recorte de análise a etimologia do termo *landscape*, para traçar um modo de perceber a paisagem em caráter geopolítico e, portanto, imaginário, visto que as relações mais profundas com o termo remontam espaços de poder, domínio e uma economia extrativista baseada na distinção homem/natureza.

No tópico 4.1 “ABYA YALA: IMAGINÁRIOS ORIGINÁRIOS”, a paisagem é desconstruída a partir das vozes dos povos originários que remontam uma ancestralidade integrada e, portanto, ecossistêmica da natureza. A paisagem aqui retorna à terra, se decompõe no tempo e rebrota como potência nas ações dos artistas indígenas contemporâneos.

O capítulo 5 “PROTO_” discorre sobre o processo de criação da exposição que sintetiza a tese, realizada entre janeiro e fevereiro de 2020, no Museu de Arte da Bahia, poucas semanas antes do início da quarentena decorrente da COVID-19. Por fim, temos as CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Em conclusão, reitero que tanto a narrativa, como a estrutura da tese, é pensada a partir das topografias imaginárias, no intuito de promover uma experiência de derivas e colisões entre a contextualização teórica, a apresentação dos trabalhos poéticos e o recorte histórico escolhido para pensar a paisagem na dinâmica de suas naturezas possíveis. Assim, preza-se pela normatização, fundamentada na ABNT, ao tempo em que é proposto, em consonância com a poética, pequenos deslocamentos e fissuras que, para além de uma questão estilística, são qualidades que sinalizam possíveis modos de apreensão desta obra-tese.

Em tempos de fissuras no próprio protocolo de leitura e defesa de teses, modificadas por uma questão de crise sanitária, o virtual atualiza a fisicalidade do mundo e, por sua vez, nos sugere novas qualidades de apresentação, uma vez que a materialidade – a textura e a superfície experienciada pelo papel – está agora comprimida pelo ecrã e redimensionada por hiperlinks. Vocês estão me ouvindo?

*

AT
LA
S
Caderno I

*

tem vida, de um fluxo primário, assim, constatar que estas escamas são conchas, me leva para outros sentidos – simbólicos e semânticos.

Enquanto o fluxo de pensamento caminha pelo horizonte, meu olhar percorre, vestido de lentes polarizadas, uma profundidade mais nítida. Os reflexos da luz do sol sobre a água desaparecem, o fundo raso vai-e-vem com certa morosidade. Esta camada, polarizada, me

leva a outras dimensões da realidade visível. O que poderia ser a realidade se não o fluxo das marés?

Reflexo é algo que bate e volta.

Ando. No caminho vejo as pessoas; deitadas, desnudas, brancas, vestidas, em silêncio [poucas], entre os seus e se exercitando, na areia. As pessoas falam muito em silêncio, talvez pudessem elas ouvir suas próprias inquietudes.

Avisto barcos na areia e volto para a imagem das escamas-conchas que me habitaram alguns parágrafos atrás. Sim, há vida neste lugar. Por que a vida, como estamos acostumados, prioriza uma razão de ser? A vida não tem nada que ver com razão, e ainda que tivera, que razão há em nos colocarmos como centro e prioridade entre todos os seres?

As pombas na areia dizem que sujamos este lugar, como sempre.

II

Praia vazia. Observo à distância com as lentes polarizadas e vejo um mar esverdeado. Percebo que o reflexo da luz solar que bate na superfície da água e alcança minhas retinas, se relaciona em camadas - situações da mirada. As lentes amenizam os raios de luz, e o que vejo verde é a relação cromática entre os tons arenosos do fundo com o azul do céu refletido da superfície.

Sento na areia e habito esse plano baixo, é possível percebê-la respirando, a densidade do ar quente faz com que tudo que se vê detrás deste espectro de calor esteja

borrado, fantasmagórico. O vento dança no calor da superfície. O caminhar promove uma relação sensorial que me leva a questionar sobre os estados de representação. Se eu narro aqui esta situação, busco traduzir esta experiência, mas não me interessa este nível de construção simbólica, sinto que ao fazê-lo perco uma frequência de reverberação que cessa, precisamente pela necessidade de construir uma borda ao redor dessa relação aberta e em crescimento - que é ser parte.

Reflito sobre as formas de representação a que estamos acostumados e

muitas dúvidas me ocorrerem. A narrativa propõe uma racionalização de sentido, o caminhar frequenta um lugar anterior, de comunhão com as coisas. A linguagem humana ainda não consegue falar em comunhão com as coisas. Este texto não pretende a construção de uma narrativa descritiva acerca do trajeto como finalidade e o caminho não implica ou requer

uma comunicação posterior.

O que me interessa está na experiência não-verbal de co-pertencimento, na reciprocidade originária. Uma gramática selvagem? O que é o ecossistema?

Se percebo o movimento das coisas ao meu redor, reconheço meu movimento em relação às coisas. Há uma imersão,

um processo de comunhão com o sentido natural das coisas. A borda e os limites que determinam o caminho reportam à natureza e por sua vez, dizem sobre um recorte que impera sobre o irrepresentável.

Ao reter a areia na palma de minha mão ela flui por entre os

dedos. Se a areia é a experiência e minha mão [corpo] é a borda que limita essa relação, segurar um punhado de areia é como tentar trazer a experiência para a representação. Restam poucos grãos em minha mão e isso indica uma proximidade com o que não é, ainda, representável.

A experiência do mundo está na dimensão do deserto, de toda a areia junta e o resquício dos grãos em minha mão é o discurso que me resta. O que flui é o que meu corpo não consegue reter no espectro das linguagens.

A areia que flui é parte da experiência que

perpassa meu corpo. Se eu tento reter estes grãos, não consigo, mas se, neste tempo, me concentro no escoar por entre os dedos, sinto a duração destas pequenas cócegas que me divertem em qualquer dimensão em que seja possível senti-las.

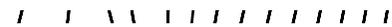
As coisas fluem. Eu perco minha borda no horizonte e tudo o que ocorre a partir disso é sobre uma dimensão onde a gramática é selvagem.

Diário de campo. Playa del Cabanyal, Valencia, Espanha, 2018.

*

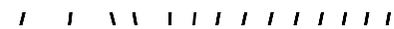






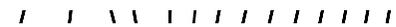


Topografias Imaginárias para Imagenspaisagem



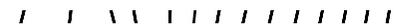


Topografias Imaginárias para Imagenspaisagem





Topografias Imaginárias para Imagenspaisagem



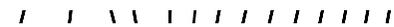


Topografias Imaginárias para Imagenspaisagem



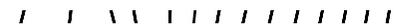


Topografias Imaginárias para Imagenspaisagem





Topografias Imaginárias para Imagenspaisagem







Topografias Imaginárias para Imagenspaisagem

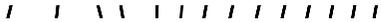


Atlas



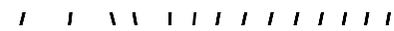








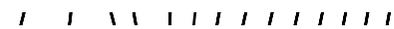
Topografias Imaginárias para Imagenspaisagem





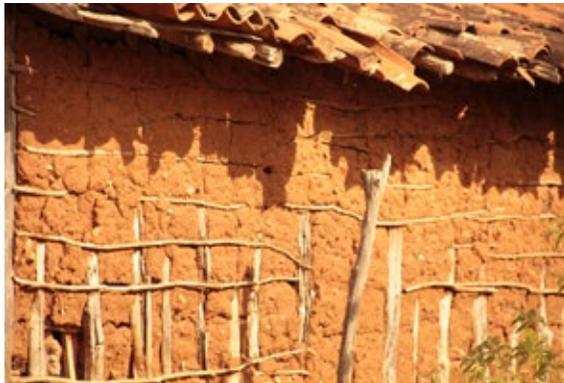


Ilha do Ferro
Latitude: -9.7318352 / Longitude:
-37.52314925/ Elevação: 28 m



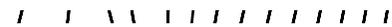


Topografias Imaginárias para Imagenspaisagem





Topografias Imaginárias para Imagenspaisagem

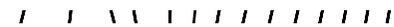


Atlas





**Trilha Capão /
Cachoeira do vinte e um**
Latitude: -12.58380054/ Longitude:
-41.45156622/ Elevação: 1129 m





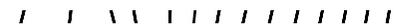


Trilha Capão/ Mixila
Latitude: -12.64323815/ Longitude:
-41.42692208/ Elevação: 907 m





Topografias Imaginárias para Imagenspaisagem

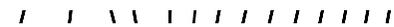






Igatú

Latitude: -13.03814832/ Longitude:
-41.24953151/ Elevação: 997 m



LISTA DE FIGURAS

O Homem e a Paisagem

1. Foto: Karla Melanias. Trajeto Rodas/Rio Preto, Caeté Açu, 2016
2. Foto: Raoni Gondim. Sementes Criolas, Caeté Açu, 2015.
3. Foto: Raoni Gondim. Provincia de Languedoc-Roussilon, França, 2019
4. Foto: Raoni Gondim. Esq: Extremadura, Espanha. Dir. Provincia de Languedoc-Roussilon, França, 2019
5. Foto: Raoni Gondim. Provincia de Languedoc-Roussilon, França, 2019
6. Foto: Raoni Gondim. Esq: Provincia de Castilla de La Mancha, Dir. Albufera, Valencia, 2019.
7. Foto: Raoni Gondim. Esq: Praia de Bainema, Cairú, 2015. Dir. Provincia de Languedoc-Roussilon, 2019.
8. Foto: Raoni Gondim. Esq. Ilha do Ferro, Alagoas. Dir. Provincia De Languedoc-Roussilon, 2019
9. Foto: Raoni Gondim. Provincia de Languedoc-Roussilon, 2019.
10. Foto: Raoni Gondim. Chapada Diamantina, 2015/2019.
11. Foto: Raoni Gondim. Ilha do Ferro, 2016.
12. Foto: Raoni Gondim. Ilha do Ferro, 2016.
13. Foto: Raoni Gondim. Praia de Moreré, 2014.
14. Foto: Raoni Gondim. Praia de Moreré, 2014/2016.
15. Foto: Raoni Gondim. Provincia de Languedoc-Roussilon, 2019.
16. Foto: Raoni Gondim. Esq. Provincia de Castilla De La Mancha, Dir. Maiorca, Espanha, 2019.

Fósseis

17. Foto: Raoni Gondim. Exoesqueleto Crustáceo, Praia de Moreré, 2016.
18. Foto: Raoni Gondim. Espinho e Fóssil de Ouriço/Pinaúna
19. Foto: Raoni Gondim. Exoesqueleto Callinectes Sapidus e Artefatos. Praia de Moreré, 2016.
20. Foto: Raoni Gondim. Exoesqueleto Crustáceo, Praia de Moreré, 2016
21. Foto: Raoni Gondim. Amonita. Acervo pessoal. 2019.
22. Foto: Raoni Gondim. Ossada de Boi, Ilha do Ferro, 2016.

Coordenadas

// Terra Ronca

- 23. Foto: Raoni Gondim. Caeté Açú, 2015.
- 24. Foto: Raoni Gondim. Terra Ronca, 2010.
- 25. Foto: Raoni Gondim. Terra Ronca, 2010.
- 26. Foto: Raoni Gondim. Terra Ronca, 2010.

// Ilha Do Ferro

- 27. Foto: Karla Melanias, Ilha do Ferro, 2016.
- 28. Foto: Raoni Gondim, Ilha do Ferro, 2016.
- 29. Foto: Raoni Gondim. Ilha do Ferro, 2016.
- 30. Foto: Raoni Gondim. Ilha do Ferro, 2016.
- 31. Foto: Raoni Gondim. Ilha do Ferro, 2016.

// Chapada Diamantina

- 32. Foto: Karla Melanias. Caeté Açú, 2016.
- 33. Foto: Raoni Gondim. Chapada Diamantina, 2010.
- 34. Foto: Raoni Gondim. Chapada Diamantina, 2016.
- 35. Foto: Raoni Gondim. Chapada Diamantina, 2012.
- 36. Foto: Raoni Gondim. Igatú, 2018.
- 37. Foto: Raoni Gondim. Chapada Diamantina, 2015.
- 38. Foto: Raoni Gondim. Chapada Diamantina, 2018.
- 39. Foto: Raoni Gondim. Chapada Diamantina, 2018.

*

**AT
LA
S**

Caderno II

*

CADERNO II - PRINCÍPIOS OPERATIVOS



Corpo

1. Principal ferramenta de mensura da experiência onde se densificam os traços projetéis de afecção; 2. Método e ferramenta originária que subsidia a poética. É ontologicamente um lugar de agenciamento/atualização e por isso é gerativo – possui a diversidade como sintoma.



Êxodo | Migração | Diáspora

Da Terra como suporte. 1. Rotas – estratégia, territórios heterogêneos, deslocamento das imagens; 2. Situações marginais – estados de tensão/ Suspensão. 3. Processos migratórios – tudo se move, se desloca, se desenvolve. Sinônimo - Identidade, fronteira, assentamento, cultura, pertencimento, origem. [Efeito geográfico].



IMAGENSPAISAGEM

Campo de afecção entre as sensações e experiências que possui a densidade de formação de paisagens a partir dos fenômenos acerca da imagem.



Landscape

Landscape – Surge nos dialetos germânicos (Séc.XIII). Da origem lantscap; lantscep; landschap – região/ambiente específico. Land – determinado território + scap ou scep – recuperação; reclamação; reivindicação; criação. Do holandês – schap deriva etimologicamente do schep ou schop, derivado de ‘pá’ (ferramenta de aragem da terra). Do alemão landchaft, de schaffen: fazer, criar, também no sentido de território, pátria de uma comunidade, em contraposição do inglês landscape como cenário. (ANTROP e EETVELDE 2017, p.36-41).





Paisagens Imaginárias

Catologação do verbete a partir das oficinas do projeto Percografia: Chapada Diamantina, 2014: Natureza, flores, mato aberto, fotografia, pôr do Sol, trilha, Chapada, Capão, Morrão, Gerais, quadro, pintura, pincel, montanhas, serras, cachoeiras, águas, animais soltos, paz, carros, buzinas, correria, poluição, agitação, morro blanco y de infinitos colores y luces, água, galáxia entera, enterra, La Quimis, dedos puedan experimentar, vista, visual, contemplação, deleite, paz, natureza, cores, tonalidades, luz, sombra, imagem, ideias, cheiros, sons, memória, mente, céu, verde, espaço, desenhos, sobreposição, sonho, visão/gelo, planos/altitude, beleza/areia, vista, horizonte- montanha, mar, capão, SP, linda, água, caixão, olhares, hospital, viagens, postais, panorama, moldura, vida, dualidade, lugar especial, aglutinação, percepção, natureza, contemplação, natureza, rios, cachoeiras, matas, visão daquilo que imaginamos...da janela, praia, montanha, morrão, floresta, cachoeira, árvore, florestas, rios, morros, matas e florestas, tudo o que os nossos olhos conseguem ver, aqui tem uma linda paisagem, beleza natural, contemporânea “velha” mas sempre bela, obra de Deus, para o ser humano é indispensável a bela paisagem com uma boa educação, ponto de vista, de visão, feia ou bonita ou talvez “não”, lugar bonito, sol, flores, chuva, linda, nossa vida, lugar, dia a dia, sol, nuvem, chuva.



Pesquisa de Campo

1. Coleta - Contexto de Escavação, fotografia como registro e fragmento das ações intransitivas do caminhar. O documento fotográfico em contraposição à memória da terra;
2. Dados - As fotografias experienciadas em ateliê. Os indícios e fragmentos em processo de desdobramento. Tem como princípio de manipulação a afecção simbólica entre a matéria e a materialidade.



Temporalidade

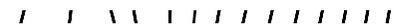
A erosão do tempo. 1. Dimensão geológica - Mensura o deslocamento da imagem na ação pré-cognitiva [corpo/sensação]; 2. Dimensão geográfica - Mensura o deslocamento da imagem constituída [representação]; 3. Ruína - O que nos liga, os liames, aquilo que se orienta pela falta, o que nos escapa. 3. Chronos - O tempo de relógio x Kairós - o tempo da experiência.



Topografias Imaginárias

1. Leitura por camadas; formação de relevo; agentes modeladores; 2. Mensura, localiza e promove um tipo específico de leitura acerca da matéria e a materialidade na paisagem; 3. Indícios/vestígios da experiência enquanto duração e da imagem como um contínuo processo de estratificação, estruturando um campo/corpo onde as condições vibráteis geram novas imagens, que por sua vez imprimem certas condições e limitações, constituindo paisagens endêmicas, circunstanciadas em três dimensões: Derivas e Colisões - Constituições primevas, sensações e experiências, fragmentos, ruínas e fissuras para uma arqueologia afetiva; Formações Rochosas - O deslocamento da imagem suscitado pela ação das Derivas e Colisões; Efeito Geográfico - Os mecanismos de representação que imperam sobre as dimensões anteriores.

*





**DER
IVAS
E
COLI
SÕE**

S

Constituições
Primevas

*

[homem
viajante] c â m e r a
Mochila pra digital. pra fazer
c a r r e g a r Carregador contato com
a m o s t r a s . de bateria. os poucos
Soro antiofídico com as L a n t e r n a . habitantes,
s e r i n g a s L â m i n a . que vai ser
hipodérmicas. Canivete. Facão. necessário para
Martelo. Bússola [...] Dia dois. a desapropriação
geológica e a P e s q u i s a das terras que
caderneta de e s t r u t u r a s vão servir pra
campo tectônicas para travessia do canal.
quadriculada. E... implementação do [...] Hoje faço as
Lupa de bolso oito canal de águas primeiras coletas e
vezes. Lápis vitro- ligando a região do tomadas de medi-
gráfico. Trena de Xexéu ao Rio das das. Fraturas a
dois Almas. Tempo de 340°/50° graus
metros e ímã. duração da viagem: Nordeste. Gnaisses
Estereoscópio de 30 dias. Porra! 30 bandados a horn-
espelho. Cantil. Ácido 30 dias. Estou na blenda. Lembrar de
clorídrico diluído. BR-432, quilômetro escrever sempre
Transferidor e compas- 45, altitude 450 a lápis, pois o grafite
so. Mira, Escalímetro, metros. O clima da não borra com a água.
planímetro, curvímetro, região é árido, o terreno, terciário, argilas de Medidas de fraturas
altímetro. Máquina no, calcário compostas por nos gnaisses
fotográfica. Câmera arenitos, siltitos e con- da suíte xingó em 340°
Super-8 e a glomerados ferruginosos graus subverticais. A
de forte coloração vermel- textura em veios dob-
ho-arroxado de idade rados indica estado de
cambriana. A região se chama plasticidade durante a
Varzinha. Apesar disso, não gênese. Notar o lápis
vejo nenhuma várzea. servindo de escala na foto.
São 12 horas da [...] Dia 6. Interrompo a
manhã. Aproveito pesquisa de campo. Parece que
o trabalho de vai chover mas não chove, aqui
mapeamento nunca chove, só um mormaço de matar.

(VIAJO porque preci-
so, volto porque te
amo. Karim
Ainouz, Marcelo
Gomes, 71 min,
2010)

*

2 DERIVAS E COLISÕES: CONSTITUIÇÕES PRIMEVAS

[homem viajante] Mochila pra carregar amostras. Soro antiofídico com as seringas hipodérmicas. Martelo. Bússola geológica e a caderneta de campo quadriculada. E... Lupa de bolso oito vezes. Lápis vitrográfico. Trena de dois metros e ímã. Estereoscópio de espelho. Cantil. Ácido clorídrico diluído. Transferidor e compasso. Mira, Escalímetro, planímetro, curvímetro, altímetro. Máquina fotográfica. Câmera Super-8 e a câmera digital. Carregador de bateria. Lanterna. Lâmina. Canivete. Facão.

[...] Dia dois. Pesquisa geológica das estruturas tectônicas para implementação do canal de águas ligando a região do Xexéu ao Rio das Almas. Tempo de duração da viagem: 30 dias. Porra! 30 dias. Estou na BR-432, quilômetro 45, altitude 450 metros. O clima da região é árido, o terreno, terciário, argilas de calcário compotas por arenitos, siltitos e conglomerados ferruginosos de forte coloração vermelho-arroxeadado de idade cambriana. A região se chama Varzinha. Apesar disso, não vejo nenhuma várzea. São 12 horas da manhã. Aproveito o trabalho de mapeamento pra fazer contato com os poucos habitantes, que vai ser necessário para a desapropriação das terras que vão servir pra travessia do canal.

[...] Hoje faço as primeiras coletas e tomadas de medidas. Fraturas a 340°/50° graus Nordeste. Gnaisses bandados a hornblenda. Lembrar de escrever sempre a lápis, pois o grafite não borra com a água. Medidas de fraturas nos gnaisses da suíte xingó em 340° graus subverticais. A textura em veios dobrados indica estado de plasticidade durante a gênese. Notar o lápis servindo de escala na foto.

97

[...] Dia 6. Interrompo a pesquisa de campo. Parece que vai chover mas não chove, aqui nunca chove, só um mormaço de matar.

*(VIAJO porque preciso, volto porque te amo.
Karim Ainouz, Marcelo Gomes, 71 min, 2010)*

2.1 DO CORPO

Estruturas - ecossistêmicas, cognitivas e imaginárias - dos seres vivos. Organismo - sensório, metabólico e simbólico. Meu corpo como principal ferramenta de mensura, território originário de onde se organizam os traços de afecção criando e apreendendo densidades, camadas e imagens.

Antes de pensar em imagens e mecanismos de representação que referenciam a paisagem, a poética aqui descrita remonta um corpo dilatado em estruturas e organismos que me cercam e que me constituem pelo reconhecimento oriundo dos estados de afetação pela terra, pelo caminhar e pelos estados de consciência que surgem e são decantados pela topografia imaginária que mensura e dá forma. Espaço de criação como um campo vivo, um ecossistema de imagenspaisagem em constante deslocamento que habitam uma superfície dinâmica sobre às fissuras e colisões de experiências que dão sentido à materialidade em desdobramento.

Parto da dimensão geológica do tempo. Toda paisagem é um memorial. Antes de se estabelecer enquanto representação as imagens possuem uma qualidade espectral heterogênea de fenômenos substancialmente elétricos. Contudo, toda essa anterioridade que envolve a interação de energia, nos chega pelo espectro do visível. Mas o que circunscreve tal visibilidade? Não seria essa uma zona endêmica onde a imagem gerada como organismo é também um ambiente de pura possibilidade e alta entropia?

Parto da ideia de que um organismo/imagem tem seu impulso operativo no imaginário e adquire aqui uma dinâmica onde as condições de experimentação são criadas primeiramente no campo das sensações, experiências e densidades em processo de decantação e germinação de imagens paisagem.

2.2 INCIDÊNCIAS



Figura 1 - Ilha do Ferro, Alagoas, 2016.

Imagem: Raoni Gondim

A primeira experiência em campo referente ao processo de criação desta tese se dá no sertão, a beira do rio São Francisco, no povoado de Ilha do Ferro, Alagoas. Essa pequena vila habitada por artesãos possui grande representatividade na produção contemporânea do artesanato brasileiro. Os objetos escultóricos feitos em madeira, assim como os bordados, remontam um imaginário margeado pela exuberância e diversidade suscitada pelo rio em sua ancestralidade e pela caatinga enquanto força árida e geradora de vida.

São três os elementos primordiais que conduzem a recepção desta experiência:

1. O rio em sua magnitude, força histórica e cultural – não é indicado nadar nas águas profundas, apenas no raso. Foi-me dito que desde a construção da usina hidrelétrica do Xingó, há uns 30 quilômetros rio acima, a correnteza ficou traiçoeira pois, quando uma comporta é aberta na usina, cria-se um fluxo de água muito intenso que puxa tudo para o fundo do rio.
2. As pessoas e as relações que são criadas neste pequeno contexto, suas histórias, produção material, arquitetura e modo de vida.
3. A caatinga que bordeia esse imaginário.

Nos horários de sol a pino quase não há gente pelas ruas, a vila deserta descansa, procura frescor. Meu corpo forasteiro quer se embrenhar. Há poucos minutos da praça central, subindo uma ladeira de chão batido, chego nos limites da vila onde começa a caatinga densa. Procuo uma brecha na vegetação, peço licença para entrar.

É meu primeiro contato imersivo com esta paisagem. Em meio a terra rachada os passos craquelam as folhas secas que se desfazem. É preciso estar atento aos desvios que a vegetação inquirir. Não há trilhas, procuro um caminho e as coisas me encontram. Os vestígios da minha passagem ficam nos passos marcados superficialmente no chão duro e nos fiapos da roupa que se entrelaçam na vegetação pontiaguda dos mandacarus, espécie de extrema importância para a diversidade do bioma uma vez que é capaz de restaurar o solo degradado, além de possuir uma grande quantidade de água e de seus frutos servirem de alimento para os animais. Ao tempo em que produz uma barreira impiedosa, estes corpos vegetais sustentam todo o ecossistema.



100



Figura 2 - Ilha do Ferro, Alagoas, 2016.
Imagem: Raoni Gondim

Logo no início da caminhada sinto a protuberância de um espinho de mandacaru cravado no solado de borracha de meu calçado. Não há uma superfície lisa onde posso me apoiar para retirar o objeto, tampouco é possível pisar descalço nesse emaranhado.

Esta simples ação de retirar pacientemente o espinho do solado se torna uma descoberta. Trata-se de um primeiro contato recoberto de muitas sensações, ideias e paisagens. O calor fissa a terra, nos troncos das árvores baixas e retorcidas reconheço a resiliência do cerrado de caminhadas anteriores, essa aridez de certo modo me traz um conforto, o silêncio humano para enquanto ouço os agudos ruídos dos pássaros voando distantes, dos galhos que se tocam numa morna malemolência instigada pela brisa quente. Caminhar na natureza é uma ação que recobre, neste silêncio humano, um nível de percepção que aguça meus sentidos e promove sensações de espanto e maravilhamento.

A visão fica turva, os olhos entremeiam para se ajustar a exposição da luz incisiva que rebate em todas as superfícies que reluzem não somente naquilo que vejo. Caminho na natureza para ativar o corpo pleno e, nesta intensidade, a força de conexão destas qualidades vibráteis geram mirações. Deste momento em diante, não é sobre o que eu vejo, mas sobre o que eu apreendo pela linguagem das coisas e seres que me atravessam.

Os espinhos se constituem, por evolução, a partir da redução da superfície das folhas do mandacaru, no intuito de evitar a perda de água da planta e protegê-la contra predadores. Seu formato rígido e afiado desabrocha para todos os lados, como se essa estrutura hostil ao tato também quisesse abraçar seu entorno. Destes pequenos corpos complexos absorvo um misto de leveza, adversidade, resistência e precisão.

O modo como percebo este objeto me leva para algumas questões acerca do processo de coleta que, aqui, para além da catalogação, se desdobra num processo escultórico, de presenças e ausências. A imagem do espinho fica cravada em minha memória, a resistência aqui não é material, é memorial.

101

Coletos alguns exemplares dos espinhos para poder analisar com calma e, de certo modo, esse encontro inaugura uma percepção arqueológica sobre as coisas que me atravessam. O afeto pela natureza me devolve à terra. Na pele eu reconheço as camadas das coisas sólidas e nos sentidos mais etéreos como a audição e o olfato, sinto a volatilidade que permeia estas imagenspaisagem.

Na escultura helenística *Spinario*, feita em bronze, no início do século I a.C., um menino sentado no tronco de uma árvore retira o espinho do pé. A natureza não está propriamente representada na obra, contudo, o espinho parece evidenciar um trajeto percorrido, o contato da criança com este pequeno objeto. Seu corpo se debruça em atenção ao pé esquerdo, receptáculo deste ponto pontiagudo. A natureza implícita na obra me leva para muitos caminhos, sobretudo porque a descoberta do espinho pelo corpo sugere a sensação imediata e instintiva de dor. Mas o menino contempla, sereno, este encontro.

Imagino esta criança correndo descalça num ato pueril, pois a memória da dor faz o homem construir barreiras para amortizar suas agudezas. Correr descalço é se apressar à entrega e este lugar selvagem que é o caminhar do lado de fora, em sua amplitude, só se encerra pelo limite de alcance de nossas vistas. Mas em minhas mirações é possível enxergar o adiante, não pela certeza do que há ou pelo controle de precisar mapear essa vastidão que em consciência não alcanço, mas pelo reconhecimento de determinados padrões que vibram em tudo e está em mim.



Figura 3 - Espinhos de mandacaru, Ilha do Ferro, Alagoas, 2016.
Imagem: Raoni Gondim

Levo comigo esse punhado de espinhos. Em minha cidade natal, Goiânia, tenho o contato do ateliê de fundição de seu Celso, com quem já trabalhara no decorrer do processo de criação da exposição Percografias: Inscritos Imaginários (2014). Por telefone, pergunto se há possibilidade de reproduzir os espinhos em bronze. Seu Celso me diz que por serem pequenos e delicados seria preciso pensar em um método de fundição eficaz para conseguir maior fidelidade às peças.

Imagino a apresentação destes exemplares fundidos em bronze como uma relação cruzada entre a resistência da matéria orgânica e inorgânica, entre a natureza e o simulacro, a experiência e a representação. Seu Celso utiliza uma técnica que consiste na substituição da matéria orgânica pelo metal incandescente, numa espécie de fossilização dos espinhos. Envio doze peças para o teste e peço que ele trabalhe com uma variação de oxidação após a fundição, explicando que a textura esverdeada do metal oxidado denota a passagem do tempo, que por sua vez apresenta novas qualidades a peça.

O resultado é contundente. Ao receber os espinhos em bronze a primeira coisa que percebo, para além da semelhança com seu formato original, é que no bronze os espinhos se tornam mais maleáveis e isso me faz refletir sobre a força e resiliência contida naquele bioma complexo, árido e curioso - de um tempo em que a natureza imperava sobre todas as coisas.



Figura 4
Série: Espinhos de
mandacaru, bronze,
6,5 x2,5cm, 2017.
Imagem:
Raoni Gondim

Reflico sobre a duração e a dureza das coisas, sobre as perenes modificações da paisagem. Não seria a imagem um processo de formação por oxidação de seu antecedente orgânico e originário, pelos saís do tempo?

Não existe fronteira fixa para a natureza.

Os espinhos agora fundidos em bronze dizem sobre um espaço de resistência e, não obstante, de perenidade estética que ultrapassa suas qualidades formais. Os pés, como na escultura helenística, não são seu suporte. Não há um encontro com a pungência da dor, senão pela proeminente perda deste espaço selvagem em nosso imaginário.



