

São Paulo 2022

Frederico Crestana Filippi

# ARCO

desmatamento  
como obra



Universidade de São Paulo

Escola de Comunicação e Artes

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

## **ARCO** **desmatamento como obra**

Frederico Crestana Filippi

Versão Original

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração

Poéticas Visuais

Orientadora

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Dora Longo Bahia

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho,  
por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo  
e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Filippi, Crestana Frederico

Arco: desmatamento como obra/ Frederico Crestana

Filippi ; orientadora, Dora Longo Bahia. - São Paulo, 2022.

176 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes /  
Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Arte contemporânea. 2. Arco do desmatamento 3. Natureza. 4  
Land art. 5 América do Sul. I. Longo Bahia, Dora. II. Título.

CDD 21. ed. - 700

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

# **ARCO**

## **desmatamento como obra**

Frederico Crestana Filippi

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes  
Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo  
para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Dora Longo Bahia

Data de aprovação

---

Banca Examinadora

---

---

---

---

# agradecimentos

Inicialmente, gostaria de agradecer à minha orientadora Prof<sup>a</sup>. Dra. Dora Longo Bahia, por ter acolhido meu desejo de realizar essa pesquisa na universidade, e durante o percurso, por não me deixar fugir do problema. Agradeço aos integrantes da banca de qualificação, Patrícia Mourão pela atenção e ao Antônio Ewbank pelas picadas abertas na mata. Agradeço à Flora por poder copiar suas pegadas no charco, à Daniela Abbade pela constante ajuda e à Ana Godoy pela cuidadosa revisão.

Incluo na lista meus parceiros e minhas parceiras de trabalho do Igapó Açú e adjacências, por terem me ensinado que tudo piora antes de melhorar, e, assim, aprendi a pisar o lugar onde estava.

À todas as pessoas que estão comigo e que estou com elas, às que vieram antes e às que virão depois. Vou evitar nomes para evitar ausências. Estamos todos aí, certo.

À minha família, pelo amor que recebo. Ao meu avô Germano pelo cheiro da madeira e mata, que impregnou. À minha avó Izolette Antonina, que me ensinou a rebeldia e se foi. À Mariana. À Inaiê, coisa fofa do papai. Nada meu, tudo nosso.

À floresta, esse maravilhoso labirinto que não me deixa sair.

A este continente espetacular.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## Resumo

FILIPPI, F. C. ARCO - desmatamento como obra. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Arco é resultado de uma pesquisa cujo objetivo é a apropriação do arco do desmatamento como obra de arte. O método utilizado é a justaposição imagética relacionadas a características do arco e aos movimentos artísticos do século XX, mais especificamente a *land art* norte americana, as vanguardas concretistas brasileiras e a arte conceitual latino-americana, e seus desdobramentos nas estratégias da arte contemporânea. A pesquisa incorporou cruzamentos cronológicos entre estes movimentos e o período de maior atividade do arco, com o início da ditadura militar brasileira até os dias atuais, e recorreu à história de ocupação do território amazônico através de aproximações com a arqueologia e a antropologia. As características do arco foram desdobradas em capítulos descritivos que contextualizam alguns trabalhos práticos realizados antes e durante o período da pesquisa do mestrado.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Arco do desmatamento. Natureza. Land art. América do Sul.

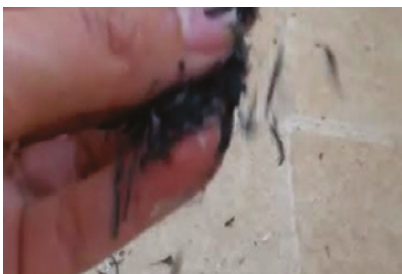
## Abstract

FILIPPI, F. C. ARCO - desmatamento como obra. 2022. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Arc is the result of a research whose objective is the appropriation of the arc of deforestation as a work of art. The method used is the imagery juxtaposition related to characteristics of the arc and the artistic movements of the 20th century, more specifically the North American land art, the Brazilian concretist avant-gardes and the Latin American conceptual art, and its unfolding in the strategies of contemporary art. The research incorporated chronological crossings between these movements and the most active period of the arc of deforestation, with the beginning of the Brazilian military dictatorship until the present day. It has also resorted to the history of occupation of the Amazonian territory through approximations with archeology and anthropology. The characteristics of the arc were unfolded in descriptive chapters that contextualize my practice carried out before and during the period of this research.

Keywords: Contemporary Art. Arc of deforestation. Nature. Land art. South America.





Na lista dos seus inimigos, escreva  
o seu próprio nome primeiro.

Franco Fortini

## Sumário

<b>Introdução</b>	<b>14</b>	<b>Imagem</b>	<b>92</b>
<b>Atrito</b>	<b>19</b>	<b>(distância)</b>	<b>106</b>
<b>Paralaxe: Sudoeste</b>	<b>20</b>	<b>(vizinhança)</b>	<b>116</b>
<b>Resistência</b>	<b>32</b>	<b>Odor</b>	<b>122</b>
<b>(dureza)</b>	<b>33</b>	<b>Cor</b>	<b>124</b>
<b>(elasticidade)</b>	<b>36</b>	<b>Ruído</b>	<b>130</b>
<b>Arco</b>	<b>42</b>	<b>(discurso)</b>	<b>135</b>
<b>Redução</b>	<b>56</b>	<b>Incisão</b>	<b>138</b>
<b>Lapso</b>	<b>62</b>	<b>(membrana)</b>	<b>144</b>
<b>Espessura</b>	<b>70</b>	<b>Escorrimento</b>	<b>150</b>
<b>(espécie)</b>	<b>77</b>	<b>Calor</b>	<b>156</b>
<b>Tamanho</b>	<b>82</b>	<b>(vapor)</b>	<b>166</b>
<b>(ficção)</b>	<b>85</b>	<b>Considerações finais</b>	<b>170</b>
<b>Agentes</b>	<b>90</b>	<b>Bibliografia</b>	<b>172</b>



# INTRODUÇÃO



Encontro de um Yanomami com um helicóptero, fotografado pelo infame Napoleão Chagnon, 1975.

Chama-se arco do desmatamento a fronteira agrícola que avança milhares de quilômetros sobre a Floresta Amazônica, com o formato irregular de um segmento de círculo, no mapa. Trata-se de um fenômeno de grandes proporções, que pode ser inscrito no contexto temporal em que humanos passaram da condição de meros agentes biológicos para agentes geofísicos, e esculpem o planeta como espécie. As formas produzidas por esta grande faixa arqueada de avanço mecanizado agroindustrial na direção noroeste do país resultam de uma negociação que tem sobre si a pressão de uma rede complexa de transações econômicas, políticas, sociais, demográficas e ambientais. A complexidade de agentes que modificam as formas e manifestações deste arco pressupõe uma interligação de fatores. Em suma, o arco do desmatamento é uma obra de muitos inscritos.

O que esta pesquisa propõe é uma apropriação do arco do desmatamento como obra de arte. Desde o ano de 2011, comecei a observar, em

dispositivos eletrônicos de mapeamento e em relatórios divulgados em diferentes veículos, as imagens de satélite produzidas por este fenômeno. As imagens distantes das bordas da Floresta Amazônica mostram mosaicos complexos de floresta recortada, com polígonos compostos por quilômetros em um contraste ordenado e geométrico; um lugar carregado de oposições contraditórias no senso comum, como as noções de vazio e de ocupação, e de tradição e ausência de história. No limite deste território, havia uma linha de tensão cuja forma era produzida pela lógica fundiária de colonização da fronteira e pela miríade de relações de empuxo e resistência envolvidas no processo.

A semelhança entre estas imagens de satélite e o léxico do abstracionismo geométrico do concretismo sinaliza um caminho de aproximações com o campo da arte. A partir de um exercício conceitual de justaposição, as formas produzidas pelo arco passaram a integrar a mesma vontade construtiva do concretismo. Não se tratava de uma geometria neutra, que representava uma ordem universal, mas de uma produção formal que se relacionava com o processo de industrialização e o desenvolvimentismo expansionista do país.

O exercício de justapor e comparar coisas de ordens distintas originou uma amálgama – uma liga de materiais diferentes formando outro – que se estendeu para além das imagens aéreas de satélites. As coincidências cronológicas, formais e conceituais foram constituindo paralaxes em cadeia, como, por exemplo, as formas em grande escala do avanço deste arco e seus tratores e os tratores removendo e empilhando terra de artistas da *land art*. O intuito era continuar aproximando imagens e produzir atrito entre elas.

Esta ideia de atrito veio, em parte, dos questionamentos realizados por Lucy Lippard a respeito das consequências da *land art*, seus desdobramentos ecológicos no campo da arte e a sua atenção aos paradoxos entre ecologia e indústria. A atualização da ideia de *land art* para *land use*, afirmando que, embora os dias das grandes estruturas da *land art* tenham ficado para trás, a ambição em reivindicar porções da paisagem ainda faz sentido e

um número cada vez maior de artistas vem se debruçando sobre questões do uso da terra. “Fazer perguntas sem temer as respostas”, diz ela.

Há um ponto em que artistas também devem assumir alguma responsabilidade pelas coisas e lugares que amam, um ponto em que a colonização de cenários magníficos dá lugar a uma visão mais dolorosamente focada de uma paisagem frágil e seus habitantes desorientados. A terra não está separada das muitas vezes duras realidades das vidas vividas nela e ao seu redor.<sup>1</sup>

Outro fator contributivo para a pesquisa foi o trabalho de campo feito nos limites do arco nos últimos sete anos, em projetos de ação comunitária nos territórios da BR-319, no Amazonas, inclusive durante o período da pesquisa de mestrado. Trabalhar na região do arco do desmatamento ofereceu-me a oportunidade de presenciar as tensões sociais que produzem o arco, uma confrontação corporal com as diferentes escalas, e uma experiência de vizinhança diferente daquela distância oferecida pelas imagens de satélite. A realidade das dinâmicas sociais, econômicas e políticas dos contextos sugerem que um exercício sobre a paisagem deveria considerar o contato entre todos estes aspectos como dimensões do arco. Com isto em mente, a ideia de atrito atravessa todos os capítulos.

Das definições etimológicas da palavra atrito derivaram os ramos iniciais de especulação, aproximando, sobrepondo e justapondo as margens de campos distintos, como arte e extração de commodities, em que se observam as contradições deste contato.

A estrutura que se apresentou para realizar o arco como obra foi uma forma tentacular de escrever e buscar seus contornos.

Alguns subterfúgios foram utilizados no início da pesquisa, a fim de contornar a questão ética da “estetização” do desastre, como, por exemplo, “falsa aproximação”. Por que seria falsa essa

aproximação? — como se apenas o conhecimento historicizado fosse capaz de produzir verdade, e a ficção de transformar o arco em uma obra de arte fosse incapaz de oferecer algo verdadeiro.<sup>2</sup> Essas hesitações surgiram do problema da autoria. A solução foi inscrever, além de mim mesmo (como diz a citação de Franco Fortini que abre a pesquisa), todos os agentes como autores.

Nas discussões a respeito do esgotamento da palavra meio, nos últimos anos da década de 1990, Rosalind Krauss afirma que muitos artistas partiam para uma tarefa contraintuitiva<sup>3</sup> de inventar um novo meio dentro de um rol de novas tecnologias disponíveis, como “suportes técnicos” para os seus trabalhos. Nesse sentido, o arco pode ser uma escultura, podendo também ser representado por imagens. No entanto, optei por tornar cada manifestação e desdobramento do arco um suporte técnico. Dessa maneira, ora uso as imagens de satélite, ora o calor, a fumaça das queimadas, as correntes, os discursos, a espessura etc. Separadas em pequenos capítulos, descrições literárias especulativas investem em aspectos formais e conceituais, como espessura, tamanho, imagem, tensão, calor etc. A multiplicidade de lugares de entrada para o arco faz dele uma obra e ao mesmo tempo um suporte em si para localizar outros trabalhos debatidos na dissertação. Decidi utilizar o recurso das imagens como navegação do texto, em que a justaposição de imagens forma uma terceira imagem: a descrição literária e a imagem como ponte entre parágrafos e continuidade da argumentação.

Durante a pesquisa, novas interlocuções se apresentaram (cruzamentos com a antropologia e especialmente com a arqueologia), e, muito provavelmente, outras tantas continuariam a surgir para além deste recorte. O arco é, portanto, incompleto, e representa uma interligação entre camadas variadas. Como apropriar-me de algo cujo contorno definido é da ordem das interações entre pessoas, instituições, entidades, espécies animais e vegetais etc. em inúmeros níveis? Importa dar ao arco um contorno definitivo?

1. LIPPARD, Lucy. Undermining: a wild ride through land use, politics, and art in the changing West. New York: The New Press, 2013, p. 90, tradução minha. No original: There is a point where artists too must take some responsibility for the things and places they love, a point at which the colonization of magnificent scenery gives way to a more painfully focused vision of a fragile landscape and its bewildered inhabitants. The land is not separate from the often harsh realities of lives lived upon and around it.

2. “a ficção permite que capturemos a realidade e, ao mesmo tempo, aquilo que ela esconde”. (BROODTHAERS, Marcel.

Nota de imprensa do “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Sections Art Moderne et Publicité”. Kassel, 1972, reimpresso em Marcel Broodthaers. Catálogo da exposição. Paris: Jeu de Paume, 1991, p. 227).

3. “[...] these artists do not work with the traditional mediums of painting and sculpture, which they view as exhausted, but are instead forced to do something as counterintuitive as inventing a new medium. Accordingly they reach for modern, technological mechanisms as the ‘supports’ for their own work.” (KRAUSS, Rosalind. Two Moments from the Post-Medium Condition. October, v. 116, 2006, p. 55–62).



(a. tri.to)

sm.

1. **Resistência** que oferecem as superfícies de dois corpos ao movimento de uma sobre a outra, devido a suas asperezas e a força de adesão entre elas
2. **Fricção**, resultante dessa resistência, entre (as superfícies de) dois corpos:
3. Fig. **Desentendimento** ou conflito entre pessoas, instituições, países etc.:

[F.: Do lat. attritus, us.]

Atrito de **deslizamento/escorregamento**

- 1 Fís. Atrito entre duas superfícies em contato e que deslizam uma sobre a outra.

Atrito de **rolamento**

- 1 Fís. O que se manifesta entre uma superfície e um corpo que rola (sem deslizar) sobre ela.

Atrito **estático**

- 1 Fís. O que existe entre duas superfícies em contato quando nenhuma delas se move em relação à outra.

Atrito interno de um **fluido**

- 1 Fís. Resistência de um fluido ao próprio **escoamento**, devido ao movimento interno de suas partes.

# PARALAXE SUDOESTE

Placa à beira da Transamazônica (BR-320) no trecho de Jacareacanga (PA), ACERVO O GLOBO, Arquivo 30-01-1974



4. O que Lippard chama de um macropronunciamento diz respeito às ambições destes artistas, cujos trabalhos mais emblemáticos são *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, *City Complex* e *Double Negative*, de Michael Heizer, *Sun Tunnels*, de Nancy Holt, *Star Axis*, de Charles Ross, *Roden Crater*, de James Turrell, e as remoções de terra de Robert Morris. Lippard alerta que todos eram brancos, homens, à exceção de Nancy Holt, e lembra que era muito difícil para artistas mulheres conseguirem o financiamento necessário para empreendimentos do tipo.

Enquanto no fim dos anos 1960, na América do Norte, artistas se isolam nos desertos do Meio Oeste, movendo enormes quantidades de terra com máquinas e milhares de dólares,<sup>4</sup> questionando conceitos de paisagem, indústria, tempo, materialidade e a comoditização da arte nas galerias; na América do Sul, tratores e retroescavadeiras (provavelmente semelhantes às que Robert

Smithson chamou de pincel de Robert Morris<sup>5</sup>) abrem linhas retas imensas em um território absolutamente úmido, onde não se vê o horizonte com os pés no chão, talvez nem mesmo três metros à frente, e, no entanto, é considerado infinito.

São as estradas Transamazônica (BR 320), Cuiabá-Santarém (BR 363), Perimetral Norte (BR-210) e Rodovia Fantasma (BR-319). Transformando uma paisagem em *grid*, planejadores desenharam suas linhas sobre o espaço vazio dos mapas. Um vazio incompatível com um território cheio de matéria, cuja impenetrabilidade ganhou, nesses mapas, a carranca de um abismo oco ou de um vórtice que tudo suga, em que se lia Amazônia.

Retas como estradas, que se desdobram em espinhas de peixe<sup>6</sup>, cuja transversalidade são os ramais das estradas clandestinas, as quais, por sua vez, abrem espaço para a retirada de madeira, para abertura de garimpos e de campos de cultivo e desmate. Espaços retalhados em uma rede de polígonos irregulares que se estende como um arco, lentamente se movendo em direção à cabeceira dos rios, dividindo o Brasil numa diagonal que vai de Rondônia à Roraima.

O Brasil é grande demais para tão poucas ambições. [...] Nossa meta é o triunfo final na arrancada para o desenvolvimento econômico e social. [...] Homem de meu tempo, tenho pressa. Um ritmo de crescimento oscilando entre 6 e 7% já não nos bastam, urge acelerar. [...] Creio no apressamento do futuro. Creio que, passados os dias difíceis dos anos 60, amanhecerá, na década de 70, a nossa hora. Gal. Emílio Garrastazu Médici (1905-1985), *Mensagem*, 7 de outubro de 1969.<sup>7</sup>

Assim, no final dos anos 60 e início dos anos 70, tinha início o arco, um segmento de um círculo, uma onda que emana sabe-se lá de onde e desde quando, uma fronteira de deglutição que avançava atualmente sobre a floresta amazônica.

5. No original: "Instead of using a paintbrush to make his art, Robert Morris would like to use a bulldozer." (SMITHSON, Robert. Towards the development of an Air Terminal Site, 1967. In: FLAM, Jack (ed.). Robert Smithson: The Collected Writings. London, England: University of California Press, 1996).



6. O fenômeno da espinha de peixe é uma das primeiras formas do desmatamento, onde uma estrada principal dá lugar a estradas secundárias perpendiculares a ela, gerando um formato observado nas imagens de satélite análogo a uma espinha de peixe. Foto: Inpe/ DETER

7. MÉDICI, Emílio Garrastazu apud MACARINI, José Pedro. A política econômica do governo Médici: 1970-1973. *Nova economia*, Belo Horizonte, v.15, n. 3, 2005, p. 7, online.



Marco inicial de construção da Transamazônica. Fonte: Arquivo Nacional



Motagem realizada com a justaposição das imagens de *Double Negative*, 1969, de Michael Heizer e da Edição especial da revista Manchete lançada em outubro de 1970 com 12 páginas coloridas dedicadas à "conquista" da floresta viabilizada pela abertura da rodovia Transamazônica. Reprodução/Acervo Ricardo Cardim

A paralaxe é um conceito de diferença aparente da localização de um objeto a partir de dois pontos de observação distintos. Com os dois olhos abertos, vemos um objeto ao centro. Com o olho direito tapado, o objeto se move para a esquerda. Com o olho esquerdo tapado, o objeto se move para a direita. Com os dois olhos abertos, novamente ele retorna ao centro.

Lucy Lippard afirma, ao observar a *land art* em retrospectiva, que aquilo que aparentemente era uma resistência à mercantilização do objeto de arte nas metrópoles, era na verdade uma espécie de esporo da cultura metropolitana em direção aos espaços teoricamente desocupados do deserto; uma fuga com cara de colonização:

Na verdade, eu cheguei à relutante conclusão de que muito da *land art* é uma pseudo arte rural feita a partir de uma sede metropolitana, uma espécie de colonização em si.<sup>8</sup>

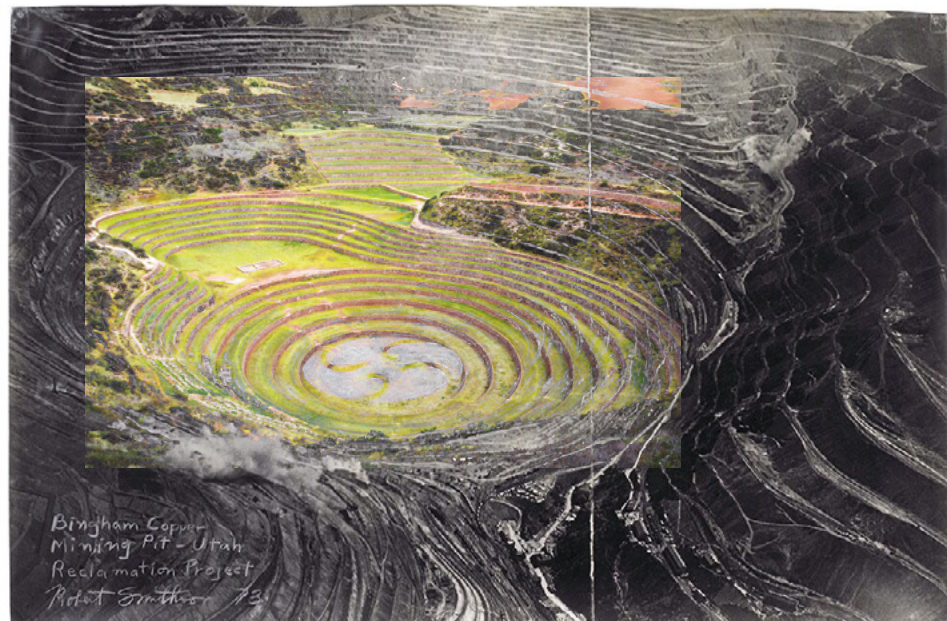
E ainda:

O espectador, como o artista, está tão maravilhado, tão sensibilizado, tão atento às estações e materiais, espaço e vida selvagem, que a obra realmente coexiste com o lugar que cria [...] Quarenta anos depois, as mudanças climáticas, a escassez de recursos, as ameaças de secas e as administrações federais empenhadas em destruir o meio ambiente para ganho corporativo mudaram as regras do jogo.<sup>9</sup>

As regras do jogo às quais Lippard se refere estão na contradição entre presença e ausência nessa nova conquista do Oeste, agora pela arte contemporânea, como mais uma ferramenta de colonização. O financiamento de várias destas obras da *land art* (inclusive a aquisição da terra para a construção de *City*, de Michael Heizer) partia de Virginia Dwan, herdeira da 3M, nome que significa, na verdade, Minnesota Mining and Manufacturing Company, uma companhia de mineração que até os dias de hoje tem projetos na região. Esta é a característica do mercado de circulação de arte contemporânea em todo o mundo.

8. LIPPARD, Lucy. Undermining: a wild ride through land use, politics, and art in the changing West. New York: The New Press, 2013, p. 88, tradução minha. No original: In fact, I've come to the reluctant conclusion that much land art is a pseudo rural art made from a metropolitan head-quarters, a kind of colonization in itself.

9. Ibidem, p. 87-88, tradução minha. No original: The viewer, like the artist, is so awed, so sensitized, so aware of seasons and materials, space and wildlife, that the work truly co-exists with the place it creates[...] Forty years later, climate change, shrinking resources, threats of droughts, and federal administrations bent on destroying the environment for corporate gain have changed the rules of the game.



Sobreposição entre as imagens do projeto de Robert Smithson, na Bingham Copper Mining Pit, em Utah, e os terraços de plantio incas em Moray, Peru. Fontes: Holt/Smithson Foundation e Jess Kraft.



Dennis Oppenheim, Whirlpool - Eye of the Storm, 1973. Redemoinho de fumaça branca expelida por uma aeronave em El Mirage Dry Lake, no sul da Califórnia. Foto: Dennis Oppenheim.



Fotos de incêndios provocados em território amazônico. De cima para baixo: queimada em Alta Floresta (MT). Foto: Christian Braga. Queimada em Novo Progresso (PA). Foto: Reuters/U. Marcolino. Queimada em Arapuaá (MT). Foto: Christian Braga



As recentes críticas feitas a *City*,<sup>10</sup> a colossal obra de Michael Heizer realizada em Nevada, cujo início data de 1972, tendo sido inaugurada oficialmente em 2022, exemplificam o que Lippard aponta como uma contradição entre *site-specific* e *local-specific*, uma vez que as histórias, identidades e existências progressas nestas terras são pouco abordadas, ou sequer reconhecidas.

Ocorre que, para obras como *Spiral Jetty*, *City*, *Double Negative*, *Star Axis*, *The Lightning Field* e tantas outras, o aspecto de aparente vazio dos desertos do Oeste Norte-americano era imprescindível para a sensação de atemporalidade e para o ambiente de ficção entre civilizações passadas e futuros apocalípticos que queriam evocar. O sentimento de maravilhamento com a consciência das estações, dos materiais, do espaço e da vida selvagem não era deslocado da ideia de uma separação ontológica entre humanidade e natureza, sendo tributário do desenvolvimento industrial e do poder das máquinas.

Porém, este aparente vazio era um equívoco. Mesmo considerando o contexto da época, a ideia de vazio se dava pelo desconhecimento das histórias que havia ali. A maioria das obras da *land art* considerava o binômio construção-civilização como essencial para a ideia de presença-ausência, e se valiam dessa imersão para chamar atenção dos espectadores longínquos sobre os elementos naturais aos quais suas obras se dedicavam.

A sudoeste, vigorava o mesmo sentimento, ainda mais estranho, diante de tanta materialidade. *Terra sem homens para homens sem-terra* e *deserto verde* eram apenas algumas das expressões da ilusão de ausência provenientes da incompatibilidade entre a floresta e o nacional-desenvolvimentismo. Ao mesmo tempo, a norte e a sudoeste operavam retroescavadeiras aos montes, removendo terra, produzindo aterros, desvios de cursos de rio, barragens, e derramamento de asfalto.

10. "Despite his reportedly encyclopedic knowledge of the region's geologic and mineral makeup, Heizer has tended to display a baffling incuriousness about the larger story of the land he digs, cuts, and plows. He has insisted over the years that not only is he immune to the romantic enchantment of this region, but that his sites offer him no meaning outside of their practical utility to the Project". (LIU, Jasmine. What do native artists think of Michael Heizer's New Land Art Work?, Hyperallergic, 21 set. 2022, online).

De cima para baixo: Porto de minério de ferro na China. Grande paisagem comercial do Brasil nas atividades de mineração na Amazônia. Fotos: Minério de ferro no porto de Zhoushan, China. "Complex Two", parte da obra *City* de Michael Heizer. Crédito: REUTERS/Stringer/Mary Shanahan, via Michael Heizer/Triple Aught Foundation



Brasil, Pará, Altamira, 22/08/1972.  
Trator faz terraplenagem durante a construção da segunda etapa da rodovia. O trecho inicia em Altamira e segue em direção ao rio Repartimento. A construtora Mendes Júnior detinha a concessão de construção deste trecho.  
Fernando Solano/Estadão Conteúdo



"Em 1969 e 1970, Robert Smithson criou três esculturas de "derramamento" que demonstraram seu domínio de um meio difícil e mortal: a entropia. Em todos os três, um material industrial foi preparado e despejado em um local remoto ou negligenciado e deixado para solidificar. A primeira dessas esculturas, *Asphalt Rundown*, foi uma liberação dramática de material preto quente e viscoso pelos penhascos da pedra extinta, pretendido – e percebido – como um "gesto poderoso e aniquilador", nas palavras de Frank Stella." - trecho de texto de Serena Solin, para a Holt/Smithson Foundation. Tradução minha. Crédito: Holt/Smithson Foundation.

# RESISTÊNCIA



O arco está em movimento, que se dá com atrito entre entidades materiais e imateriais de densidades diferentes, que oferecem resistência umas às outras, e opõem a dureza de suas espessuras. Toda resistência indica um empuxo, que é a força de agentes variados que determinam velocidade e intensidade. Sua escala pressupõe pensá-lo como um evento de milhares de quilômetros de extensão e com um índice de percepção reconhecido apenas por fotos aéreas ou de satélite.

Esta megaestrutura, todavia, é o resultado de milhares de confrontos em escala molecular. O instante exato desse contato é a primeira manifestação do atrito de entidades de um e de outro lado.

O primeiro toque de uma lâmina de uma retroescavadeira contra a primeira árvore, no primeiro metro da estrada. A primeira volta da corrente que esbarra na casca de uma árvore de trezentos anos. O primeiro pulso *doppler* a se chocar contra as moléculas de água evaporadas das milhares de folhas, construindo uma mancha vermelha e laranja na tela da primeira cobertura de radar de uma área até então oculta dos sensores. A primeira vez que uma pessoa Marubo<sup>11</sup> teve que interpretar, no céu, as luzes de navegação de um avião que cruzava aquele território. A primeira placa comemorativa de bronze com sobrenomes de árvores europeias instalada sobre um púlpito de concreto.

## *Dureza*

Conforme avança para dentro do tronco, o dente da corrente da motosserra se aquece, o metal se expande, o fio se gasta, a madeira queima e a fumaça sobe como subproduto deste atrito, misturando-se à fuligem da queima do combustível e ao oxigênio emitido pelas árvores que vão atrás. A inscrição dos dentes desta corrente cruza sem cuidado as linhas dos anéis de idade daquele indivíduo, criando uma dendrologia de nós e interrupções que opõe centenas de anos aos milésimos de segundos e rotações por minuto.

A diferença de densidade entre a madeira e o metal, o asfalto e a lama do aterro, a água, o óleo queimado e o mercúrio. A diferença de densidade entre o pensamento artístico e a dinâmica fundiária, o metro cúbico da madeira e o valor do grama do ouro. A diferença de intencionalidade de um sensor de imagens de um satélite e de um pintor, as erosões do solo e as erosões da mente, numa versão

11. Etnia de língua Pano situada no Vale do Rio Javari, área ocidental da Amazônia brasileira na fronteira com Peru e Colômbia.

12. Segundo Eduardo Neves, boa parte dos assentamentos contínuos estão sobre sítios arqueológicos de terra preta. O referido caso ocorreu em Manaus, que tem sido "escavado assistematicamente ao longo dos anos, o que, somado aos impactos sofridos pelo sítio por conta do crescimento da cidade, reduz muito seu potencial informativo". (NEVES, Eduardo Góes. Sob os tempos do equinócio: oito mil anos de história na Amazônia Central. São Paulo: Ubu; Editora da Universidade de São Paulo, 2022, p. 117.

13. TSING, Anna Lowenhaupt. Frictions – an ethnography on global connection. Princeton: Princeton University Press, 2005, p. 5, tradução minha. No original: As a metaphorical image, friction reminds us that heterogeneous and unequal encounters can lead to new arrangements of culture and power..

em que a fragmentação da paisagem, deitada pelas correntes amarradas em tratores, expedidos à caneta, são as discontinuidades de uma noção unívoca de natureza como fundo de uma figura em primeiro plano.

A viagem entre escalas geológicas da ordem de milhares de quilômetros quadrados ou centenas de milhares de anos e a microscopia do arranjo das moléculas do fio de corte do aço e da densidade da madeira justaposta ao desgaste que rearranja idiomas e populações diante do avanço de outros idiomas e populações. A diferença de densidade entre as reuniões do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Xapuri e os relatórios de agrimensura da BR-230.

O equívoco do desgaste entre matérias diferentes é que uma parte se desgasta enquanto a outra permanece íntegra. No curso da repetição, o desgaste é um empréstimo material. Parte se perde, porém parte da terra fica com parte do minério dos dentes da retroscavadeira. Os restos de urnas funerárias esmigalhadas pelos tratores para a construção de um conjunto habitacional reverberam sob a alvenaria da fundação.<sup>12</sup> Parte do que avança fica com parte do que avançou sobre, ainda que a desigualdade do desgaste seja responsável pelo avanço.

As camadas de material deposto, entre minérios e culturas, se modificam pelo atrito, como as camadas de solo que são os pontos de encontro ocasionais entre arqueologia e indústria, arte e dinâmica global de circulação de commodities, produção de formas e produção de significado, em arrasto permanente.

Como uma imagem metafórica, a fricção nos lembra que encontros desiguais e heterogêneos podem levar a novos arranjos de cultura e de poder.<sup>13</sup>



Se uma lâmina corta um olho, uma serra azul escorre dele, 2019. Esmalte e atrito sobre elapa de aço galvanizado. 180 x 100 cm. Frederico Filippi

## Elasticidade

Estes novos arranjos de que fala Lowenhaupt, são as contaminações de uma parte e outra, e as histórias que estas contaminações produzem. Um hibridismo da resistência com o empuxo – pressupondo uma elasticidade – de novas existências e densidades no espaço de ocorrência do arco. Convém lembrar que, contra os habitantes mais antigos da região amazônica, foi exercida a pressão das ondas migratórias de trabalhadoras e trabalhadores vindos de outras partes do país, como agricultoras e agricultores do Sul assolados pela mecanização da lavoura, e até mesmo antes, no final do século XIX, com as migrações mobilizadas pela borracha.



Empate em Bourdon-Xapuri, no Acre, (1986). Liderado por Marina Silva. Crédito: Marina Silva

Nos ‘empates’, seringueiras e seringueiros reuniam suas famílias, juntamente com idosos e crianças, e se posicionavam como obstáculo entre um trator ou um jagunço e a floresta. Foi uma técnica de resistência desenvolvida por seringueiras e seringueiros com Wilson Pinheiro (Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Brasileira) e Chico Mendes (Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Xapuri), no Acre, com o intuito de frear o desmatamento que tiravam seu sustento do extrativismo da borracha. A estratégia tinha um caráter performático ao apelar para o sentimento dos agressores contratados (que eram e continuam sendo pessoas locais e pobres, a mando de pessoas mais poderosas localizadas atrás do arco), acreditando em uma elasticidade semelhante à da borracha, de que a dureza de suas determinações pudesse ser maleável à ideia de que todos os seres da floresta têm em comum: a família e a necessidade de proteger suas crias. Segundo o próprio Chico Mendes, foram 45 empates, contabilizando 30 derrotas e 15 vitórias. Por fim, Chico Mendes, Wilson Pinheiro e inúmeras outras pessoas foram assassinadas. A estratégia arriscada de mediação dos ‘empates’ era uma estratégia de arrasto, de atrasar o avanço.

Atrasar o avanço da colisão de dois universos, com vocação invertida refletida no paradoxo do *vazio repleto*. O que para um era o destituído de valor, para o outro era o abundante. Para o arco, a resistência do empate significa uma privação do potencial econômico do que está atrás de quem está empatando. Para quem está na posição de empate, impedindo o empuxo, significa que há privação de um modo de vida, que o avanço é também desperdiçar o potencial da relação de vida com a terra. O atrito estático do empate, pelo impedimento de não fazer, é também forma. O que está em jogo é, então, o que pode ser criado para um lado e para outro, e nesta relação. A inoperância do empate está em fazer do não-ato o ato de resistência: “potencial é essencialmente definido pela possibilidade do seu não-exercício.”<sup>14</sup>

A ideia de resistência no contexto da criação é o argumento que Agamben usa para definir o potencial como a suspensão do ato. Seria preciso olhar para a criação como um jogo de forças entre o potencial e a ausência de potencial, entre o poder fazer e o não poder fazer, agir e resistir.

14. AGAMBEN, Giorgio. Creation and Anarchy: The work of art and the religion of capitalism. Tr. Adam Kotsko. Stanford, California: Stanford University Press, 2019, p. 17, tradução minha. No original : “potential is essentially defined by the possibility of its non-exercise”.

[...] a resistência age como uma instância crítica que desacelera o impulso cego e imediato do potencial sobre o ato e, dessa forma, impede que o potencial seja resolvido e totalmente esgotado no ato.<sup>15</sup>

15. AGAMBEN, Giorgio. *Creation and Anarchy: The work of art and the religion of capitalism*. Tr. Adam Kotsko. Stanford, California: Stanford University Press, 2019, op. cit., p. 19, tradução minha. No original : [...] resistance acts as a critical instance that slows down the blind and immediate thrust of potential toward the act and, in this way, prevents potential from being resolved and fully exhausted in the act.

Nessa passagem residem duas características específicas do arco. A primeira delas é a resistência ao seu avanço, o arrasto, o atraso, que define muitas vezes sua forma. A segunda é o aspecto da exaustão do potencial na consumação da ação própria do arco. Se seu objetivo é deixar de ser um arco, é preciso completar seu curso até que não haja mais o que consumir, e, então, não haverá mais potencial em nada. Ele responde aos impulsos de ocupação e exploração do que ainda não se vê, não se sabe, que está escondido no subsolo, e aos discursos de vazio e de ausência de desenvolvimento proferidos pelos agentes de empuxo do arco.

A resistência – a suspensão do ato operada pelos empates – preserva o potencial, seja o do fazer ou do não fazer. A diferença de critérios para o vazio e para o potencial evidencia as diferentes densidades de um e outro mundo, agora em atrito. De que são feitas as expectativas diante da mesma matéria que ambos veem diante de si? Vazia para uns, repleta para outros.