Figura 5 - Espinho de mandacaru em bronze. 6,5 x2,5cm, 2017.

Imagem: Raoni Gondim

Passado algum tempo recebo a notícia do falecimento de seu Celso, lembro-me dele comentar que não estava muito bem, que o trabalho exigia muito esforço físico para aquele momento, mas, sendo os espinhos um trabalho pequeno e delicado, que ficaria feliz em fazer os testes.

Hoje estes doze espinhos em bronze me chegam como relíquias, fragmentos, indícios e vestígios. Eles compõem um memorial da terra, da paisagem dilatada que percorre desde a caatinga alagoana ao cerrado goiano. Nessas peças que remontam às condições adversas deste bioma árido, encontro uma relação com a terra em suas qualidades híbridas. É pela terra enquanto suporte primevo que se dá o contato dos pés com o mundo, pés que percorrem e se comunicam. Terra que é também receptáculo das forças celestes e suas descargas elétricas, que carrega as águas e configura a dinâmica biogeoquímica articulada pela eletricidade e magnetismo do mundo vivo.

Em sua dureza árida a terra impõe seus humores, em sua agudeza, os espinhos se protegem das condições adversas que o fizeram ser o que são. Neste espaço de vida biológica, há também uma dimensão material e geográfica onde o homem, também em seus humores e agudezas, criam fronteiras, linhas, demarcações e assoreamentos em suas próprias naturezas.

É pela terra que chego na natureza e, em sua dimensão estética, me debruço de corpo inteiro para pensar as paisagens possíveis a partir da miríade de possibilidades que

circunscrevem toda forma de vida, e aqui, todas estas camadas físicas e imaginárias se somam no fazer poético. O caminhar na arte, na natureza, nas materialidades e em seus agenciamentos transitam por uma arqueologia afetiva e movente da matéria que me encontra, ao tempo em que me coloco a pensar, pela matéria, onde ela me leva.

No decorrer de meu processo de criação é comum que algumas coisas precisem de outro tempo – é preciso encontrar, no espectro do tempo, um espaço adequado que suporte as miudezas densas proporcionadas pelas encruzilhadas poéticas.

Estes espinhos apontam para vários caminhos. Sua pungência transita entre a matéria e a materialidade aqui decompostas num tempo poético e não linear que rebrotar no ato criador. Portanto, assumo, nesta qualidade de crescimento, uma verdade inacabada que percorre toda a tese. Os processos e experimentações aqui narrados não se concluem, eles versam sobre possibilidades, sobre encontros e acontecimentos que residem também em uma dimensão em que a oralidade é gestora das paisagens possíveis.

Da experiência com o caminhar surge a relação com o espaço, as aproximações e atravessamentos pela beleza, aridez, potência e perenidade dos ciclos da vida. Nas imagenspaisagem e nos saberes tradicionais, rememoro as tecnologias de pé no chão e as possibilidades plásticas dos encontros.



Figura 6 - Espinhos de mandacaru, bronze, 3,5 x 1,5 cm - 6,5 x 2,5cm, 2017.
Imagem: Raoni Gondim

Antes de pensar em imagens e objetos, o que orienta o percurso de criação é o trajeto e os modos de percepção que se estabelecem a partir desta ação na natureza. No caminhar os registros decorrem das experiências e sensações que dão forma à novas imagens e paisagens. Estas formas permanecem se deslocando e por isso, dizem sobre uma dimensão anacrônica, pois a experiência não compete com a representação.

Assim, o objeto poético adquire um caráter vibrátil implícito nas etapas e camadas decorrentes da investigação em ateliê, de modo que as qualidades apreendidas nas obras não narram os trajetos por onde estive, mas objetivam uma composição, pensada por meio das topografias imaginárias, cujas relações semânticas entre a matéria e a materialidade propõem uma incursão nas imagens paisagem do fruidor destas obras, que se ampliam num constante processo de crescimento.

2.3 TOPOGRAFIAS IMAGINÁRIAS: MÉTODO DE LEITURA

Antes de pensar em imagens e objetos, o que orienta o percurso de criação é o trajeto e os modos de percepção que se estabelecem a partir desta ação na natureza. No caminhar os registros decorrem das experiências e sensações que dão forma à novas imagens e paisagens. Estas formas permanecem se deslocando e por isso, dizem sobre uma dimensão anacrônica, pois a experiência não compete com a representação.

Assim, o objeto poético adquire um caráter vibrátil implícito nas etapas e camadas decorrentes da investigação em ateliê, de modo que as qualidades apreendidas nas obras não narram os trajetos por onde estive, mas objetivam uma composição, pensada por meio das topografias imaginárias, cujas relações semânticas entre a matéria e a materialidade propõem uma incursão nas imagenspaisagem do fruidor destas obras, que se ampliam num constante processo de crescimento.

A agitação oriunda destas forças imaginárias – do artista e do fruidor – dizem sobre um estado de ligação que se estabelece em conexão com o mundo em sua dimensão elétrica e magnética. Tudo aqui é pensado a partir destes fenômenos de afecção sensível, num composto onde a subjetividade humana e seus atributos que constituem as dimensões da paisagem dizem sobre as condições biogeoquímicas do mundo em relação, assim como os contextos geopolíticos que delimitam culturalmente o modo como nos relacionamos, pelo imaginário, com a terra.

Como bem observa o antropólogo Tim Ingold (2018, p.142), “No mundo do espaço fluido não há objeto de percepção [pois] a própria objetividade das coisas reside na separação e imiscibilidade da substância e do meio.” Logo:

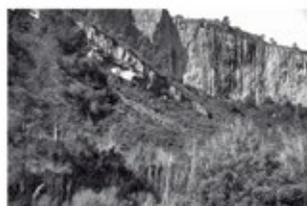
[...] perceber o ambiente não é reconstituir as coisas a serem encontradas nele [...], mas juntar-se a elas nos fluxos e movimentos matérias que contribuem para a sua – e nossa – contínua formação [...] em uma zona em que o ar e a umidade do céu se ligam a substância cuja fonte reside na terra na germinação e no cultivo de organismos vivos. (INGOLD, 2018, p.142).

Por conseguinte, o estado de vibração das imagenspaisagem reverbera na consciência de um fluxo contínuo, molecular-cósmico da natureza enquanto manifestação ativa e presente do transmutar da matéria em sua dinâmica e diversidade.

Somos paisagens milenares. Num tempo em que os povos ancestrais viajavam caminhando entre comunidades levavam consigo aquilo que possuíam de maior valor, as sementes que serviam de moeda de troca, de presente, oferenda, e também como objeto transformador capaz de germinar trajetos.

Nossa memória enquanto cultura material remanescente resiste como ruína e vestígio da terra. As paisagens aqui representadas dizem sobre isso, são percursos que transbordam e não se esgotam no ato de criação, são geradores de outros efeitos geográficos agora deslocados junto a uma arqueologia pessoal orientada pelo imaginário da terra. Para além de uma ação de arquivagem da imagem, penso nas ressonâncias afetivas destas imagenspaisagem.





Para descobrir outras formas de existência e linguagem é preciso cruzar fronteiras, se perder, pedir licença, agradecer e observar onde os pés nos levam e o que, nesse destino, há de retorno. No entanto tais práticas parecem tão distanciadas do protocolo cotidiano. Quem em plena atribuição de responsabilidades, ocupadas pelo horário comercial, terá essa oportunidade?

Vivemos um momento de clausura pandêmica, caminhar é um risco.

Ingold (2018) nos rememora que a mecanização da atividade dos pés foi parte integrante de um conjunto mais amplo de mudanças que acompanharam o início da modernidade, as quais conspiram a uma separação imaginada entre as atividades de uma mente em repouso e um corpo em trânsito, entre cognição e locomoção, entre o espaço da vida social e cultural e a base sobre a qual essa vida é ordenada.

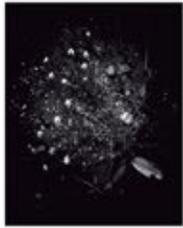
Como mensurar esse espaço fissurado que separa a locomoção e cognição, a mente em repouso e o corpo em trânsito? Onde mora o ser completo? Isso que tentamos compreender por “ser completo” já não faz parte de como normalizamos o cotidiano. A mente não está em repouso, ela está em todos os lugares, mas não está presente. E se tivesse presente, não estaria em repouso, mas consciente do corpo acontecendo.

A experiência irrefutável da natureza nos diz sobre a condição de impermanência das coisas, das experiências, das sensações, das paisagens e, não obstante, da memória. Para repensar a paisagem é preciso que nos atentemos, sobretudo, àqueles que sobrevivem aos séculos de apagamento cultural, os povos e os imaginários originários que têm como força e sabedoria a dinâmica de funcionamento da natureza enquanto uma consciência ecossistêmica.

110

Paradoxalmente, passamos a vida tentando apreender um sentido, um horizonte, mas somos condicionados a não percebermos os trajetos que nos levam à observação do que somos em essência. Ainda assim a imaginação trabalha. Quando uma sensação se torna uma imagem, esta imagem também gera sensações, agora na qualidade de representação do que foi vivido (experiência colateral). Contudo, na medida em que passamos a consumir imagens que nos são impostas deliberadamente, há uma subsequente perda de qualidade e, portanto, de referência ao que, em suma, nos é essencial.





Um acontecimento se inicia pelo corpo, que reage, constrói imagens que representam os sentimentos evocados pela relação entre a memória prévia e a duração do instante. A mente, por sua vez, trabalha com estas experiências e imagens atualizadas. No entanto, nos antecedentes do estruturalismo moderno a repartição corpo e mente se torna um axioma:

Somente quando a mente está em repouso, não mais sacudida e abalada pelos deslocamentos físicos do seu alojamento corporal, ela pode operar adequadamente. Enquanto estiver entre um ponto de observação e outro, ela está efetivamente incapacitada. Foi assim que as elites da Europa – pelo menos a partir do século XVIII – passaram a viajar e a escrever sobre suas viagens como se não tivessem pernas [...] ‘Andar era para o pobre, o criminoso, o jovem e, acima de tudo, o ignorante’. (INGOLD 2018, p.77 apud JARVIS, 1997).

A construção do imaginário social decorrente da revolução industrial no Séc. XVIII intensifica a concepção de natureza como um recurso natural a ser explorado, mero insumo. Nesse sentido, a modernidade constrói para si um modelo de sociedade totalmente desvinculada de sua própria natureza cooperativa. “É como se, desnudando o corpo de todos os pertences e o chão de todas as características, a essência universal da marcha humana fosse revelada de uma forma livre das particularidades do ambiente e da cultura”. (INGOLD, 2018, p.93)

Assim, é preciso pontuar que este corpo se paramentou com roupas e calçados e que os passos que nos trouxeram até aqui, também evoluíram. O “caminhar é, em si mesmo, uma forma de conhecimento ambulatório, [Portanto] a locomoção, não a cognição, deve ser o ponto de partida para o estudo da atividade perceptiva.” (idem, p.88)

113

Em primeiro lugar, a mera percepção das formas naturais é um gozo. Tanto necessita o homem do influxo das formas e ações da natureza que, em suas funções inferiores, parecem jazer dentro dos confins dos bens materiais e da beleza. Ao corpo e a mente viciados por uma tarefa ou uma companhia perniciososa, a natureza os cura e lhes devolve seu templo. O comerciante ou o letrado que se aparta do estrépito e do tumulto das ruas e olha o céu e os bosques, volta a ser um homem. Em sua calma eterna, reencontra-se consigo mesmo. O olho parece exigir para sua saúde um horizonte. Nunca nos cansamos, contanto que possamos ver longe o bastante. (EMERSON, 2011, p.28).



Desloco meu foco de investigação da matéria para o espaço e desta consciência surgem, nas caminhadas físicas, mentais e transcendentais, as sensações e impressões gravadas no meu corpo que registra, na ação consciente, fotografias, vídeos, sons e ruídos, anotações, esboços, coleta de objetos e causos infindáveis que permeiam a ocorrência da vida.

A imaginação surge com a condição de unidade do processo perceptivo, sendo a ela que está ligada a memória. [...] O objeto da sensação consiste, para quem recorda, em uma imagem [...] cuja memória e retenção devem-se à imaginação [...], que é outra faculdade [...] a imaginação é como que o fim da sensação, pois nela estão presentes as imagens sentidas quando já não há mais sensação. Sendo assim, se nela está presente uma imagem do que já não está mais presente, então já se está recordando. (MARQUES apud WANNER, 2014, p.6.)

Na operação metodológica caminhante suscitada pela coleta nas pesquisas de campo se dá a aproximação com a arqueologia. Para Marilyn Strathern (2014) a coleta na pesquisa de campo implica na extração de algo e este método, por vezes predatório, adquire uma conotação pejorativa, enquanto os dados adquirem uma conotação epistemológica, pois constituem um *a priori* e denotam um discurso imperativo que tende a reduzir o objeto em análise a uma narrativa dissociada de sua essência relacional. Nesta direção a coleta de dados prediz aqui uma economia do conhecimento acerca da paisagem.

Por isso a imagem fotográfica como um registro que alicerça a investigação de campo e de ateliê é manuseada como um conteúdo pós-cedente das experiências em curso. Para além dessa relação econômica com a coleta e os dados, as imagens (matéria em vibração) recobrem os deslocamentos da experiência colateral.

Mediante essa atenta observação de Strathern (2014), reitero que nesta tese a relação entre coleta e os dados diz sobre uma materialidade híbrida que, a partir do registro, se desdobra em camadas num processo arqueológico voltado para o imaginário da terra. As imagens, experiências e sensações provenientes do caminhar em campo, remontam a uma relação originária entre o homem e seu habitat - o escopo de minha apreensão acerca da cultura material.

Assim, identifico dois momentos no processo de registro fotográfico: o primeiro, que se refere a coleta como um processo de escavação das fotografias de campo, no sentido de apreender, pelos vestígios - do tempo, da imagem e da paisagem -, os recursos da poética. A coleta diz mais sobre as ações contidas na imagem do que a imagem em si. Este método de leitura tem como objetivo tensionar a consciência de um tempo que é decantado e erodido numa mesma localização tanto na imagem como na paisagem. Toda paisagem tem sua anterioridade, sua ancestralidade histórica, geológica e cultural.

O segundo momento é articulado pelas fotografias como Dados, ou seja, são os desdobramentos da imagem manipulada em ateliê, a produção que decorre entre os vestígios da matéria e os indícios da materialidade gerando um efeito topográfico imaginário que embasa o modo de pensar as imagenspaisagem. A imagem como um subs-

trato (suporte, superfície, sedimento) que transita entre a ruína e a memória, o objeto e a recordação, a matéria e seus indícios.

A matéria em sua trajetividade remonta a forma (materialidade) em seus tempos diversos, ela testemunha a transformação sem perder sua memória – e isso também é um espaço de fricção entre a experiência com a própria natureza das coisas e a representação – enquanto esteio ontológico da cultura material. Como então mensurar estas imagens paisagem? Qual a instância de leitura, o espaço semântico que possibilita a apreensão de tais ocorrências?

A aproximação com a topografia vem de um interesse prévio que me chama à atenção pelas qualidades estéticas que a linguagem oferece. Um mapa topográfico é como uma meta imagem para mim, pois ao tempo em que ele delimita um território e descreve sua formação geológica, mapeando os relevos e depressões, o faz por meio de formas arredondadas, círculos circunscritos que tensionam e se ampliam na superfície plana do mapa.

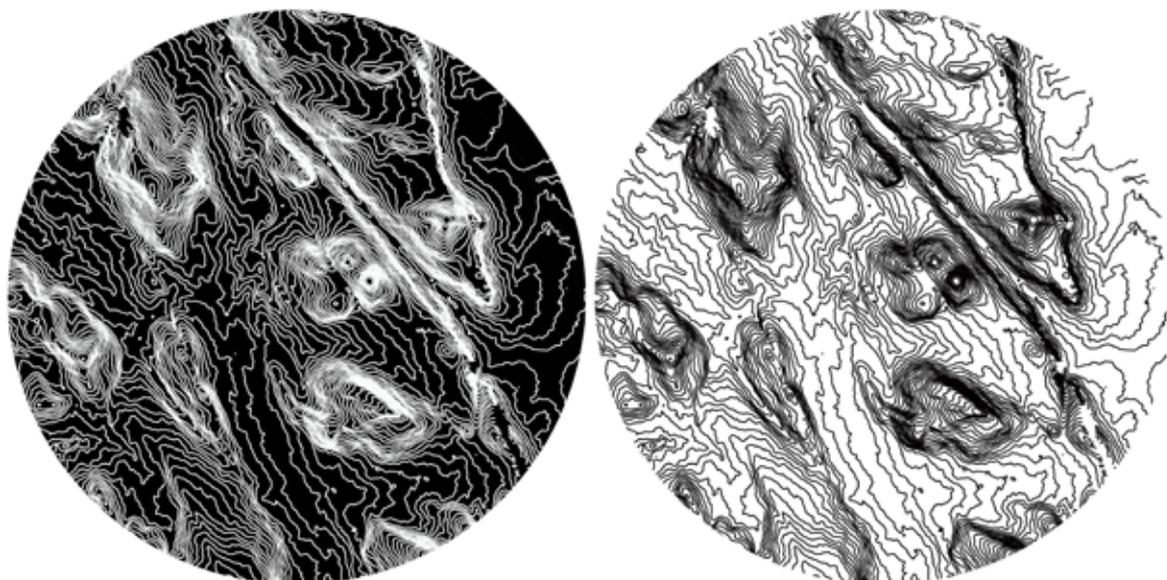
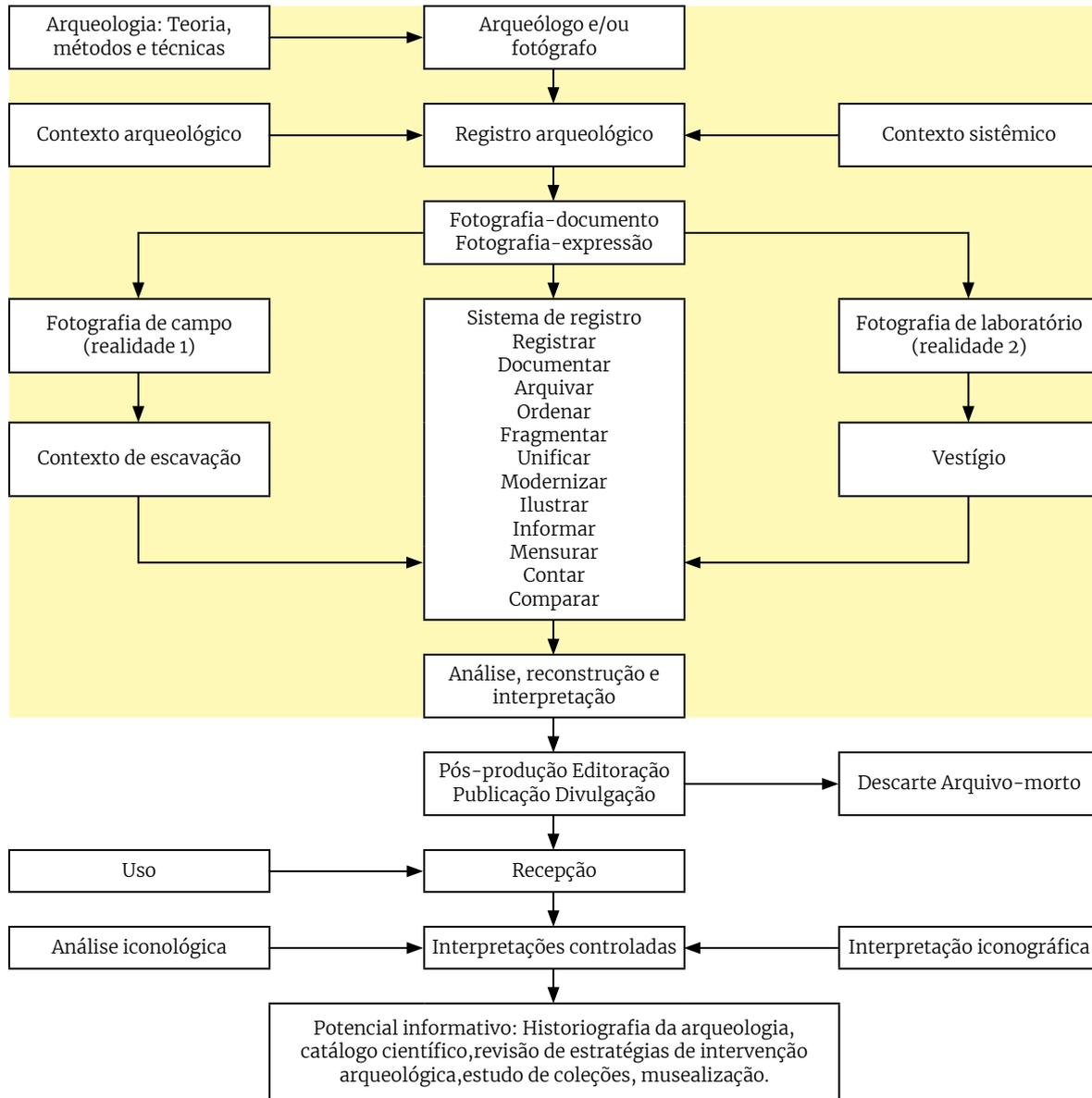


Figura 7 - Mapa topográfico, detalhes em curva de nível da região de Igatú, BA. 2018.

Imagem: Raoni Gondim

Toda a porosidade da rocha, sua qualidade escultórica, seus cheios e vazios, ranhuras e alto relevos, musgosidade, lisura e temperatura estão implícitas quando o topógrafo mapeia e mensura, assim como quando ele interpreta esta imagem. A leitura do relevo traduz sua condição no mundo, sua formação prediz, por exemplo, como foi feito e sua erosão reconhece o quando.

A mensura topográfica é tradicionalmente feita por curvas de nível. Nesta linguagem é possível ler as camadas da paisagem em uma perspectiva plana – a fotografia. Foram anos de maturação para tentar delinear os critérios possíveis para uma topografia imaginária que considere tanto as memórias e experiências colaterais da recordação, quanto as sensações apreendidas pelo corpo no caminhar na paisagem.



118

Quadro 1 - Fluxograma representando o processo de produção, análise, interpretação e uso dos documentos fotográficos em arqueologia.

Fonte: Arqueologia Visual: o uso das Imagens Fotográficas na Produção do Conhecimento Arqueológico e Historiografia da Arqueologia. R. Museu Arq. Etn, São Paulo, n. 22:137-156, 2012.

O pensamento é uma força - física e eletromagnética - retroalimentado por uma consciência não local e não material. A consciência é, portanto, um estado de espírito considerando esta materialidade anímica que a estrutura. Assim, parto do princípio de que, pela consciência criamos atmosferas, e todo corpo (organismo), seja ele um planeta, um bioma ou o campo do imaginário, está em relação.

O que quero trazer com esta definição é justamente um estado de apreensão poética que se expande, assim como a consciência, para reconhecer os aspectos atmosféricos do processo de criação. A imagem corporifica e denota uma complexidade orgânica em seu acontecimento e no modo como nos comunicamos pelo campo do sensível, por

isso não é possível dizer, por exemplo, quando ela se inicia ou quando termina, visto que lhe é própria a constante atualização.

Estas atualizações são colisões eletromagnéticas, e nestes lampejos, na medida em que geram densidades, adquirem formas. Assim, a representação é aqui pensada como um fenômeno refratário e a matéria, em seu estado poético, é antes energia que se condensa na medida em que encontra seus recursos na tensão entre as imagenspaisagem e seus desdobramentos enquanto objeto, por meio das topografias imaginárias.

2.3.1 Biosfera

1. A face da Terra sua representação no cosmos, delineada de fora, das laterais, de uma distância infinita de espaços celestes, para nós, parece singular, única, distinta e irreproduzível em outros corpos celestes.

Nela, é revelada a superfície do nosso planeta, sua *biosfera*, sua área exterior, delimitando-a do ambiente cósmico. A face de Terra torna-se visível graças a radiações luminosas de corpo celeste que nela penetram, principalmente do Sol. Ele acumula, de todos os lugares do espaço celeste, uma infinidade de diferentes radiações, das quais a luz visível é uma parte ínfima.

Ainda conhecemos pouco das radiações invisíveis. Estamos apenas começando a ter consciência de sua diversidade, a compreender a natureza fragmentada e incompleta de nossas noções sobre o mundo de radiações que nos rodeia e penetram na biosfera, seu significado essencial nos processos que nos rodeiam – os quais nossa mente, acostumada a outras imagens do universo, tem dificuldades de conceber.

As radiações do ambiente imaterial abrangem não apenas a biosfera, mas todo o espaço acessível e imaginável. Ao nosso redor, dentro de nós, por toda a parte, sem interrupção, eternamente mudando, coincidindo e colidindo, passam radiações com ondas de variados comprimentos.

Todo o espaço está repleto de radiações. Para nós é difícil, talvez até impossível, imaginar, figurativamente, esse ambiente, o ambiente cósmico do mundo, onde vivemos e onde – em um mesmo lugar e em um mesmo tempo –, conforme nossos procedimentos de pesquisa melhoram, distinguimos e medimos cada vez mais novas radiações. (VERNADSKY, 2019, p.13-14)

O texto acima foi publicado por Vladimir Vernadsky, em 1926. Quase um século depois suas questões permanecem latentes, agora com uma consciência mais elaborada acerca de como a radiação compõem, por interação, o espaço-tempo. A radiação é formada pela propagação de energia, por meio de partículas ou de ondas eletromagnéticas em movimento, em qualquer meio material ou no vácuo, no contexto cósmico.

Ou seja, ela interage com os corpos de maneiras específicas, depositando energia – tipos de radiação. Hoje é possível contemplar imagens do cosmos com uma nitidez estonteante e isso ocorre porque a imagem que vemos surge da sobreposição de várias outras imagens captadas por aparelhos que conseguem apreender outros espectros da radiação que não são captadas pelo olho humano.

Pensemos então na matéria a partir desta perspectiva e exemplo. Para além da radiação, a matéria viva é composta por organismos, minerais, ar, enfim, por uma cosmologia de inclusão biotecnológica onde a *biosfera* ou *matéria viva* seria antes, uma força geológica primeva.

Nessa direção, trago a Abordagem ecológica da percepção visual de James Gibson, citada por Ingold (2018), para definir os componentes do ambiente habitado:

Para os seres humanos o **meio** é normalmente o ar [...] ele permite-nos mover-nos – fazer coisas, produzir coisas e tocar coisas. Também transmite energia radiante e vibração mecânica, de modo que possamos ver e ouvir. E permite-nos cheirar, uma vez que as moléculas que estimulam nossos receptores olfativos são difundidas nele. Portanto o meio, de acordo com Gibson, proporciona movimento e percepção. **Substâncias**, por outro lado, são relativamente resistentes a ambos. Elas incluem todos os tipos de coisas mais ou menos sólidas [...] Tais materiais fornecem os fundamentos físicos necessários para a vida – precisamos deles para nos apoiarmos – mas geralmente não é possível vermos ou nos movermos *através* deles.

Na interface entre o meio e as substâncias estão as **superfícies**. Todas as superfícies, de acordo com Gibson, têm certas propriedades. Estas incluem uma disposição particular, relativamente persistente, um grau de resistência à deformação e à desintegração, uma forma distintiva e uma textura caracteristicamente não homogênea. Superfícies são onde a energia radiante é refletida ou absorvida, quando as vibrações são transmitidas para o meio, onde vaporização ou difusão no meio ocorre, e aquilo contra os nossos corpos tocam. No que concerne à percepção, as superfícies estão, portanto, “onde a maior parte da ação acontece”. (GIBSON, 1979 in INGOLD, 2018, p.53)

120

Para o autor, os artefatos seriam, nessa lógica, atribuições das propriedades formais em um projeto – o objeto é formado pela imposição das realidades mentais sobre materiais (INGOLD, 2018, p.54). O objeto/artefato é um estado de crescimento entre o impulso de criação, sua afecção com a matéria e as propriedades de leitura que se desdobram nas distintas compreensões do espaço-tempo.

As fotografias, por sua vez, são registros de colisões que remontam, pela superfície da imagem, a um caminho inverso que passa a inquirir a experiência pela matéria:

Começando pela paisagem, será que ela inclui o céu? Onde colocamos o sol, a lua e as estrelas? Podemos alcançar as estrelas, mas não podemos tocá-las: Será que elas são, então, realidades materiais com as quais os seres humanos podem fazer contato, ou será que elas existem para nós apenas na mente?

Se a luz solar fosse constituinte do mundo material, então teríamos que admitir não apenas que a paisagem diurna difere materialmente da noturna, mas também que a sombra de uma característica da paisagem, como uma rocha ou uma árvore, participa do mundo material tanto quanto a própria característica.

Será que quando você respira, ou sente o vento e seu rosto você está se comprometendo com o mundo material? Quando a névoa desce, e tudo ao seu re-

dor parece obscuro e misterioso, será que mundo matéria mudou, ou você está apenas vendo o mesmo mundo de maneira diferente?

[...], mas geralmente, por que o mundo material deveria incluir apenas *ou* coisas encontradas *in situ*, dentro da paisagem, *ou* coisas já transformadas pela atividade humana em artefatos?

Porque excluir coisas como a pedra, que foram recuperadas e removidas, mas não transformadas? E onde, nesta divisão entre paisagem e artefatos, poderíamos colocar todas as diversas formas de vida animal, vegetal, fúngica e bacteriana? Como artefatos, essas coisas podem ser atribuídas às propriedades formais de um projeto, no entanto elas não foram produzidas, mas cresceram. Se, além disso, elas forem parte do mundo material, então o mesmo deve ser verdade do meu próprio corpo. Então, onde isso se encaixa? Se eu e meu corpo são uma e a mesma coisa, e se o meu corpo realmente participa do mundo material, então como pode o corpo-que-eu-sou se comprometer com esse mundo? (INGOLD, 2018, p. 52-53)

O que impulsiona e anima algo, no que tange a produção simbólica humana, não se refere, ou melhor, não se utiliza da matéria, é, portanto, a matéria em um determinado estado de evolução.

A paisagem é uma complexa rede de interações entre meio, substância e superfície, o que a torna produtora, gestora e conhecedora unívoca do tempo decomposto em sua própria materialidade, que por sua vez interage com a matéria em perene desdobramento.