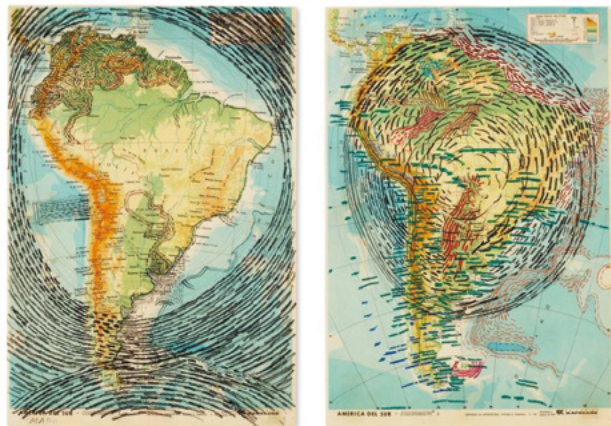
Qual é, então, o suporte técnico da resistência em questão? É a suspensão do ato? As famílias? O sentimento de empatia? A borracha? Foi então a elasticidade da borracha que se embrenhou na mente de extrativistas (as moléculas do látex e os sinais elétricos neuronais), que lhes ensinou a pensar como borracha, a extrair a sobrevivência da própria sangria, a entender a comunidade como seringal,<sup>16</sup> a absorver e frear, como uma membrana, o assédio dos coronéis e a colocar todos parados diante do impasse.

16. "No Acre, a denominação de comunidade atribuída a um agrupamento residencial constituído surgiu entre os próprios seringueiros. Podia abranger as famílias de mais de um seringal ou mesmo uma parte das famílias residentes no interior de um deles. Sendo a família o principal núcleo, as redes de relações sociais baseavam-se nos vínculos de parentes consanguíneos ou por afinidade. Foi a partir dessa estrutura familiar que se desenvolveram as formas "coletivas de organização social, como a comunidade, os empates, os sindicatos." (CAVALCANTE, Ormifran Pessoa. Carmem: era uma vez um seringal. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2002, p. 82).

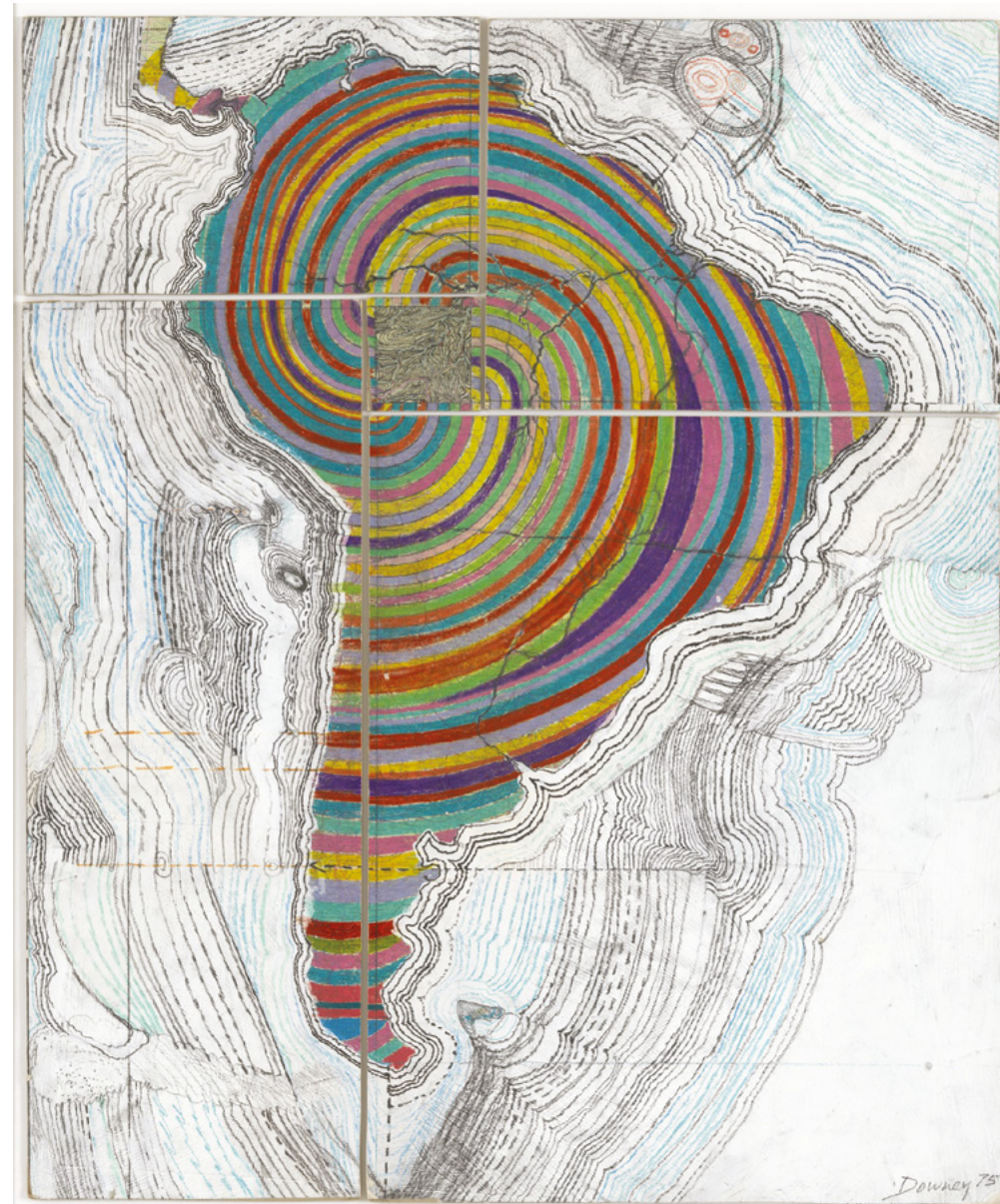




# ARCO



Juan Downey (1940-1993), *Dois Mapas*, lápis de cor sobre papel (46.4 x 32 cm.)



Juan Downey: *America is Back Together*, 1972. Lápis de core grafite sobre papel. Foto: Harry Shunk.



Protásio Nene/AE (21/02/1989)

A escultura de Richard Serra começa a atrapalhar as pessoas na Federal Plaza, em Nova Iorque. Em **1989** ela é removida e, portanto, destruída.

Tuirá Kayapó esfrega seu facão no rosto do engenheiro José Antônio Muniz, da Eletronorte em uma audiência em Altamira, por ocasião de um protesto em **1989** contra a usina de Kararaô, hoje Belo Monte. O diretor da companhia tem sua bochecha pressionada pela chapa do facão. A lâmina do facão forma um arco com o braço da mulher e justamente na parte central da foto em que a mão segura o cabo do facão, logo acima aparecem os olhos arregalados de uma figura sentada ao seu lado, olhando José Antônio com as mãos cruzadas sobre a mesa e os olhos fechados, com o atrito entre o metal do facão com a pele do rosto. É possível deduzir, por outras imagens de arquivo, que o facão de Tuíra tem o fio gasto. É impossível mover uma usina hidrelétrica de lugar.



Richard Serra. Tilted Arc, 1981. Photo: Cave to Canvas.



Um arco é formado no mapa.<sup>17</sup> É um incômodo para a imunidade da forma. É uma abstração de território, de fronteira. Ninguém consegue ver esse arco a olho nu. Sua existência como figura geométrica é uma inferência, porque é um conjunto de formas tão irregulares que o arco só é arco a uma certa distância, assim como todo segmento de círculo que, na ausência da distância, é uma reta. O arco pressiona sua entrada nesta rede colossal de florestas e já subjugou uma quinta parte da sua extensão.

Um arco é um segmento de um círculo. Portanto, é provável que o arco do desmatamento seja uma parte visível de um círculo, pertencente a uma reverberação de outros círculos concêntricos disparados por um epicentro incerto, tal qual como quando uma pedra atinge a água. Ele pode ser um dos segmentos de uma onda maior que reverbera há alguns séculos, como as navegações que se deram pelas correntes marítimas ou os movimentos migratórios que se expandiam de forma peristáltica pelos terrenos, avançando e retrocedendo, empurrando com pulso e ritmo.

Este arco pode ser descrito em termos de extensão, de espessura, materialidade, mas também pode ser descrito pela sua impermanência, indeterminação e mutabilidade. É impermanente e varia de intensidade e frequência. Em caso de recuo do avanço, dependemos do processo florestal de recuperação de mata secundária que pode levar em torno de 70 anos. Em caso de aprofundamento do processo exploratório, a próxima passagem dos satélites do Sistema de Vigilância da Amazônia (Sivam)<sup>18</sup>, do Instituto de Pesquisas Espaciais (Inpe) ou outro que dará a ver o paralelepípedo anterior transformado em uma composição de novos losangos, semicírculos (menos frequentes na porção brasileira da Amazônia), retângulos e polígonos irregulares, aglutinados na velocidade de que uma matilha de tratores é capaz de desenhá-los.

Com o arco, separar dois campos, duas visões irreconciliáveis, antes do arco e depois dele.

De dentro do arco, de frente para a concavidade:

*Côncavo*

O que avança;

## CADA AVANÇO GUARDA DÍVIDA COM O QUE PRECEDE<sup>19</sup>

De dentro do arco, de frente para a convexidade:

*Convexo*

Uma ideia de uma consciência inaudita e difusa, perdida aos olhos de um recém-chegado, em meio à camuflagem da floresta: dizem que uma onça já está te olhando muito tempo antes de você vê-la. E quando você não a vê também. O côncavo é o que o convexo deseja ver, por isso ele lança tratores, estradas, satélites, antropólogos, biólogos e artistas. A prerrogativa de permanecer oculto é a ofensa da concavidade à convexidade.

O côncavo é confundido com um vácuo: provavelmente desabitado.

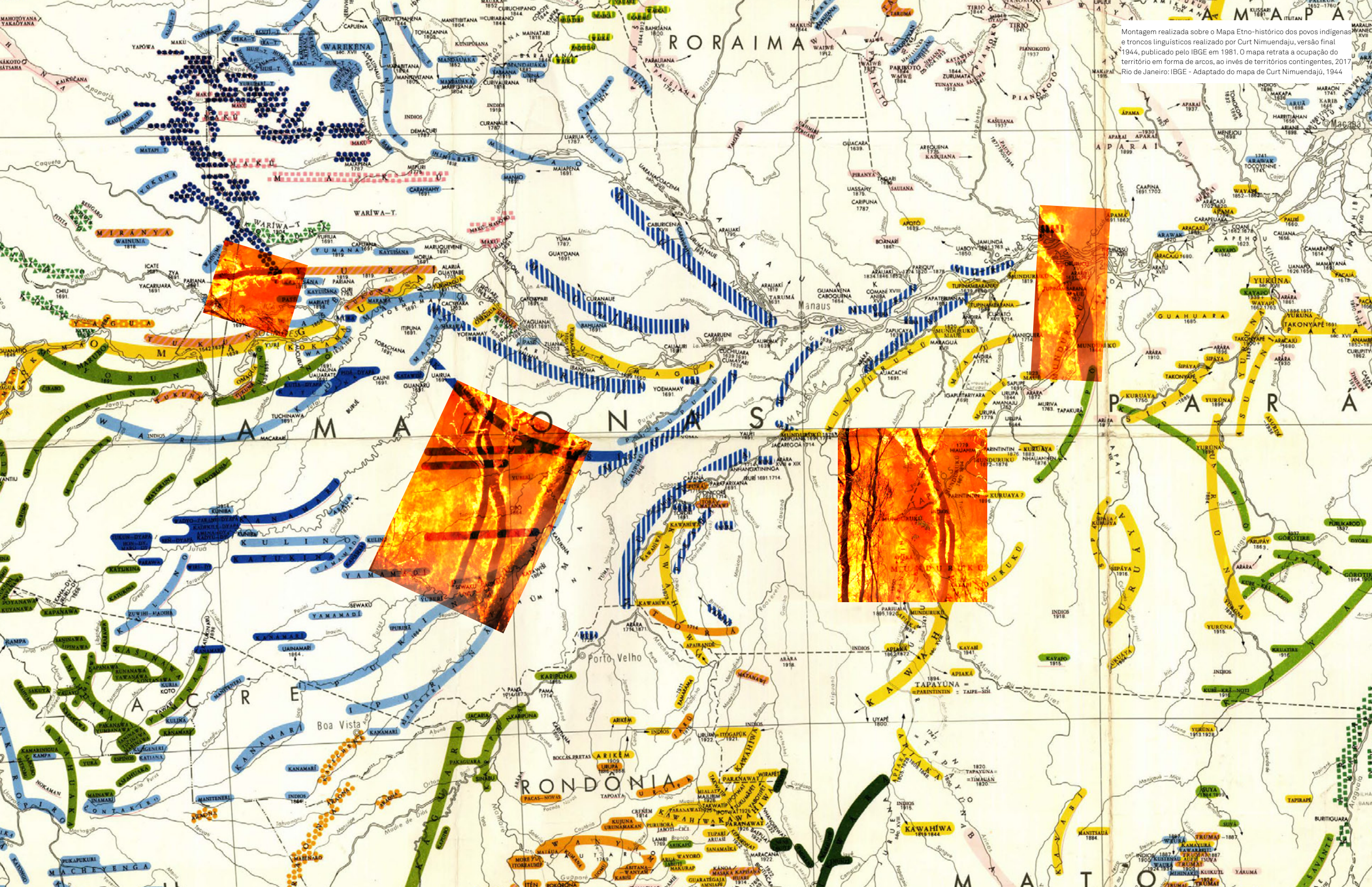
O contato entre duas coisas, microscopicamente, é intermediado por uma molécula de ar. Esta molécula de ar é um abismo entre a propagação da onda – o arco – e o que ela vai digerir.

O ideal do arco é não ser mais arco, é encontrar, do outro lado do globo, o epicentro da sua onda.

17. O arco do desmatamento é o nome que se dá à forma da fronteira industrial e agropecuária de avanço rumo ao noroeste amazônico atualmente, e que teve seu início na década de 1970, já mencionado anteriormente. É chamado assim porque, hoje, é composto, segundo o Ipam, "de 500 mil km<sup>2</sup> de terras que vão do leste e sul do Pará em direção oeste, passando por Mato Grosso, Rondônia e Acre" (INSTITUTO DE PESQUISA AMBIENTAL DA AMAZÔNIA - IPAM, 5/11/2015, glossário online).

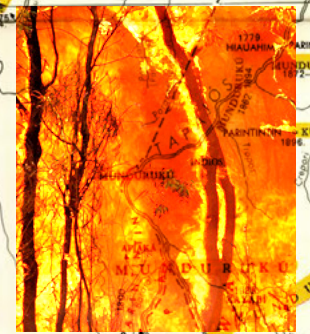
18. O Sivam é o Sistema de Vigilância da Amazônia para monitoramento por satélite do território da Amazônia Legal, tendo sido instalado na década de 1990.

19. ALYS, Francis. In a Given Situation. São Paulo: Cosac Naify, 2010.



# RORAIMA

Montagem realizada sobre o Mapa Etno-histórico dos povos indígenas e troncos linguísticos realizado por Curt Nimuendajú, versão final 1944, publicado pelo IBGE em 1981. O mapa retrata a ocupação do território em forma de arcos, ao invés de territórios contíguentes, 2017 Rio de Janeiro: IBGE - Adaptado do mapa de Curt Nimuendajú, 1944



Richard Serra disse, a respeito do seu *Tilted Arc* e sua controvérsia (incômodo), que remover o trabalho é destruir o trabalho<sup>20</sup>. O incômodo, da parte de Serra, era o uso da escultura pública como uma forma de acomodar o *status quo* do design arquitetônico e promover uma espécie de apaziguamento.

Remover o arco é condição de existência do arco.

Os dois finais do arco são uma corda tensionada com uma flecha apontada:

O que terá se passado? É preciso supor que alguma coisa entortou a flecha do tempo, uma potência antiga e também imprevisível que de início preocupou, depois incomodou, até que finalmente dispersou os projetos dos Modernos de outrora. Como se a expressão “mundo moderno” tivesse se tornado um oxímoro. Ou bem se é moderno e não se tem mundo sob os pés, ou bem há um mundo verdadeiro, mas ele não é modernizável. É o fim de um certo arco histórico<sup>21</sup>.

\*\*\*

Em 2004, o indigenista José Carlos Meirelles, responsável designado pela Funai à época para proteger os indígenas isolados do rio Envira, foi atingido pela flecha do arco em uma emboscada feita por indígenas da etnia Tsapanawa. Ainda sem saber quem são, entre brancos, inimigos e amigos, se é que há possibilidade de distingui-los<sup>22</sup>, aqueles que estão há tempos fugindo do contato dispararam suas flechas contra Meirelles, por ver nele seus parentes brancos que os atacaram algumas vezes. Uma das flechas entrou pela bochecha de Meirelles e foi até a nuca, outra passou raspando por sua cabeça conforme ele fugia, correndo em zigue-zague.

Lado a lado, a flecha do tempo entortada de Latour e a flecha entortada na boca de Meirelles. Suponha, então, que estão também ladeados os arcos dos Tsapanawa e o arco histórico que termina o

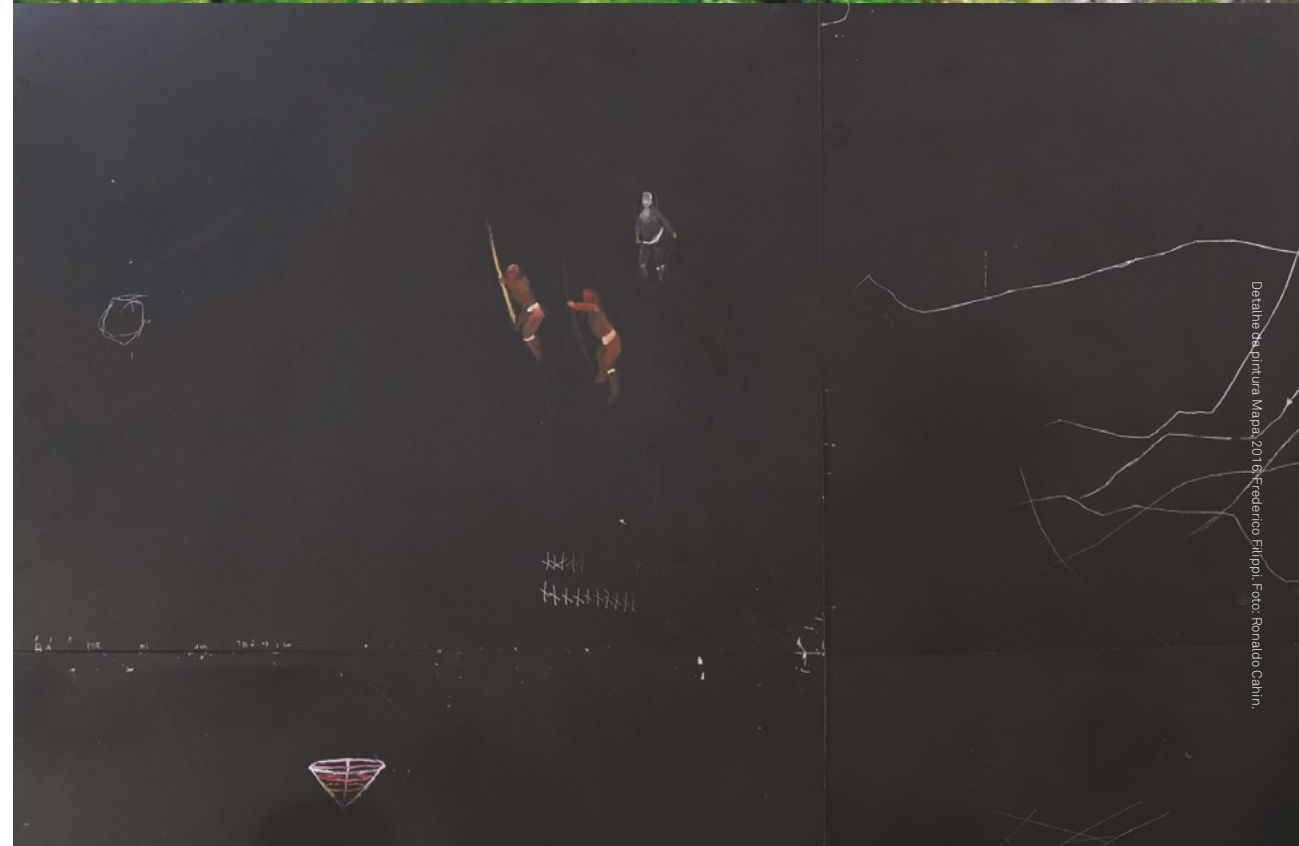
20. Carta de Richard Serra para Donald Thalacker, datada de 1º de janeiro de 1985, publicada por Clara Weyergraf-Serra e Martha Buskirk em *The Destruction of Tilted Arc: Documents*. Cambridge: MIT Press, 1991, p. 38.

21. LATOUR, Bruno. *Onde aterrar? - Como se orientar politicamente no Antropoceno*. São Paulo: Bazar do Tempo, 2020, p. 30.

22. Os indígenas lhe contaram ter sofrido um ataque de “uns caras assim que nem tu, meio vermelhão, de cabelo meio branco, barbudo. Quando a gente viu você, pensou: ‘olha ali o parente do cara que matou a minha mulher’. Foi aí que eu peguei a flechada. Simples.”



Indígenas isolados fazem mira do aríto que sobreviveu a aldeia. Foto: G. Miranda/UNAM/Survival, 2008.



Detalhe da pintura Mapa 2016, Frederico Filippi. Foto: Ronaldo Cahm.



de Latour. Guardados dentro de um gabinete de vidro, à espera da sua museologia. E a flecha que passou raspando.

\*\*\*

Não é possível traçar uma reta entre dois pontos no planeta. Uma linha reta em um mapa é uma linha curva em um terreno. Uma linha reta no terreno é uma curva em um mapa. É um problema de projeção. A importância da cartografia na nossa relação com o mundo permitiu a propagação de arcos. Uma vez desenhadas as linhas no mapa, um senso de divisão e orientação se instala. O inimigo da linha é o nó.

Diferentemente da espiral, o nó não guarda uma visão mística: é apenas a desordem, o destino de cada linha deixada sem governo. Em *Desvio*, de 2015 (Santa Cruz de la Sierra, Bolívia), a linha dos trópicos delimita os últimos lugares em que o sol incide a noventa graus em alguma época do ano. Deslocar essa linha era uma forma de ilusão: as pessoas que passavam na rua enxergavam ali o novo ponto de passagem do Trópico de Capricórnio (esta linha imaginária nunca passou pela Bolívia, mas nos vizinhos Brasil, Argentina e Chile dentro da América do Sul).

Roubar uma linha imaginária, traçar um desvio, desequilibrar uma órbita e emaranhar um nó. Trata-se da abstração das formas projetadas nas cartas, a tentativa de compreender a imensidão e de afirmar uma inteligibilidade sobre um espaço e dominar: mapas não são inofensivos, ou os grids, ou a bússola. Abrir mão da desorientação, lançar subterfúgios de localidade e situar-se, mesmo que inutilmente, porque o Brasil não é diferente quando se dá um passo e se está na Venezuela.

A relação entre as formas produzidas pelos fenômenos naturais e sociais, como dois corpos em atrito, é um aspecto importante nos dois trabalhos apresentados. O arco da passagem do sol sobre o céu, a projeção das sombras na percepção social da passagem do tempo contra um tempo cíclico, ou a espiral do dia que sempre começa ou o nó de um dia que nunca termina: a relação entre a luz e a sombra no subdesenvolvimento, o *milagre* ao começar o dia, *recessão* antes de o sol se pôr.





# REDUÇÃO



Schwarzwald, 2010. Michael Sailstorfer. O fragmento pintado de preto da floresta é registrado durante 24h para acompanhar a modificação do recorte em um monitor dentro de uma galeria.

Um organismo digerindo o que o precedia, transformando em construto o ininteligível à frente. Uma enzima quebrando, molécula a molécula, uma carcaça enorme, sem pressa, deixando resíduos e subprodutos que podemos classificar. As emendas entre as partes começam a se soltar, uma crosta adiciona sobre o que retira. A corrosão é uma espécie de generalização: desfaz o que há de específico e transforma em um padrão replicado, um sistema de fragmentação e separação. A diminuir e multiplicar simultaneamente, uma

operação negativa e cumulativa, o desmatamento subtrai e encarna a profecia de Antonio Dias: *um país negativo*.

Memory  
Memory  
Memory  
Memor

23

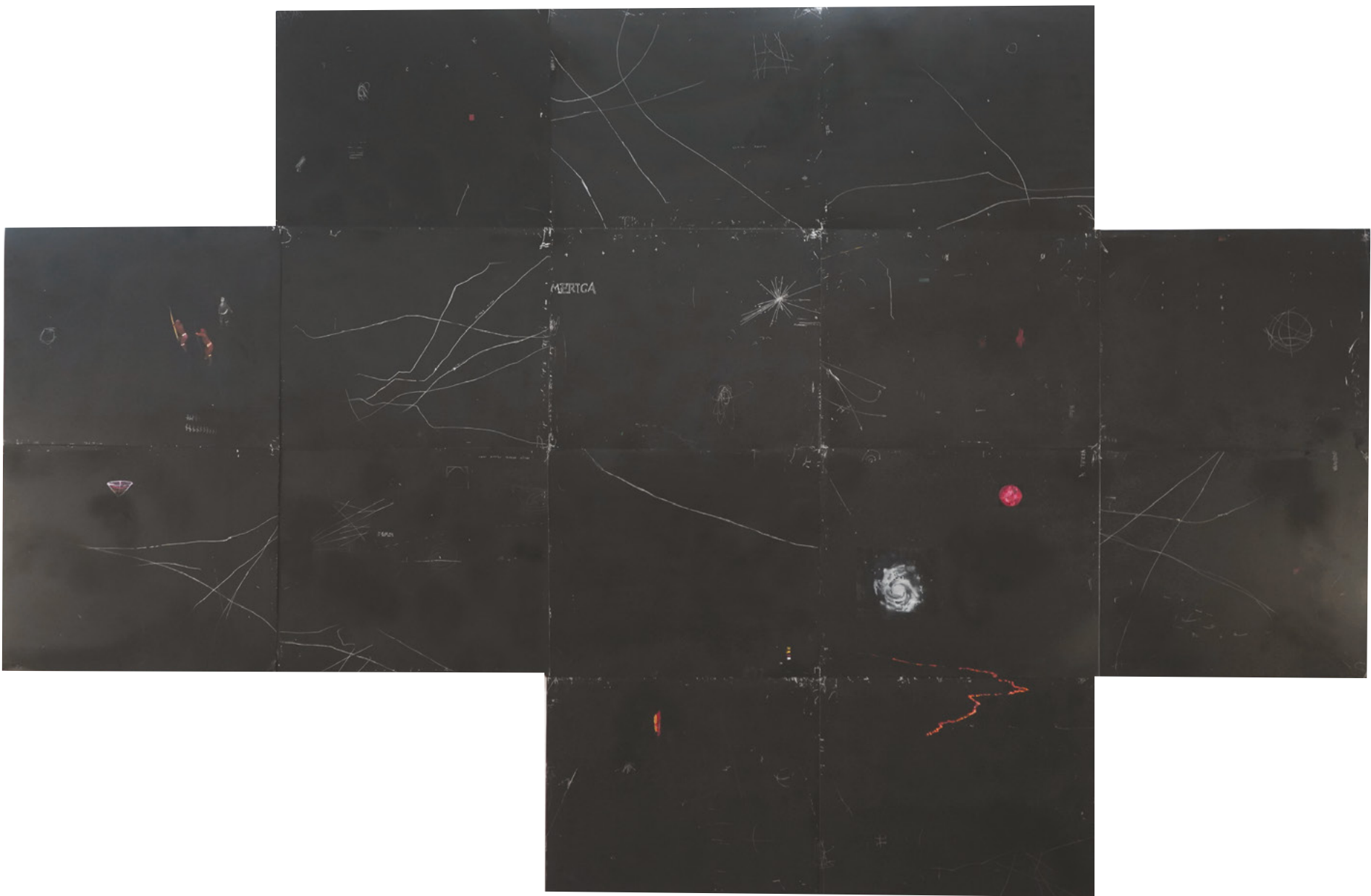
O arco do desmatamento é uma máquina de generalização e descontinuidade, que considera inexpressiva toda diferença inerente a uma floresta. Faz parte desta visão de mundo exigir que esta mesma complexidade não seja reconhecida. A floresta é reduzida a um território inabitado e incapaz de reconhecer a presença de sociedades complexas, cuja simbiose *formou* a floresta como a conhecemos, seu solo menos ácido fruto de séculos de deglutição lenta de material orgânico de assentamentos e ordenações agroflorestais deliberadas.

O objetivo é do pó ao pó. É preciso provar o vazio do ponto de vista de quem quer chegar (populacional, cultural, simbólico, econômico) para então produzir o vazio de quem está (esgotamento, monocultura, desterro). É o exercício para confirmar o *princípio da incompletude*: “A ideia de que algo sempre faltou à Amazônia e seus povos: a agricultura, o Estado, a história, as cidades, a escrita, a ordem e o progresso.”<sup>24</sup>

A transformação se dá por meio de dois tipos de redução, espelhadas de forma invertida de cada lado do arco: o que para a concavidade é o vazio, para a convexidade é o abundante; o que para a convexidade é o complexo, para a concavidade é o fim. Na ausência de um código comum, o que resta é remover a floresta completamente e torná-la um campo aberto, idêntico ao anterior ao seu avanço: a dívida.

23. Monumento à memória – trecho retirado do caderno de anotações de Antonio Dias, exibido na exposição Antonio Dias/Arquivo/O lugar do trabalho, com curadoria de Gustavo Motta, no Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo, 2021.

24. NEVES, Eduardo Góes. Sob os tempos do equinócio, op. cit., p. 182



$$\Delta S = \frac{\Delta Q}{T}$$

Onde delta S é a variação da entropia, que depende da divisão da variação de calor (Q) e tempo (T).

Esta redução prescinde das características daquele lugar na sua totalidade porque quer transformá-lo em outro. Em nome da fragmentação, um corpo vai sendo retalhado aos poucos, para ser mais bem digerido e transformado em calor, forma de energia degradada cuja grandeza absoluta é a entropia. “Você tem um sistema fechado que eventualmente se deteriora e começa a se desfazer e não tem nenhuma forma de juntar todas as peças de novo.”<sup>25</sup>

A entropia é uma digestão dentro de outra. Um espelhamento, um abismo dentro de outro, um estômago de sete camadas comendo o que está dentro. Certa vez, na Amazônia, ouvi de um homem que plantava banana que o solo da floresta é um estômago aberto: tudo que cai nele já começa a ser devorado. Serrapilheira é o nome desse aparelho digestivo. Ao fincar seu pé em uma floresta, ele começa a ser comido, os microrganismos comem algumas coisas maiores, que comem algumas coisas menores, que dividem coisas maiores em menores e aglutinam coisas menores em coisas maiores. Resumindo, se algo ficar parado por tempo suficiente no chão da floresta, já é dado como morto, pronto para ser reintegrado.

Este mesmo estômago está sendo devorado por um arco, um segmento de círculo de uma reverberação de uma onda que vai comer a anterior. Este estômago microscópico é também um estômago de mil estômagos, conectados entre si no subsolo, em uma trama digestora e comunicadora.

Esta trama está sendo devorada por uma trama maior. Vai sendo retalhada em pedaços digeríveis. Esta trama maior que come o estômago de mil estômagos menores, que comem o pé descalço de quem fica parado por tempo suficiente pensando nesse tipo de coisas, está sendo comida por ela mesma, mas em uma volta retardatória.

O que há por trás da concavidade do arco é plano aberto, não é mais arco. E o arco, ao se movimentar indefinidamente, caminha para sua própria extinção, erodindo e reduzindo a si próprio. Desintegrado, íntegro, finalmente completo.

25. SKY, Allison. Entropy made visible. 1973. In: FLAM, Jack (ed.). Robert Smithson: the collected writings. Berkeley: University of California Press, 1996, p. 301.





# LAPSO



O arco pode ser entendido como um enigma. Na verdade, um contraenigma em relação à infinidade de fluxos e acontecimentos de uma floresta:

Quantos quilômetros caminham as formigas antes de descansar, quantas serpentes há neste pedaço de floresta, quais as presas abatidas nesta madrugada, o que pensam as antas, se pensam ou se é só uma culpa filosófica de dar a pensar às antas, o que conversam as raízes por baixo da terra, se isso pode ser chamado de conversa ou se a troca de químicos é apenas uma troca de químicos e pronto, e não conversa, porque conversa é coisa de pessoas. Quantos olhos

me olham quando entro na mata, quantas vezes cogitaram me devorar, quantos peixes há neste rio escuro, quais alianças ainda não conhecemos, qual gosto entra na língua de uma sucuri quando rompe o couro de um jacaré, se sua pupila dilata neste momento, se quando ela o aperta até a morte ela prende a respiração também. Quantas onças são vis, quantas outras pedem calma se presentem os tratores, os nelores, qual é o desespero dos sapos quando a noite cai. Quem são as figuras que não podemos ver, quantas folhas há na floresta inteira e quantos andares há dentro de cada folha, se a religião dos humanos faz diferença para as coisas da floresta ou se é pura besteira, quantas curas de doenças estão escondidas nos anéis das árvores, nas costas dos sapos, nas unhas dos catetos, quantas pessoas se perderam, se há uma revisão da tabela periódica aguardando sob a copa das árvores ou no fundo dos rios, se no fundo dos rios há mesmo uma cobra grande para onde vão todas as almas e de onde surgiu todo o mundo ou se é um lodo que não consegue mais segurar todo mercúrio usado para separar o ouro. Se o ouro se desprende para atrair os homens e mulheres para a danação, se o som dos motores vibra dentro dos tímpanos dos peixes, se peixes tem tímpanos. Por que os povos antigos da Amazônia “produziram artefatos de pedra lascada e depois pararam de produzi-los, inventaram a cerâmica e depois deixaram de fabricá-la, criaram solos férteis, como a terra preta, mas não tiravam deles todo seu sustento, domesticaram plantas, mas em muitos casos não quiseram ser agricultores, vislumbraram a possibilidade do Estado, mas dele fugiram sempre que puderam.”<sup>26</sup> Quais são as inscrições de dentes e presas nos ossos que jazem, se dela faríamos um desenho contínuo, se nas lendas dos povos que habitam esta floresta antes de nós existe uma resposta ou são apenas perguntas, se estas mitologias são contínuas ou lacunas, se falam mesmo com os animais e plantas quando consomem suas cascas ou fazem chá ou se o fazem para rezar apenas, se as pinturas feitas em seus corpos são disfarces ou vaidade, qual a descontinuidade entre o que sabem

26. NEVES, Eduardo Góes. Sob os tempos do equinócio, op. cit., p. 189.

essas pessoas e as pessoas ocidentais, e qual a descontinuidade entre o que sabem essas pessoas e o que sabem as folhas e os animais, se podemos dizer que sabem alguma coisa, se saber é realmente a palavra correta ou o conceito e se conceitos são realmente necessários ou foram superados aqui como uma lamparina é substituída por uma lâmpada. Se há nas árvores consciência, e se houver, se há ironia, se elas nos olham, quando as derrubamos, com dó ou com ira, se elas se despedem ou se são apenas um cabelo de um couro que se descabela. Quanta inveja há entre os macacos, quanto tempo leva para uma trilha fechar, quantas trilhas foram abertas desde 12 mil anos, quanta gente passou aqui, qual o gosto do asfalto de uma estrada abandonada quando é engolida, se há preferência no paladar das raízes, quanto pesa esta floresta, qual volume de ar entra e sai a cada inspiração e expiração da massa de árvores, quanta borracha está guardada dentro das seringueiras, se um pneu mergulhado num rio aos poucos é reabsorvido por estas seringueiras, se elas enxergam os pneus como parentes, se a seringueira guarda ressentimento ou dor, ou diferencia Chico Mendes de um coronel qualquer, se a andiroba e a copaíba se ressentem do seu odor em outros corpos, se a castanheira mira as castanhas nas pessoas quando as derruba<sup>27</sup>, a que velocidade é fabricado o veneno das cobras quando se esvaziam, se guardam códigos as pelagens das onças, se as onças pretas são uma dissidência, se ouvem da borda da mata as músicas das pessoas saindo dos carros e se essas músicas modificam a cultura dos pássaros, se as motosserras dão arrepios nas árvores antes de entrarem, quanto minério há ainda sob o solo que mora no sonho das grandes mineradoras, se há uma liga especial sendo gestada de acordo com os sonhos dos garimpeiros, se o ouro se repõe para não decepcionar as pessoas, se ele se move sob a superfície movendo os garimpos daqui para lá de acordo com um plano qualquer, se há vulcões escondidos, sem serem perturbados, aguardando esse bote, quantos royalties e patentes se escondem de

27. É um acidente comum entre extrativistas de castanha. Há muitos relatos de morte por queda de castanha.

piratas, qual a metragem cúbica da madeira por morte, qual a relação entre o peso das armaduras, maquinários e quinquilharias dos que tentaram colonizar essa floresta e a quilometragem percorrida dentro da mata, quantas picadas de mosquito foram executadas em estrangeiros desde o século XVI, qual é o rosto da malária, que nome as espécies ainda não descobertas preferem, quantas toneladas de carbono pagariam o cessar fogo, se há uma conclusão filosófica guardada na relação entre as espécies que pode mobilizar a ferrugem da nossa sabedoria, se há um tribunal oculto que rege as coisas aqui que deixa obsoleta a ideia de natureza, se a *sociedade de sociedades*<sup>28</sup> e *permanecer com o problema*<sup>28</sup> é só mais uma tentativa de derrubar um mistério ou de conviver com ele, se há algum tipo de mundo paralelo onde o que é *perecível aqui permanece imperecível ali*<sup>29</sup>, se o mundo aqui é mesmo espelhado, se um dia conseguiremos desenvolver uma tecnologia para enxergar tudo que está vivo, como quando acendemos uma luz negra como se fôssemos meio cegos aqui dentro, se é por essa cegueira que temos o desejo de derrubar tudo, porque não podemos entender ou porque não temos o tempo ou porque simplesmente nossa ontologia não permite um encaixe onde nós e tudo isto fiquemos em pé ao mesmo tempo.