Assim, as fotografias de campo não se baseiam num mapeamento cronológico, elas se estabelecem na diversidade dos lugares que circunscrevem os trajetos de errância. Por isso, em meio as fotografias de campo há ocorrências de imagens captadas em outros tempos - no caminhar tenho a terra como suporte, ferramenta, tecnologia e memória.

121

Estes processos migratórios da imagem pertencem a uma condição universal - tudo se move. No que tange a evolução humana, os processos migratórios permeiam condições diaspóricas - estratégias políticas, rotas que forcem uma homogeneização de identidades e constituem fronteiras imaginárias. A constituição destas paisagens permeia estados de pertencimento e origem, de cultura, colonização e de luta pela diversidade.

São recursos e percursos de um memorial. São indícios e vestígios gerando camadas de percepção acerca da consciência da paisagem como um estado de pertencimento e articulação do que sou/somos.

Vinculamos a existência e evolução humana ao bipedismo, aos polegares opositores, à consciência e à subjetividade. Mas todas estas características me parecem áridas se não são pensadas num campo de relações com as outras formas de vida. Gregory Bateson (1986) reflete sobre isso para encontrar um metapadrão, a estética como atributo universal - os contornos, formas e relações.

Para Bateson (1986, p.19): “A mente é vazia, não é nada. Existe somente em suas ideias e essas, mais uma vez, nada são. Somente as ideias são inerentes, envolvidas em seus exemplos. Entretanto, os exemplos nada são também.” Os padrões para Bateson se ligam por conexões a partir de três premissas:

1. Toda simetria e segmentação é resultado de crescimento.
2. O crescimento faz exigências formais.
3. Este crescimento está em conexão com as formas espiraladas.

O espiral, por sua vez, é a estrutura que mantém sua forma e proporção, na medida em que cresce. Nesse sentido, o metapadrão está vinculado às partes que interagem e pela restrição dos limites físicos impostos pelos organismos.

A superfície do nosso planeta - litosfera - é formada por três conjuntos. Cratons, escudos antigos ou cristalinos - composta de rochas magmáticas ou ígneas, ricas em minerais metálicos que formam os relevos planálticos e depressões, áreas mais baixas recobertas por sedimentos. São formações que datam 4,6 bilhões de anos. As Bacias Sedimentares são formadas pela deposição de sedimentos nas partes mais baixas da litosfera, resultando em planícies e planaltos sedimentares onde há ocorrência, por exemplo, de carvão mineral proveniente do período Paleozoico, e petróleo, do período Mesozoico, que datam entre 540 e 200 milhões de anos. E o terceiro conjunto, os Dobramentos Modernos que constituem as cordilheiras e cadeias montanhosas mais altas, formada no Cenozoico por meio da Orogênese, datando de 250 milhões de anos.

A litosfera compõe toda a área visível do planeta. Abaixo dela, as placas tectônicas conduzem o mundo num fluxo dinâmico, movido pela própria energia gerada pelas reações químicas e físicas do magma em constante transformação - o estado plástico da matéria do mundo.

122

Como professor de metodologia do projeto científico em artes e design, gosto de iniciar as aulas com uma discussão acerca do processo de criação a partir da ótica de funcionamento do imaginário. Sobretudo porque fixamos a compreensão de algo sempre pela imagem. Mas como imaginar o imaginário? Que imagem contempla este fluxo de potências em pleno acontecimento?

Penso na dinâmica do magma como um elemento de similaridade - em termos de potência - com o imaginário. O magma é a matéria em estado embrionário, sua condição física inquirir um preparo intenso, uma profunda interação com o funcionamento basilar das forças que regem o planeta (corpo). Ele conduz a matéria na medida em que vem à tona, esfria e se solidifica, encontra a forma em um novo campo de relação, constituindo esse grande manto primevo da paisagem.

Gaston Bachelard (2002) defende categoricamente que não se pode definir a dinâmica do imaginário por um conceito, pois ao fazê-lo estaríamos ferindo o princípio elementar de seu funcionamento - o imaginário é sempre um valor, uma potência, mas nunca um conceito.

O filósofo considera que as forças imaginantes são orientadas por duas causas que se retroalimentam e impulsionam, o que ele chama de princípio filosófico da imaginação poética: a imaginação formal e a imaginação material.

Na imaginação formal se encontra o devir da superfície, a materialidade, a causa sensual, ou seja, a apreensão estética pelos sentidos, o contato/deslumbramento com o mundo. A imaginação material seria uma força interna, primitiva e propulsora, a raiz

da força imaginante. Sobre isso, o filósofo reflete sobre uma carência da causa material na filosofia estética:

Por que se associa sempre a noção de indivíduo à de forma? Não haverá uma individualidade em profundidade que faz com que a matéria seja, em suas menores parcelas, sempre uma totalidade? Meditada em sua perspectiva de profundidade, uma matéria é precisamente o princípio que pode se desinteressar das formas (BACHELARD, 2002, p.3)

2.4 MONOLITOS POROSOS



123

Figura 9 – Monolitos Porosos: fotografias analógicas 10x15cm; 6x3,2 cm; 3x4 cm, 2018.
Imagem: Raoni Gondim

Meu primeiro contato com a fotografia remonta a um case amarelo ovo onde meu pai guardava seu equipamento fotográfico: Uma câmera Nikkormat com três lentes 28-80mm, 100-300mm e uma telephoto 400mm 1:6.3, um cabo disparador, um flash que não funcionava e um tripé pesadíssimo. Essa preciosidade para nós - meus irmãos e eu - ficava guardada num lugar sempre inacessível, mas ocasionalmente meu pai abria aquela maleta mágica para dar manutenção aos equipamentos.

Enquanto ele limpava os equipamentos com um pincel soprador - que me fascinava pela descoberta da funcionalidade de um pincel que se alimenta de ar - nos explicava como funcionava a relação com a luz, a profundidade e a abertura da lente. Normalmente, após limpá-la, ele montava a câmera no tripé para nos mostrar o mundo pela perspectiva das lentes, sobretudo da telephoto 400mm 1:6.3 que alcançava grandes distâncias e, por isso,

nos interessava mais. Acredito que esta seja a memória mais antiga - e técnica - que tenho acerca da construção da paisagem.

Na dimensão da paisagem urbana observada pela lente, enxergávamos prédios, janelas e ruas, enquanto isso nosso pai dizia de seu desejo por captar nestas lentes outras paisagens. Este equipamento simbolizava um certo anseio por percorrer outros caminhos, desvendar paisagens, estar em intimidade com a natureza, e não obstante apreendê-la.

Mas o registro, ainda que esteja materialmente vinculado ao fotográfico, se fundamenta na consciência destas experiências, ou seja, é anterior e ao mesmo tempo constante. A imagem fotográfica é um fragmento, um vestígio do real e por isso é preciso que haja uma consciência para interpretá-la e para reconduzi-la à um novo contexto.

Hoje a maleta amarelo ovo fica embaixo de minha mesa de trabalho, é nela onde repouso meus pés enquanto escrevo, dentre outras coisas, sobre o caminhar. A câmera fotográfica fica na minha estante junto com meus livros e outros objetos de uma arqueologia pessoal. O tripé pesadíssimo é ainda utilizado, aqui no escritório ele exerce temporariamente a função de luminária improvisada para a poltrona de leitura.

Junto dos equipamentos acondicionados no case havia um pacote de fotografias tiradas por meu pai durante um intercâmbio nos EUA, na década de 1970. Ali tinha fotos da família que o recebeu, amigos e muitas paisagens. Havia também outras imagens de paisagens, aqui no Brasil, identificadas sobretudo pela presença de seus amigos em algumas fotos. No entanto, percebo que as imagens mais antigas não foram captadas por esta câmera, já as mais recentes sim.

124

É interessante observar esse conjunto onde a câmera, os equipamentos diversos e estas imagens compartilham uma espécie de indício da ação fotográfica, um registro arqueológico que perdura em minha memória e que sempre se atualiza na medida em que os vestígios de minhas próprias experiências oferecem novas qualidades para a leitura destas imagens (recordação?).



Figura 10 - Fotografias analógicas, acervo pessoal, 8,7x8,7 cm (1972) e 9x12,5 cm (s/ data).

Imagem: Raoni Gondim

Algumas décadas depois, meu pai já falecido, eu estava na casa de minha mãe em Goiânia, Goiás, e resolvi organizar o arquivo de fotografias da família. Álbuns de cada filho, da família materna, da família paterna, alguns álbuns de fotografias tiradas por mim com minha primeira câmera e esse pacote de fotografias do meu pai, que separei por temas: pessoas, lugares e paisagens.

Faço uma curadoria no intuito de manter a memória deste momento da vida de meu pai nos arquivos da família, no entanto, muitas daquelas imagens de paisagens pareciam não fazer muito sentido nesta catalogação doméstica, embora me levassem para uma miríade de sentidos e sensações.

Algumas imagens repetidas, borradas, sem foco e com manchas me chama a atenção pelo fato de eu não conseguir distinguir os lugares, de não saber a localização geográfica daquelas paisagens. Ocupar estas imagens é também colonizá-las. Neste não saber encontro uma sensação de intimidade evocada por minhas recordações das inúmeras vezes que estivemos em família, em situações semelhantes na natureza.

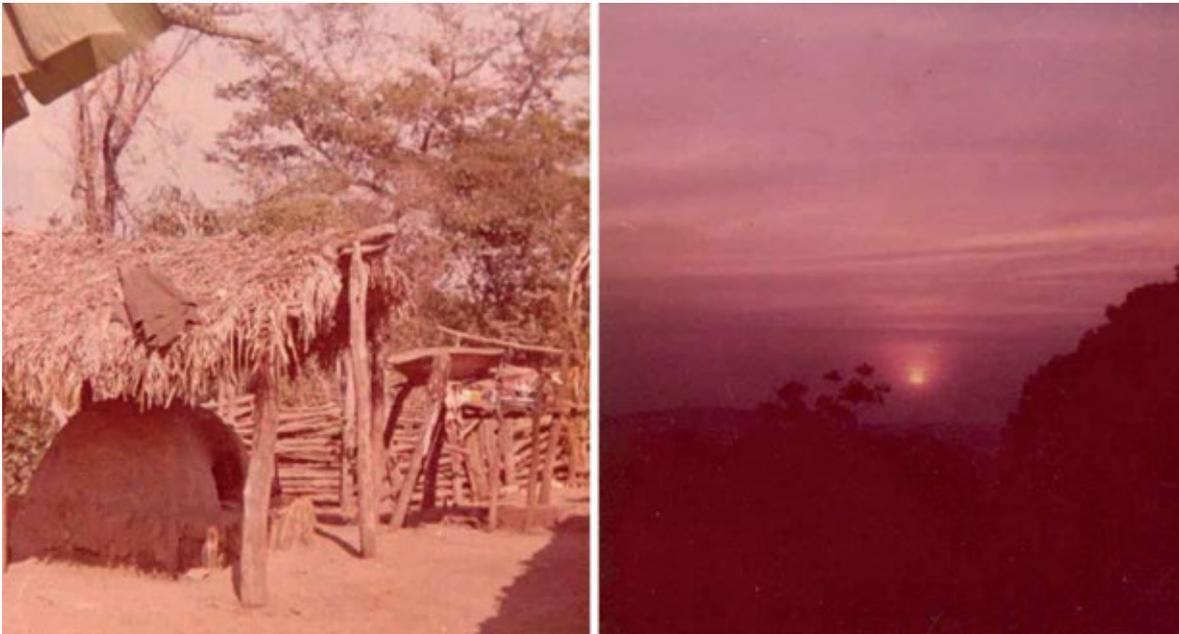


Figura 11 - Fotografias analógicas, acervo pessoal, 8,5x8,5 cm, s/ data.
Imagem: Raoni Gondim

Para meu pai, proporcionar estas experiências de percorrer a paisagem, ou melhor, de habitar a paisagem conosco, era puro contentamento. Enquanto compartilhava sua felicidade de estar ali nos ensinando a pescar, nadar, acampar, admirar cada peixe, passarinho, jacaré, árvore, céu e toda a abundância alimentada pelas águas doces e cristalinas, normalmente de algum afluente do rio Araguaia, eu crescia com as paisagens, que por sua vez se ampliavam – e se ampliam – em meu imaginário.

Se por um lado estas fotografias não foram tiradas por mim e não tenho, portanto, a experiência em campo, por outro lado trata-se de uma experiência colateral em processo de crescimento. Estas imagens são apreendidas no decorrer da vida, no reencontrar com as

fotografias em distintas etapas, na sobreposição de outras percepções e memórias. São novas paisagens e histórias, novos percursos e conexões que retornam aos trajetos outrora percorridos e se expandem na inscrição destes fragmentos não palpáveis criando densidades.

Como objeto, estas fotografias analógicas possuem características específicas, a coloração amarelada pelo tempo que imprime sua assinatura na perene reação sobre a imagem revelada, as texturas do papel, o cheiro de guardado... Enquanto as contemplo, num espaço de constante reconhecimento, identifico pontos de atenção como uma mancha que não fica evidente se é da imagem originalmente captada ou da ação do tempo, um borrão que poderia ser desfoque, excesso de luz, uma reação química na revelação ou um elemento da composição que estava em movimento no instante da captação, e pequenos pontos de brilho, fragmentos da energia refratária.

Reconheço neste ato uma ação arqueológica e resolvo demarcar áreas de interesse (sítios), pequenas molduras de *paspatur* em papel collorplus, no intuito de investigar a imagem pela decomposição de suas camadas e vestígios. Ao tempo em que realizo esta escavação, reflito sobre outra noção de tempo promovida pelos deslocamentos das imagens, seus reenquadramentos e esgarçamentos.



126

Figura 12 - Série: Monolitos Porosos, 4x3 cm; 1x4,7 cm; 5,5x1,7 cm; 3x4 cm, 2018.
Imagem: Raoni Gondim



Figura 13 - Série Monolitos Porosos, 4x3 cm; 3x4 cm; 4x3 cm; 3x3 cm, 2018.
Imagem: Raoni Gondim

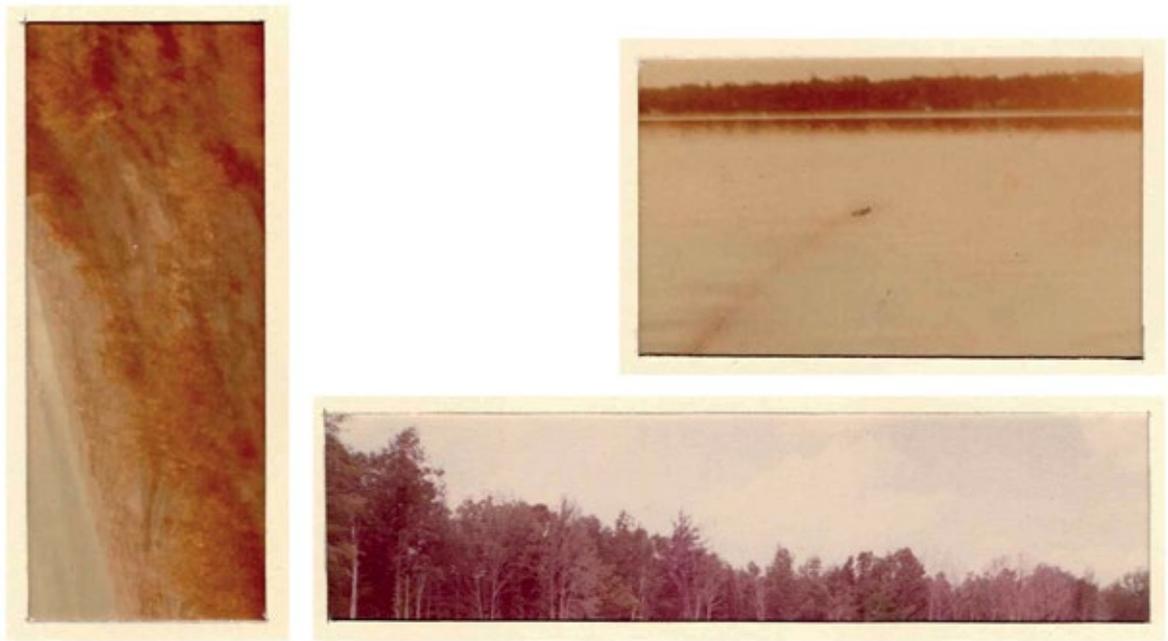


Figura 14 - Série Monolitos Porosos, 7x2,7 cm; 3,3x5.6 cm; 3x11,4 cm, 2018.
Imagem: Raoni Gondim

Estas imagens me dizem sobre as camadas da minha origem, são paisagens da minha ancestralidade. As fotografias - na minha linha do tempo - sempre estiveram lá, e eu, de tempos em tempos, as redescobria atualizando nelas minhas experiências. Disso decorre um processo de escavação que se mistura com o mapeamento das camadas do universo imaginário, instituindo estes Monolitos Porosos.

127

Reflico, com isso, sobre as conexões que se estabelecem a partir da imagem, tanto em seu processo de formação no imaginário como nas fotografias apropriadas no contexto afetivo e os demais registros de paisagens em minhas pesquisas de campo caracterizado pelo caminhar na natureza.

A solidez monolítica que a imagem adquire aqui deixa visível as porosidades que se dão menos pela forma e mais pela força de colisão entre a experiência e a representação, pavimentando o solo por onde a poética percorre. No que se refere à investigação material - o trabalho em ateliê - parto das relações de deslocamentos da fotografia e seu esgarçamento como registro, objeto, substrato e vestígio. Então o que decorre deste percurso físico e imaginário são instâncias - uma atmosfera - que me possibilita pensar acerca das imagenspaisagem.

Conforme observa Gilbert Durand (1997), os símbolos (imagens) constelam (qualidade do ecossistêmico) porque são desenvolvidos de uma mesma variação arquetipal. Os núcleos arquetípicos remontam uma estratificação arqueológica instaurada pela ancestralidade das imagens (cultura material) escavadas.

Portanto, o que se refere ao antigo, primevo, ontológico, cosmogônico, originário, nascente, aponta para uma dimensão espacial de profundidade, onde o tempo é descrito em camadas e decomposições. "Aqui o espaço é tudo porque o tempo não mais anima a

memória... É pelo espaço, e no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração, concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia” (BACHELARD, 1985, p.203)



Figura 15 - Série Monolitos Porosos, 2,5x5 cm; 4x3 cm; 4x3 cm, 2018.
Imagem: Raoni Gondim

128

As imagens paisagem correspondem a movimentos e pulsões que orbitam em torno da nossa própria existência sem, contudo, deixar de pertencer a ela. A fisicalidade disso remonta o fluxo eletromagnético gerado por tudo o que tem vida. Aqui, a apreensão e a constituição da imagem remontam às sensações como leituras sensoriais desta linguagem cósmica (energia, gravidade e magnetismo) a partir do meu corpo como um instrumento ontológico de apreensão da realidade.

Se para Bachelard a causa formal (a matéria) é imperativa, ela diz sobre as técnicas e linguagens que constituem a obra, enquanto a causa material (a imaginação) requer um maior esforço, pois é preciso escavar os sentidos buscando uma dinâmica própria. Nós sentimos a forma sensualmente, ela está carregada de atributos e por isso é imanente. Já a causa material alicerça as condições formais para que a imagem se materialize.

Sigmund Freud buscou na arqueologia tanto um método quanto um escopo para organizar sua psicanálise, a partir das escavações, vestígios e ruínas da psique. Freud elabora um sistema de investigação baseado na topografia para estratificar os componentes da mente como o consciente, o pré-consciente e o inconsciente, estando esta última subdividida em *id*, *ego* e *superego*. Este modelo topográfico freudiano, conforme aponta Philip Rieff (apud Donald Kuspit, 1994) difere da arqueologia, uma vez que:

Reprimir o passado é estar doente do passado, ser saudável é viver mais plenamente no presente. É nesse sentido que o esforço analítico difere do trabalho do arqueólogo, ao qual é frequentemente comparado. O arqueólogo não é nem contra nem a favor daquilo que desenterra, mas o analista alinha-se necessariamente contra o passado do paciente, pois vê como um íncubo no presente. (KUSPIT, 1994, p.159)

A psique orientada pelo domínio de ruínas sugere um campo de profundidades e superfícies onde “as colunas da consciência na psique erguem-se sobre uma base de sulcos feitos pelos traços de lembrança dos desejos” (KUSPIT, 1994, p.168). No entanto, Kuspit analisa a arqueologia freudiana pelo aspecto necrófilo, pois ambas – arqueologia e psicanálise – trabalham com objetos mortos: “a psique certamente o é [necrófila] retendo como retém objetos mortos embora emocionalmente eternos” (Idem, p.168).

Contudo, sendo os objetos emocionalmente eternos, não há morte, mas a perene atualização da experiência colateral cada vez em que se entra em contato com estes fragmentos. Para além, a noção de uma emoção eterna atribuída ao objeto porventura encontrado remete a um outro nível de consciência vinculado ao acontecimento primordial que o justifica – a própria pulsão criativa. Para Durand (1997):

A imaginação, segundo os psicanalistas, é o resultado de um conflito entre as pulsões e seu recalçamento social, enquanto, pelo contrário, ela aparece na maior parte das vezes, no seu próprio movimento, como resultado de um acordo entre os desejos do ambiente social e natural... As imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem, mas pelas flores poéticas e míticas que revelam. Como muito bem diz Bachelard, “para o psicanalista a imagem poética tem sempre um contexto. Ao interpretar a imagem, ele a traduz numa linguagem diferente do *logos* poético”. (DURAND 1997, p.39-40 apud BACHELARD 1989)

129

Os significados (imagenspaisagem) se encontram num fluxo constante porque existem no presente e implicam um futuro, qualquer que seja sua relação com o passado. Assim, a ação arqueológica decorre de seu efeito de interpretação, que por sua vez já prediz o esgarçamento desta imagem em deslocamento.



**FOR
MA
ÇÕES
RO**



**CHO
SAS**

O deslocamento
da imagem



*

Recentemente,
o c o r r e r a m
tremores nessa
região. As aco-
modações de
rochas da zona
de cisalhamento
leste foram as
causas dos trem-
ores. Essa falha foi
muito ativa mesmo
a quinhentos e oi-
tenta milhões de
anos, quando a
região foi palco de
intensa atividade
tectônica. O solo é
pedregoso, e esse
fato vai dificultar
as obras de escav-
ação.

Os trabalhos de con-
strução do canal
nesta região poderão
durar mais tempo que
outros trechos da
obra. Mas, ao mesmo
tempo, essa região é
perfeita para a pas-
sagem do canal. Tô at-
rasado cinco dias no
cronograma. Num
quero que essa viagem
acabe nunca.

(VIAJO porque preciso,
volto porque te amo.
Karim Aïnouz; Marce-
lo gomes, 71 min,
2010).

*

3 FORMAÇÕES ROCHOSAS: O DESLOCAMENTO DA IMAGEM

Recentemente, ocorreram tremores nessa região. As acomodações de rochas da zona de cisalhamento leste foram as causas dos tremores. Essa falha foi muito ativa mesmo a quinhentos e oitenta milhões de anos, quando a região foi palco de intensa atividade tectônica. O solo é pedregoso, e esse fato vai dificultar as obras de escavação.

Os trabalhos de construção do canal nesta região poderão durar mais tempo que outros trechos da obra. Mas, ao mesmo tempo, essa região é perfeita para a passagem do canal. Tô atrasado cinco dias no cronograma. Num que-ro que essa viagem acabe nunca.

*(VIAJO porque preciso, volto porque te amo.
Karim Aïnouz; Marcelo gomes, 71 min, 2010).*

Dado o recorte das concepções conceituais que constituem a dimensão geopolítica e estética da paisagem, buscarei agora uma visão mais antropológica. Considerando a dimensão estética vincula à terra abordarei aqui a incidência dos geoglifos encontrados em todo o território da América Central e Latina, como um antecedente compositivo da paisagem a partir desta consciência arqueológica trazida pela reflexão da série Monolitos Porosos.

O termo geoglifo é utilizado pela arqueologia para designar demarcações em grandes dimensões de terra, geralmente em formatos geométricos, no topo de montanhas circundadas por vales e rios, estruturadas em áreas planas. São caracterizados por inscrições no solo, geralmente feitas por raspagem da terra, criando valas não muito profundas, ou pela construção de fileiras com pedras sobre o solo.

137

No contexto andino, dentre as culturas mais proeminentes se destacam, num intervalo de 2 mil anos (600 a.C e 1200 d.C.), os Paracas com forte produção têxtil, e a civilização Nazca, sob influência da primeira, no desenvolvimento de cerâmica, na produção têxtil, nos geoglifos e na sofisticada concepção de urbanização, sobretudo quanto ao planejamento do sistema hídrico da região, que ancora uma das principais hipóteses que justifica a função dos geoglifos em Nazca.

Toda essa riqueza cultural decantada ao longo de milênios é refletida nos detalhes de uma cosmologia muito bem fundamentada, sob os aspectos que envolvem a experiência, a paisagem e a produção simbólica, conforme observa Klokoènik et al (2002).

Os geoglifos seriam trilhas rituais que surgem como trajetos destes desenhos no solo. Para Aveni e Silverman (1991) esse sistema de representação/cosmologia refletia na produção têxtil andina onde o fio que tecia a urdidura do tecido suscitava a ideia de um caminho complexo onde a linha única, que nunca se cruza, orientava a produção simbólica; na trama do tecido, nas imagens das cerâmicas e no traçado dos geoglifos.

Essas linhas são também representadas no sistema de *ceques*, conforme descrevem os autores, como um dispositivo mnemônico e cartográfico, elaborado com base na topografia

de Cuzco, a partir de linhas radiais imaginárias, orientadas por locais sagrados ao longo do território andino. Tais demarcações tinham como ponto de partida a cidade de Coricancha, templo do Sol, situado na confluência dos rios de Cuzco, o que indica mais uma vez a importância das delimitações hidrográficas nas cosmovisões destes povos.

Aveni e Silverman salientam que, tanto as linhas de Nazca quanto o sistema dos *ceques*, por mais grandiosos que sejam/fossem não têm um caráter invasivo na paisagem natural, ao contrário, parece ser uma tecnologia que se ancora na dinâmica dos fluxos naturais da paisagem e que sustentam a organização da vida social e espiritual dos antepassados peruanos, que tinham as cerimônias de deslocamento como um espaço de reverência à terra em conexão com o divino.

Para Klokoènik et al. (2002) a percepção andina do espaço, a partir dos ritos de deslocamento, demonstram uma maneira de apreender os desenhos em sua superfície bidimensional, a partir de uma perspectiva distinta do mundo ocidental. Mediante o fato de que os geoglifos não eram experienciados de forma aérea, mas sim terrestre, os andinos não os viam como imagens, mas como trajetos, marcas no solo feitas para serem percorridas a pé. Nesse raciocínio, comenta a hipótese de David Johnson em que os geoglifos tinham uma relação direta com as águas subterrâneas em Nazca. Primeiro, pela tecnologia dos *puquios*, ou galerias filtrantes de Nazca, que foram construídos a partir de um profundo conhecimento dos canais subterrâneos, esculpidos a partir dos falhamentos geológicos que cruzam o vale e criam trajetos até os rios.

138

Este sistema de abastecimento hídrico por canais subterrâneos é, até hoje, a fonte de água mais perene da população de Nazca. Os geoglifos, nessa ótica, representariam o próprio mapeamento dos cursos subterrâneos das águas em escala real do terreno, o que sugere o povo nasquenho como exímios cientistas das ciências naturais, com um profundo conhecimento de planejamento urbano.

Segundo Aveni e Silverman (1991), os estudos da etnoastronomia dos povos andinos pré-hispânicos partiam da concepção cosmogônica onde o céu não era algo externo, mas um contraponto céu/terra, representado em toda a iconografia dos artefatos de cerâmica, têxtil e nos desenhos no solo.

O arqueólogo Ângelo Alves Corrêa (2013) contextualiza o apagamento dos povos originários pela arqueologia até a metade do Séc. XX, ao dizer que os grupos indígenas eram considerados como sociedades “sem Estado”, que “foram estigmatizadas como ‘primitivas’, condenadas a uma eterna infância” e, por considerá-las paradas no tempo, seu estudo não competiria à história, já que para “tais povos na infância não há história: há só etnografia” (CORRÊA, 2013, p.2).

Por não seguir o padrão das epistemologias do Norte quanto as tecnologias de comunicação, os povos originários não podiam ser estudados em profundidade, logo, não tinham o direito, dentro da realidade colonial, ao protagonismo na história universalista. Não por uma limitação do desenvolvimento simbólico destes povos, e sim pela limitação de uma ciência imersa em sua própria dificuldade de se entender consigo mesma, nas diversas linhas, recortes, áreas de estudos e visões – estruturalistas –, centradas em um tipo de binarismo que pouco dialoga com outras dimensões e cosmologias.

Os geoglifos, *zanjas circundantes* ou *earthworks* representam um importante indício das organizações sociais pré-coloniais, sobretudo na América do Sul que possui exemplos que datam até 5 mil anos. Nesse sentido são cruciais na compreensão da paisagem, visto que estas modificações estão associadas a cosmologias e tecnologias próprias.

Trindade (2015) aponta que os primeiros estudos acerca das populações ancestrais amazônicas surgem na década de 1950 com os trabalhos de J.H.Steward (1948) e P. Phillips (1958), com a definição de dois grandes territórios: Tribos do Mato Grosso e Bolívia Ocidental e Tribos da bacia amazônica ocidental.

O autor complementa que a observação dos geoglifos dialoga com os conceitos de “*culture área*, distribuição de determinada norma cultural num determinado local, e *age área*, sequência relativa entre estágios de desenvolvimento de complexos culturais numa determinada localidade” (TRINDADE, 2015, p.18). Essa continuidade e evolução baseada em critérios como determinação, norma, desenvolvimento e localidade remontam um nível de complexidade acerca das relações entre o homem e a natureza que incide numa dimensão muito mais complexa acerca das formas de organização e domesticação da paisagem.

Nesse sentido, no que tange a definição de critérios de evolução dos povos da “Cultura de Floresta Tropical”, a arqueóloga B. Meggers (apud TRINDADE, p.19) estabelece quatro estágios de desenvolvimento seguindo fatores de evolução relacionados a política, sociedade, economia e tecnologia, vinculado a capacidade produtiva de cada sociedade, a saber:

1. Tribos marginais.
2. Tribos da floresta tropical.
3. Aldeias circuncaribenhas
4. Civilizações andinas.

Para Maggers, o desenvolvimento social seria inferido pela interação produtiva entre cultivo e meio-ambiente. Nessa lógica, a arqueóloga supõe que as zonas menos desenvolvidas estariam impedidas por contextos ambientais limitantes, como a caracterização de matas fechadas e animais de médio porte.

No entanto, os critérios utilizados por Maggers parecem se embasar em uma dimensão exógena no que se refere a lógica do que seria uma sociedade evoluída, ou ainda, complexa. Conforme complementa Trindade (2015, p.24), as recentes pesquisas mostram que as populações se adaptam às diversidades ambientais por meio do desenvolvimento de técnicas de manejo que se tornam mais articuladas e mais complexas ao longo do tempo.

Do ponto de vista do desenvolvimento do imaginário, tal constatação nos parece óbvia. Trago a obviedade não para questionar a relevância do trabalho de Trindade, mas para refletir sobre a construção de uma análise acerca desta “Cultura de Floresta Tropical”,

cujo critério de complexidade social estaria afetado, em Maggers, de forma pejorativa, pela compreensão distanciada das condições mais elementares de instauração de uma comunidade enquanto um conjunto de seres vivos em relação: seu habitat.

Quando Maggers propõe que determinada sociedade estaria impedida de evoluir de forma complexa em detrimento das características de seu entorno, ou seja, seu habitat, ocorre uma cisão basilar, uma ruptura entre a evolução da consciência humana e a inerência disso com o habitat. A cosmologia da paisagem seria uma proto linguagem erigida pela relação direta do homem com seu espaço de habitação, de forma instintiva, primeva e, não obstante, complexa.

O reconhecimento do/no espaço é condição primeva na organização de um grupo social. Ou seja, toda forma de vida desenvolve sua inteligência e existência a partir da adequação com o ambiente. Digamos que na perspectiva de “civilidade” o termo para esse protocolo de reconhecimento do espaço seria a permissão, a licença ou a autorização associada a um tipo de responsabilidade por ocupar um espaço – um dos significados de *landscape*.

Todas as instâncias de interação/ habitação que Trindade (2015) apresenta em sua pesquisa indicam que aquelas populações tinham ciência da modificação da paisagem. Não obstante, a hipótese geral mais aceita entre os arqueólogos é que os geoglifos estariam associados a cosmologias próprias. Essa consciência acerca da modificação da paisagem na Amazônia questiona um ideal naturalista da paisagem, fundamentado num discurso convenientemente colonizador que invisibiliza os milênios de ocupação pré-colonial de povos originários e possuidores de sistemas complexos.

140

Para ele a construção desta linha cronológica de ocupação da natureza deve considerar a inerência da capacidade do homem em alterar a natureza, o que nos leva à hipótese de que o antropoceno se iniciaria já no Holoceno – os últimos 10 mil anos do planeta, caracterizado pelo fim da última era glacial.

Tal hipótese se ancora no fato de que a queima intencional de áreas para cultivo, por exemplo, teria contribuído para o aumento antropogênico do ciclo de carbono. Nessa linha de pensamento, a paisagem amazônica deve ser estudada a partir do um conceito de longa duração (evolução contínua). Essa perspectiva anula o discurso naturalista da paisagem e permite uma nova estimativa quanto à população e domesticação das florestas tropicais ao longo dos milênios, conforme reitera Ailton Krenak no tópico 4.1 Abya Yala.

Por fim, Trindade (apud G. Politis, 2006) elucida, a partir da cultura do povo Nukak da Colômbia, cinco dimensões territoriais que nos ajudam compreender a estratificação da paisagem:

1. Territórios de bando: área de exploração regular e favorita da comunidade.
2. Territórios de grupo regional: área compartilhada entre diferentes grupos.
3. Territórios distantes conhecidos, mas raramente visitados.
4. Territórios cuja existência é conhecida, mas nunca visitados.
5. Territórios relacionados a paisagem ideacional.

Em meio a tantas idas e vindas do limiar que define o que está ou não incluso no sistema histórico-cultural, Netto (2008) aponta para o problema da descontinuidade cultural que marca a ocupação e colonização do território brasileiro. Os povos nativos que vivem no entorno de sítios arqueológicos sofrem de uma falta de “memória da paisagem”, pois não há uma ligação entre sociedades do presente e do passado. O vínculo entre a oralidade, a cultura e a paisagem se decompõem na terra e levam consigo os atributos responsáveis pelo ensinamento destas culturas.

Na tentativa de retratar o apagamento destas culturas, a arqueologia cria o conceito de Longa Duração - *Longue Durré* -, que recusa a definição *povos primitivos*. Na esteira da Longa Duração compreende-se uma temporalidade contínua, dinâmica e integrada, cujas ciências naturais devem reaver os aspectos até então ignorados, no que tange a cultura material dos povos originários.

Nessa mesma linha, a Antropologia Histórica substitui o termo *pré-histórico* por *pré-colonial*, numa inclusão tardia dos povos originários não como primitivos ou pré-históricos, mas como os povos da terra que existiam em suas complexidades antes de serem invadidos, saqueados, escravizados e dizimados.

A longa duração histórica é interpretada como uma série de eventos que se organizam a partir da relação entre grupos sociais humanos e espaços habitados, o que possibilita a ampliação da percepção e, conseqüentemente, da narrativa histórica a partir da proximidade e singularidade construída pelos aspectos simbólicos de distintos grupos, em distintas épocas.

142

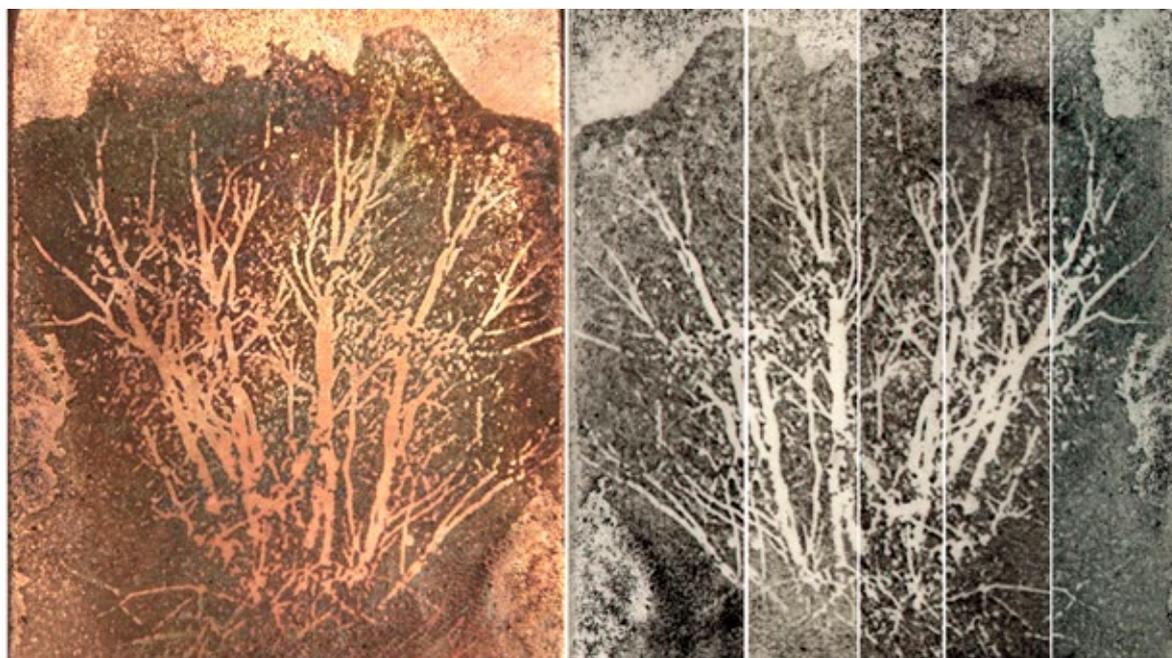
A natureza evolui, transforma e se renova. Na medida em que a ação no/do tempo digere os resquícios da humanidade, transformando memória em substrato, são arquivadas nas camadas do solo, em constante movimento, todo o nosso conhecimento imemorial.

Em paralelo ao tempo da natureza, a memória da humanidade estaria para a narrativa histórica, assim como a rocha está para o seixo rolado. Há quem reconheça esse objeto sob a perspectiva das forças biogeoquímicas que agem sobre ele definindo seu trajeto e formato, há quem reconheça nessa peculiaridade um caráter místico que a qualifica como um ícone da manifestação divina. Há quem sinta aversão, um medo intrínseco e irracional e por isso se distancia, e há quem contemple, se emocione com sua textura, densidade, sonoridade e a reverencie como parte deste corpo maior ao qual estamos todos inseridos, lutando diariamente para conseguirmos nos comunicar em harmonia.

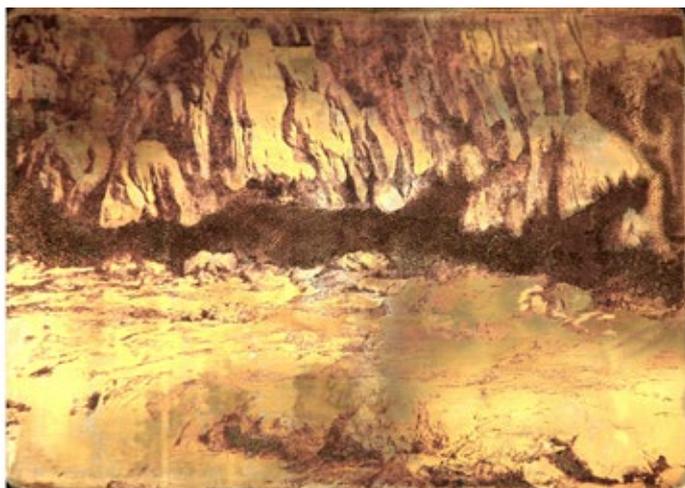
Do manuseio da placa, o corte e limpeza do metal, ao processo de gravação da matriz a partir dos sulcos esculpidos manualmente ou pela corrosão induzida pelos ácidos, a gravura me chega como um processo arqueológico e escultórico como decantação dos registros fotográficos de um processo de estratificação das caminhadas e suas camadas – a natureza biogeoquímica e a natureza da representação.

Nas colisões entre a linguagem fotográfica e a calcográfica, enfoco nos tamanhos afetivos das impressões fotográfica – 10x15 cm e 5x7 cm –, pois nossa memória e identidade está permeada por estes formatos. Para transitar pelo mundo eu preciso do meu retrato 5x7 cm, que compõe meu passaporte, e para materializar o que trago do mundo, a dimensão mais clássica e doméstica de impressão é a 10x15 cm.

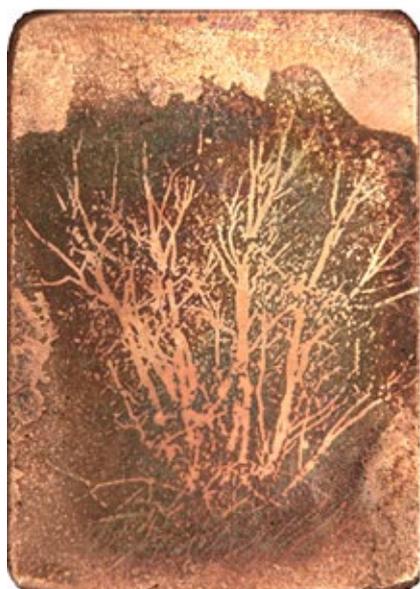
A paisagem em sua dimensão e perspectiva é imensurável, nos cabe pensá-la em níveis simbólicos, suscitando suas infinitas qualidades e materiais por meio da imanência da materialidade que por sua vez diz sobre nossa experiência com o habitat. Assim, eu a habito na intimidade do pequeno.



**Figura 18 – Falsa fotogravura a partir de imagem digital, 5x7 cm.
Detalhe: Matriz metálica e impressão em papel color plus, 220g, 2017.
Imagem: Raoni Gondim**



146



**Figura 20 – Matrizes metálicas a partir da técnica de falsa fotogravura. 10x14 cm; 5x7 cm; 5x7 cm, 2017.
Imagem: Raoni Gondim**

Todo o trajeto de execução da gravura denota uma força de manuseio que contrasta com a delicadeza da imagem que surge no papel, oriunda do enfrentamento direto com o metal e os ácidos, do processo de entintamento e, finalmente, da prensa. São dois objetos distintos e complementares que conseguem expressar a união entre a matéria do metal, que recebe os sulcos e o entintamento oleoso, e na materialidade inaugurada pela possibilidade dos suportes de impressão que por sua vez são impregnados dos claros e escuros depositados pelos sulcos, sob forte pressão no papel úmido.

A superfície da matriz é constituída de ranhuras, são paisagens de erosões e corrosões em que as imagens surgem de um processo escultórico com o metal, onde os traços em baixo relevo imprimem novas qualidades na superfície gravada.

Cada impressão desvela a ação de sua feitura, o tempo reage sobre o metal. Estamos sempre lustrando a matriz para que as impressões estejam fidedignas, o menor contato ou atrito com a placa exerce sua presença na impressão. Mesmo a matriz em sua resistência metálica, na medida em que imprime e que é novamente limpa, lustrada, se decompõe gradativamente. A paisagem é também sobre o que ainda resta.

A dinâmica de materialização da gravura me remete aos deslocamentos implícitos na constituição das imagens paisagem, sobretudo no que se refere a ação entre os opositivos complementares matriz/suporte. Trata-se de um processo em que é possível evidenciar as várias camadas de sua formação, que em seus desdobramentos técnicos me possibilita trabalhar com as fotografias digitais para criar, dentre outras coisas, matrizes analógicas.

Para além de uma ação física, penso sobre a constituição simbólica que opera no modo como as imagens aqui se organizam, num processo muito bem sedimentado pela relação entre as camadas da imagem virtual, seja ela mental ou digital, e no significado gerado pela estratificação desta ação - a matriz, a gravura e o que é gerado no decorrer deste ato.



Figura 22 – Detalhes de matriz metálica (ponta seca),10x15 cm, 2017.
Imagem: Raoni Gondim

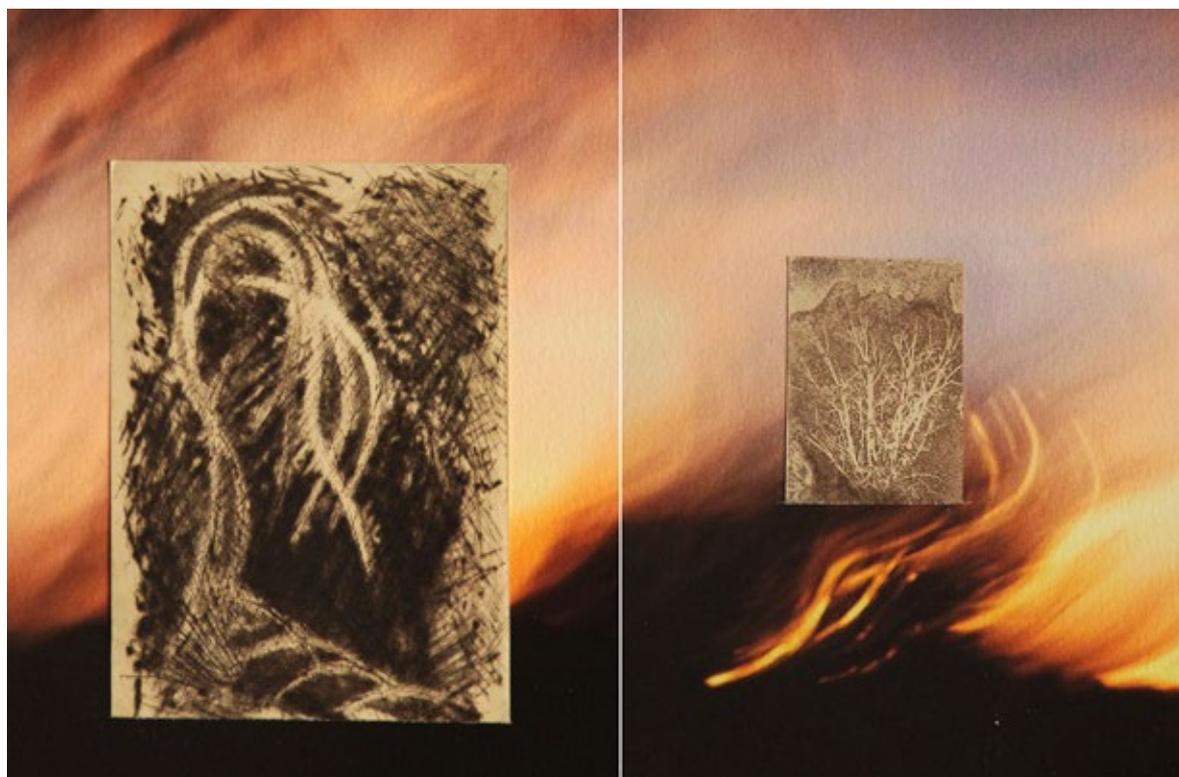
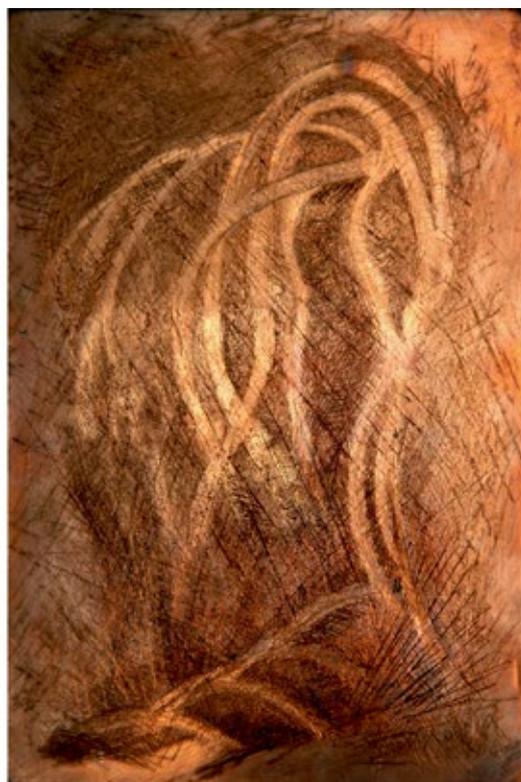
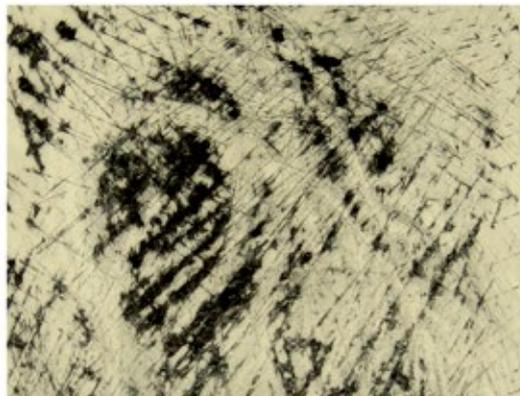


Figura 23 – Gravuras em papel color plus 220g sobre fotografia digital em papel 100% algodão, 20x15 cm, 2018.
Imagem: Raoni Gondim

Sobre isso, reflito acerca destes trânsitos migratórios que se reconhecem pela estética do contemporâneo, os fenômenos híbridos, os acontecimentos que imperam sobre a ideia e disso forjam uma realidade.



152



**Figura 25 – Matriz em ponta seca, 10x15 cm e provas de impressão (detalhes).
Imagem: Raoni Gondim**

A construção da imagem, em sua finalidade poética, denota um caráter político e iconoclasta na medida em que impõe novas camadas e expande seus significados de modo aberto. O resultado aqui deixa de remeter à fotografia digital para compor, pela transcrição para o analógico, uma gravura.



Figura 26 – Falsa fotogravura em papel color plus 220g. 5x7 cm, 2017.
Imagem: Raoni Gondim

Antes de ser representada, a paisagem se trata de um estado de percepção e, nesse sentido, as gravuras remontam a uma convenção, aos Efeitos Geográficos e seus deslocamentos estratégicos realizados em ateliê, a partir do manuseio com a técnica e com a materialidade que envolve este fazer.

Assim, as sobreposições do tempo, da imagem e da paisagem dão forma as topografias imaginárias. São fluxos não cronológicos que envolvem a constante decantação do *agir* e do *fazer*². Estas digressões refratam a imagem, criam fenômenos de espelhamentos, novas miragens.

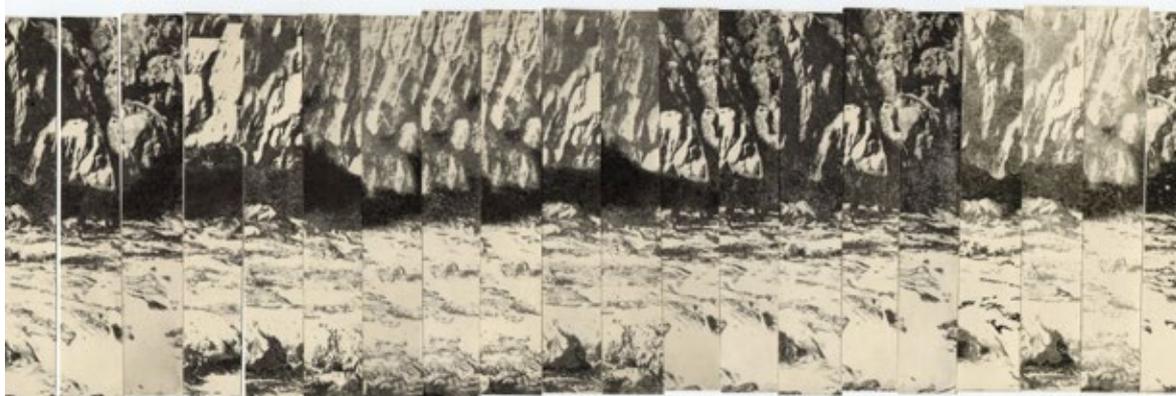


Figura 27 - Falsa fotografavura, 10x30 cm, 2017.
Imagem: Raoni Gondim

154

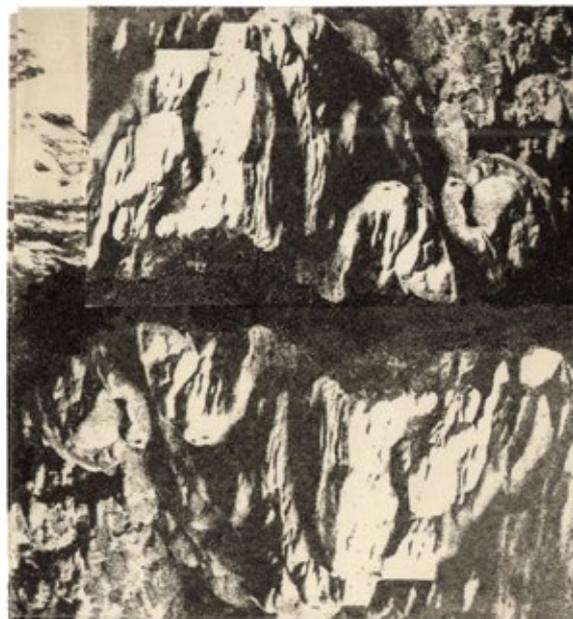


Figura 28
Falsa fotografavura, 9 x 8,5 cm, 2017.
Imagem: Raoni Gondim

2 “[Fernand] Deligny contrapõe *agir* e *fazer*. Fazer é fruto da vontade dirigida a uma finalidade, por exemplo, fazer obra, fazer sentido, fazer comunicação, ao passo que agir, no sentido muito particular que lhe atribui o autor, é o gesto desinteressado, o movimento não representacional, sem intencionalidade, que consiste eventualmente em tecer, traçar, pintar, no limite até mesmo em escrever, num mundo onde o balanço da pedra e o ruído da água não são menos relevantes do que o murmúrio dos homens... Nesse mundo, a linguagem ‘ainda não está’, ela que nos permite falar no lugar dos outros, pensar por eles, fazer com que sejam ou desapareçam, decidir seu destino. (PÁL PELBART, 2013, p. 261)

3.2 EÇARAIA ANHANGÜERA - O ESQUECIMENTO DO DIABO VELHO



Figura 29 - Fotografia digital, acervo pessoal. XII Encontro de Culturas Tradicionais, Etnia Kayapó, Goiás, 2012.
Imagem: Raoni Gondim

155

No Séc. XVII o bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva chega à região onde hoje é Goiás em busca riquezas e se depara com indígenas adornados de ouro. Interessado, indaga sobre a origem, mas não obtém retorno. O bandeirante enche então uma batedeira de álcool e atea fogo, ameaça os nativos dizendo que o álcool era água e que se não contassem a localização do ouro, colocaria fogo nas águas da região. Receosos, os indígenas revelam o local e apelidam o imperialista de Anhangüera, o diabo velho.

O esquecimento do diabo velho - eçaraia anhangüera (Tupi-Guarani), surge a partir das investigações com o grupo de pesquisa Arte Híbrida - CNPQ, do qual faço parte desde 2013. O trabalho surge a partir da discussão dos aspectos híbridos da imagem, com o foco na fotografia, por meio da experimentação de técnicas diversas que perpassam sua qualidade objetual.

Para pensar sobre essa relação entre a imagem e sua materialização, revisito os registros fotográficos realizados durante o “XII Encontro de Culturas Tradicionais”, na Aldeia Multiétnica, território da Chapada dos Veadeiros, Goiás, em 2012. O Encontro propunha o

diálogo com os modos de existência e resistência dos povos originários, no intuito de que nós, não indígenas, resgatássemos os instintos de conexão com a terra.

Na ocasião, estava a trabalho, integrado à equipe técnica do espetáculo itinerante de dança “Perfume para Argamassa”³, de Kleber Damaso e Viviane Domingues, oriundo de um processo de criação fundamentado nos diálogos sensoriais que impulsionavam a dança e refletiam sobre a arquitetura, a natureza e as ações humanas.

Vivenciar a paisagem do verão intenso do centro-oeste, vento seco, terra vermelha, chão batido e novamente um sol de causar miragens, me traziam a sensação de uma aridez psicodélica e familiar. Sou goiano e reitero que o cerrado é meu bioma de nascimento. Me fascinava a composição estética, as cores, grafismos, proporções e volumes que cada etnia apresentava na vestimenta, na pele, no olhar, na coreografia de cada corpo, na maneira como cada olhar percorria o espaço e na liberdade para existir que as crianças tinham e da qual tão plenamente aproveitavam.

Neste fascínio com a diversidade e beleza contida naquelas culturas, me surge o desejo de registrar aqueles momentos de composições estéticas tão sofisticadas. Mas, deste impulso, surge também um questionamento sobre o me autorizar a fazer tais registros. Se por um lado me interessava a relação com o espaço, este era apreendido pelo meu corpo coexistindo, assim como nas caminhadas, pelo reconhecimento da diversidade que me cerca.

Reitero aqui o caráter pós-cedente da fotografia em relação aos modos de apreensão das imagenspaisagem. Para além de uma composição espacial, há, nesta experiência, o contato com outras culturas e, antes de captar estas imagens, era preciso reconhecer, em meu próprio olhar, um estado de observação pela experiência do diálogo.

156

As fotografias se tornam testemunhos desta ancestralidade, contudo, a tradução pela fotografia me chega como algo anacrônico, pois ela é posterior às culturas que me cercavam. Evidentemente que a tecnologia ocidental estava presente no cotidiano daqueles povos, mas eu tampouco tinha conhecimento de como isso era apreendido por meio destes imaginários.

Reconheço neste espaço o sagrado em outros tempos - o que me antecede e, não obstante, me sustenta, o que me chama pela experiência da duração, o presente que me dividia entre o ato e o registro, e o que me proporciona este rememorar em várias etapas, dentre estas o desvelar destas imagens por meio da produção em ateliê e da reflexão sobre isso por meio desta narrativa. Tais registros dizem, portanto, sobre os encontros possíveis quando se caminha, dizem sobre outras dimensões da paisagem.

Como se organiza a paisagem para as culturas primevas? Como se relacionam, nas instâncias do imaginário, os espaços da natureza embrenhada no cotidiano e no espaço simbólico? Quais ou onde se encontram as qualidades e fronteiras do fenômeno poético para os povos originários?

~



Figura 30
Fotografias digitais, acervo pessoal. XII Encontro de Culturas Tradicionais, Etnia Kayapó, Goiás, 2012.
Imagem: Raoni Gondim



Figura 31
Fotografias digitais, acervo pessoal. XII Encontro de Culturas Tradicionais, Etnia Kayapó, Goiás, 2012.
Imagem: Raoni ondum



Figura 33 - Fotografias digitais, acervo pessoal. XII Encontro de Culturas Tradicionais, Etnia Kayapó, Goiás, 2012.
Imagem: Raoni Gondim

Este processo de criação ainda vibra e, por isso, não se encerra nesta narrativa. As imagens-paisagem evocadas nestes registros fotográficos me redimensionam num campo de peregrinação, me intimam a reagir, compartilhando essa inadequação multilatória promovida pelas narrativas parciais, tangenciando as ruínas, a crise da representação e de um imaginário - ocidental colonizado e - pobrecido pela falta de perspectiva de origem e finalidade.

Da reflexão acerca destes registros e do caráter objetual da fotografia, penso em suportes que remontem o apagamento destes povos e que possam acolher, pela materialidade, a crise da narrativa. Nos testes em ateliê, trabalho com a azulejaria como suporte, por representar uma fórmula muito bem sedimentada deste imaginário. Ela surge em culturas como a árabe e a marroquina, que influenciam toda a Europa a começar pela Espanha e finalmente Portugal, onde se torna uma efetiva maneira de expandir e endossar as narrativas visuais da colonização portuguesa.

Amplamente utilizada como ornamentação no revestimento de edificações e monumentos, seja com motivos históricos ou cotidianos, a azulejaria em seu antecedente evoca uma ótica imperialista. Trata-se de uma tecnologia de fácil execução, durável e com uma conotação de assepsia que impermeabiliza a porosidade das paredes de adobe e palha entrelaçadas pelas tecnologias originárias.

Trabalho com a sobreposição destas imagens reveladas na azulejaria utilizando a cianotipia misturada à gelatina como fixador para este suporte. Proponho, com isso, novas perspectivas acerca das implicações históricas, sociopolíticas, imaginárias e, portanto, culturais que agora ocupam a superfície do objeto cerâmico.