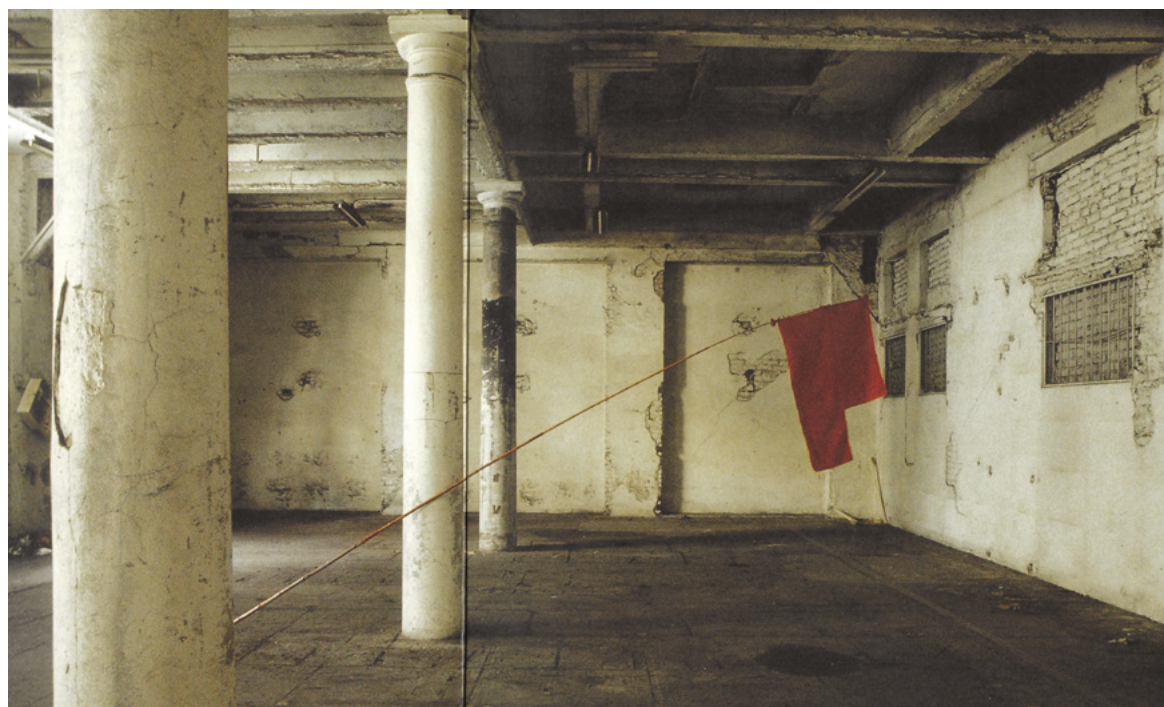
Estes e outros enigmas são enfrentados pelo arco. A cada avanço que arranca um pedaço de mata (tal qual são arrancados os pedaços dos retângulos de Antonio Dias), estas perguntas viram lacunas. São enigmas engolidos por contraenigmas, como uma esfinge devorando outra.

A cada lacuna produzida, o que vai com ela é o que sou convidado a deduzir. Esta dedução é uma espécie de convite à participação do olhar sobre a continuidade da floresta. Visto de cima pelos satélites ou experimentado por baixo na condição de clareiras súbitas, o lapso produzido pela oposição entre presença e ausência operada pela redução produz uma descontinuidade como aquela que Helio

28. DANOWSKY, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Há Mundos por vir: ensaios sobre os medos e os fins. 2. ed. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2017, p. 98.

29. HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble: making kin in the Cthulucene*. Durham e Londres: Duke University Press, 2016.

30. CALAZANS, Daniel Pierrri. *O perecível e o imperecível: lógica do sensível e corporalidade no pensamento Guarani-Mbya*. São Paulo: Elefante, 2018.



Oiticica aponta sobre a obra de Antonio Dias:

A participação do espectador na obra de Antonio Dias se insere assim no campo da solicitação à “completação dos significados”: a solicitação feita ao espectador se dá por meio de uma desestruturação da sintaxe do corpo da obra. Esta desestruturação sintática, a quebra (da unidade) do quadro, se dá por meio da conjunção entre 1) “antiquadro” e 2) “quadro narrativo.”<sup>31</sup>

A quebra sintática, aqui, é o embaralhamento da gramática composta pela articulação dos enigmas presentes antes da chegada do arco. Após a passagem do arco, ou mesmo na sua presença, o embaralhamento (perturbação ou turbidez) dá lugar ao esvaziamento. A vizinhança cada vez mais próxima das lacunas vai estreitando corredores, até que estes não sejam mais lapsos, mas a continuidade de lapsos que produz um colapso da estrutura.

Se, em Antonio Dias, a falta de um pedaço é a construção de algo além, a junção da quebra da ideia monolítica do quadro e da ideia de quadro narrativo, os lapsos produzidos pelo arco desorganizam um potencial porque a oposição entre o que foi arrancado e o que permanece sequer chega a durar; em pouco tempo será tudo lacuna.

As lacunas produzidas pelos enigmas, que constituem uma floresta a quem nela pretenda entrar, são lacunas semânticas feitas de uma matéria espessa, aparentemente intransponível, muitas vezes responsável por uma sensação de presença, saturação e abundância que contradizem a mácula da incompletude. Talvez o enigma esteja na forma de ver:

31. OITICICA, Hélio. “Esquema geral da Nova Objetividade” (1967, PHO 0110/66), p. 115.

Neste ponto, gostaria de voltar ao princípio da incompletude. Tal ideia está baseada em premissas de escassez de algo essencial que sempre está faltando, mas talvez incompleta seja nossa capacidade de entender a Amazônia, sua história e sua natureza em seus próprios termos. [...] Talvez esteja na hora de virar o quadro de cabeça para baixo e trabalhar com a premissa de que a abundância, e não a escassez, é o ponto de partida para uma reflexão sobre a história antiga da Amazônia. Nesse quadro, não faz mesmo o menor sentido pensar em acumulação, obrigação ou compulsoriedade, principalmente no longo prazo.<sup>32</sup>

As lacunas produzidas pela quebra do desmate são lacunas não apenas semânticas, mas físicas, dotadas da ausência da resposta ou do potencial da resposta e da matéria que havia ali, e também da pergunta. A interrupção da pergunta é tal qual a derrocada de um idioma: com ele se vai aquilo que ele próprio ocultava. resposta ou do potencial da resposta, como da matéria que havia ali, e também da pergunta. A interrupção da pergunta é tal qual a derrocada de um idioma: com ele se vai aquilo que ele próprio ocultava.

32. NEVES, Eduardo Góes. Sob os tempos do equinócio, op. cit., p. 189.



Imagem de satélite do desmatamento amazônico. Fonte: Google Earth

Antonio Dias - The Illustration of Art / Society / Model, 1973. Acrílica sobre tela, 60 x 810 cm. Fonte: Antonio Dias (Cocac Natif / APC, 2015) / Reprodução fotográfica: Udo Grabow

# ESPESSURA



O terreno da Floresta Amazônica em nada se parece com os desertos. O horizonte infinito e a homogeneidade da paisagem de um deserto aberto — propício para a atemporalidade e para a contemplação, como os que eternizaram as icônicas obras da *land art* Norte-americana — são distintos dos de uma floresta tropical.

A oposição entre a ideologia do campo aberto, dos desertos e a floresta de galeria e de várzea, típicas da região amazônica, constitui um atrito específico de visões de domesticação de natureza. Uma floresta de terra baixa, vista de cima, como o é em grande parte a Floresta Amazônica, parece um plano. Mas é um plano espesso, composto por árvores de até 50 metros de altura e espessas em si mesmas.

Se é verdade que o que está no alto é como o que está abaixo, como afirmam o Hermetismo<sup>33</sup> e algumas cosmogonias amazônicas que defendem um mundo de duplos, também a evidência arqueológica atesta uma espessura do subsolo. Além da abundância do tráfego das raízes, fungos e sinais, há uma história antropizada de muitos metros de profundidade que alteraram a composição química e cultural deste solo. Uma estratigrafia de mais de 12 mil anos, não em pedras e monumentos, mas feita de eventos, de passagens, de resquícios de permanências seculares, de habitação e devoção, orgânica e religiosa.<sup>34</sup> Fosse esta estratigrafia a visão de um sinal sonoro de onda, a amplitude extrapolaria as copas até as tantas camadas de céu lenticulares, onde moram figuras sobrenaturais, e desceria novamente penetrando a profundidade do solo até as fundações desta espessura onde moram outras tantas entidades de onde saiu o Mundo.

A imagem acima é uma representação microscópica das fibras de diferentes tipos de madeira. É sobre esta espessura que as lâminas têm de se esfregar, se esquentar e gerar calor. A interrupção da espessura do recorte vertical da floresta tem uma dimensão macro, como a da figura anterior, mas se dá de maneira molecular pela interrupção desta espessura microscópica.

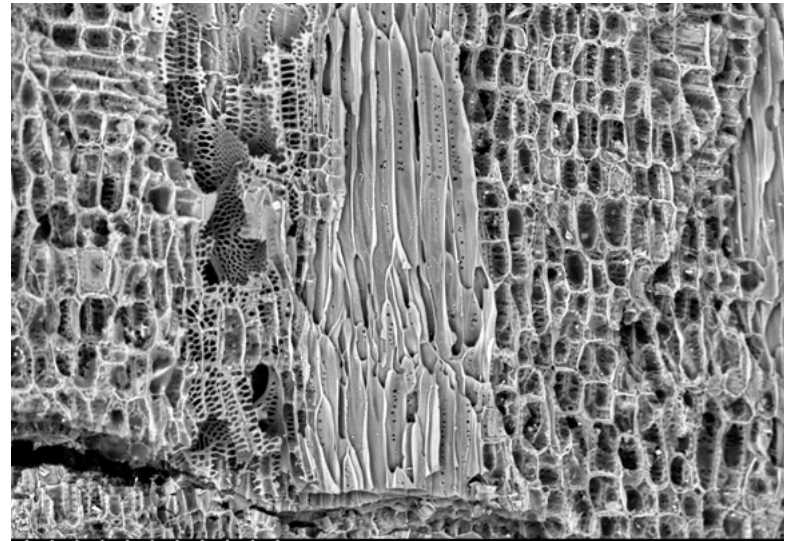
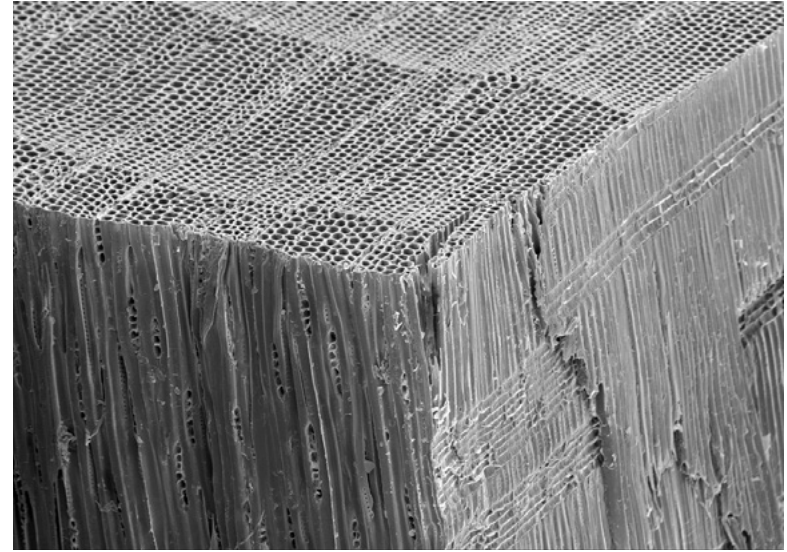
A espessura é também do ar. O excesso de umidade no ar excretada pela transpiração das folhas. Os sons, próximos, distantes, indistinguíveis e constantes, como uma rotina preenchida. A visão tem que atravessar essa espessura e esbarra em tudo sem conseguir manter uma referência pela repetição ininterrupta de galhos, folhas, troncos menores e maiores e dos raios de luz que caem sozinhos pelos furos das copas das árvores, que também se movem com os vultos de aves e macacos. O chão também se move, digerindo tudo que é seco e nele cai, abrigando um trânsito de seres menores como insetos, anfíbios e répteis. O movimento constante é camuflado pela repetição de padrões indiscerníveis, tudo se move, mas não se sabe o que é.

33. Lei da Correspondência:  
"O que está em cima é  
como o que está embaixo,  
e o que está embaixo  
é como o que está em  
cima". Cf. TRÊS INICIADOS,  
O Caibalion, Estudo da  
filosofia hermética do antigo  
Egito e da Grécia. São Paulo:  
Pensamento, 2017.

34. "Praticamente em  
qualquer área da Amazônia  
onde há pesquisas,  
a arqueologia vem  
encontrando evidências  
de ocupações humanas no  
passado, mesmo em locais  
hoje cobertos por floresta  
aparentemente virgem".  
NEVES, Eduardo Goes. Sob  
os tempos do equinócio, op.  
cit., p. 184.



Desmate na região da BR-319, no Amazonas. Foto: Tiago Queiroz



Microscopia eletrônica de fibras de madeira. Fonte: IPT-USP.



Não há como não esbarrar em nada. Retornando à escala microscópica, é possível compreender uma proximidade muito densa de partes em contato ou em atrito. A separação entre as coisas é quase ilusória, já que som, umidade e movimento promovem uma ligadura que impede uma presença de ser indetectável.

A desorientação é parte da espessura. A cada cinco passos dados é possível se perder novamente. Um olhar inédito dentro dessa espessura imediatamente se perde pela falsa sensação de repetição homogênea. Este olho só não consegue distinguir a diferença. Portanto, uma linha reta é um desafio complexo. Em um terreno praticamente plano, em que o olhar ocidental busca um ponto de referência para se orientar, a dúvida nasce da espessura e faz perder a resolução da direção a ser seguida. Assim, a espessura se replica na mente pela desorientação, a cacofonia gera tontura. As pessoas se perdem na mata.

A espessura multidimensional afastou o sucesso colonial desta parcela do mapa da América do Sul por alguns séculos, que ganhou fama de inferno verde. O inferno verde é a espessura. Esta mesma espessura, responsável pelo desenho das fronteiras oeste e noroeste do Brasil, hoje encontra um atrito a altura de sua densidade. A espessura é, também, a resistência.

A densidade é o choque entre uma visão de despovoamento de uma parcela infinita de uma floresta sem gente e outra de uma população tão vasta que mal se pode caminhar sem esbarrar em algo ou alguém (ou as duas coisas). É a noção de que a separação entre ambiente e sociedade é apenas uma versão da separação entre figura e fundo, entre homem e natureza:

O que chamamos de ambiente é para eles uma sociedade de sociedades, uma arena internacional, uma cosmopoliteia. Não há, portanto, diferença absoluta de estatuto entre sociedade e ambiente, como se a primeira fosse o sujeito e a segunda o objeto. Todo objeto é sempre um outro sujeito, e é sempre mais de um.<sup>35</sup>

35. DANOWSKY, Déborah;  
VIVEIROS DE CASTRO,  
Eduardo. Há mundos por vir,  
op. cit., p. 98.

Sobre os problemas quanto ao passado e ao futuro que o arco suscita, permanecer no presente-problema<sup>36</sup> consistiria em não mais estar preso à execução dos exercícios de retornar a passados terríveis ou edênicos ou futuros apocalípticos ou salvacionistas, mas em estar verdadeiramente no presente. Um exercício que requer o acompanhamento constante da variação da espessura contra a qual o arco atenta, compreendendo o que com ela se amalgama e como as membranas se tocam sem necessariamente se romperem, ou, caso se rompam, que tipos de contaminação provocam entre si. Para além da extinção (palavra bastante traiçoeira), à qual já foram submetidas muitas espécies que sequer conhecemos, existe uma hipótese de encontrar simbioses de viver em um mundo danificado.<sup>37</sup> Desta interdependência entre viventes de variadas qualidades e aptidões depende e é feita a espessura.

Assim como a borracha entraria na mente de seringueiros, e a conexão profunda entre a seiva da *Hevea brasiliensis* e as conexões neurais das pessoas informariam a viscosidade e a elasticidade das suas ações, interações em caráter de contaminação poderiam estar em curso em toda a extensão do arco. Como, por exemplo, os pescadores com os peixes, os caçadores com as antas, as onças entre si, sapos e cobras, sementes e espécies de sombra, fungos e formigas, e milhares de outras interações que desconhecemos e provavelmente desconhecemos.