162

Esse método operativo articula uma leitura arqueológica em que os escombros das narrativas coloniais são reconstituídos pelo deslocamento na hierarquia de aparecimento da imagem sobre a superfície do artefato cerâmico.



Figura 36
Série: Eçaraia Anhangüera.
Cianotipia s/ azulejo (detalhe), 15 x 15 cm, 2018.

Imagem: Raoni ondum



Figura 39
Série: Eçaraia Anhangüera.
Cianotipia s/ azulejo, 15 x 15
cm, 2018.

Imagem: Raoni ondim



Figura 40 - Série: Eçaraia Anhangüera. Cianotipia s/ azulejo, 15 x 15 cm (detalhe), 2018.
Imagem: Renata Voss

Tal empreendimento diz sobre novas demarcações territoriais que tensionam um processo de escavação simbólica e refretam as possibilidades de leitura quando apresento os azulejos e seus fragmentos. Se por um lado o encontro com a peça cerâmica intacta eleva a representatividade dos povos originários ali impressos, a apresentação da obra na qualidade de fragmento propõe uma experiência arqueológica e cria novos trajetos de encontro, como se ao ser devolvidos à terra, escavados e novamente revelados, estes artefatos dirão ainda sobre o que neste contexto histórico foi definido como algo digno de representação.

Nos escombros da história os fragmentos, agora com as imagens de nossos povos originários, não dizem mais sobre algo exógeno e estruturas monumentais de um processo alienatório associado às epistemologias imperialistas, mas ao desdobramento simbólico que implica a perenidade dos trajetos percorridos e paisagens semeadas. Nesta escavação poética componho, a partir de outras naturezas possíveis, novas realidades.



166



Figura 42 - Série: Eçaraia Anhangüera. Cianotipia tonalizada s/ azulejo, 15 x 15 cm (detalhe), 2018.
Imagem: Raoni Gondim

A revelação em cianotipia é também experimentada sobre as placas de metal utilizadas como matriz das fotogravuras. Me interessa aqui a relação entre a durabilidade do metal e a fragilidade desta técnica de aparecimento da imagem. O reflexo do metal faz reluzir a imagem que absorve esta luminosidade e é atravessada pelos efeitos de transparência, traduzindo na materialidade sua condição vibrátil.

Na experiência física com o objeto é possível passear com a cabeça em busca de uma luz que possibilite enxergar a imagem e seus detalhes, os deslocamentos do olhar produzem efeitos geográficos sobre estas paisagens, onde as camadas de pigmento, suas falhas de impressão e as ranhuras no metal ganham novas conotações.

Já aqui, neste registro da obra, perdemos o passeio pela superfície pois lidamos com outras qualidades vibráteis: a imagem é decantada em camadas algorítmicas que dizem sobre a realidade de leitura pelo ecrã, e, noutra realidade, também atribuída às estratificações deste objeto teso, a leitura impressa é construída pelas camadas do papel e do pigmento.

Que belo modo de revisitarmos as instâncias das experiências através dos meios de representação que acercam esta realidade poética. A escrita aqui diz mais sobre as reflexões e descobertas do que a narrativa de algo que já ocorreu. O fenômeno poético diz sobre ocorrências, mas como suportá-las sem encerrá-las no texto?

É nesta encruzilhada que avisto as Formações Rochosas, os deslocamentos da imagem e os Efeitos Geográficos enquanto mecanismos de representação que conduzem às questões acerca dos imaginários originários e da paisagem.



Figura 45 - Revelação em cianotipia s/placa de bronze, 19,5 x 15 cm. 2018.
Imagem: Raoni Gondim



170



Figura 46 - Revelação em cianotipia s/placa de bronze, 19,5 x 15 cm. 2018.
Imagem: Raoni Gondim



Figura 48 - Revelação em cianotipia s/ placa de bronze, 9x11,5 cm (detalhe), 2018.
Imagem: Raoni Gondim



Figura 50 - Revelação em cianotipia s/placa de bronze, 11x9,5 cm, 2018.
Imagem: Raoni Gondim



*

Gar-
ganta do
Rio das Almas.
Altitude: oitocentos
metros. Profundidade do
rio: quinze metros. Largura:
entre trinta e oitenta metros. O
canal vai ter início nessa
parte do rio. Isso se o rio
não secar até lá.

S e -
tenta por-
cento dos habi-
tantes já foram
embora daqui. Essa vai
ser a primeira cidade a ser
coberta pelas águas do canal.
Cidade abandonada. Ponto inicial
da transposição das águas.

(VIAJO porque preciso, volto
porque te amo. Karim Aïnouz.
Marcelo Gomes, 71 min, 2010).

*

4 EFEITO GEOGRÁFICO: MECANISMOS DE REPRESENTAÇÃO

Garganta do Rio das Almas. Altitude: oitocentos metros. Profundidade do rio: quinze metros. Largura: entre trinta e oitenta metros. O canal vai ter início nessa parte do rio. Isso se o rio não secar até lá.

Setenta por cento dos habitantes já foram embora daqui. Essa vai ser a primeira cidade a ser coberta pelas águas do canal.

Cidade abandonada. Ponto inicial da transposição das águas.

*(VIAJO porque preciso, volto porque te amo.
Karim Aïnouz. Marcelo Gomes, 71 min, 2010).*

Para sobreviver o homem lida com a terra: planta, colhe e se alimenta na consciência gerativa da natureza ao seu redor. O homem e sua potência se encontram no campo e na paisagem da vida integrada. Em algum momento no rito diário da lida com a terra, no instante em que, no sol escaldante, este homem se levanta, procura a parte da mão menos suja para tirar o suor da testa, tomar um gole d'água e finalmente observa. Nesse hiato, na medida em que percebe seu entorno, ele cresce equidistante, para dentro e para fora. Ao observar ele se depara com a paisagem em sua condição irrestrita de crescimento. O homem segue após essa pequena pausa, trabalhando. Até que, enfim, se põe a descansar. Quando recosta sua cabeça no fim do dia e fecha os olhos, o que ele vê? Com que ele sonha?

183



Figura 52 – Diário de campo, pastel seco sobre papel canson 220g, 20x30 cm, 2016.

Imagem: Raoni Gondim

*

AB
AY A
Y A
LA:
IMAGINÁRIOS
ORIGINÁ-
RIOS



*

4.1 ABYA YALA⁴: IMAGINÁRIOS ORIGINÁRIOS

Início este tópico com a legibilidade crítica da ensinança de Ailton Krenak (2020a):

[...] Apesar de existir uma ideia de que os índios deveriam ser estátuas mesmo e ficar cada um parado no seu lugarzinho, se possível de 1500 para cá, a gente deveria ter virado cada um uma estátua de si. Na verdade, nós somos cinéticos, nós somos constelações que ficam o tempo inteiro em movimento. Uma aldeia, aquilo que os portugueses chamam de aldeia – os portugueses tinham aldeia na Europa e quando eles chegaram aqui eles tentaram fixar a gente em aldeias. A primeira tentativa de pregar a gente para virar estátua foi dos jesuítas. Os jesuítas adoravam fazer a gente virar estátua, inclusive o padre Vieira faz a descrição da estátua de pedra e a estátua de murta – o que mais uma vez mostra que esses caras tem fixação em estátuas. Já que não teve como fazer a gente virar uma estátua de pedra, eles ficavam muito chateados com a nossa inconstância, e aí, o Eduardo Viveiros de Castro manda aquela de “a inconstância da alma selvagem”, não é isso? Engraçado como ele descreve aquela coisa de que se você não ficar podendo, do nariz nasce um galho, na orelha nasce uma folha. Então, assim, nós estamos sempre sendo podados exatamente para não nascer muita coisa na gente. Então, mais uma vez a gente volta naquela ideia da estátua. Ora, os lugares onde nós vivemos, eles não caberiam o nome de aldeia. Porque não tem a permanência necessária para caracterizar uma aldeia. Nós habitamos esses territórios e quando eles têm entre 5 e 6 anos, começam a cheirar mal.

Quando o lugar cheira mal é hora de ir embora. Os corpos que começam a fazer aquele lugar a cheirar, saem dali e aquele lugar vira, de novo, um bosque. É por isso que alguns estudiosos do século XX concluíram que a Amazônia é um grande jardim, ela foi criada, feita. A mata atlântica também – tem um livro maravilhoso chamado História Natural da Mata Atlântica, que mostra como a mata atlântica foi cuidadosamente cultivada para virar aquela coisa que os viajantes do Séc. XIX piravam com a beleza da mata atlântica.

Todos descrevem a mata atlântica em estado de êxtase, porque eles viam uma coisa tão majestosa, tão grande. Toda a costa atlântica era um jardim, não tinha nenhum lugar no mundo que você chegava e era um jardim. Os outros litorais tinham desertos, falésias... Aqui não, eles chegaram e viram um jardim estourando na cara deles. Quando entraram para dentro do cerrado e foram ver a Amazônia, outro jardim. Estes jardins todos foram feitos por uma humanidade que nunca foi estátua, que sempre se moveu. São humanos em movimento cultivando paisagens de beleza, sem nenhuma pretensão de deixar monumentos. A gente nunca largou uma escultura no meio do caminho dizendo “olha, a gente fundou a aldeia tupinambá ou guarani.” (KRENAK, 2020a)

187



4 Conforme enuncia a enciclopédia latino-americana, o termo Abya Yala, oriundo do povo Kuna, da Colômbia, significa “terra madura, viva, em florescimento”. É referenciado desde o Séc. XVI como uma denominação alternativa à América: “como espaço permanente de enlace e intercâmbio, onde possam convergir experiências e propostas, para que juntos enfrentemos as políticas de globalização neoliberal e lutemos pela liberação definitiva de nossos povos irmãos, da mãe terra, do território, da água e de todo patrimônio natural para viver bem”. Pouco a pouco, nos diferentes encontros do movimento dos povos originários o nome América vem sendo substituído por Abya Yala indicando assim não só outro nome, mas também a presença de outro sujeito enunciador de discurso até aqui calado e subalternizado em termos políticos: os povos originários.” Disponível em <http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala>.



Essa constelação cinética citada por **Krenak** reitera um movimento perpétuo de migração que contrapõe as atuais estruturas sociopolíticas e econômicas fundamentadas num discurso de estabilidade, posse e individualismo que são desvinculados da realidade da própria natureza. Não me refiro, com isso, apenas aos processos migratórios decorrentes do modo de vida destes povos, mas a dinâmica conectiva da própria consciência de tudo que é vivo e está em relação.

Não há estabilidade, se não pela constância de modificação das coisas e dissociar isto das estruturas sociais é mais uma forma de suprimir a potência criadora que disto decorre. Reitero a ideia de poder trazida por Agambem (2013), como uma estratégia de permanência da potência do outro, que embasa a forma de opressão e divisão de grupos.

Nessa ótica, para descolonizar a paisagem – física e imaginária – é necessário desconstruir a monumentalidade imposta por um discurso fundamentado nos cânones da civilização alcançada pelos processos de colonização majoritariamente extrativista e de apagamento das culturas originárias. Como reflete Krenak (2020 a, 2020 b), a monumentalidade escultórica e histórica erigida pelos homens “civilizados” se perpetua como um lembrete das forças que operaram nos territórios invadidos.

Os padrões de organização social se constituem simbolicamente a partir da interação entre indivíduo e habitat, criando estratégias (e imagens) que articulam ambiente, necessidade e rito. Portanto, compreender a vida como uma consciência coletiva facilitaria a fuga do individualismo alimentado por uma atmosfera de localização que envolve a noção de posse, de fronteira, de domínio e, não obstante, de autoria.

188

Para que se tenha uma compreensão crítica e integradora acerca das cosmologias que permeiam nossa ancestralidade, é imperativo pensar na paisagem como uma constante ação entre os povos que nela habitam, criando diálogos e estratégias a partir da extensão do conhecimento acerca das naturezas possíveis.

Digo integradora e não “integrada”, visto que não se trata de um grupo ou sociedades, mas da constituição de uma consciência que envolve uma complexidade ecossistêmica, impregnada de elementos telúricos que contém, dentre infinitas informações e possibilidades que envolvem nossa existência, a memória de centenas de culturas distintas e milhares de centenas de vidas complexas dizimadas pela ação colonial.

Primeiro, o ser humano nega a natureza (negação exteriorizada no seu esforço para reduzir a natureza a suas próprias necessidades); e, em segundo lugar, ele ou ela transforma o elemento negado por meio de trabalho e luta. Ao transformar a natureza, o ser humano cria um mundo; mas no processo, ele ou ela fica exposto (a) a sua própria negatividade. Sob o paradigma hegeliano, a morte humana é essencialmente voluntária. É o resultado de riscos conscientemente assumidos pelo sujeito. De acordo com Hegel, nesses riscos o “animal” que constitui o ser natural do indivíduo é derrotado. (MBEMBE, 2018, p.11-12)

Diante desta acepção necropolítica da história, Achille Mbembe atenta para um fato de preocupação com “aquelas formas de soberania cujo projeto central não é a luta pela auto-

mia, mas a ‘instrumentalização generalizada da existência humana e a destruição material dos corpos humanos e populações’ (2018 p. 11). Complementa que o exercício de soberania está na capacidade social de autocriação, ou seja, na constituição de recursos simbólicos e imaginários específicos de uma sociedade e não no seu perene projeto de apagamento, conforme evidenciado na prática construtiva desta nação-acampamento Brasil.

Os brancos dormem deitados no chão, em camas, nas quais se agitam com desconforto. Seu sono é ruim e seu sonho tarda a vir. E quando afinal chega, nunca vai longe e acaba muito depressa. Não há dúvida de que eles têm muitas antenas e rádios em suas cidades, mas estes servem apenas para escutar a si mesmos. (KOPENAWA, 2015, p.461)

No que se refere as cosmologias originárias há uma intenção e uma ligação direta entre a matéria e a materialidade. Os artefatos, utensílios, artesanatos, grafismos e pinturas corporais fazem parte de um sistema de conexões que vão além do modo como as epistemologias do Norte compreendem, por exemplo, a arte.

Este conjunto de práticas e saberes compõem um sistema de comunicação exemplificado aqui pelas falas de artistas indígenas contemporâneos apreendidas durante os encontros realizados remotamente no componente “Outras Culturas”, ministrado pelo prof. Dr. Felipe Milanez, IHAC, UFBA, no Semestre Letivo Suplementar – de setembro a dezembro de 2020, na Universidade Federal da Bahia.

Considerando as premissas que imperam de modo protocolar na cosmovisão colonial, coloco em perspectiva a leitura de Cabral (2008, p.207), que sugere a colonização como um bloqueio no desenvolvimento histórico autônomo dos povos colonizados, impondo uma economia extrativista e racista, como um método de domínio demarcado estruturalmente pelas vias simbólicas. Nessa ótica, para que se estabeleça um estado de subserviência é mais efetiva a sedução que a imposição, ainda que ambas estejam entrelaçadas numa trama complexa.

Diane Lima (2018) exemplifica os regimes escópicos constituídos pela imagem, paisagem e história, ao afirmar que: “No campo das artes, descolonizar o conhecimento é refutar os próprios padrões e valores, que, baseados nesse princípio hegemônico de uma universalidade ocidental, determinou as noções de beleza e, portanto, do que merece ser validado (regimes de verdade) e ser visto (regimes de visibilidade)”. Para Cabral:

Sejam quais forem os meios geográficos, é o desenvolvimento da sociedade que define o nível das forças produtivas (relação entre o homem e a natureza), e o modo de produção (relações entre os homens ou as categorias de homens no seio da mesma sociedade). É por isso que atribuir, reconhecer ou afirmar a identidade de um indivíduo ou de um grupo humano é, acima de tudo, situar esse indivíduo ou grupo no âmbito de uma cultura. (CABRAL, 2008, p.220-21)



Sobre a economia como um conceito de transfiguração da história, cito Gabi Ngcobo na ocasião dos textos curatoriais da 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza viva:

Saidiya Hartman sobre as rotas do tráfico de escravos em Gana, ela detalha como o esquecimento era induzido pelos traficantes, que utilizavam diversas poções e realizavam rituais de esquecimento nos futuros escravizados. Eles eram obrigados a circundar uma árvore do esquecimento: as mulheres davam sete voltas, os homens, nove... Uma pedra encantada sugava toda a vontade que era empregada para subjugar-los, e banhos cerimoniais, com destilados de raízes de plantas, eram realizados antes que eles fossem integrados em grupos de indivíduos recém-pacificados. Hoje, ao longo da costa ganense, essas rotas de tráfico escravagista tornaram-se locais turísticos. A autora encontra-se diante da “árvore do retorno”, para a qual não existe palavra na língua falada do lugar. Essa árvore, como Hartman comenta, não faz sentido. “Por que eles haveriam de desejar a volta daqueles que esqueceram?” (NGCOBO, 2016, p.50)

Em síntese, a proposição acerca da paisagem como um conjunto econômico envolve os aspectos ontológicos, cosmogônicos e epistemológicos uma vez que estes se estruturam a partir de convenções tecnológicas, que por sua vez retroalimentam as crenças, hábitos e ações de determinada cultura.

Em diálogo sobre a grande dificuldade em compreender o que, enfim, a ciência branca queria dizer com epistemologias, Ailton Krenak pontua aos seus parentes universitários: “É preciso que nos articulemos a partir de nossas experiências”. Quando ouvi esse comentário de Krenak (2020b), no evento on-line de abertura da exposição Vexoá: Nós sabemos⁵, me soou mais como um chamamento, pois, ainda que a articulação pela experiência seja uma prática metodológica em minhas dinâmicas em sala de aula, pude identificar isso em outras dimensões de luta e resistência.

A resistência pela terra advém deste estado de pertencimento indissociável, nossas experiências em consonância com o ecossistema, que por sua vez gera uma consciência revolucionária a partir do contato com a diversidade, se tornando nítida a lacuna histórica – e imaginária – esgarçada por uma geografia privatizada, loteada e urbanizada em detrimento às cosmopercepções do homem que se organiza estruturalmente na e pela natureza.

A paisagem se torna claramente uma imagem colonizada por nossas memórias, experiências, crenças e limitações. Por isso, me parece difícil atribuir este conceito (paisagem) aos povos originários. Na língua Guarani, *Nhanderu* é a representação do demiurgo, o grande pai, e *Nhanderecó* representa o modo de existência relacionado à responsabilidade coletiva, uma consciência ecossistêmica. A paisagem é compreendida como *Nhande Ka'guy*

5 A exposição coletiva Vexoá: Nós sabemos, é a primeira dedicada aos artistas indígenas contemporâneos na Pinacoteca de São Paulo. A curadoria é feita pela pesquisadora indígena Naine Terena e conta com a presença de artistas coletivos de todo o país.

- nosso mato. O prefixo *Nhande* integra várias palavras no Guarani, a exemplo de *Nhande javy*, onça fêmea, e *Nhande ramoe*, onça macho.

O artista Denilson **Baniwa** realiza um trabalho potente ao espalhar suas onças pelas cidades, seja em adesivos, camisetas, tela ou grafite. Neste caso, não se trata de uma mera imagem, mas de um manifesto de grande importância para as culturas originárias que reverenciam este animal, dentre outros, como um ente de grande poder e conexão com a natureza.

Nos encontros virtuais proporcionados pelo componente “Outras Culturas”, a realizadora audiovisual Graci **Guarani**, cita *Nhadesy* como a esposa de *Nhanderu*. Durante esta quarentena tive a oportunidade de estudar brevemente a língua Guarani e não me lembro de ouvir sobre a existência de *Nhadesy*. Curioso, comentei com Graci sobre essa lacuna e ela prontamente me responde:

Esta ausência dela é justamente a violência que imperou durante todo o processo de colonização da espiritualidade indígena! Não dá pra não dizer que hoje muitas culturas não tem influência da igreja, e para a igreja Deus é homem, e só existe um! Sendo que em nossas espiritualidades indígenas, em diversos povos, existem vários seres sagrados. Sendo feminina e masculino e muitas vezes não definido, porque não enxergam gênero. E isso é muita mudança para a igreja aceitar. Então só se referencia o que é mais habituado, o gênero masculino. Porém, existe uma infinidade de forças sagradas femininas e não definidas. Uma delas é *Nhadesy*, que é materializada nas anciãs rezadeiras do meu povo Guarani Kaiowá. Mas na espiritualidade é também toda a terra que nos dá alimento. É a nossa mãe. (GRACI GUARANI in Componente Outras Culturas, IHAC, 2020)

191

A paisagem indígena, a exemplo do termo *Nhande Ka'guy*, segue um princípio de co-pertencimento, de responsabilidade coletiva, da sacralidade circunscrita na vida em sua diversidade. Em contraposição, a paisagem enquanto princípio econômico das relações sociais - visíveis/invisíveis, objetivo/subjetivo, similitude e semelhança temporal - se formaliza como um produto do ecologismo hegemônico ou de uma ecologia política⁶.

Talvez por isso tenha sido tão complexo identificar nos diálogos com os artistas indígenas um valor específico atribuído à imagem. Me parece que este conceito não se aplica do mesmo modo no que tange a dimensão das estruturas imaginárias originárias.

Nesse sentido, procurei mapear nas falas de cada artista os sentidos trazidos a partir de algumas palavras, como por exemplo, imagem, imaginário, arte, poética, dentro das narrativas de seus processos de criação, para pensar sobre essa relação da e com a imagem. De como tal construção reverbera num lugar de luta e como a luta reverbera num lugar de comunicação.

Neste contexto de militância, o lugar da reflexão poética se estabelece não como uma construção subjetiva/mental/filosófica/sublime. São outras perspectivas que se relacionam

~

6 Milanez; Krenac - https://alice.ces.uc.pt/dictionary/?id=23838&pag=23918&id_lingua=1&entry=24271



no presente, mas com consciência do passado-futuro. Não se trata de um campo unicamente de pensamento, mas do conhecimento da e pela terra que reverbera no estar presente – a luta da, pela e sobre a vida.

As relações são primordiais e por isso, ritualísticas e sagradas. Para além do que estamos convencidos a consumir enquanto espiritualidade ou religiosidade, o conhecimento oral e simbólico se relaciona direto com a natureza – outra natureza –, pautada no rito das relações.

Nós não indígenas, perdemos esse senso de primordialidade. A construção simbólica, pautada no modo como lidamos com as coisas, de modo liberal, extingue o senso de copertencimento. Esta ideia está circunscrita no ato de consumo e na ilusão de estabilidade como algo certo, perene, normal.

A relação imagem/imaginário denota agora um espaço de colonização. E isso me coloca num escopo que se redimensiona em cada narrativa e depoimento. Me leva para um entendimento de profundidade afetiva, simbólica e imaginária que é composta de vibrações. Este diálogo é possível somente pela atuação destes artistas indígenas que se comunicam, antes de tudo, como uma forma de reivindicarem seus espaços. Eles aprendem nossa língua – e são forçados a isso. São imaginários que se organizam e se paramentam de novas tecnologias, linguagens, técnicas e ferramentas para produzir imagens com a força e a vibração de sua ancestralidade.

O que tenho em mente diante destas experiências é que estes artistas aprenderam – na militância – a se comunicar, a saber lidar com a tecnologia que os permitem entremear e questionar um discurso estético imperativamente colonizador.

Este contexto me leva para uma nova perspectiva sobre como isso me afeta na compreensão do imaginário, que por sua vez fundamenta uma questão epistemológica e outra ontológica. Não é pensar em como o imaginário é feito, ou de onde ele vem. Esse onde é o corpo presente. Esse lugar de manifestação (luta/rito/imaginação) é um imaginário autóctone manifesto no e pelo corpo, um espaço heterogêneo, conflituoso, de alta entropia, de adversidade, luta e preservação.

Trago estes aprendizados para a ação como estratégias para sair do ostracismo passivo-defensivo da biopolítica, de um estado de encasulamento, medo, receio – a vida se constitui de fazer conexões. A troca que se estabelece nesse campo de criação é o modo mais perene da militância. A criação é a ferramenta originária.

O campo do imaginário, no modo como aqui se desdobra, é atualizado como um lugar de recepção da criação, a ferramenta mãe, o útero que circunscreve o mundo da representação, um organismo de relações.

A figura do pajé como ente formador e de vínculo entre os mundos é fundamental nessa ponte entre as cosmologias e as epistemologias em relação neste exato momento – o mestre griô também compartilha desta instância de sabedoria. São consciências coletivas e periféricas. Visto que não estão embasadas na convenção histórica, elas estruturam uma força de encantamento pela oralidade e espiritualidade. Estes entes são responsáveis por manter o céu em seu devido lugar e sem eles o céu desabaria sobre nossas cabeças fracas, como bem observa **Kopenawa**, (2015).

Acredito que a qualidade do periférico se desenvolve num sentido de alta entropia e sobrevivência instintiva, diz sobre um afastamento do centro para que seja possível compreender em perspectiva (Outras Paisagem?).

Nossa ciência passa a reconhecer esse lastro dos imaginários autóctones a partir da noção de cultura material, ainda que fragilizada pela equivocada perspectiva arqueológica anterior aos conceitos de longa duração e pré-colonial. Os povos que detêm esse conhecimento profundo da subjetividade da mata representam o contingente de uma memória e sabedoria capaz de nos recivilizar.

Para Krenak, o lugar colonial tem seu curador. A concepção de mérito artístico está associada ao mercado, que por sua vez é alimentado pelo paradigma do ocidente em sua voraz velocidade colonial. A própria ideia de contemporâneo nasce no século XX, logo, a arte contemporânea já nasce demarcada.

A arte indígena contemporânea não pretende a tradução para o pensamento colonial contemporâneo, ela se posiciona num lugar de coexistência: “É preciso desamarrear o nó das lágrimas”, diz Krenak, e para isso se faz necessária a articulação pela memória em prol de um real exercício de transcendência.

Contudo, essa transcendência não remete necessariamente ao campo do intangível – algo tão problemático à compreensão do não-indígena. O que está proposto com isto se trata objetivamente da materialidade: “nossos povos tem coisas que duram do tanto da maloca [...] a materialidade é o momento [...] talvez todo artista indígena transite entre o mundo dos sonhos. Com esse tempo voraz a própria ideia de museu vai se extinguir – o que vai sobrar é o efêmero” (KRENAK, 2020b).

Mas o não-indígena não tem os atributos para perceber o entorno do efêmero. Ao contrário das cosmologias indígenas, que se organizam pela diferença, nossas cosmologias são binárias: o que está dentro e o que está fora. O que está fora é o mundo em profunda relação, e o que está dentro é uma caixa forte, o mercado liberal e seu senso de humor que varia entre o intolerante e o intolerável.

Na exposição VEXOÁ, as obras, quando possível, são transportadas pelos seus povos e não por empresas especializadas. Para estas culturas, esse deslocamento não é pensado a partir de um método de manuseio da obra de arte e seus seguros, ele se dá pela relação com o ente-objeto. Para além da função estética a obra tem uma função ritualística e representa uma cultura, não se trata de um artefato, um objeto ou uma obra em sua definição artística, mas de uma entidade que visita a exposição.

Denilson Baniwa nos fala sobre uma necessária REANTROPOFAGIA que seja capaz de compreender o fato de que “você não é meu objeto, é meu interlocutor”. A potência poética do seu trabalho retroalimenta um estado de arte-cultura-revolução, uma vez que a arte indígena contemporânea é capaz de entender os dois mundos – indígena/não indígena – para criar nesse lugar, fazer pequenas traduções e grandes pontes.

Na Pinacoteca de São Paulo ele planta flores nas frestas entre os paralelepípedos do estacionamento. E elas brotam! E os homens em seus carros querem passar, mas as flores os impedem, Denilson, não. Seria este um exemplo de REANTROPOFAGIA acerca dos



deslocamentos culturais que suscitam uma economia de imagens? Pequenos atos movem grandes revoluções... e pequenos biomas caóticos.

Ziel **Karapotó** vai cursar Artes Visuais em Recife em 2015. Chega num lugar de ausência de diálogos – na academia, com os amigos e com sua própria identidade. Passa seis meses sem dizer que é indígena: “querem que nós não dialoguemos, não transitemos, que não estejamos visíveis”.

A ausência de diálogo continua, até que começa a pensar em estratégias de inserção da temática indígena nas aulas. Sua existência ali resulta na criação de um novo componente – Diversidade étnica-cultural –, que passa a abordar, ainda que de modo amplo, sua cultura. Ziel constrói situações para ir além do lugar onde chegou, para poder transitar entre os espaços “O que eu posso usar para produzir arte?”

Neste trajeto encontra em seu próprio corpo o suporte e a ferramenta de trabalho. No campo da performance suscita questões basilares para a luta indígena antirracista, a começar com perguntas como: O que é ser indígena no Nordeste, fora do Nordeste e dentro do aldeamento?

Em Recife se depara com a existência de indígenas na periferia e isso amplia sua percepção acerca de um lugar de fala e de pertencimento. Integra o grupo de pesquisa Ciência e Arte Indígena no Nordeste, e o grupo de extensão Estudos e Pesquisas a partir de Autobiografias Antirracistas.

194

Em sua videoperformance “O verbo se fez carne”, de 2019, cuja sinopse pontua “A invasão europeia à Abya Yala contada por um Karapotó”, Ziel aborda a própria experiência de voltar para sua comunidade e se deparar com cinco igrejas evangélicas. Seus parentes deixam de praticar os ritos de sua própria cultura – os pastores dizem que é coisa do demônio. Ao testemunhar esse retorno secular de colonização, reitera – “os instrumentos genocidas estão aí, o etnocídio é mais sutil, é uma morte lenta.”

Numa reflexão a sua performance Ziel diz que rasgar a bíblia foi como se estivesse rasgando algo em seu próprio corpo e costurar as páginas na língua da vaca, era sentir essa imposição na pele grossa, fria e áspera do verbo forasteiro, o verbo que te pede fidelidade, acusando sua existência como algo inaceitável, perante um ser supremo pautado em um único modo de existência, o certo.

É interessante pensar em como a performance ecoa em nosso imaginário, em como o ato de rasgar a bíblia cria uma tensão, um constrangimento em tantas pessoas independente de suas religiões. Sobre isso reitero o discurso crítico de Krenak a partir da recorrência colonial pela monumentalidade, não seria a bíblia a pedra fundamental desta imposição? Eu estava mais envolvido no conjunto de signos em relação, na calma dos movimentos, na beleza em ver as páginas caindo, passando pelo corpo pintado com grafismos, vestido para um ritual, que aliás, em muito influencia os demais ritos litúrgicos institucionalizados. Igreja tem CNPJ? – O google me dá aproximadamente 3.810.000 resultados, em 0,58 segundos, para esta pergunta.

Essa potência do artista educador que usa o corpo com instrumento, ferramenta e lugar de poder é também um lugar de pajelança. Quando o artista trabalha ele cria sua própria linguagem, descoloniza para construir novas relações. As cisões geram potências e a ancestralidade aqui em pauta reverbera no discurso e diz sobre uma imaginação autóctone.

Ziel nos conta que passou por todos os ritos católicos, enxerga em sua cultura um catolicismo sincrético de onde surgem as relações com uma religiosidade ancestral, percebe isso como uma identidade fluida, de trânsito entre os rituais católicos e as cerimônias indígenas, e uma coisa não anula a outra, embora: “nós existimos sem a igreja católica [...] a gente resiste.”

Pergunto a Arissana **Pataxó** sobre sua fala “Eu sou artista porque eu faço igual a eles, uso técnicas contemporâneas do não indígena”. Me interessa saber como ela percebe essa questão técnica entre a cultura indígena e a não-indígena e ela me responde dizendo que seu interesse não é ser artista de galeria, e que antes de tudo ela é educadora, seu interesse é levar o conhecimento do povo indígena para os outros povos.

A artista entende que as questões técnicas e instrumentais da arte, assim como o próprio domínio da arte em sua comunidade, não tem uma tradução literal. Complementa dizendo que a linguagem artística do povo é tudo aquilo que é produzido pelo povo. Recordar-se que quando pequena desenhava com água no chão de cimento queimado, jogava areia e soprava o excesso de areia para aparecer o desenho. Isso me remonta a experiência com o pincel soprador dos equipamentos fotográficos de meu pai – todas as imagens estão permeadas de ar e pó! –, a obra para Arissana é estratégia para um espaço de troca e o desenho, um sopro de vida.

No documentário *Meu Sangue é Vermelho*, de 2019, 86 min, dirigido por Guilherme Bolliger e Graciela Guarani, Werá, adolescente da aldeia **Krukutu**, em São Paulo, conhecido como MC Kurumi, constrói um espaço de militância através da música. O filme traz uma reflexão urgente e de extrema relevância ao colocar um jovem poeta indígena como protagonista. Werá visita diferentes comunidades indígenas para ouvir os casos diversos de violência e etnocídio. Chama a atenção o olhar do protagonista enquanto ouve dos representantes, pajés e caciques uma sequência de barbáries que se perpetuam nas demarcações de fronteiras entre o indígena e o não-indígena.

195

Werá – MC Kunumi sintetiza este imaginário fissurado e amalgamado ao longo dos séculos por meio da resistência pela terra, em poesia e música. O que vemos é a imagem do povo indígena contemporâneo que refina suas ferramentas de luta e constrói, numa diplomacia exemplar, um arsenal de luta e militância por meio das linguagens poéticas.

Volto à questão da imagem e seu processo de articulação neste limiar de confronto. Ainda estou no campo da paisagem, penso nela também como um grande escopo de distintas realidades em contradição. No decorrer deste ano de 2020, em que permanecemos em casa, fomos impelidos a construir novas relações e conexões. E o que testemunhei, ao contrário, foi uma expansão vertiginosa da representatividade indígena.

Nestes meses de pura angústia, densidade e muito trabalho remoto pude ver, ouvir e refletir direta e indiretamente sobre estes artistas, realizadores e pesquisadores aqui citados que me conectaram com uma cosmovisão originária e heterogênea. Uma compreensão de mundo que, mesmo num cenário distópico, está centrada na força gerativa da terra e consequentemente, nas reverberações disso no que tange um centramento espiritual pela natureza que rege a resistência dos povos originários.

Nós não indígenas não temos a menor possibilidade de sobrevivência neste contexto dilapidado pelo decorrer dos séculos de colonização e parasitismo. Nós, brasileiros, ainda



não sabemos lutar, seguimos embaçados por uma grossa camada de lama que cega a nitidez de nossa completa passividade diante à pornobarbárie⁷ a qual estamos vivendo. Talvez por isso, nosso gozo é imagético, midiático, sintético. A racionalização da potência humana advém de um longo processo de pavimentação de um terreno fértil e que por sua vez jaz em rodovias, viadutos e pelo contínuo desmatamento e desapropriação dos territórios indígenas. Somos áridos por ideal, os pés descalços não são permitidos – o asfalto queima.

Como estratégia de articulação pela luta, o cinema indígena se dinamiza e se diversifica. Os indígenas não se cansam de se ver na tela porque eles nunca são vistos. O cinema é revolucionário e político. Ao tempo em que promove a visibilização dos aspectos tradicionais, constrói uma crítica acerca de nossa sobrevivência neste país de hoje, comenta Graci.

A militância indígena audiovisual ocupa, a cada dia, um campo mais complexo e rico em termos de complexidade estética, a exemplo do documentário de Graci sobre Werá – MC Kunumi, da videoperformance de Ziel Karapotó, e do curta-metragem Kaapora – O chamado das matas, de Olinda Yawar **Tupinambá**, que traduz sua luta a partir do trabalho de recuperação ambiental no território Caramuru-Paraguaçu, no sul da Bahia, por meio da narrativa da personagem-entidade Kaapora. Olinda se posiciona sobre a necessidade de descolonizar a visão de como pensamos o nosso consumo, o crescimento populacional, o contingente de pessoas que ocupam e consomem o planeta numa lógica abusiva.

Para além da própria realização audiovisual como objeto de estudo, como diz Graci Guarani, é preciso discutir formas de política e de fomento. Alexandre **Pankararu** complementa Graci ao afirmar: Nossa história no cinema começa através do movimento social, é preciso lidar com o que temos, pois, a força existe.

Esta força originária manifesta nas constantes lutas e aprendizados ecossistêmicos a partir do contato com a terra como um modo de escavar, nas profundezas do esquecimento das narrativas coloniais, uma saída a letargia do sobreviver, é o que faz ruir, no decorrer dos séculos, a rigidez das narrativas monumentais.



Figura 53
Diário de campo, pastel seco
sobre papel canson 220g,
20x30 cm, 2016.
Imagem: Raoni Gondim

7 Chamo por pornobarbárie a explícita e a cada dia mais naturalizada violência aos direitos humanos e ambientais. A midiáticação como estratégia coerciva em massa, a invasão de nossa privacidade e o uso disso como lastro para que continuemos inscritos nesta distopia promovida pelas imagens e discursos desconectados da verdade, da ética e da mais elementar forma de diálogo – a consciência de copertencimento que nos guia a uma evolução integrada.

4.2 AVISTAR E SEMEAR

A paisagem não é o *sítio*, que é um patrimônio a ser conservado, imutável; tampouco o *meio ambiente*, que designa o conjunto das relações entre elementos físicos e humanos; produtores desse meio natural tanto quanto produtos; tampouco é o *espaço* do geógrafo, que faz abstração do tipo de vida; tampouco o *entorno*, noção globalizante e científica, que evacua a subjetividade; tampouco o *território*, categoria não sensível de cartógrafos e agrimensores. Um mapa ou uma planta de localização de arquiteto apresentam, em escala idêntica e na totalidade, uma porção de espaço. A paisagem furta-se ao mapa geográfico uma vez que depende de um ponto de vista. Isso explica porque sempre decorrem espaços camuflados ou descontínuos e uma mudança de escala, muito grande no primeiro plano, pequena depois. A paisagem é resultado da ação de uma cultura sobre um dado meio físico. ‘A paisagem é interna, existe apenas em nossas almas...’ Não. É um exterior revisado, refeito por uma alma, mesmo sendo verdade que a paisagem não é uma coisa, mas sim uma relação com as coisas. Relação com a presença das coisas, com seu ser-em-si. A diferença existente entre a nudez e o nu é a mesma que existe entre o país e a paisagem. (DEBRAY, 2003, p.78)

O escopo do termo (paisagem) se amplia pela capacidade simbólica de conter, numa dimensão espacial, nossos desejos e, por conseguinte, nosso modo de apreender o entorno. Se trata de um fenômeno estético visto que a apreensão de seu significado inquirir uma organização sensível para que se estabeleça uma imagem que componha esse panorama. Não obstante, esse modo de apreensão espacial diz também sobre uma dinâmica geopolítica que estrutura fronteiras, cartografias, culturas e economias.

197

Na origem do termo *landscape*, conforme observa Ingold (2018), há uma bifurcação basilar em seu significado:

Confundidos por uma semelhança superficial entre *-scape* e *scopo*, que é, na verdade, totalmente fortuita e não tem fundamento na etimologia. ‘Escopo’ vem do grego clássico *skopos* – literalmente ‘o alvo do arqueiro, a marca para a qual ele olha quando mira’ [CARRUTHERS, 1998:79] – do qual é derivado o verbo *skopein*, olhar. *Scape*, muito pelo contrário, vem do inglês antigo *sceppan* ou *skyppan*, significando moldar [OLWIG, 2008] (INGOLD, 2018, p.193).

Os modeladores medievais da terra não eram pintores, mas agricultores, cujo objetivo não era transformar o mundo material em aparência em vez de substância e sim extrair o sustento da terra. A forma, para eles, era tão intrínseca à constituição da terra quanto o é a trama para a constituição de um pano. Assim, como um pano é tecido a partir dos fios entrelaçados em urdidura e trama, assim também, nos tempos medievais, a terra foi moldada (*scaped*) pelas pessoas que, com pé, machado e arado, e com a ajuda de seus animais domésticos, pisaram, cortaram e arranharam suas linhas na terra, e, assim, criaram a sua textura em constante evolução. Este trabalho foi feito de perto, em um engajamento imediato, muscular e visceral com a madeira, a grama e o solo – o oposto mesmo da óptica distanciada, contemplativa e panorâmica que a palavra *landscape* (paisagem) passou a ser identificada com cenário e com uma arte descritiva que gostaria de ver o mundo estendido sobre uma tela, tanto quanto, no posterior desenvolvimento da cartografia e da fotografia, ela seria projetada em uma placa ou tela, ou nas páginas de um atlas. (INGOLD, 2018, p.193).



Veerle Van Eetvelde e Marc Antrop (2017, p.40) apresentam a evolução do verbete a partir da comparação das matrizes linguísticas e suas etimologias. Enquanto *land* se refere mais ao solo, terreno e território, *landscape* inclui o significado de uma terra cultivada, assim como a representação de uma cena de ação e atividade.

Emanuel Pimenta (2009) traça um paralelo entre os registros primevos da paisagem no berço das civilizações europeias, a partir da subida do rei Filipe II em 382-336 a.C, ao Monte Hemus, e a subida do poeta Petrarca ao Monte Ventoso, em 1336. Felipe II sobe o monte Hemus para ter uma visão estratégica de seu reino, enquanto Petrarca sobe “levado somente pelo desejo de ver a extraordinária altura do lugar” (PETRARCA, 2002, p.53).

O poeta escala a montanha pela necessidade imperativa de contemplar a vastidão e ao relatar esta experiência por escrito, cria o primeiro documento de cunho estético e filosófico acerca da paisagem na história ocidental. Já o monarca sobe a montanha em busca de uma perspectiva estratégica para suas ações militares, no entanto, ao se deparar com a paisagem reconhece na imensidão sua própria pequenez diante de seu reino.

Para além do significado filosófico contido em ambos os casos, Pimenta atenta para as circunstâncias acerca das tecnologias de comunicação que permeiam estas narrativas:

Filipe II está na fronteira entre dois mundos – o Grego e o Romano. Ele vive o momento em que o uso intensivo do papiro implicará a desintegração das Cidades Estado Gregas e a emergência do centralizado universo Romano. Da mesma forma, Petrarca vive o momento de grande intensificação do uso do papel na Europa, anunciando o final da Idade Média e a emergência do Renascimento com a perspectiva plana, as viagens intercontinentais e a imprensa de Gutenberg entre outras invenções e descobertas. (PIMENTA, 2019, p.11)

198

Assim, na medida em que os meios de comunicação se difundem da oralidade para a escrita, do papiro para a imprensa de Gutemberg, se apresenta uma nova dinâmica de leitura que reconduz a forma como a natureza é representada.

4.3 PAISAGENS MODERNAS

Diz-se moderno:

- 1) O que, por ser ligado a técnicas, ocupações, concepções etc. relativamente recentes, não existia antes de nossos dias: por exemplo, considera-se ‘vida moderna’ principalmente o estilo de vida urbana ou ligada a tecnologias atuais, e não se diz “moderno” de um estilo de vida rural e tradicional, mesmo que nos seja contemporâneo.
- 2) O que está na moda, mesmo que tenha origem na antiguidade.

3) O que surgiu num período histórico determinado, ou o que é típico desse período, cuja data de início é convencional mas que se estende até os nossos dias que concebemos como extensivos até alguma data convencional (por exemplo, 1500 d.C.), quando pensamos no moderno como um período histórico.

[...] O moderno se refere, como dissemos, (1) ao que não existia antes, (2) ao que está na moda e (3) ao que surgiu no período histórico em que ainda vivemos, ou é típico dele. Ora, o que está na moda é o que não estava na moda pouco antes, de maneira que, mesmo quando se trata uma recuperação ou de um *revival* do passado, consiste em algo que foi pinçado e reinterpretado ou revalorizado por nós, ou por nossa geração, para entrar na moda agora. Isso quer dizer que, no fundo, tanto (1) o que não existia antes quanto (2) o que está na moda se referem a diferentes modos da mesma coisa. Também (3) o que surgiu ou é típico do período histórico em que vivemos é algo que se supõe ser diferente do que existia antes dele: o que implica que, de certo modo, as três características se referem à mesma coisa, que é a modernidade enquanto novidade. Pode dizer-se que, nos modos de falarmos da modernidade, revela-se que impensadamente a consideramos como algo inteiramente novo, algo que jamais existiu antes. (CICERO, 2009, p.16-17)

Todos os valores gerados pelo campo da representação, que por sua vez suscita um agenciamento tecnológico, compreendem a noção de cultura material que registra no espaço-tempo uma concepção de mundo ou cosmovisão. O ponto de partida desta análise da paisagem moderna está no contexto das expansões marítimas no Séc. XVII, que culminam num senso de lugar e de poder que inauguram a noção de oligopólio na cultura ocidental como evolução ao imperialismo mercantilista.

199

O século XX surge neste cenário complexo, cuja paisagem se encontra loteada, pavimentada, iluminada, com galerias repletas de imagens que vendem a sensação plástica de contemplarmos segura e civilizadamente a natureza.

A retroalimentação entre os recursos técnicos, materiais e simbólicos orienta o campo de percepção e compõe uma cosmoperspectiva do moderno que somos hoje, ou ainda, das possibilidades que se inauguram com isso. Dessa contínua revolução tecnológica que orienta e flexibiliza a cronologia de onde começa e termina a modernidade do antropoceno enfoca no objeto paisagem para pensar os mecanismos de mensura da experiência pela representação.

A difusão da fotografia, do telefone, da energia elétrica, do cinema e do rádio, circunscreve o mundo em uma nova dimensão espaço-temporal. Na medida em que a tecnologia possibilita o registro fidedigno pela imagem ou pelo som, há uma resignificação basilar na forma de apreender a realidade. Em paralelo, há um sensível aumento da poluição gerada pela queima de combustível fóssil.

Enquanto isso, Vladimir Vernadsky na década de 1920 já apresentava, com a noção de Biosfera, uma consciência acerca dos espaços de vibração e mudanças de estado da matéria proporcionado pela radiação das partículas, expandindo o estudo de comprimento de ondas, o que possibilitara um novo campo de visão e percepção do cosmos e, por conseguinte, da maneira como a ciência passou a compreender a matéria.



O imaginário do sujeito moderno opera na dilatação do espaço/presença com a comunicação simultânea de longas distâncias, e a fragmentação do tempo com as técnicas diversas de representação atribuídas à imagem fotográfica como uma espécie de cosmologia metalinguística.

Esta paisagem considerada moderna compreende, a partir das ruínas, escombros e testemunhos do composto da cultura material os padrões que incidem num arcabouço de crenças e hábitos. Por conseguinte, as ações e convenções que determinaram o mundo moderno não suscitam uma novidade, mas um conjunto sintomático de camadas, envoltas por uma atmosfera conectiva e profundamente marcada pela ação do homem.

4.3.1 O Moderno Pretérito

O retorno discursivo da modernidade capta algo da dialética da globalização, cuja mescla aporética de destruição e criação, que tanto faz lembrar a modernidade na era clássica do imperialismo, tornou-se ainda mais palpável nos últimos anos.

Andreas Huyssen

200

Do Séc. XVII ao Séc. XX, se atualiza na Europa as noções de território, hegemonia, transnacionalismo e, sobretudo, de um projeto de cultura universalizante centrada no domínio geopolítico e socioeconômico que culmina nos séculos XVIII e XIX no êxodo rural e na substituição do trabalho artesanal pelo proletariado insurgente da Revolução Industrial.

Assim, a família do campo conhecedora das técnicas e processos milenares de manejo da terra é cooptada pela máquina. Homens, mulheres e crianças se tornam operários de um regime insalubre, em troca da sobrevivência miserável, enquanto o capitalismo lucra.

Com isso a cultura oral é gradativamente perdida, a sabedoria da terra se torna uma memória rarefeita e os sujeitos que semeavam agora repetem um mesmo movimento, continuamente, à mercê do maquinário, sem qualquer possibilidade de exercer a mínima pulsão criativa/gerativa. Gilbert Durand reflete sobre isso pela perspectiva do imaginário:

[...] a doença mental, a neurose, vem de uma deficiência da função simbólica que cria um desequilíbrio, fazendo o princípio da individuação submergir de duas maneiras: a primeira [...] pela dominação dos impulsos instintivos, que não conseguem mais “simbolizar” conscientemente a energia que os anima, e então o indivíduo, em vez de se personalizar, se isola do mundo real e assume uma atitude antissocial, impulsiva e compulsiva; a segunda [...] o equilíbrio é rompido em favor da consciência clara, e então se assiste a um duplo processo de liquidação - muito frequente e até mesmo endêmico em nossas sociedades hiper-racionalistas - liquidação do símbolo que se estreita em signo, liquidação da pessoa e de sua energia constitutiva metamorfoseada em um *robô* mecânico animado apenas pelas ‘razões’ do consciente social estabelecido. (DURAND, 1988, p.62).

Essa “liquidação da pessoa e de sua energia constitutiva” se insere na paisagem moderna a partir de uma separação esquizoide e anacrônica da natureza/cultura, constituindo os pilares de uma cosmovisão *capitalocêntrica*.

Conforme elucida Cauquelim, na acepção grega da natureza se circunscreve um senso de economia:

[...] se a paisagem responde ‘ausente’, a natureza está lá. Haveria, então, uma distância, um ‘buraco’ entre os dois conceitos, que hoje temos o hábito de confundir em uma mesma figura? Não há dúvida de que a Natureza não era figurada na forma da paisagem. Se ela aceitava ser representada concretamente, era em termos de ordenamento, de distribuição organizada. Potência atuante nos objetos animados e inanimados, a metáfora que se encarregava dela para torná-la inteligível era da ordem antropomórfica. Com efeito, Aristóteles a apresenta como uma boa dona de casa. Uma ecônoma cuidando das reservas cuja guarda lhe foi dada, distribuindo-as com medida e bom senso. Suas reservas, tesouros inestimáveis, ela as divide do melhor modo possível para a preservação dos seres que produziu. [...] A relação entre uma suposta paisagem e o animal que nela se instala é da ordem da economia das partes que a compõem. [...] Contudo, esse ambiente – “o meio” que determina os comportamentos animais e a eles está ligado de maneira restrita – não apresenta nenhuma característica pela qual pudesse valer por si mesmo. Ele envolve os corpos que contém, não é um mundo no sentido em que não é particularmente visado por meio das formas de sensibilidade e de percepção – uma forma simbólica ou uma construção. (CAUQUELIN, 2007, p.45-56)

A natureza como ordenamento e distribuição organizada gesta o mundo material com bom senso, de maneira que “a relação entre uma suposta paisagem e o animal que nela se instala é da ordem da economia das partes que a compõem”. Mas um animal não se “instala” na natureza. Ele permeia, é criador e criatura de seu próprio meio.

A apreensão da paisagem é formalizada por meio de um ponto de vista. Contudo, um ponto de vista não faz de determinada localização um território fechado, ele cria espaços imaginários uma vez que delimita, pelo conjunto de sensações, experiências e memórias uma realidade que ou demarca a paisagem ou se une a ela.

A geopolítica representada pelo escopo natureza/cultura se alicerça no critério ecônomo da natureza como uma espécie de gestor do demiurgo grego. E isso constitui, estrategicamente, uma relação fissurada, visto que o campo de percepção se vale destas fronteiras rígidas, a exemplo da distinção selvagem/civilizado. Acerca desta equívoca divisão Cícero comenta:

Contudo, nem todo homem se deslumbra e deleita, feito Humboldt, com a pleitora do ser tropical. Há entre os moralistas, como Nietzsche observa, um ódio à floresta virgem e aos trópicos e uma necessidade de desacreditar a todo custo o “homem tropical”, seja como doença e degeneração do homem, seja como infer-



no e auto martírio. Para tais moralistas, um país feito o Brasil – em que não apenas a natureza não-humana mas também a natureza humana e a cultura são superabundantes polimórficas – não pode deixar de ser um escândalo. [...] Devemos também rejeitar o clichê que faz do homem tropical um escravo da natureza, das circunstâncias ou das paixões que sofre (CICERO, 2009, p.172-73)

Portanto, para que haja um alinhamento entre as cosmologias do homem moderno ocidental e uma consciência ecossistêmica, é elementar nos incluímos como natureza. Conforme salienta CICERO (2009) para o homem tropical a representação contemporânea de um caos originário consiste “por um lado, em uma garganta vorazmente antropofágica, ou melhor, onívora, e, por outro em um útero *eidopoético* e cosmogônico, isto é, gerador de formas e mundos” (CICERO, 2009, p.174).

4.4 LUGAR DE PODER

A tecnologia, o imaginário e o poder são elementos constituintes da paisagem geopolítica:

A ‘apropriação de terras’ seria o ‘tipo originário de um processo constitutivo do direito’. Ela fundaria ‘a ordem inicial especializada, a origem de todas as outras ordens concretas e de todos os outros direitos’. A apropriação de terras, inaugura, portanto, o direito-*espaço em geral*, fazendo da terra um *lugar*. Ordem [*Ordnug*] é, para Schmitt, ‘*localização [Ortung]*’. (BYUNG CHUL- HAN, 2019, p.169)

202

Han (2019, p. 171) continua seu raciocínio pontuando que, para Heidegger, o *Lugar*, nos termos de origem da palavra, significa a “ponta da lança”, o que dialoga com a referência de Ingold (2018) ao termo escopo como “o alvo do arqueiro” para definir a origem de *landscape*.

A morfologia do lugar permite, no entanto, a possibilidade de se interpretar a própria localização como uma ocorrência do poder. O lugar reúne em si, recolhe para si. Todas as forças ficam juntas no pico, formando um contínuo. A principal característica do lugar é o para si. Recolhendo e reunindo tudo para si, ele forma uma continuidade ipsocêntrica. O para si e a formação de uma continuidade fazem da localização uma ocorrência do poder. Tal ‘ponta de lança’, na qual ‘tudo se reúne’, remete à *mesmidade* do lugar que *se quer*. Derrida também percebe que a representação da *mesmidade* e a do poder pertencem uma à outra: ‘A representação da força (*kratos*), do poder e da dominação está analiticamente contida no conceito de *mesmidade*’. É nessa *mesmidade* que também se baseia a soberania de um lugar político. Propriedade, casa (*oikos*), ou capital pressupõe igualmente a *mesmidade* do lugar. Toda estrutura de poder é, portanto, *ipsocêntrica*. (HAN, 2019, p.172)

A morfologia do lugar enquanto um espaço reconhecido, ou seja, um espaço ao qual se cria certa relação/intimidade, é causa e finalidade em si mesma. O lugar define para ambientar e ambienta para definir. Aqui é possível determinar um ponto nevrálgico entre a geografia do corpo geológico e a geografia do corpo biológico. Quem ou o que define ou constitui o espaço primevo se não a ideia de uma mútua inclusão entre estes?

Daí decorre a acepção do lugar como uma continuidade ipsocêntrica⁸. Ou no que compreendo por topografia imaginária: um complexo de camadas composta e decompostas pela experiência com a substância da natureza biogeoquímica (matéria) em atualização à natureza da representação (materialidade). Imagenspaisagem.

A *mesmidade*, aqui trazida de Heidegger por Han, compreende a relação de si, do outro e do lugar num fluxo de copertencimento. Ela compreende a essência individual e relacional de cada parte, uma vez que cada parte retroalimenta um senso de unidade. A unidade do ser estaria na essência da alteridade, na concepção do eu e da diferença, a partir da noção do outro. Não obstante, a força, o poder e a dominação são também ambientadas neste espaço, a partir da ideia de soberania:

O processo de globalização afrouxa a ligação territorial do poder. Estruturas de poder transnacionais que parecem ‘quase-estados’ não estão vinculados a nenhum território. Não são *territoriais*. Para a formação ou ampliação do poder não é necessário aqui que ocorra uma ‘apropriação de terras’ em sentido clássico [...] No decorrer da globalização surgiu no campo de visão sobretudo o movimento de desterritorialização. Mas a globalização gera formas diferentes de *re-localização*. Nisso consiste sua dialética. (HAN, 2019, p, 173)

A ocorrência do poder é, portanto, uma localização que precisa - e deseja - um domínio. E na medida em que já não há fronteira física, tal domínio passa a enfocar de maneira mais contundente o imaginário, a exemplo da mídia e da publicidade como interface de domínio da cultura de massa e as subseqüentes evoluções tecnológicas, como a internet e as redes sociais que dimensionam isso em proporções até então inéditas em termos de complexidade social e, portanto, imaginária.

Para Han, a relação primeva com o lugar suscita uma potência de retroalimentação, em sua qualidade ipsocêntrica. Isso abre um precedente onde os meios justificam os fins, quando se trata de ações que representam, no escopo de cada cultura, uma espécie de preservação do lugar. Nesse sentido, a noção de alteridade trazida pela ideia de mesmidade, representa também, a força pela via do poder e dominação. Para Michel Maffesoli:



8 - Circularidade viva ou soberania enquanto força ou poder. “Ipsidade pode ser entendida, portanto, como uma *circularidade viva*: um movimento de retorno a si animado pelo desejo de si mesmo. Para que tal movimento se realize com sucesso, no entanto, é preciso que uma força ou poder efetue esse encontro. É nesse sentido que Derrida diz que a “ipseidade” é também uma “ipsocracia,” uma vez que: “a ideia de força (*kratos*), de poder e de domínio está analiticamente contida no conceito de ipseidade.” (V 38). O crucial da definição derridiana, portanto, é notar que esse *ipse* não está nunca separado de uma *cratia*, ou seja, de um poder que o legitima e atualiza.” (COSTA, 2012, p.20)



A publicidade e o cinema lidam, por exemplo, com arquétipos. Isso significa que o criador deve estar em sintonia com o vivido. O arquétipo só existe porque se enraíza na existência social. Assim, uma visão esquemática, manipulatória, não dá conta do real, embora tenha uma parte de verdade. A genialidade implica a capacidade de estar em sintonia com o espírito coletivo. Portanto, as tecnologias do imaginário bebem em fontes imaginárias para alimentar imaginários. (MAFFESOLI, 2001, p.11)

Deste ponto em diante, a relação com lugar toma um sentido muito amplo e sintomático em relação ao que vivemos hoje. Mas a base estrutural está na condição do capitalismo que “pressupõe igualmente a mesmidade do lugar. Toda estrutura de poder é, portanto, *ipsocêntrica*” (HAN, 2019, p.172). Neste raciocínio infiro que a paisagem do modernismo se organiza, portanto, como uma espécie de densificação das políticas mercantilistas oriundas do Séc. XVII.

A paisagem, portanto, é *topos* e *atopos*. Como *topos*, ela apreende, na mirada, o espaço como um lugar instaurado pelas sensações, o lugar como a ponta da lança. Nesse sentido a visualidade peca pela usura. Ela toma para si uma realidade (imagem) que vai além do que o *topos* permite apreender. Mas como *atopos*, na concepção de Di Felice (2009), ocorre a superação das formas físicas e geográficas em prol de uma forma trans-orgânica. Os ecossistemas inter-relacionam geografia, territórios e redes sociais numa espécie de fusão híbrida de coletivos inteligentes e linguagens trans-orgânicas, de maneira que “o habitar atópico se configura como a hibridação, transitória e fluida de corpos, tecnologia e paisagem, e como o advento de uma nova tipologia de ecossistema, nem orgânica, nem inorgânica, nem estática, nem delimitável, mas informativa e imaterial” (DI FELICE, 2009, p.291).

204

Em suma, a cultura neoliberal estrutura as prioridades socioeconômicas, geopolíticas e culturais, que por sua vez alimentam um imaginário a partir de crenças, hábitos e ações que ativam um campo de desejo e necessidade convertido em consumo. O resultado disso é uma sociedade adicta, envolta numa dimensão conectiva que permeia nossos sentidos e sensações de maneira que nos tornamos, a cada dia, mais cerceados por um modo sobrevivencialista⁹ de vida.

Em decorrência disto, o moderno/hodierno nos circunscreve em paisagens algorítmicas baseadas no mapeamento de nossa localização e estímulo/reação computados de maneira a constituir realidades personalizadas com o objetivo de lucro. No entanto, a medida em que nossas informações pessoais são coletadas em ampla escala, nos tornamos produtos em forma de dados.

O que presenciamos hoje com um sentimento de distopia apocalíptica se fundamenta num distanciamento social que não está embasado, necessariamente, pelo fenômeno de isolamento em detrimento da pandemia da Covid-19, mas no projeto de

~

9 Pál Pelbart sobre isso, reflete acerca da dimensão foucaultiana do Biopoder, onde “não cabe ao poder fazer morrer, mas, sobretudo, fazer viver [...] Assim, se antes o poder consistia em um mecanismo de subtração ou extorsão, seja de riqueza, do trabalho, do corpo, do sangue, culminando com o privilégio de suprimir a própria vida, o biopoder passa agora a funcionar na base da incitação, do reforço e da vigilância, visando otimizar as forças vitais que ele submete[...] O biopoder contemporâneo, contudo, segundo a singular interpretação de Agamben, já não se incumbe de fazer viver, nem de fazer morrer, mas de *fazer sobreviver*. (PÁL PELBART, 2013, p.25-26)

controle e comercialização de nossos dados, que por sua vez possibilitam a manipulação do acesso às informações por meio das mídias e redes sociais, o que intensifica uma divisão por grupos de interesses.