Poderiam se encaixar, nesta mesma tentativa, o conceito de *sympoiesis* (fazer-com) e uma espécie de perspectivismo animista dos híbridos do arco. Quais seriam então as novas interações provocadas pelo atrito do arco? Como se relacionaria a soja com a castanha? Haveria moral entre elas, sendo que uma é invasora e a outra é “nativa”? A ideia de nativo é algo existente dentro da floresta? A seringueira enxergaria o pneu como parente? Diante dos danos provocados

36. “Na verdade, ficar com o problema requer aprender a estar verdadeiramente presente, não como um pivô evanescente entre um passado terrível ou edênico e um futuro apocalíptico ou salvífico, mas como criaturas mortais entrelaçadas em uma miríade de configurações inacabadas de lugares, tempos, assuntos, significados.” (HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble*, op. cit., p. 1, tradução minha).

37. “The arts of living in a damaged world”, frase título que norteia a obra de Anna Tsing Lowenhaupt.



pelo arco, as relações de dependência rompidas encontram outra solução?

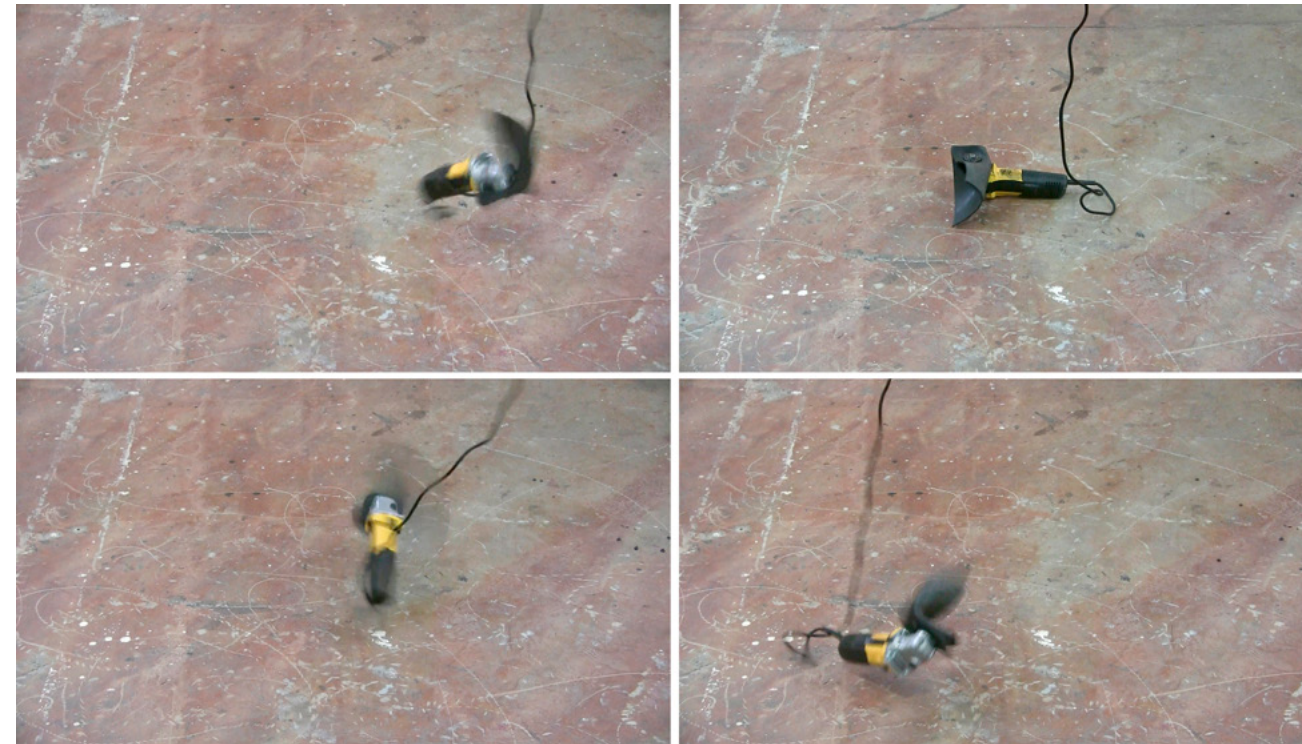
Mas o que acontece quando uma parceira criticamente envolvida na vida de outra desaparece da terra? O que acontece quando holobiontes se separam? O que acontece quando holobiomas inteiros desmoronam nos escombros de simbiotes quebrados?<sup>38</sup>

38. HARAWAY, Donna. *Staying with the trouble*, op. cit., p. 69, tradução minha. No original: But what happens when a partner involved critically in the life of another disappears from the earth? What happens when holobionts break apart? What happens when entire holobiomes crumble into the rubble of broken symbionts?

Mais do que pensar em híbridos biônicos, como poderá funcionar o estômago de uma onça adaptada agora a comer bezerros de gado Nelore, aos hormônios que este gado consome? Surgirá daí uma nova enzima capaz de retroagir a dependência e forçar uma nova interação? Um novo paradigma: peixes + mercúrio. Saberão as antas andar pelos novos labirintos de continuidade e lapso produzidos pelos recortes do arco ou sofrerão do mesmo mal dos pássaros, que se chocam no susto com portas de vidro porque ainda não aprenderam a existência deste material na sua existência biológica?

Garantido está que o arco não deixará de produzir cultura (leia-se contaminações entre cosmologias evangélicas e indígenas, por exemplo), mas poderá ele produzir *natureza*?

Existirá uma interação entre o ânimo mecanizado e o estupor orgânico, de onde é possível esperar que, do mundo orgânico, emerjam a razão e o pensamento mais organizado e os arroubos de subjetividade sejam fornecidos pelas emoções inesperadas dos tratores?



*Peixe*, 2017. Esmerilhadeira, borracha, programação de Arduino e sensor de presença. Dimensões variáveis. A obra é uma máquina conectada a um sensor de presença. Uma tira de borracha em forma de cauda presa a uma esmerilhadeira repousa no chão. De repente, desperta em movimentos agônicos e randômicos, espaçados no tempo, reproduzindo os espasmos musculares de um peixe fora d'água. Esta ação mimética faz referência ao encontro entre os universos industrial – frio e objetivo – e a subjetividade presente no mundo natural. A ação inusitada de uma máquina assumindo um desespero animal remete ao hibridismo entre os dois universos e as consequências da industrialização da vida como um todo.

Próxima página:  
*Tenebroso*, 2021. Vidro, alumínio, insulfilm, tinta esmalte preta, compensado, larvas de tenébrios e isopor, 123 x 166 x 163 cm.  
Realizado em parceria entre Cleverson L. Salvaro e Frederico Filippi foi pensado a partir da relação entre forma e existência a partir de janelas retiradas da reforma do espaço onde está exposto, que era uma antiga fábrica têxtil. As janelas, pintadas de preto, isolavam a atividade econômica no interior, apartadas do exterior. Utilizando estes elementos como ponto de partida, as janelas compõe uma forma cujo interior é acessado pela transparência de duas das janelas cuja tinta foi substituída por insulfilm. No interior, uma colônia de 2 mil larvas de tenébrios se alimentam de uma réplica da forma exterior composta de isopor. O trabalho se apoia na relação de transparência e opacidade, trabalho, tempo e consumo, materialidade e decadência.



# TAMANHO



I think natural disasters have been looked upon in the wrong way.

Newspapers always say they are bad. a shame.

I like natural disasters and I think that they may be the highest form of art possible to experience.

For one thing they are impersonal.

I don't think art can stand up to nature.

Put the best object you know next to the grand canyon, niagra falls, the red woods.

The big things always win.

Now just think of a flood, forest fire, tornado, earthquake, Typhoon, sand storm.

Think of the breaking of the Ice jams. Crunch.

If all of the people who go to museums could just feel an earthquake.

Not to mention the sky and the ocean.

But it is in the unpredictable disasters that the highest forms are realized.

They are rare and we should be thankful for them.<sup>39</sup>

39. DE MARIA, Walter. On the importance of natural disasters (May, 1960). In: YOUNG, La Monte (ed.). An Anthology. New York: George Maciunas and Jackson Maclow, c. 1962.

Apropriar-se da chuva, das correntes de vento intertropicais, da inversão magnética dos polos, de uma efemeridade meteorológica, uma tempestade de areia, da boa vontade dos vulcões, dos terremotos e das tempestades solares, de um arco que engole uma floresta. Estratégias de entroncamentos conceituais que permitem adiantar ou retardar uma narração, incorporar uma abstração ao dia a dia e voltar a temer a terra, o que vive abaixo dela, o que paira sobre ela, os céus em camadas que caem, de quando em quando, empurrando o mundo anterior para o subsolo, os esteios enormes que sustentam estes céus impedindo-os de cair e que ficam além da vista no horizonte.

Tamanho geralmente é um item de importância em trabalhos como o arco. A sensação de maravilhamento e consciência do meio ambiente, que fazem com que um trabalho desta natureza crie um pertencimento no lugar em que está inserido, depende do entorno, mas também do seu tamanho. Tamanho nunca falha.

Hoje, o arco tem uma estrutura física da ordem de aproximadamente 500 mil quilômetros quadrados (e crescendo), envolve cerca de 278 cidades em 8 estados da federação.

A sua presença total pode ser afirmada apenas por meio da distância: satélites e mapas.

Sedutoras, estas imagens reafirmam o compromisso do Homem com a dominação do espaço natural, a vitória da raça, o orgulho da antropização definitiva. Mas o “maravilhamento” do arco fica por conta da presença física: a sensação de pequenez corporal contrasta com a interrupção abrupta da mata, o solo revirado e cinza, a marca da passagem de correntes gigantes e os quilômetros de campo aberto fazendo um ângulo de 90 graus, com as súbitas emergências de troncos de árvores perfiladas em linha reta e subitamente expostas em uma nudez inédita.

O tamanho do arco, sentido à distância e na presença também se manifesta no esforço midiático de tornar tangível a sua dimensão:

quantos milhares de campos de futebol este mês, quantas áreas do tamanho da Suíça este ano, quantos Distritos Federais neste setembro em comparação com setembro do ano passado ou até mesmo quantos andares de prédio. A referência é sempre um problema aqui.

Suponha um arco com quatro mil quilômetros de extensão:

### *Ficção*

Ele busca a ficção que a realidade irá cedo ou tarde imitar.<sup>40</sup>

Um pescador, quando conta os seus feitos, move suas mãos abrangendo um espaço vazio onde supostamente entra o peixe que ele pescou. Um caçador, quando conta as coisas que viu na mata, dá relatos de coisas inimagináveis e desproporcionais. Os navegantes dão ideia de um mundo que acaba em 90 graus – abismo –; o oceano termina em um degrau para baixo e as criaturas marinhas são enormes, com muitos tentáculos e muito virulentas. As primeiras imagens de animais dos trópicos, neste continente, são bastante distorcidas.

A mitologia torce e adiciona eventos, organiza a história de um povo, mas também desorganiza a de outro, a perspectiva ocular, desentende os diagramas e recoloca as distorções, os monstros e os abismos nos mapas, confunde de volta o que não havia sido completamente organizado. Mistura as coisas.

Trata-se da inscrição mitológica de produzir uma alteração simbólica num determinado tecido de crenças, a apropriação simbólica de fenômenos “da natureza” em um sistema de ordenações do invisível. Fazer destes fenômenos sociedade.<sup>41</sup>

A questão do tamanho é não ver o contorno para imaginar.

40. A Museum of Language in the Vicinity of Art (1968), tradução minha. No original: He seeks the fiction that reality will sooner or later imitate.

41. O acontecimento colossal que precisamos compreender corresponde, na verdade, à potência de agir desse Terrestre que deixou de ser o cenário ou o plano de fundo da ação dos humanos. Sempre falamos da geopolítica como se o prefixo “geo-” designasse apenas o quadro onde se desenrola a ação política. Contudo, a mudança que estamos testemunhando é que esse “geo-” passou a designar um agente que participa plenamente da vida pública.



Obelisco, 2014. Chapas de compensado. Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte. Dimensões: 380 x 410 x 350 cm. Frederico Filippi.

Em 2014, realizei o trabalho *Obelisco* durante residência da Bolsa Pampulha, em Belo Horizonte. Era uma forma de criar um abismo em forma de monumento, ainda confuso pelas pedreiras da mineração que convertia montanhas em valor. Quatro anos depois, para minha surpresa, recebo um e-mail de um contato feito através da galeria, de um senhor chamado Alexander Camargo, que dizia que há muito tentava me contactar e que meu trabalho havia criado um abductor de energia vital que provavelmente havia acelerado a inversão das polaridades magnéticas da Terra. Era preciso reverter este efeito.

-----Mensagem original-----

De: Galeria Leme [mailto:web@galerialeme.com]

Enviada em: sexta-feira, 11 de maio de 2018 13:43

Para: info@galerialeme.com

Assunto: Contato pelo site

Nome: alexander Camargo

E-mail: alexamar1931@gmail.com

Mensagem: Frederico, siempre he tratado de contactarlo para hablarle sobre los efectos producidos por su obra el obelisco invertido en 2014, yo se que esa obra probablemente no exista, sin embargo, su efecto sobre le magnetismo terrestre, Ud creo un sustractor de energía vital, que probablemente aceleró la inversión de polaridad en todo, por favor si puede escribame, mi deber moral absoluto es restaurar todo a como estaba antes del 02 de julio de 2014, gracias.....

Contato realizado em 11/05/2018 13:43:05

Respondi que, por ocasião da falta de perspectiva museológica, o trabalho havia sido destruído, enterrado, ao que ele me respondeu:

Nome: alexander Camargo

E-mail: alexamar1931@gmail.com

“Gracias Maestro Filippi, encontré una correlación, e inclusive reproduce su obelisco invertido y gracias a este o al miedo que me produjo fabricar aparatos de manejo energético bastante interesantes, le puedo preguntar, ud ya lo desmonto....”

Contato realizado em 27/6/2018 20:30:42

Para Alexander, o *Obelisco* permanecia existindo, mesmo que coberto de terra, e me dispus a realizar com a ele uma reparação com outras formas adequadas a este fim. Alexander não respondeu.

Diz-se que, no fundo deste e de outros buracos na terra, de todos os ocultos e dos leitos dos rios, vive uma Cobra Grande, uma figura mitológica que participa da origem do mundo e é também destino dos mortos. Vive no escuro do fundo do rio, e carrega no seu

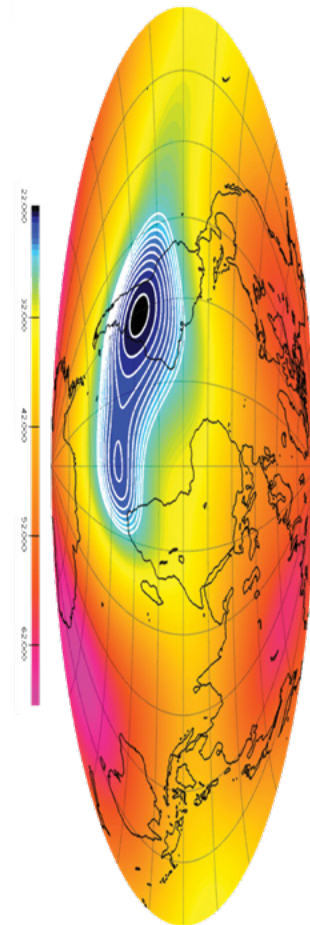


Imagem técnica de anomalia de campo magnético detectado na América do Sul. Foto: ESA - Agência Espacial Europeia

ventre a semente da origem e da derrocada. Aguarda pacientemente a secagem dos rios para dar suas caras aos primeiros tratores que encontrar.

A inserção deste tipo de ruído em uma narrativa geográfica e os exercícios conceituais aplicados no contexto latino-americano foram uma influência muito forte que tive de dois artistas cujo trabalho informou minha prática neste sentido.

Cildo Meireles, em *Fronteiras Verticais, Yaripo*, da série *Arte Física*, fala sobre a importância que o trabalho tem de se inserir um círculo de oralidade e reprodução popular. A estratégia de mobilizar a altitude auferida do território brasileiro com uma simples ação



(que se revelou não tão simples assim) de acrescentar cerca de 1 cm, substituindo a ponta da montanha por uma rocha vulcânica, mobiliza um sistema de crenças sobre as abstrações das medidas gerais de um território arbitrário, obtidas a partir do nível do mar.

A correlação de fenômenos naturais e políticos, a abstração de um campo poético para um campo de relações sociais foi um aspecto importante em minha trajetória e de certa forma está presente em quase todos os trabalhos. *Desvio*, que apresentei anteriormente, é tributário desta estratégia de mobilização. Uma linha imaginária ganha uma corporificação colossal e pesada como uma corda marítima e molhada que circunda o planeta como uma representação do esforço para sair do subdesenvolvimento; logo

depois, retirando seu peso, movendo-a de lugar com uma placa na estrada, e dando nós contínuos na sua volta.

“Máximo esforço, mínimo resultado”. Foi assim que Francis Alÿs definiu esta ideia de subdesenvolvimento da América Latina no trabalho *Quando a fé move montanhas*, em que 500 voluntários foram filmados realizando a ação simultânea de mover uma porção de areia com uma pá em uma duna, alterando em centímetros a composição da duna de maneira um tanto inútil. Também era presente nesse trabalho a ideia de multiplicação pelo rumor e pelo boato, adentrando na cultura como uma reprodução oral. O trabalho ocorreu, segundo Alÿs, como uma ‘resposta épica’



aos últimos momentos da ditadura de Fujimori. A dimensão de alegoria social do trabalho se sobrepõe de alguma forma à imagem que, apesar de espetacular como evento, tomou o caráter de índice da arena real onde o trabalho se desenrolou, que é a amplitude das conversas boca a boca das pessoas a partir daquela imagem.

Assim como na obra de Cildo, o índice da ação (filme) não é o núcleo principal e, seja pela falta de acesso ou pela efemeridade da ação, os registros também se portam como intermediários da ação, que tem como principal efeito sua inscrição como anexo da mitologia popular.