Quando as paisagens que me são apresentadas são embasadas na maneira como eu reajo às informações que me chegam pelo ecrã, o mundo que se constrói tem como demiurgo àquele que me oferece esse serviço. Assim, a manifestação do mundo virtual algorítmico rebate na dinâmica econômica da natureza grega, contudo, o esgotamento do sagrado é aqui substituído pelo liberalismo, que por sua vez incorpora, no decorrer do Séc. XXI, um senso de onipresença, onipotência e onisciência, alimentado por realidades perversamente manipuladas.

4.4.1 Economia das imagens

Na cosmovisão ocidental moderna do século XX os regimes de visualidade remontam uma iconoclastia aliada às disputas de território, agora com a ampla difusão da imagem. Nesse contexto os regimes totalitários ilustram as estruturas de um imaginário fissurado. Não é uma mera fatalidade que no desenrolar deste século houvesse exemplos tão contundentes de conflitos territoriais e de imposição do poder, como a Primeira e Segunda Guerra (1914-1918 e 1939-1945, respectivamente), a Guerra Fria (1947-1991), o Fascismo (1922-1945), o Nazismo (1919-1945), o Stalinismo (1922-1953), a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985).

A imagem se consolida como uma ferramenta basilar na construção das narrativas ideológicas, visto que seu poder de persuasão abarca todas as classes sociais. Elas estabelecem uma ordem e com isso, um limite muito bem definido entre o que é de interesse da pátria e todo o resto que representaria a dissidência daqueles que não concordam com as fronteiras que margeiam tais paisagens. Nessa economia de imagens se estabelece um limite muito claro entre o convite e a ameaça, caso alguém se oponha a ver sob essa perspectiva.

Sobre isso, Marie-José Mondzain (2013) traça um paralelo entre os regimes de imagens bizantinas e contemporâneas, numa análise relevante no que tange um mapeamento da modernidade não como uma mera etapa cronológica da narrativa histórica, mas como um conjunto de contextos e experiências que orientam o escopo da paisagem em constante evolução:

Hoje, a reflexão sobre a imagem só continua a ser uma causa sagrada porque o destino do pensamento e da liberdade constitui seu desafio. Será que o mundo visível, esse que nos é dado ver, é liberdade ou escravidão? Para poder contemplar um mundo radicalmente baseado na visibilidade, a partir da convicção da invisibilidade do que constitui sua essência e seu sentido, foi preciso produzir um pensamento que relacionasse o visível e o invisível. Essa relação apoiou-se na distinção entre imagem e o ícone. A imagem é invisível, o ícone é visível. A economia foi o conceito de sua articulação viva. A imagem é um mistério, o ícone é enigma. A economia foi o conceito de sua relação e sua *intimidade*. A imagem é eterna similitude, o ícone é semelhança temporal. A economia foi o conceito de *transfiguração da história*. (MONDZAIN, 2013, p.19)



A dinâmica desta economia entre o visível/invisível produz o liame constituinte do paradoxo natureza/cultura. O *lugar* sustenta a base primeva de relação homem/cultura, de onde surgem as cosmovisões de uma economia onde “A imagem é invisível, o ícone é visível. A economia foi o conceito de sua articulação viva” (Idem, 2013).

A Primeira Guerra Mundial se inicia com a disputa imperialista entre o Reino Unido, França e Rússia, contra a Áustria-Hungria e a Alemanha que, recém unificada, buscou novas colônias para prosperar. Em contrapartida, países como Rússia, França e Grã-Bretanha se sentiram ameaçados com a possível perda de seus territórios e colônias. Walter Benjamin (1892-1940) é testemunha da guerra e suas reflexões são pontuais para a compreensão da paisagem nesse início de século: “Uma geração que ainda foi à escola nos carros puxados a cavalo, viu-se de repente num descampado, numa paisagem em que nada se manteve inalterado a não ser as nuvens, e no meio dela, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, o corpo humano, minúsculo e frágil” (BENJAMIN, 2013, p.86).

O corpo fragilizado pela dilaceração de sua subjetividade se ambienta no testemunho da destruição: física, mental e ambiental. Em meio a estas paisagens de guerra surgem manifestações estéticas de retorno à natureza, como o Romantismo e o Transcendentalismo, no fim do século XIX. No entanto, é com o Abstracionismo como reflexo às ruínas e escombros, que surgem os pilares conceituais da produção artística do século. HUYSEN (2014) reflete sobre a construção estética do moderno a partir desta ótica:

Antes da Segunda Guerra Mundial havia um modernismo fascista, especialmente na Itália; um modernismo comunista nas margens da cultura oficial soviética; e um modernismo liberal, incorporado na política das frentes populares do Komintern em meados da década de 1930. [...] Apesar disso, o período do fim do século XIX até a década de 1930 tem, de fato, um denominador comum, se comparado ao período posterior à Segunda Guerra Mundial [...] a ascensão do modernismo na Rússia, Alemanha, França, e Itália dependeu da presença contínua de um antigo regime, com suas antigas elites aristocráticas; da presença de um academicismo sumamente formalizado no mundo organizado da arte, que simplesmente implorava que as várias secessões lhe fizessem oposição; da ascensão de novas tecnologias, como a fotografia, o cinema e o rádio; e, por fim, da proximidade entre a revolução estética e a revolução política [...] O modernismo europeu surgiu no limiar de um mundo ainda não plenamente modernizado, no qual o velho e o novo eram violentamente jogados um contra o outro. [...] O modernismo pós 1945, na cultura da Guerra Fria no Atlântico Norte, operou em sociedades de consumo plenamente modernizadas [...] o modernismo como cultura adversária (Lionel Trilling) não pode ser discutido sem que se introduza o conceito de modernidades alternativas, às quais os múltiplos modernismos e suas diversas trajetórias permanecem ligados por mediações complexas. [...] Prevaleceu a compreensão pós-moderna e pós-colonial unidimensional da modernidade esclarecida como o pecado original do Ocidente. Ir além dessas visões reducionistas não significa voltarmos a um triunfalismo da modernização. (HUYSEN, 2014, p.20 e 21)

A sobreposição entre o velho imperialismo e sua repaginação neoliberal moderna instauram uma tradição universalizante que se organiza geograficamente seguindo as mesmas estratégias geopolíticas, agora mais concisas com o refinamento tecnológico das imagens:

A nova narrativa das modernidades alternativas, nos estudos e na antropologia pós-coloniais, nos faz revisitar variedades de modernismo antes excluídas do cânone euro-americano como derivadas e imitativas, e, portanto, inautênticas. A mudança de perspectiva é ainda mais apropriada na medida em que pudemos compreender o colonialismo e a dominação como a própria condição de possibilidade da modernidade e do modernismo estético. Um exemplo ilustrativo é a fascinação pelo primitivismo nas artes visuais, ou acolhida do pré-moderno e do bárbaro, do mítico e do arcaico em autores modernistas como Gottfried Benn e Ernst Jünger, T. S. Eliot, Ezra Pound ou Gorges Bataille. Foi no modernismo clássico que o moderno ligou-se pela primeira vez ao não moderno, amiúde em termos de apropriação, mas sempre criticando a civilização burguesa e sua ideologia de progresso. (Ibidem, p.21)

A cosmovisão ocidental embasada numa economia do imaginário moderno fissurado se atualiza num pós-moderno que reconhece seu antecedente, mas mantém sua estrutura e, com isso, surgem novas dinâmicas de lucro ambientadas na ideia de um capitalismo verde. Assim, reitero MONDZAIN (2013) para salientar que a questão central aqui se dá pelo fato de que: “Hoje, a reflexão sobre a imagem só continua a ser uma causa sagrada porque o destino do pensamento e da liberdade constitui seu desafio.”

4.5 POÉTICAS DE DESLOCAMENTO

Com o exponencial crescimento do mercado financeiro entre os anos de 1950 e 1980, sobretudo nos EUA, surgem novos colecionadores e galerias com interesse na arte como investimento. Neste período a dimensão do espaço expositivo denotava uma certa assepsia para que as obras não sofressem a influência do entorno, retirando assim a intencionalidade com o lugar de ocupação.

207

Os artistas passam a questionar essa relação entre meio e suporte, flexionando o paradigma epistemológico da apreensão da arte moderna, por meio de manobras poéticas que deslocam esse lugar institucionalizado. Nas décadas de 1960 e 1970 o embate com a lógica mercantilista e institucional é intensificado por meio de novas práticas de aproximação estética com a filosofia da natureza, a partir do contato com o ambiente natural.

Ao se valer da dimensão da natureza/paisagem como um campo de possibilidades, os artistas se ocupam da terra como suporte e espaço de imanência para outras epistemologias. É neste contexto que o movimento da *Land Art*, *Earth Art* ou *Earthwork* se consolida.

As intervenções da *Land Art* estabelecem novos modos de apreensão, visto que o espectador migra dos espaços expositivos urbanos para sítios distanciados da civilização. As obras de grandes dimensões agora se deslocam pela semântica atribuída à própria passagem do tempo. Por conseguinte, os modos de reprodução e comercialização ficam limitados aos registros fotográfico, sonoro e audiovisual.

Com isso surgem novas relações entre a matéria e a materialidade, uma vez que o suporte aqui não encerra a condição orgânica da matéria, ao contrário, no espaço natural a



materialidade é fissurada pelo tempo, a ação humana fica exposta, a céu aberto, e tensiona o limiar entre a produção simbólica e as ações antrópicas.

Robert Smithson evidencia esta tensão em *Spiral Jetty* (1970), obra basilar da *Land art*, ao refletir sobre o “Confinamento Cultural” ao qual a arte se encontrava neste período:

Os próprios artistas não estão confinados, mas a sua produção sim. [...] Uma obra de arte quando colocada numa galeria perde a sua carga, e torna-se um objeto portátil ou superfície desengajada do mundo exterior [...] as obras de arte vistas em tais espaços parecem passar por uma espécie de convalescença estética. [...] As inovações só são permitidas se suportarem este tipo de confinamento. [...] A linguagem deve encontrar-se no mundo físico, e não acabar fechada numa ideia na cabeça de alguém. [...] Falo de uma dialética que procura um mundo fora do confinamento cultural. [...] Sou a favor de uma arte que tem em conta o efeito direto dos elementos tal como eles existem no dia-a-dia, para além da representação. [...] Estou a falar de uma dialética da natureza que interage com as contradições físicas inerentes às forças naturais, uma vez que elas são naturais como ensolaradas e tempestuosas. Os parques são idealizações da natureza, mas a natureza não é, de fato, uma condição do ideal. [...] Os restos mortais da ontologia, cosmologia e epistemologia ainda oferecem um terreno para a arte. (SMITHSON, 1972, p.39)

208

Smithson buscou o deslocamento dos “restos mortais da ontologia, cosmologia e epistemologia” em prol de uma experiência com a matéria “para além da representação”. No entanto, o que o artista tentou construir para além deste campo, me parece cair num indizível, primeiro porque toda experiência em sua consciência mais rudimentar é parte dos fenômenos da representação, logo, tentar sair disso seria um limiar conceitual retórico.

Ao deslocar toneladas de basalto, terra e sal das margens do *Great Salt Lake*, Utah, EUA, para construir seu *Spiral Jetty* de 1.5 km de comprimento e 15 metros de largura, para formar um grande espiral, Smithson seguramente propõe um deslocamento conceitual, contudo, retoma um certo padrão epistemológico que mantém a natureza como algo a ser manufaturado.

Disso decorre a questão acerca das instâncias que permeiam as qualidades da produção simbólica e os subsequentes efeitos antrópicos. Assim, para além de se pensar nos deslocamentos conceituais, de linguagens, técnicas, suportes e meios trazido pela *Land art*, é necessário reconduzir a natureza em sua dimensão ecossistêmica para que finalmente seja possível o encontro com novas/outras epistemologias.

É evidente que a contribuição de Smithson esgarça todas estas reflexões e promove uma discussão acerca da perenidade do processo de criação em seu devir – no homem e no espaço. Tais rupturas englobam as bases de um pós-estruturalismo estético e, mais tarde, um Pluralismo que compreende os hibridismos do fazer poético, onde os meios, técnicas, suportes e linguagens se entremeiam para a criação de novas experiências e, não obstante, influenciam um deslocamento semântico que me recordam ao caminhar como método.

A artista brasileira Maria Thereza Alves desdobra as narrativas coloniais e geopolíticas a partir dos processos migratórios que fundam a modernização das sociedades ocidentais com seu projeto *Seed of Change: A floating Ballast Seed Garden* (2012–2016). Alves ocupa a barcaça de um antigo cargueiro no porto flutuante de Bristol, Inglaterra, onde constrói um jardim com as sementes encontradas nos cascos dos navios antigos.

Entre os séculos XVII e XX, os navios mercantes utilizavam terra nas comportas para mantê-los estáveis. Esse lastro de terra era medido a cada porto, pois a depender da quantidade de carga, era preciso tirar ou completar com mais terra. Com isso, em cada porto havia um intercâmbio de matéria orgânica, substrato e sementes que podiam brotar mesmo depois de centenas de anos.

O jardim flutuante de Alves reavalia uma arqueologia da paisagem moderna. Ao catalogar a relação da vegetação nos arredores dos portos que remontam esse trânsito marítimo, a artista consegue traçar as rotas comerciais de navegação por meio dos tipos de plantas característicos de cada lugar e, com isso, a obra nos reitera a própria dinâmica de migração da paisagem.

Na obra “Campos de Trigo – uma confrontação” (1982), Agnes Denis semeia trigo na zona financeira no centro de Manhattan, Nova Iorque. Com isso, a artista húngara propõe uma reflexão acerca das *commodities*, da especulação imobiliária e do mercado financeiro ao sobrepôr numa mesma localização a apreensão de uma temporalidade anacrônica. O tempo Chronos, visceral e quantitativo se depara com um tempo Kairós, orgânico e gerativo.

O registro deste *site specific* é feito por meio de fotografias. Em uma delas, Denis está com um cajado na mão, no centro do campo de trigo dourado, com os prédios ao fundo. A obra fotográfica adquire novas conotações, o corpo-político da artista enfrenta silenciosamente um sistema patriarcal e liberal. No entanto, para quem passa pelo campo de trigo, o corpo da artista não está presente. É possível imaginar que o contraste entre os trigos floridos e o concreto promovam uma certa fissura entre Chronos e Kairós.

A interação do espectador com a obra é constantemente ressignificada, tanto pela materialidade suscitada pela semente que faz brotar todas estas questões e que por sua vez remontam a própria dinâmica da paisagem, quanto pelo modo como a obra é eternizada, a exemplo da fotografia do campo de trigo florido, com as torres gêmeas ao fundo. Nesta imagem fica nítida as camadas do plano moderno desde seus primeiros passos ainda no fim do séc. XVIII, até às margens de sua saturação que se arrastam pelo séc. XXI.

Ainda nessa reflexão acerca do espaço poético como campo de militância centrado na potência dos esgarçamentos de uma imaginação sensível e crítica, cito a instalação *Sunflower seeds* (2010) do artista chinês Ai Wei Wei, criada para a sala da usina da TATE Moder Galery, Inglaterra. Wei Wei leva milhões de sementes de girassol feitas a mão por artesãs de uma antiga comunidade chinesa, reconhecida por fabricar a porcelana imperial, para a galeria. Conforme narra o artista¹⁰, o girassol era um símbolo comum

~

10 Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ai-sunflower-seeds-t13408>



do lugar, ingrediente básico na dieta “sempre havia um punhado de sementes no bolso, para um pequeno lanche”. Representava também os movimentos revolucionários da China nas décadas de 1960 e 1970.

As sementes ocupam uma camada uniforme no chão da galeria, onde as pessoas podem transitar sobre elas. Com a pressão do corpo sobre as sementes de cerâmica, as peças vão se desintegrando e geram um pó nocivo quando inalado. A obra é então interdita, sendo possível apenas observá-la à distância. Estamos diante de uma paisagem híbrida que se desdobra em diversas experiências compostas e decompostas nas distintas temporalidades que culminam nestes fragmentos de uma arqueologia simbólica dos trajetos do mundo globalizado.

A exímia produção artesanal ancestral em oposição ao efeito *Made in China*, assim como a atualização simbólica do girassol – que se expande no semear de centenas de milhares de sementes construídas de substrato e minerais –, remontam à flor e suas sementes como símbolo de perenidade. Aqui, a noção de território se conecta com nossa própria dinâmica de consumo para constituir uma consciência de paisagem que agora, retorna ao pó.

*



**PRO
TO_**

*



*

5 PROTO_

Neste capítulo narrarei o processo de criação da exposição **PROTO_**,¹¹ realizada no Museu de Arte da Bahia entre os dias dezessete de janeiro e nove de fevereiro de 2020. A obra surge da experimentação com as qualidades vibráteis da paisagem como um conjunto de forças magnéticas e gravitacionais que organizam a matéria num contexto ecossistêmico e, nessa direção, remonta uma condição cosmogônica que funda, neste antecedente, novas relações com a materialidade.

A paisagem é composta e decomposta numa dinâmica caótica, orientada pelos efeitos geológicos, geográficos e sensíveis que me fascinam em sua potência heterogênea. Por isso componho, pelas imagenspaisagem, um campo de afecção orientado pela memória e desmemória que circunda os limites do espaço urbano e natural, político e estético, epistemológico e imaginário.

Para chegar nesta síntese gerativa, promovida pelas qualidades elétricas e magnéticas que envolvem o espaço de apreensão da poética, foi preciso caminhar na natureza e apreender, no silêncio humano, as relações ecossistêmicas que pulsam pelos trajetos percorridos – física e mentalmente –, constituindo novas sensibilidades para lidar com o esgarçamento da materialidade, onde as relações se dão em uma dimensão temporal geológica para pensar sobre as qualidades semânticas que orbitam nos elementos naturais e refletem no modo como apreendemos o entorno:

A paisagem em seus aspectos físicos e imaginários constitui um campo de afecção que estrutura e organiza o espaço que habitamos. Um habitar permeado pela experiência, pela imagem e pela representação. Antes disso, a paisagem é somente uma condição de forças constantes que regem a Terra em seu contexto cósmico. Uma protopaisagem? Ou o tempo que esquecemos de contar? (Texto curatorial da exposição PROTO_. Celeste Wanner e Raoni Gondim)

No decorrer das investigações em ateliê pude me aprofundar nas relações entre a experiência de campo a partir dos registros e vestígios trazidos por meio das fotografias, que por sua vez dizem sobre uma arqueologia efetiva e suas estratificações semânticas dimensionadas pela temporalidade do reencontro com a imagem em situações diversas.

Me interessa, na instância das imagenspaisagem, um estado de suspensão em que as experiências e as sensações precedem as deduções mentais e dizem sobre um corpo em



11 Link para assistir o vídeo da exposição: <https://youtu.be/QgMCCDqO2uk>

relação, gerador de potências, que se expande como novas paisagens na dimensão poética. Neste processo de constante maturação acerca da imagem fotográfica e tudo o que precede sua qualidade visual, me deparo com a fisicalidade de um mundo de vibrações, sensações e volatilidade das experiências.

A obra PROTO_ se desenvolve como um *site specific* na medida em que reflito sobre os processos de negociação com a instituição para ocupação da sala expositiva, assim como as situações vibráteis que me atravessam na medida em que a sala é ocupada. É preciso se adaptar as adversidades que refratam no decorrer do processo de criação e montagem, e que reverberam na relação com o espaço. Penso, com isso, sobre as dimensões que delimitam uma instalação e um sítio específico...

Reitero o lugar da criação como um organismo gerador de complexidades. Não é o resultado visível que dá conta destas relações vibráteis, mas a colisão das experiências que dão origem a obra e que decorrem da apreensão desta pelo fruidor num estado de ressonância. Estas paisagens intangíveis pela mera visualidade adquirem uma densidade de formação pela gravidade e magnetismo da matéria e da materialidade.

Desde sua constituição como uma frequências determinada pelas oscilações eletromagnéticas, a imagem visível é um espectro dentro de uma escala composta também pelas ondas de rádio, micro-ondas, infravermelho, raio-x e os raios gama.

Independente da frequência em que se encontre, estas ondas possuem uma mesma natureza. Portanto, a realidade da matéria está diretamente associada à capacidade de percebê-la e, por isso, proponho como método de mensura as topografias imaginárias. Por meio delas é possível transitar com maior flexibilidade pelas frestas da matéria visível.

Nesta perspectiva, é importante compreender que a experiência com nosso imaginário está diretamente associada a nossos hábitos culturais. Contudo, o que experienciamos no decorrer dos hábitos modernos é o consumo de imagens, simuladas e dissimuladas, gerando um lastro cultural de desarticulação de potências.

O imaginário perde gradualmente sua capacidade de imaginar, pois as imagens nos chegam prontas, as experiências são fugazes. Com isso nos tornamos, de modo progressivo, sujeitos adictos por este ciclo inviolável de desejo, pois o que se deseja é a permanência deste estado desejanste e pela falta de experiências perdemos a fluência crítica acerca deste mecanismo.

O que surge deste contexto são paisagens fissuradas e distópicas caracterizadas pelas profundas mudanças no equilíbrio biogeoquímico do planeta, impulsionadas por nós humanos – a era do antropoceno.

As fissuras e vestígios das sensações, das experiências e das narrativas dizem muito sobre como convencionamos a paisagem e isso me leva a repensar sobre o cultivo e o manejo de minhas imagenspaisagem. Antes de pensar em imagens, ferramentas e suportes, me interessa pensar em experiências, espaços e seres.

Do caminhar como forma de arte ao aprofundamento das experiências pelos trajetos de paisagens naturais o que surge são recortes geográficos transitórios. Não há como representar este espaço de colisões entre as sensações e as experiências. Mas, nesta impossibilidade, se desdobram novos caminhos, novas percepções de camadas que não são visíveis aos nossos olhos, são impulsos eletromagnéticos em interação. O que decorre disso é a criação de uma proto paisagem, que diz sobre um ciclo perene de pertencimento e criação.

A matéria me inquire a refletir (qualidade da luz), sobre os fenômenos de representação. Seu campo de vibração impregna a materialidade de sentido, enquanto o campo de vibração da materialidade é impregnado de novas experiências, novos corpos (imagens), dando origem a novas formas. Tais fenômenos compõem a ideia de um organismo poético, uma vez que a operação simbólica em questão envolve a criação e relação entre corpos e consciências.

A investigação pela imagem me trouxe a este lugar a partir de sua luminescência, traduzindo na poética um estado de claros e escuros, de superfícies porosas, rudimentares e atemporais, de qualidades primevas e, portanto, ruidosas.



Figura 54 - Registros da exposição PROTO__, 2020.
Imagem: Raoni Gondim

Um corpo orbita
em torno
de sua própria gravidade:

Caos,

Alta entropia,

Incertezas,

Desordem,

Adaptabilidade,

Diversificação.

Um corpo orbita

e cria

estratégias

de transição.

(Teaser. PROTO__, 2020.)



Figura 55 - Divulgação PROTO_, 2020.
Imagem: Raoni Gondim

Procuo criar a sensação de estar num espaço onde é possível sentir a gravidade, fazer parte dela. Não me interessa narrar a paisagem, mas desconstruí-la, propor um retorno ao seu estado bruto – condição da matéria que pulsa. Utilizo, para isso, o carvão como artefato imemorial que diz sobre os ciclos da natureza e aos fatores antrópicos que nos trazem à realidade do antropoceno. Trabalho com o carvão vegetal enquanto interlocução entre as esferas da matéria e da materialidade, pois nele jaz uma árvore e com ele se esboça universos – cósmicos e poéticos.

O carvão vegetal possui cerca de 50% de carbono, a depender do tipo de madeira com que é feito. O alto teor de carbono indica a capacidade de conduzir oxigênio e eletricidade. Sua porosidade o torna um material capaz de absorver toxinas e limpar o ambiente. Mas respirar seu pó e inalar sua fumaça é também um risco, que nesse caso não se dimensiona na superfície de um papel, tampouco na exposição, mas nos corpos daqueles que trabalham carbonizando a madeira

O carbono é o sólido primordial na formação do planeta, representa o quarto elemento mais abundante no universo depois do hidrogênio, hélio e oxigênio. Faz parte do ciclo biogeoquímico que circula nos oceanos, nas camadas internas e externas da terra e na atmosfera. No corpo humano ele representa cerca de 18,5% de massa.

Em sua banalidade, porosidade, leveza e memória o carvão, ao tempo em que refrata a luz incidida sobre sua superfície, criando qualidades poéticas no deslocamento expositivo, ele brilha e rememora os infinitos trajetos que compõem uma proto paisagem com múltiplas possibilidades de apreensão de um mundo em constante modificação.



222

Figura 56
Testes para construção da exposição,
fotografia digital, 2020.
Imagem: Raoni Gondim

Na exposição como um espaço imersivo o espectador é convidado a experienciar uma conjunção de estímulos sensoriais: a luminosidade do verão soteropolitano em contraste ao ambiente escuro, os pés, descalços, caminham no carpete áspero até a esfera de carvão no centro da sala. Enquanto isso as pupilas se aquietam na penumbra e enxergam o brilho refletido na superfície dos carvões que descem do teto. O ruído grave ressoa a matéria em atrito e vibra na estrutura do prédio. Na pele é possível sentir o ar quente da sala.

A instalação é montada revestindo a superfície das paredes de preto. No chão, uso carpete para absorver a luz e trazer uma textura também porosa aos pés descalços. É preciso que não haja vazamento de luz externa para que não se perceba um horizonte, mas um espaço infinito.

Ao redor da esfera os carvões flutuam numa coreografia centrípeta e o espectador, ao transitar pela sala, descobre gradativamente o caminho até o centro, passando pelas peças flutuantes que reluzem de formas distintas na medida em que é observado sob diferentes pontos de vista.

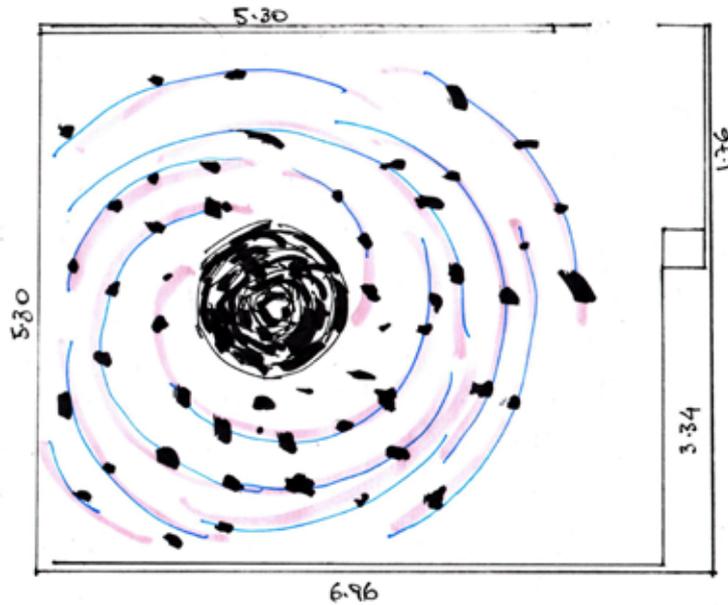


Figura 57
Esboço do projeto
expográfico, 2020.
Imagem: Raoni Gondim

223

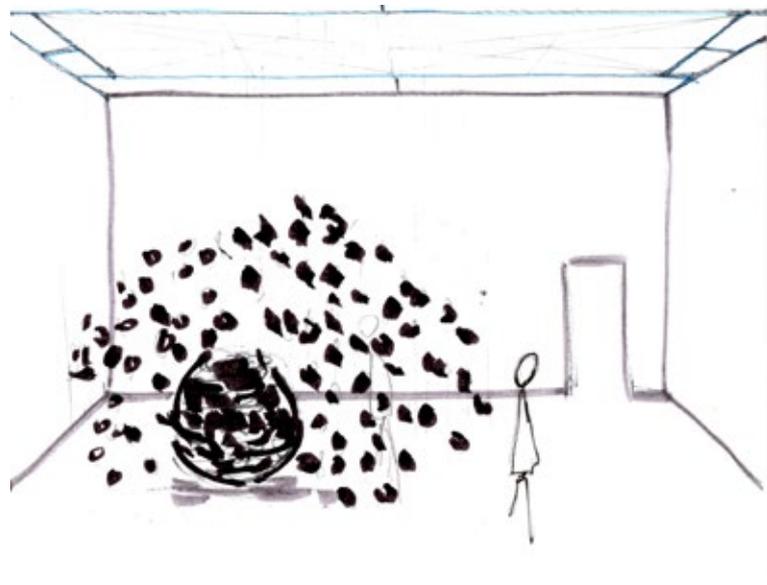
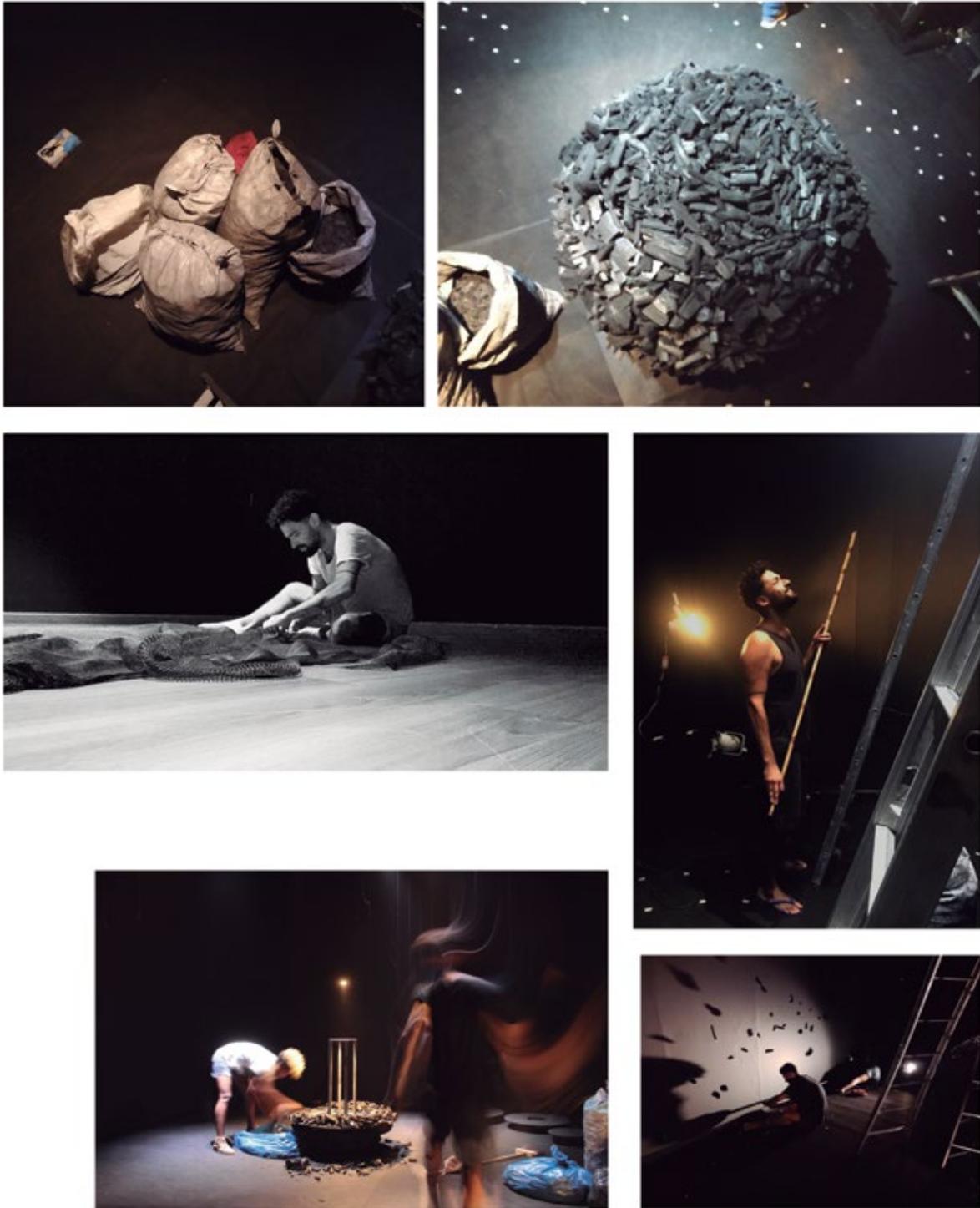


Figura 58
Esboço do projeto
expográfico, 2020.
Imagem: Raoni Gondim

Os carvões são amarrados com linha preta, fixadas numa estrutura feita com rede de pesca, tensionada no teto. Assim a mínima ação, mesmo um sopro, coloca estes objetos pendulares em movimento. A iluminação difusa e amena é feita com dois tipos de lâmpada, uma mais fria e a outra mais quente, para criar efeitos distintos nas superfícies porosas dos objetos que também denotam um caráter de ruínas e vestígios.



224

Figura 59 - Montagem da exposição PROTO_, 2020.
Imagem: Marina Alfaya; Raoni Gondim



Figura 60 – Detalhe da iluminação da exposição PROTO__, 2020.
Imagem: Marina Alfaya

O processo de instalação das peças é feito meticulosamente, manipulados com o uso de anzol, linha, vara de bambu e massa de modelar para prendê-las na estrutura tensionada no teto.

Durante a montagem me deparo com uma série de condições que passam a conduzir o tempo de uma forma distinta, a sala escura exige atenção redobrada, tudo se camufla na escuridão, sobretudo os anzóis afiados. Conto com a parceria da artista visual Marina Alfaya e sem ela seria impossível fazer isso acontecer. Toda a minúcia dos materiais e movimentos parecem ficar mais densos pelo fato do ar-condicionado não funcionar – estamos no verão da Bahia. O suor escorre, o carvão impregna na pele, tudo brilha, prenúncio de um carnaval, ano que vêm estaremos confinados.

Com todas as linhas descendo do teto começo a amarrar os carvões. Há um trabalho constante de desembaraçar as linhas que dançam no ar, e isso se torna algo meditativo, me emociono com as pausas instruídas pela paciência com a montagem. No decorrer da exposição sempre ia até lá para desembaraçar os fios no escuro. Atraído pelo movimento, dedicação e delicadeza que todo o processo requeria, registro estas ações e isso se torna um rito, uma performance íntima e silenciosa.

Montar a exposição é também uma forma de amar. É pela natureza da vida, em suas ações mínimas, que se desembaraça os nós da consciência e se recorda com os sentires sobre a importância das sutilezas. Como bem diz Krenak, é preciso desatar os nós das lágrimas.



226

Figura 61 - Registros da exposição PROTO_, 2020.
Imagem: Marina Alfaya



Figura 62 - Registros da exposição PROTO_, 2020.
Imagem: Raoni Gondim



Figura 63 - Registros da exposição PROTO_, 2020.
Imagem: Marina Alfaya



Figura 64 - Registros da exposição PROTO_, 2020.
Imagem: Raoni Gondim



Figura 65 - Registros da exposição PROTO__, 2020.
Imagem: Raoni Gondim

228

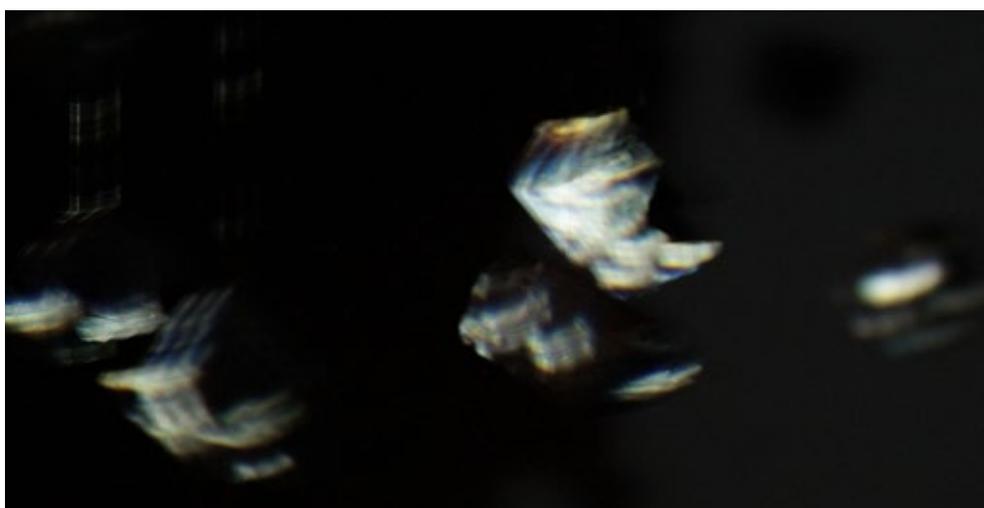


Figura 66 - Registros da exposição PROTO__, 2020.
Imagem: Raoni Gondim



Figura 67 - Registros da exposição PROTO_, 2020.
Imagem: Raoni Gondim



Figura 68 - Registros da exposição PROTO_, 2020.
Imagem: Raoni Gondim



Figura 69 - Registros da exposição PROTO_, 2020.
Imagem: Raoni Gondim

230



Figura 70 - Registros da exposição PROTO_, 2020.
Imagem: Raoni Gondim



Figura 71 - Registros da exposição PROTO_, 2020.
Imagem: Marina Alfaya



Figura 72 - Registros da exposição PROTO_, 2020.
Imagem: Marina Alfaya

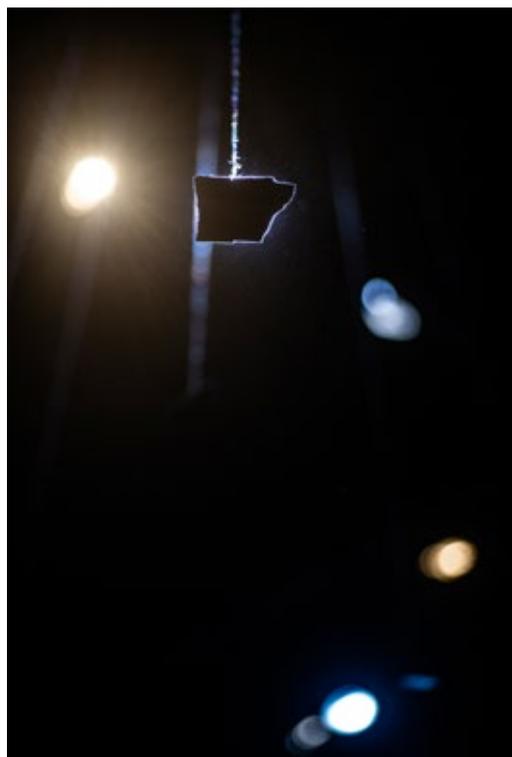


Figura 73
Registros da exposição PROTO_, 2020.
Imagem: Raoni Gondim



Figura 74 - Registros da exposição PROTO_, 2020.
Imagem: Marina Alfaya



Figura 75 - Registros da exposição PROTO_, 2020.
Imagem: Marina Alfaya



Figura 76 - Processo de criação para design de som, 2020.
Imagem: Andrea May

Trabalho em diálogo com a dupla MAY HD +JUNIX 11, que assinam o design de som¹². Impregnada de um imaginário que pensa e executa o ruído na materialidade poética, MAY HD escuta as fissuras do carvão a partir da quebra, fricção e registro sonoro destas colisões que geram uma base de ruídos graves, posteriormente editados junto as frequências inspiradas nas reações eletromagnéticas ocorridas pelos movimentos orbitais do planeta.

Essa sonoridade ruidosa é transmitida através de um alto-falante *subwoofer*, específico para reproduções de baixas frequências – os sons mais graves que ocupam um espectro de 20 a 200 Hz- e promovem uma densidade de vibração nítida e constante que reverbera nas paredes da sala. Os ruídos sonoros dialogam com a luminosidade refratada pelos pequenos pontos luminescentes das peças de carvão que, pendurados, orbitam no imaginário de quem caminha pelo espaço.

Na dimensão estética o ruído parece transitar entre o ser da matéria e o estar da materialidade, ele inquieta por não se efetivar em uma linguagem concisa, é uma experiência evasiva, marginal à imagem, fronteira. E por isso tão contundente, ele denota um certo iconoclasmo epistemológico, faz ruir a imagem e abre, nesse sentido, novos espaços de expansão e apreensão da matéria não visível.

Nesta atmosfera se constitui o sítio específico. O que se apreende é um certo estado de suspensão do espaço-tempo ordinário. A luz, o brilho e o ruído são fases distintas de uma mesma natureza, são atribuições simbólicas desenhadas com a consciência dos campos eletromagnéticos.

234

Quem transita pela instalação não é mero espectador, não se contempla a paisagem à distância. Este corpo-humano que recobre a paisagem está em relação. É parte da paisagem visto que também é indutor e transmissor de um campo vibrátil.



Figura 77
Registros da exposição
PROTO_, 2020.
Imagem: Raoni Gondim

12 Link para ouvir o som da exposição: <https://soundcloud.com/raonigondim/design-de-som-da-exposicao-PROTO/s-TP-33Q3hgxhP>



Figura 78 - Registros da exposição PROTO__, 2020.
Imagem: Raoni Gondim



Figura 79 - Registros da exposição PROTO__, 2020.
Imagem: Marina Alfaya



Figura 80 - Registros da exposição PROTO_, 2020.

Imagem: Marina Alfaya

236

A visibilidade aqui é margeada pela apreensão dos campos vibráteis de um imaginário que não cessa, ao contrário, diz sobre um universo de sutilezas que nos conduzem a outras dimensões e experiências com a matéria em desdobramento.

O que eu vejo são fragmentos luminescentes de uma natureza resiliente.

A (r)evolução cosmogônica inaugurada pelo processo de criação diz, portanto, sobre as bases de comunicação que se estabelecem com a escuta das naturezas possíveis e que, no decorrer da tese, por meio da articulação conceitual, teórica e poética, dizem sobre novas/outras possibilidades epistemológicas para se pensar os caminhos possíveis da criação nas linguagens visuais contemporâneas e, sobretudo, para nos reaver com nossa própria natureza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

EPÍLOGO



Figura 81 - Diário de campo, pastel seco sobre papel canson 220g, 20x30 cm, 2018.

Imagem: Raoni Gondim

237

Quais são as novas/outras formas de estar no mundo e como isso modifica a apreensão da paisagem? Ou, o que não estaria circunscrito na paisagem?

Uma vez que a noção de paisagem está sedimentada na relação com o espaço habitado, esta parece evoluir em consonância com o campo do imaginário. Pelas imagens-paisagem delineio um mecanismo de mútua inclusão onde o imaginário enquanto espaço de colisões entre as experiências, sensações e imagens, formaliza a materialidade em sua qualidade simbólica.

Portanto, a paisagem é antes um humor que nos localiza numa cartografia cujo centro é o nosso próprio corpo em relação. Neste sistema de localização não há um destino se não a própria intransitividade da vida. Me desloco através daquilo que me afeta e, portanto, constitui o modo como percebo e me relaciono. Qual a ciência que abarca estas derivas e colisões, estes efeitos geográficos e formações rochosas?

Pensar a paisagem por meio deste escopo é também incluir a subjetividade de outros seres, coisas e situações, não como atributos de uma cognição antropomorfizada, mas como modos de existências e de organização que fundam o espaço basilar das relações que aqui compreendo como esteio desta cosmologia poética que se inaugura na vida e reverbera para além do que é possível mensurar a modo de conclusão nesta tese.

Ao tempo em que proponho uma investigação embasada na experiência do caminhar - na natureza, no ateliê e na escrita - os deslocamentos se tornam instituições de uma egrégora superior e, não obstante, primitiva e imemorial. São condições vibráteis, densidades e gravidades que coreografam o modo como apreendo o mundo.

Na grande dimensão das imagenspaisagem, reconheço os metapadrões, como bem diz Bateson (1986) ao se referir a estética como um princípio de unidade. O que persiste neste entre a imagem e a paisagem são fricções, acontecimentos que atualizam o campo da consciência. As palavras também residem nas imagens, e aqui, procurei na materialidade da palavra “paisagem” investigar os trajetos de potência, os agenciamentos que decorrem de suas representações e subseqüentes qualidades vibráteis.

Mas como mensurar as qualidades vibráteis da paisagem?

É desta questão monolítica que surgem as topografias imaginárias. Por meio delas estabeleço dimensões de análise compostas de experiências, deslocamentos e modos de representação sem, contudo, desejar uma resposta, mas outras dimensões de mapeamento, topografias imaginárias para as imagenspaisagem. Se trata de uma tese mais reflexiva e menos conclusiva, não é possível encerrar essa qualidade poética no discurso. A escrita é mais um atributo da materialidade da representação.

Construo ferramentas que me auxiliam neste esgarçamento entre a experiência e a representação da paisagem, são instrumentos que possibilitam a mensura destas memórias e escombros e que possuem densidades semelhantes às forças geológicas que dizem sobre as situações antrópicas catalizadoras da realidade do antropoceno.

Ao tempo em que delinheio esta dimensão macro pela topografia de uma grande área, me debruço com um olhar arqueológico para pensar sobre os fragmentos da paisagem sedimentada no solo e em nosso imaginário. São pequenos sítios arqueológicos (imagens) em constante processo de escavação que se inicia nas caminhadas em campo e se ampliam no fenômeno poético. Toda leitura gera uma camada afetiva sobre o objeto observado.

Nesta cosmopoética em que as vibrações predizem a relação simbólica onde a arqueologia, a geologia e a biologia são campos de reconhecimento da paisagem como uma convenção ecossistêmica e estética, a escrita alcança um entrelaçamento espaço-temporal na medida em que desvela o organismo poético.

É preciso despavimentar as epistemologias para que seja possível semear as espécies, culturas e situações que nos são endêmicas. Sobre isso, acredito em uma gramática selvagem como um sistema que reverbera nas fissuras da própria linguagem, nas evasões de sentido e nos mecanismos de nomeação das coisas. Mas não se trata de negar estas estruturas ou relegá-las ao campo do que está de fora de tudo isso. Ao contrário, nas imagenspaisagem reconheço um sistema de inclusão.

Reflito nesta direção, pensando em nossas estruturas, ainda modernas, que transmitem a potência do desejo em espaços de consumo, um campo onde a força da imagem e do imaginário adquire uma qualidade colonizadora, visto que se alicerça no excedido uso da visualidade como estratégia de convencimento, pertencimento e centro.

Mas a realidade não reside na imagem e nós não podemos viver nelas, embora viver com elas seja necessário e conveniente. Imagens e palavras são ferramentas e meios. Nós, somos vida acontecendo. Mas como é acontecer em confinamento? O que acontece em mim enquanto sou privado de desfrutar o lado de fora?

A imagem fotográfica e a palavra estão sedimentadas no papel, seu suporte primeiro – a crise da folha em branco? O que é para você experienciar uma folha em branco? O carvão na tese é um elemento indutor, a matéria reduzida quase ao pó – como termino as conclusões finais de minha dissertação de mestrado – o que me interessa é o pó das coisas. Aqui, o carvão se desdobra em texturas, cores, ruídos e também desenha – na rocha e no papel. E não obstante é um estado do papel, que é um estado da árvore, que é um estado da vida.

A força do pó *yãkoana* vem das árvores da floresta. Quando os olhos dos xamãs morrem sob seu efeito, descem para eles os espíritos da mata, que chamamos *urihinari*¹³, os das águas, que chamamos *mãu unari*, bem como os dos ancestrais animais *yarori*. Por isso, apenas quem toma *yãkoana* pode de fato conhecer a floresta. Nossos antigos faziam dançar todos esses espíritos desde o primeiro tempo. Eles nada sabiam do costume dos brancos de desenhar suas palavras¹⁴. Estes, por sua vez, ignoram tudo das coisas da floresta pois não são capazes de realmente vê-las.¹⁵ Só sabem dela as linhas de palavras que vêm de sua própria mente. Por isso só têm pensamentos errados a seu respeito. Já os xamãs não desenhavam nenhum dizer sobre ela, nem rabiscam traços da terra.¹⁶ Com sabedoria, não as tratam tão mal quanto os brancos. Bebem *yakoana* para poder contemplar suas imagens em vez de reduzi-las a alinhamentos de traços tortuosos. Seu pensamento guarda as palavras do que viram sem ter de escrevê-las. Os brancos, ao contrário, não param de fixar seu olhar sobre os desenhos de suas falas colados em pele de papel e de fazê-los circular entre eles. Desse modo, estudam apenas seu próprio pensamento e, assim, só conhecem aquilo que está já dentro deles mesmos. Mas suas peles de papel não falam nem pensam. Só ficam ali, inertes, com seus desenhos negros e suas mentiras. Prefiro de longe as nossas palavras! São elas que quero ouvir e continuar seguindo. Por manterem a mente cravada em seus próprios rastros, os brancos ignoram os dizeres distantes de outras gentes e lugares. Se tentassem escutar de vez em quando as palavras dos *xapiri*, seus pensamentos talvez fossem menos tacanhos e obscuros. Não se empenhariam tanto em destruir a floresta enquanto fingem querer defendê-la com leis que desenhavam sobre peles de árvores derrubadas!

13 – Davi kopenawa às vezes traduz *urihinari* (pl. pë) para o português pelas expressões “filhos do mato”, “filhos da natureza”, “espíritos da floresta”.

14 – A escrita é designada pela expressão *thë ã oni*, “desenhos de palavras”. *Oni* se refere a traços curtos, motivo comum na pintura corporal. De modo geral, as linhas da escrita são ditas *onioni kiki*, expressão na qual a repetição do motivo *oni* é completada por um plural que denota um conjunto de elementos indissociáveis. *Thë ã* significa ao mesmo tempo “dizer(es), palavras(s), discurso(s), nome(s), notícia(s), boato(s), relato(s)”.

15 – Em yanomami, os verbos “ver” e “conhecer” são construídos a partir do mesmo radical: *taai* ou *taprai* significam “ver”; conhecer, saber” se diz *tai*, “ensinar, fazer ver” é *taamãi* e “mostrar, indicar”, *tapramãi*.

16 – Davi Kopenawa se refere aqui aos mapas, evidentemente.

O que os brancos chamam de papel, para nós é *papeo siki*, pele de papel, ou *utupa siki*, pele de imagens, pois é tudo feito da pele das árvores.¹⁷ Ocorre o mesmo com o que chamam de dinheiro. Também não passa de peles de árvores que eles escondem sob uma palavra de mentira só para enganar uns aos outros! (KOPENAWA, 2015, p.455-456).

Tudo é pele nas imagenspaisagem. Viver é um caos, um fenômeno de alta entropia. Nada é previsível, nada é permanente, nada está em repouso e toda ação ou efeito gera um fator de adversidade. Podemos até não estarmos conectados com esta ideia, como bem estão as cosmologias originárias, a exemplo de uma comum percepção nestas culturas que compreendem a linha do tempo como algo que transcende a ideia de passado-presente-futuro. O caos é o agora, o tempo e o espaço cultivado. E o espaço é coletivo, é formado de vidas que coadunam deste mesmo ar que respiramos e que por sua vez possibilita a formação de outros seres e situações.

Percebo, nas imagenspaisagem, regimes de verdade, de sensibilidade e visibilidades. Compreendo, nos organismos poéticos, uma imanência da criação, uma tecnologia dada pelo habitar e experienciar a paisagem em sua complexidade e pluralidade. Caminho. E o que vejo é passageiro, são miragens que se transformam, no tempo, na matéria que me desorienta e me torna também passageiro.

17 - “Pele de papel”: *papeo* (do português “papel”) *siki* (“pele”); “pele da imagem”: *utupa* (“imagem) *siki*; “pele de árvore: *huu tih* (“árvore) *siki*.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia de prosa**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- ANTROP, Marc; Eetvelde, Veerle Van. **Landscape Perspectives: The Holistic Nature of Landscape** – Países Baixos: Springer, 2017.
- AVENI, Anthony; SILVERMAN, Helaine. **Las líneas de Nazca: Uma nueva síntesis de datos de la Pampa e dos Valles**. *Revista andina*. Revista Andina. N.2 (1991). Disponível em < <http://www.revistaandinacbc.com/wp-content/uploads/2016/ra18/ra-18-1991-02.pdf>>. Acesso em 13 abr. 2020.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Joaquim José Moura Ramos e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores, v.38).
- _____, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BARRETO, Cristina. **A construção de um passado pré-colonial: Uma breve história da arqueologia no Brasil**. *Revista USP*, São Paulo, n.44, p. 32-51 (1999). Disponível em < https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:_y16gZCwXOkJ:https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/30093+&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em 02 abr. 2020.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**. (Org.) Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BATESON, Gregory. **Mente e Natureza**. Tradução de Claudia Gerpe. Francisco Alves: Rio de Janeiro, 1986.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história; Experiência e pobreza**. Tradução de João Barreto. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013
- CABRAL, Amílcar. **Documentário**. Lisboa: Cotovia, 2008.
- CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. Tradução de Frederico Bolnaldo. São Paulo: GG, 2013.
- CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. Tradução de Marcos Marciolino. São Paulo: Martins, 2008. (Coleção Todas as Artes).
- CICERO, Antonio. **O Mundo desde o Fim: Sobre o conceito de modernidade**. Vila Nova de Fmalção, Portugal: Quasi edições, 2009.
- CORREA, Ângelo Alves. **Longue durée: história indígena e arqueologia**. *Revista Ciência e Cultura*. Cienc. Cult. V.65 n.2 (2013). ISSN 2317-6660. Disponível em:<http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252013000200011>. Acesso em 14 de mar. 2020.
- COSTA, Maíra dos Santos Matthes da. **Imunidade e autoimunidade: Derrida e a desconstrução da vida**. PUC/RJ, 2012. Dissertação de mestrado em filosofia.
- CUNHA, Antônio Geraldo. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2013.
- DEBRAY, R. **Acreditar, ver fazer**. Tradução de Eliana Maria de Mello Souza. São Paulo: Edusc, 2003.
- DI FELICE, Massimo. **Paisagens Pós-urbanas**. São Paulo: Annablume, 2009.

DONALD KUSPIT. **Uma metáfora Poderosa: A analogia entre a arqueologia e a psicanálise in Sigmund Freud e Arqueologia**. Org. Geraldo Jordão Pereira. Rio de Janeiro: Salamandra consultoria editorial, 1994.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução de Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, 1988

_____, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EMERSON, Ralph Waldo. **Natureza**. Tradução de Davi Araújo. Dracaena: São Paulo, 2011.

ENTLER, Ronaldo. **Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia**. FACOM n. 17, 1º sem. 2007. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf>. Acesso em 27 set.2020.

FAUSTO, Carlos. **MASP SEMINÁRIOS | HISTÓRIAS INDÍGENAS**. 29 jul. 2020. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=nEyHkh5Yl1o&list=LL&index=25>>. Acesso em: 29 jul. 2020.

HUYGHE, RENÉ. **Sentido e destino da arte**. Tradução de Helena Leonor Santos. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado–presente: modernismo, artes visuais, política da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

HAN, Byung-Chul. **O que é poder?** Tradução de Gabriel Salve Philipson. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

INGOLD, Tin. **Estar Vivo. Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

KLOKOÈNÍK, Jaroslav et al. **Los geoglifos de Nazca, Perú**. 2002. Boletín del Instituto Riva-Agüero No. 29 (2002). Disponível em <<http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/112278>> Acesso em 13 abr. 2020.

KOPENAWA, Davi. **A Queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Lilia Schwarcz entrevista Ailton Krenak**. 27 de jun. 2020 (a). Instagram: @liliaschwarcz. Disponível em <https://www.instagram.com/tv/CB8UjSLHBu_/?igshid=1v96wdlg40z7i>. Acesso em: 27 de jun. 2020.

_____, Ailton. **VEXOÁ: Nós sabemos. Abertura da exposição na Pinacoteca de São Paulo**. 30 set. 2020 (b). Acesso em: [youtube.com/watch?v=MoCW6AERCvo&t=811s](https://www.youtube.com/watch?v=MoCW6AERCvo&t=811s). Acesso em 30 set. 2020.

KRENAK, Ailton e ALELUIA, Mateus. **O dom da vida**. Encontro de abertura do semestre suplementar do Pós-cultura/IHAC/UFBA e Pós História Profissional/CAHL/UFRB. 10 set. 2020 (cb). Disponível em <<https://ihacdigital.ufba.br/1871/>>. Acesso em 10 set. 2020.

LIMA, Diane. **Não me aguarde na retina**. Revista Internacional de Direitos Humanos – SUR. Disponível em <<https://sur.conectas.org/nao-me-aguarde-na-retina/>>. Acesso em 14 nov. 2020.

MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade**. Revista FAMECOS. V. 8 n. 15 (2001) Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123>> . Acesso em 23 set. 2019.

MATURANA, Humberto Romesín; VARELA, Francisco J. García. **De máquinas e seres vivos**. Tradução de Juan Acuña Llores. Porto Alegre: Artmed, 1997.

- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- MEMÓRIAS Afro-Atlânticas. Direção: Gabriela Barreto, 2019.
- MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, Economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2013.
- NETTO, Carlos Xavier de Azevedo. **Preservação do patrimônio arqueológico - reflexões através do registro e disseminação da informação**. Revista Ciência da informação v.37, n.3 (2008) p.7-17 - ISSN 1518-8353. Disponível em <<http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/habitus/article/view/218>>. Acesso em 16 abr, 2020.
- NGCOBO, Gabi. **Catálogo da 32ª Bienal de São Paulo, 2016**. Disponível em <<https://issuu.com/bienal/docs/32bsp-catalogo-web-pt/440>>. Acesso em 22 mar. 2019.
- PELBART, Peter Páal. **O Avesso do Nihilismo**. Cartografias do esgotamento. N-1 edições: São Paulo, 2013.
- PETRARCA, Francesco. **La ascensión al Mont Ventoux**. Tradução de Iñigo Ruiz Arzalluz. Vitoria-Gasteiz, Artium, 2002. Disponível em <https://www.academia.edu/38781186/Francesco_Petrarca_La_ascensi%C3%B3n_al_Mont_Ventoux_Familiares_IV_1_26_de_abril_de_1336_trad_I%C3%B1igo_Ruiz_Arzalluz_Vitoria_Gasteiz_Artium_2002?auto=download>. Acesso em 08 mar. 2019
- PIMENTA, Emanuel Dimas de Melo. **A desintegração da paisagem. Filipe II, Petrarca e os Astronautas**. Revista Vitruvius n.122, ano 9, jul. 2010. Link de acesso <<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/11.122/3481>>. Acessado em 12 set. 2020
- SANTOS, Boaventura de Souza. **O fim do império Cognitivo**. Belo Horizonte: Autentica, 2019.
- SCHAAN, Denise et al. **Construindo paisagens como espaços sociais. O caso dos geoglifos do Acre**. Revista de Arqueologia, [S. l.], v. 23, n. 1, p. 30-41(2010). DOI: 10.24885/sab.v23i1.286. Disponível em <<https://revista.sabnet.org/index.php/SAB/article/view/286>>. Acesso em: 04 ago. 2020.
- SMITHSON, Robert. **Cultural Confinement**. Revista Artforum, vol. 11, no. 2 (1972). Disponível em <<https://www.artforum.com/print/197208/cultural-confinement-38864>>. Acesso em 15 de jan. 2021.
- STRATHERN, Marilyn. **O Efeito Etnográfico**. Tradução de Iracema Dulley, Jamille Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- TRINDADE, Thiago. **Geoglifos, zanjas ou earthwork?** PPGA/USP, 2015. Dissertação de mestrado em Arqueologia.
- THOMPSON, William Irwin Org.) **Gaia – Uma teoria do conhecimento**. Tradução Silvio Cerqueira Leite. São Paulo: Gaia, 2014
- WANNER, Maria Celeste de Almeida. **Paisagens Sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas**. Salvador: Edufba, 2010
- WHITMAN, Walt. **Folhas das folhas Da relva**. Tradução de Geir Campos. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- VERNADSK, Vladimir. **Biosfera**. Tradução de Graziela Scheider Urso e Edelcio Rodney Américo. Rio de Janeiro: Dantes editora, 2019.
- VIAJO porque preciso, volto porque te amo. Direção: Karim Aïnouz & Marcelo Gomes, 71 min, 2010.