# AGENTES

Tratores, correntões marítimos, retroescavadeiras, motosserras, grileiros, posseiros, garimpeiros: população em situação de miséria em busca de trabalho operando tratores, correntões marítimos, retroescavadeiras e motosserras. Caminhoneiros, serrarias clandestinas, balseiros, agentes de segurança pública para fins privados, políticos locais, estaduais e federais, pessoas que elegem, lobistas, advogados, engenheiros, empresários, importadoras, contêineres, operadores da bolsa de valores, colecionadoras e colecionadores de arte política contemporânea, intelectuais palestrantes em cadeiras de ipê, metro cúbico da madeira legal e ilegal, design, cotação do ouro, detritos subterrâneos, cerâmica, inscrições rupestres. Metais para componentes eletrônicos e semicondutores, celulares carregando, ambientalistas carregando celulares, aparelhos de ar condicionado, a repetição midiática dos números recordes do desmatamento, o pavor de onças combinado com o pavor da extinção das onças, artistas em defesa de, cosmopolitismo ambientalista, extrativismo new age, turismo ayahuasqueiro, life coach espiritual de performance corporativa, ceticismo, teologia da prosperidade, missionários, família, valores tradicionais, neopentecostalismo tropical, governança e diálogo, aplicativos de mensagem, internet rural, porcentagem de não-retorno, pacto federativo, música sertaneja, defensivos agrícolas,

balança comercial, acordos agropecuários internacionais, arroba do gado, valor do frete, preço do diesel. Consumo de carne vermelha, o conceito de predação, o peso do boi concentrado no casco, a soja, o desenvolvimento, fogo criminoso, fogo de coivara, fogo de raio, umidade do ar, migrações internas, ciclos econômicos, mensagens subliminares de chefes de Estado, consumo de energia elétrica, bancadas parlamentares temáticas, discursos, de defesa, de ataque, de neutralidade, de paciência, de paz, de exaustão, de indignação, de memória, povos indígenas isolados, terras em disputa, assassinatos no campo, terras em homologação, terras em demarcação, terras em retomada, a pastoral da terra, redes elétricas, cabeamento de fibra ótica, organizações não governamentais e governamentais, institutos de pesquisa, imagens de satélite, projeções fundiárias, assentamentos, estradas, condicionantes ambientais, escoamento, contorno dos rios, caminhonetes, portas sanfonadas de plástico, lojas de materiais de construção, aviões de pequeno porte, seca, cheia recorde, impostos sobre produção de produtos, impostos sobre circulação de produtos, acordos do tráfico internacional de drogas, balsas e dragas, mercúrio, cabeceira do rio, reuniões internacionais sobre matrizes energéticas, circulação de correntes de ar...

# IMAGEM

Nada mais de “à semelhança da realidade”, nada de imagens idealistas, nada além de um deserto!<sup>43</sup>



Imagem de satélite do desmatamento na Amazônia. Fonte: Inpe/DETER

42. MALEVICH, Kazimir apud SMITHSON, Robert. A sedimentação da mente. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). Escritos de artistas anos 60-70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 193.

## Vocação construtiva

Digamos que o arco do desmatamento é parte de um desejo de modernização brasileiro da segunda metade do século XX. Digamos que o arco é e se manifesta com os mesmos predicados formais, coincidência ou não, em seus mosaicos fundiários apreciados em fotos de satélite.



No concretismo brasileiro, o conteúdo inicial da economia geométrica possuía relação com a política desenvolvimentista, o processo de industrialização e modernização do país, cuja maior expressão ideológica fora a construção de Brasília. O exemplo da arquitetura moderna brasileira – seu esforço de construção no país –, exemplo no qual os debates artísticos da época se reconheciam, esclarece a ligação estrutural entre arte geométrica e planejamento. A concretude que almejava a arte geométrica (concreta) é entendida aqui como a concretude da abstração, ou seja, nascida da expropriação.<sup>43</sup>

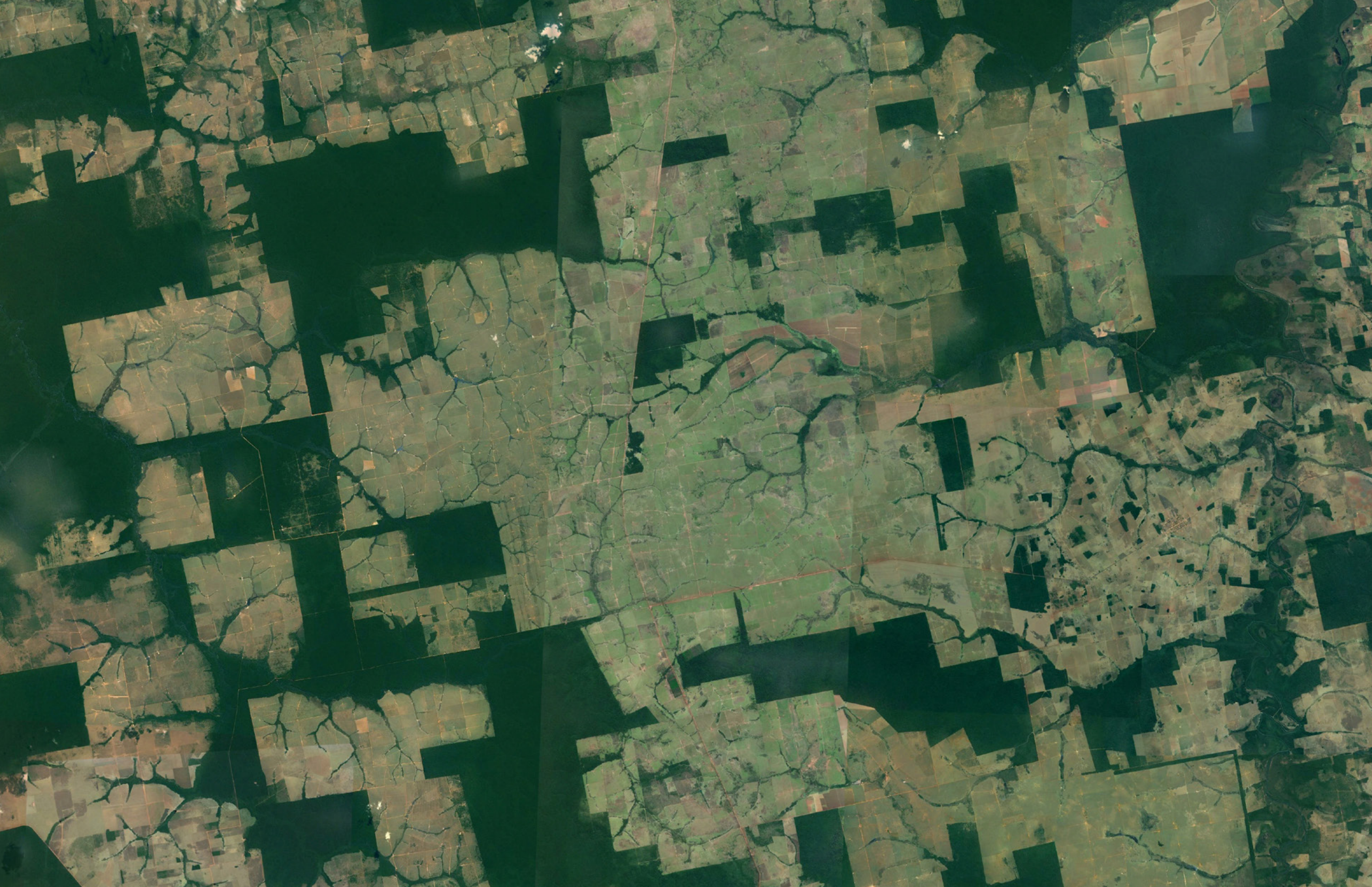
43. MOTTA, Gustavo de Moura Valença. No fio da navalha - diagramas da arte brasileira: do programa ambiental à economia do modelo. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 257.

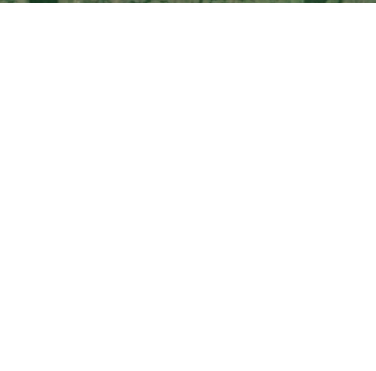






Todas as imagens a seguir são imagens de satélite de desmatamento no território da Amazônia Legal, obtidas por meio do software Google Earth. As imagens de obras serão creditadas diretamente.

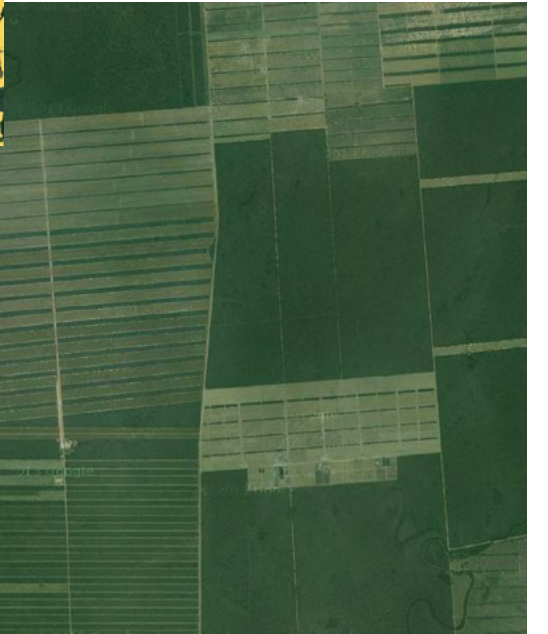




Obras na página:  
*Concreção 9768*, 1997. Têmpera  
vinílica sobre tela, 90 cm x 90 cm  
Luiz Sacilotto.  
*Ultradistância*, 2016. Óleo e spray  
sobre chapa de aço, 140 x 300 cm.  
Frederico Filippi



Obras na página:  
*Planos em superfície modulada*,  
1957. Lygia Clark



## *Distância*

44. LATOUR, Bruno. Onde aterrizar? - Como se orientar politicamente no Antropoceno. São Paulo: Bazar do Tempo, 2020, p. 58.

Imagens de satélite são como a antítese da espessura: a ortogonalidade absoluta de um ponto de vista “fora da Terra” (ou a visão de Sirius<sup>44</sup>), é a ultradistância que promove o achatamento total. Olhar de cima, no caso dos satélites, é também olhar de fora. Este olhar de fora propicia a satisfação das formas geométricas abstratas ordenadas em uma gramática já amplamente difundida e absorvida no contexto artístico do modernismo, inclusive no âmbito comercial de uso de imagens, como na publicidade, na moda, no design etc.

A escala e a simetria podem invocar um espírito da abstração fetichizado justamente pela ausência da presença humana, ignorando os custos da experiência vivida que resultou naquelas formas.

Não há nenhuma acusação moral que recai sobre a representação dessas crueldades. Apenas uma provocação: você é capaz de olhar para isso? Existe a satisfação de ser capaz de olhar para a imagem sem titubear. Existe o prazer de titubear.<sup>45</sup>

Trata-se da exploração, violência e miséria que estão invisíveis na distância da imagem num primeiro momento, quase pertencentes à mesma categoria que as reproduções de um Sacilotto ou um Ivan Serpa. No instante seguinte, a exploração, a violência e a miséria se fazem presentes, dado o contexto daquele índice já amplamente conhecido por notícias, boletins e denúncias. Eventualmente, uma imagem de satélite exibe o rastilho de uma fumaça de queimada que traz de volta à superfície e recorda o que é que estamos olhando.

Como apontado anteriormente na introdução, não seria o caso de tornar as imagens o suporte técnico do arco, mas antes um dos índices sobre o qual ele é manifestado ou percebido.

Talvez esta distância referencial descontextualize estas imagens ao ponto da indeterminação e da indiferença, de uma apreciação

45. SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 20.

desinteressada do prazer visual ocasionado pela modularidade sequencial. Ou até mesmo sua repetição desenfreada nos veículos de mídia, que pela sua reprodutibilidade e abstração tenham perdido o poder de sensibilizar. “O enorme estômago da modernidade digeriu a realidade e cuspiu essa papa, em forma de imagens.”<sup>46</sup>

Não quer dizer que toda abstração geométrica seja da mesma ordem. Rosalind Krauss questiona a prestidigitação historicista quando uma parcela da crítica de arte quis recorrer a um fundo construtivista para o Minimalismo, “não importando que as formas construtivistas pretendessem ser prova visual da lógica imutável e da coerência de geometrias universais enquanto que os minimalistas, aparentemente seus similares, demonstrassem ser algo eventual, indicando um Universo sustentado por cordas de arame, cola, ou pelas contingências da força da gravidade e não pela Mente.”<sup>47</sup>

O efeito que uma ordenação geométrica produz pode ser de sedução, comum a diferentes culturas, mas geometrias não são mesmo iguais. No contexto amazônico, as imagens de grande parte da iconografia produzida pelos povos ameríndios, entre eles aqueles que ocupam a Amazônia por séculos, manifesta-se em formas geométricas. Pinturas corporais, petróglifos, plumárias e adornos de utensílios são como uma espécie de gramática dos mitos fundadores e reguladores dessas sociedades. Muitos pesquisadores identificaram a influência dos fosfenos – fenômeno de aparição de formas geométricas induzido por sensações visuais desencadeadas pela descarga de neurônios na estrutura do olho, comum a partir de estímulos mentais alucinógenos – na produção imagética de etnias da parte ocidental da Amazônia e do alto Rio Negro, como os Desâna, Siona, Tukano, entre outros.<sup>48</sup> Além destas, outras manifestações da ordenação geométrica podem ser vistas nas malocas multifamiliares que atuam como metonímias do universo, ou na disposição das aldeias circulares do Brasil Central, cuja “construção com rígida geometria [...], pontos fixos no universo, incorpora, emula e estrutura as relações sociais.”<sup>49</sup>

46. SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. P. 46

47. KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. October, v. 8, spring 1979, p. 130, tradução por Elizabeth Carbone Baez

48. VIDAL, Lux (org.). Grafismo indígena – estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel; Fapesp; Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

49. NEVES, Eduardo Goes. Sob os tempos do equinócio, op. cit., p. 129.



O avanço da concavidade e sua redução terminaram por virar de ponta-cabeça a espessura: uma rede de mais de quatrocentos geoglifos foram descobertos (perderam sua cobertura de floresta) por Alceu Ranzi, Denise Schaan e outras pessoas envolvidas na pesquisa.<sup>50</sup> Trata-se de desenhos geométricos em forma de escavações ou relevos de grandes proporções inscritos no solo, em uma área de duzentos quilômetros entre sul do Amazonas, o leste do Acre, o oeste de Rondônia e parte da Bolívia, datando de 2 mil a 650 anos atrás.

Em uma outra ocasião, Alceu Ranzi escreve sobre os geoglifos:

50. BARBOSA; Antonia; RANZI, Alceu; SCHAAN, Denise. Geoglifos: paisagens da Amazônia Ocidental. Rio Branco: Gknoronha, 2010, p. 17.

### Eram os Deuses geométricos?

Em 1887, o governador de Manaus ordenou ao Coronel Antonio Labre que subisse o rio Madeira e que encontrasse uma rota por terra entre os entrepostos de produção de borracha no rio Madre de Dios e algum ponto navegável no rio Acre, de forma a construir uma estrada de ferro que proporcionaria uma conexão entre a Bolívia e Manaus via o rio Purus. A partir do porto Maravilha, no Madre de Dios, Labre seguiu por terra até o rio Acre e, em seu caminho, passou por várias vilas Araona (família linguística Tacana), algumas delas já abandonadas devido aos descimentos para missões religiosas e o aproveitamento dos índios na extração da borracha. No entanto, a poucos quilômetros da fronteira com o Acre, Labre encontrou uma vila povoada por cerca de 200 pessoas e se impressionou com sua organização social.

Ali aprendeu que aqueles povos adoravam deuses de formatos geométricos, esculpidos em madeira. Tais efígies eram mantidas em templos no meio da floresta. O pai dos deuses tinha formato elíptico e era chamado Epymará. Os templos não foram descritos, mas o episódio nos leva a cogitar sobre as possíveis funções religiosas dos geoglifos, encontrados não muito longe daquelas antigas aldeias Araona.<sup>50</sup>

51. BARBOSA, Antonia et al. Construindo paisagens como espaços sociais: o caso dos geoglifos do Acre. Revista de Arqueologia, v. 23, n.1, p. 30-41- 2010.

As imagens das páginas seguintes são retiradas do livro Geoglifos: Paisagens da Amazônia Ocidental, organizado por Denise Pahl Schaan, Alceu Ranzi, Antonia Damasceno Barbosa, e foram realizadas por Edison Caetano, Diego Gurgel, Sérgio Vale, Maurício de Paiva.







52. SEKULA, Allan. The instrumental image: steichen at war. Artforum, 14.4, 1975, p. 30.

53. SMITHSON, Robert. Entropy Made Visible (1973). In: FLAM, Jack (ed.). Robert Smithson: The Collected Writings. London, England: University of California Press, 1996, p. 104, tradução minha. No original: Abstraction rules in a void, pretending to be free of time.

54. Os geoglifos encontrados na Amazônia Ocidental são círculos, retângulos, hexágonos, octógonos e outras figuras – de grandes dimensões, feitas por populações que lá viveram aproximadamente entre 700 e 2.000 anos antes do presente. Os “desenhos” no chão são de fato imensas construções de terra compostas por trincheiras de 1 a 2 metros de profundidade, escavadas em latossolos e argissolos, acompanhadas por muretas externas formadas pela deposição do solo escavado. A trincheira tem, em média, 11,6 metros de amplitude. A figura impressa no solo pela trincheira, de formato perfeitamente geométrico, possui, na maioria dos casos, entre 100 e 300 metros de diâmetro.

Mesmo que se tente dissociar, em uma imagem do desmatamento, a abstração percebida da sua referência de origem, ela permanece implicada por essa mesma recusa ao ser traduzida no léxico de uma geometria abstrata não referencial, para a admiração formal.<sup>52</sup>

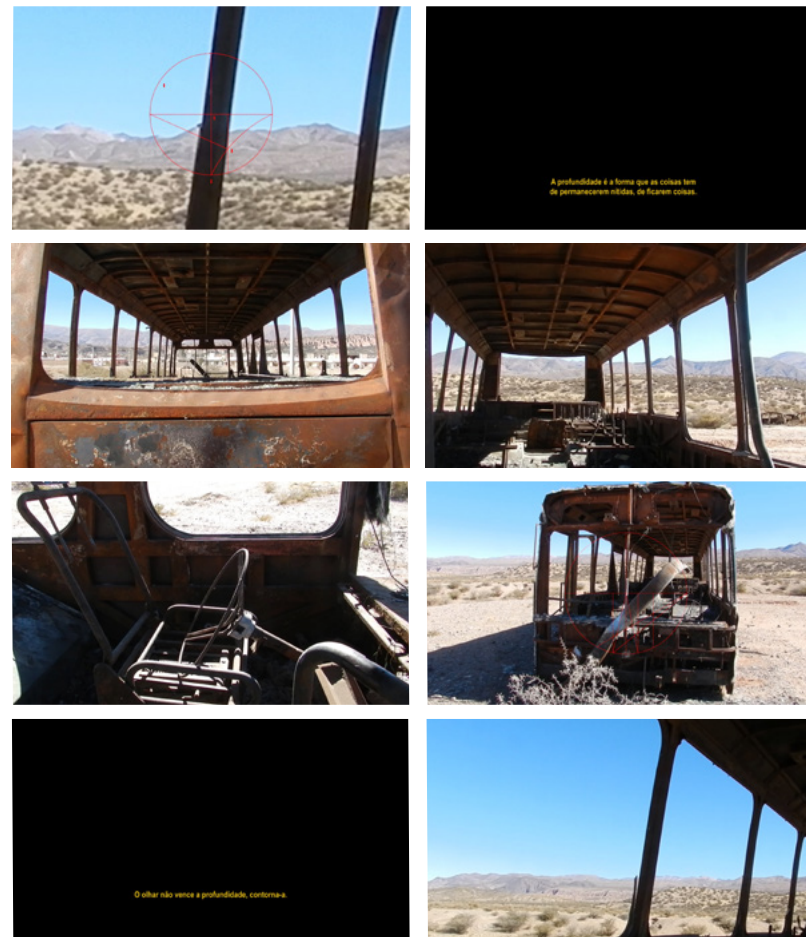
Essa dobradura de geoglifos industriais é a emergência formal de uma crença dominante. A sua presença se dá em milhares de quilômetros de repetição, que favorecem a hipnose rítmica e sistemática em comprimento e espessura. Para ter uma cobertura total em imagens, é preciso uma trama de arcos e circunferências desenhados por corpos satélites a milhares de metros acima da espessura, formando uma última atmosfera de abstrações, “reinando no vazio, como se estivessem livres do tempo”.<sup>53</sup>

Poderia a estratigrafia da passagem do arco do desmatamento deixar para os arqueólogos o que os geoglifos deixaram para Ranzi, Schaan e seus e suas colegas: a inequívoca evidência da passagem de uma coletividade indefinida de agentes que modificou a paisagem com técnicas semelhantes, deixando fósseis também geométricos?

Os geoglifos ancestrais foram descobertos, literalmente, pelo arco. Uma fazenda, depois outra, ao abrirem área para o pasto, revelaram sem saber valas escavadas dispostas em rede, com entradas e saídas, e em formato geométrico.<sup>54</sup>

Este achatamento apaziguador de uma imagem extraterrena de acontecimentos profundamente terrestres é a essência dessas imagens. Estas não podem fugir da quantidade de conflitos de sua origem, mas podem ser traduzidas como uma hegemonia moderna da técnica e do domínio. Os subprodutos podem ser aproveitados, rememorados como fósseis de uma estratificação das imagens. Estas formas de poder sobre a terra e outras formas de vida podem carregar em si mesmas a semente de sua própria derrocada:

A visão de cima é uma metonímia perfeita para uma verticalização mais geral das relações de classe no contexto de uma intensificada guerra de classes aérea – vista através das lentes e nas telas das indústrias militar, de entretenimento e informação. É uma perspectiva de proxy que projeta ilusões de estabilidade, segurança e domínio extremo em um pano de fundo de uma soberania expandida 3-D. Mas se as novas visões de cima recriam as sociedades como abismos urbanos em queda livre e terrenos fragmentados de ocupação, vigiados do céu e policiados biopoliticamente, eles também podem – como a perspectiva linear fez – carregar as sementes de sua própria destruição dentro de si.<sup>55</sup>



55. STEYERL, Hito. In free fall: a thought experiment on vertical perspective. In: The wretched of the screen. Berlin: Sternberg Press, 2012, p. 26, tradução minha. No original: The view from above is a perfect metonymy for a more general verticalization of class relations in the context of an intensified class war from above – seen through the lenses and on the screens of military, entertainment, and information industries. It is a proxy perspective that projects delusions of stability, safety and extreme mastery onto a backdrop of expanded 3-D sovereignty. But if the new views from above recreate societies as free-falling urban abysses and splintered terrains of occupation, surveilled aerially and policed biopolitically, they may also – as linear perspective did – carry the seeds of their own demise within them.

Stills de Ilusão de espaço: ponto de fuga, 2013. Vídeo em loop, 6'13". Frederico Filippi.

A mesma coisa pode ser dita da perspectiva ocular. *Ilusão de espaço: ponto de fuga* foi realizado no deserto, na Quebrada de Humahuaca, na província de Jujuy, no norte da Argentina. Ali, a carcaça de um ônibus incendiado durante um conflito por terras entre duas organizações indígenas que deixou um morto<sup>56</sup> repousa tranquila, como um brontossauro em silêncio. A carcaça vazada providencia um grid sobre o deserto. Um tempo demorado como o que o deserto produz nas imagens.

*A profundidade é a forma que as coisas tem de permanecerem nítidas, de ficarem coisas.*

*O olhar não vence a profundidade, contorna-a.*

*E é então que ele faz com que as coisas tenham uma carne.*

Este texto alternava com os gráficos retirados do tratado da perspectiva de Piero Della Francesca. Deram-se simultaneamente a criação da perspectiva e a chegada, conquista e invasão do que hoje é a América. Fazem parte do mesmo projeto, da mesma ideologia; são emergências formais da onda, o primeiro arco a chegar. A mesma semente da própria derrocada.

### *Vizinhança*

Assim como em outras descobertas arqueológicas em locais de ocorrência de floresta tropical, os geoglifos descobertos pelo grupo de Renzi e Schaan estavam cobertos pela mata. A camuflagem oferecida pela espessura parte do princípio da vizinhança: é preciso que sua imagem esteja em imediata relação com o que se avizinha para que seja confundida com o que envolve. De acordo com a

crença yanomami, toda a terra é coberta por espelhos, onde brincam e habitam as imagens ancestrais dos animais, transformadas em espíritos xamânicos.<sup>57</sup>

Como um campo de batalha infinito, o interior de uma floresta é o desafio para a perspectiva ocular. Noções de profundidade são constantemente confundidas pela repetição contínua de espécies indiscerníveis. Não é o bosque, não é doméstico: a vertigem entre os milhares de furos em que a retina se enfia, subindo e descendo troncos, confundindo folhas com asas, cipós com cobras, chão com charco.



57. "Fotografar na mata fechada também é difícil, e a pouca luz que atravessa as copas a obrigava a usar filmes de alta sensibilidade e velocidades de 1/8s e 1/15s, com abertura de f3.5 no diafragma, que borrava os movimentos rápidos. Nas imagens feitas à época, Andujar espalhou vaselina nas bordas da lente da câmera, criando um desfoque radial que confere um encantamento onírico às imagens, como no banho de jovens no riacho." ANDUJAR, Claudia. A luta Yanomami. Org. Thyago Nogueira. São Paulo: IMS, 2018.

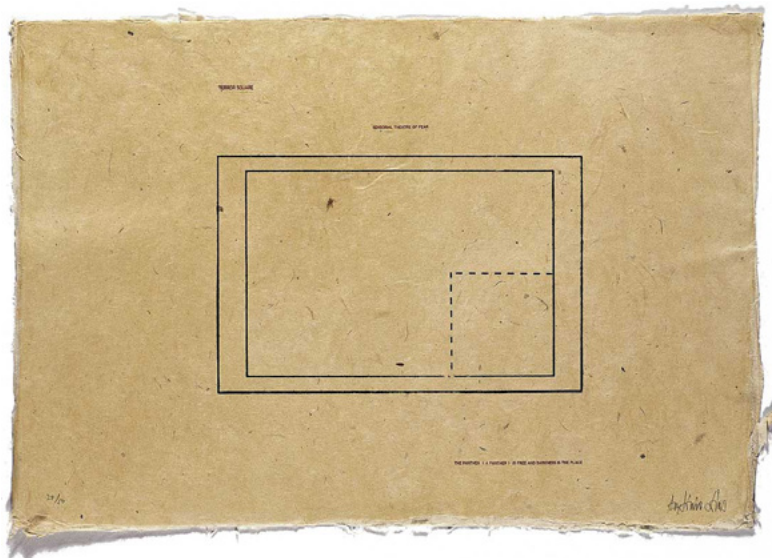
Interior da floresta no Rio Tupana, Amazonas. Foto: Isadora Brandt

Em um campo de vizinhanças, todo contorno é preenchimento, não existe um fechamento. Uma coisa leva a outra. A história repetente de colonização dos séculos anteriores desta floresta é, em parte, a história da desorientação. Em resumo, nossa cultura não a entende e por isso é preciso derrubá-la. É a única motivação do arco. Não é por outro motivo o desejo de ver o mundo tabelado em um *grid*, entendido e resumido. Não é outro o motivo da tara por mapas.

56. "Fotografar na mata fechada também é difícil, e a pouca luz que atravessa as copas a obrigava a usar filmes de alta sensibilidade e velocidades de 1/8s e 1/15s, com abertura de f3.5 no diafragma, que borrava os movimentos rápidos. Nas imagens feitas à época, Andujar espalhou vaselina nas bordas da lente da câmera, criando um desfoque radial que confere um encantamento onírico às imagens, como no banho de jovens no riacho." ANDUJAR, Claudia. A luta Yanomami. Org. Thyago Nogueira. São Paulo: IMS, 2018.

\*\*\*

Monumento nas trevas / teatro sensorial do medo. Exercício de percepção. A pantera está livre e tem movimentos independentes: o monumento é criado – e termina – sempre que uma área definida é individualizada como sendo aquela ocupada pela pantera.<sup>58</sup>



Aqui, a escuridão carrega ainda, de forma pejorativa, a incompreensão e o medo. Uma forma de borrar todo contorno é apagar as luzes, e não é à toa que o sinônimo para o conhecimento seja a luz. Pois esta é mais uma antítese dos conhecimentos da floresta. As bordas, os contornos definidos e a luz são o antídoto para a desorientação e a “escuridão” da floresta. Mas o que está oculto não é o que não existe. Uma clareira aberta na floresta é imediatamente aproveitada ao máximo, a corrida que se segue é a cobertura total da incidência da luz, como uma câmera escura, das espécies que se esticam até o limite. A este respeito, Cláudia Andujar declarou que teve que reaprender as noções de luz no

dispositivo fotográfico para conseguir compreender a imagem oferecida pela floresta e pelos yanomamis.

Minha impressão, entretanto, é que não se trata, no caso amazônico, de uma concepção da luz como distribuindo relações de visibilidade-cognoscibilidade em um espaço extensivo, mas da luz como intensidade pura, coração intenso da realidade que estabelece a distância inextensa entre os seres – sua maior ou menor capacidade mútua de devir. A conexão disto com a ideia da invisibilidade dos espíritos me parece crucial: aquilo que é normalmente invisível é também o que é anormalmente luminoso. A luminosidade intensa dos espíritos indica o caráter super-visível destes seres, que são “invisíveis” ao olho desarmado pela mesma razão que a luz o é – por ser a condição do visível.<sup>59</sup>

O regime de visualidade da floresta foge ao oclocentrismo ocidental, e, portanto, também é preciso aprender a ver de outra forma, motivo pelo qual o medo do escuro da floresta não é outra coisa que o não saber reconhecer o que se vê. A maioria das ontologias indígenas amazônicas está relacionada à distinção do que é visível e do que é invisível. Isto tem pouco a ver com a perspectiva retiniana ou com os dispositivos de imagens, mas com a experiência, alucinógena e ritual, que propõe que a coisa invisível (espíritos) seja também a coisa mais luminosa.

A onça-preta (*panthera onca*), que é a ode à escuridão, não é ela mesma totalmente escura. Sua camuflagem tem manchas pretas sobre a pelagem preta. O achatamento das imagens pela proximidade, o *horror vacui* produzido pelas milhares de folhas, galhos e coisas que nos olham e só enxergamos um tom de verde.

58. No original: “Monument in the darkness / sensorial theatre of fear. Exercise of perception. The panther is free and has independent movements: the monument is created – and ends – whenever a definite area is individualized as being that occupied by the panther.” (DIAS, Antonio. Project-book – 10 plans for open projects (1969, PHO 0306/69). Aqui, em Terror Square a dupla tradução de square, praça e quadrado, adquire dimensão significativamente importante para a apreensão aberta da proposição.

Trama, 1968-1977. Fragmento (Terror Square - Monument in the Darkness) do portfólio com 10 xilografuras com os projetos de monumento sobre papel nepalês feito à mão. Approx. 58 x 84 cm.

59. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 14/15, 2006, p. 332.



# ODOR



O odor do Arco é prioritariamente fumaça. Cheiro de coisa queimada, como óleo e madeira.

Sobe, de tempos em tempos, o aroma de copaíba e andiroba caída, e acaba.

*Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*, 1840. Óleo sobre tela, 134 x 195 cm. Félix Emile Taunay. Crédito: Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM

# COR



As cores do arco são ambíguas, porque são a luz, ao mesmo tempo, da concavidade e da convexidade. Dito isso, é inevitável começar pelo verde. Mesmo que haja milhares de matizes de cores na espessura, a ação hegemônica da clorofila fez do verde a cor-signo da ideia de natureza. Mesmo que um dia associada ao domínio da sua cor complementar, o vermelho, na expressão inferno verde, hoje ela serve de sufixo a toda palavra que queira se associar a sua preservação. Soma-se ainda um programa de expansão. O verde é uma cor com um potencial de distribuição e dominação. É presença abundante e com potência de vida para multiplicação e reocupação. Cidade, estrada, qualquer coisa que seja abandonada será reclamada de volta pelo verde. Mesmo após o fogo, o verde reivindica o que não for constantemente roçado ou encapado com pedra, cimento ou asfalto. As imagens do desmatamento são compostas de um

contraste entre verdes escuros e claros. Isso porque onde vigora o verde claro monocromo são os campos de soja ou os pastos para gado, sinais do avanço do arco. Este contraste é dos muitos matizes de verde — azulados, amarelados, oxidados, escuros e claros, brilhantes e opacos, vizinhos dos roxos e dos vermelhos — contra um verde unívoco, monocromo chapado.

Na busca do minério, o que brotará é o ocre da “piçarra”, terra estéril e argilosa das últimas camadas antes da base rochosa. Aquela terra enlameada que as balsas e suas dragas removem do fundo dos rios, que os valões dos garimpos deixam exposta e que cobre o corpo dos garimpeiros misturada com mercúrio. É também o ocre que fica impregnado nos correntões e é a cor das carenagens dos tratores e retroescavadeiras. A ambiguidade do ocre é a esterilidade e a fertilidade. Se a piçarra é o ocre lustroso do aterro e do lamaçal, do lodo da terra exposta, pobre em nutrientes, que iludiu as teorias da desocupação amazônica, por outro lado, o ocre barrento dos rios é a imagem própria da fertilidade. Os rios “brancos” são aqueles que carregam sedimentos das suas nascentes até as planícies e várzeas, e são responsáveis pelos solos mais ricos da Amazônia.

Acima do ocre que cobre a base rochosa está a terra preta. Compostada por centenas de anos de deposições de matéria de lixo orgânico, ossos, restos de construções, cerâmicas, restos de carvão, ocupação após ocupação, e muitas outras coisas soterradas sobre muitas outras coisas, tornou-se o solo mais escuro e menos ácido. Essa longa transformação é ação dos solos antropizados, extremamente férteis, não só em nutrientes, mas em material arqueológico. Estes sítios são coincidentes com as áreas de ocupação posteriores e até contemporâneas, seja para as cidades, seja para a agricultura de roçado. O preto compostado é a riqueza histórica de evidências de um enigma-chave da arqueologia, “um livro velho sem capa, com páginas arrancadas e nem sempre numeradas, cheias de anotações e rabiscos, cuja ordem se foi alterando com o tempo”.<sup>60</sup> O mesmo preto da “terra preta de

60. NEVES, Eduardo Góes. Sob os tempos do equinócio, op. cit., p. 21.





índio” que oferece uma luz à história antiga das terras baixas tropicais da América do Sul é o preto da fuligem e da fumaça que consome a história em poucos segundos nos incêndios das queimadas. Incontáveis troncos e corpos carbonizados dão conta da passagem orquestrada do arco, limpando o terreno com o vermelho temporário do fogo. Desbotado, o preto do carvão desfaz-se em cinza, e aos poucos vai dando lugar ao monocromo verde dos pastos e campos, firmando-se em concreto e asfalto ou retrocedendo ao ocre lustroso do garimpo.

O percurso cromático do arco não se detém nestas cores, nem em uma oposição entre abundância e escassez de um universo



multicolorido contra um universo monocromático. Ele reside também no parentesco entre brilho dos mundos multicoloridos dos transe *enteógenos* dos povos da Amazônia Ocidental, das plumárias, pelagens e das camuflagens venenosas dos pequenos insetos, répteis e anfíbios, e as paletas luminosas e metálicas das latarias de caminhões, da publicidade dos pequenos comércios, dos plásticos e das peças de roupa promocionais de eventos que se tornam as vestes do dia a dia. Diante da existência de toda gama de cores, em toda sorte de brilhos e opacidades, talvez seja o furta-cor dos óleos derramados sobre a água dos rios a representação mais fiel da cor do arco.



# SOM

*Eles dizem que (o som do tiro) não foi 'pããã', foi 'tá-tá-tá-tá-tá'. Arma automática, metralhadora, fuzil automático, entendeu? Daqueles 150 que calculamos no sobrevoo, sobraram 35. O resto foi morto.<sup>61</sup>*

61. José Carlos Meirelles, indigenista aposentado da Funai, em relato sobre os ataques de invasores nas terras dos indígenas isolados Tsapanawa, no rio Envira. Cf. FELLET, João. 'Conheci e perdoei o índio isolado que me flechou no rosto'. BBC News Brasil, 16 dezembro 2018. brasil-46541668

Concentrando, apresentam-se em ordem:

barulhos de maquinário (bomba, gerador, motosserra etc.)

o som abafado ao meio-dia

árvore estalando para cair

anfíbios estridentes à noite

música sertaneja, o arrocha (falante de celular), o eco da novela (falante de TV)

alguma ameaça numa discussão qualquer sobre qualquer praticidade do dia seguinte

o mantra da ventoinha do ar-condicionado

tiro de cartucheira

água rolando na lateral do barco, os motores de caminhão em um popopopopopó letárgico em curvas intermináveis de rio

motor de dois tempos.

Em sobreposição:

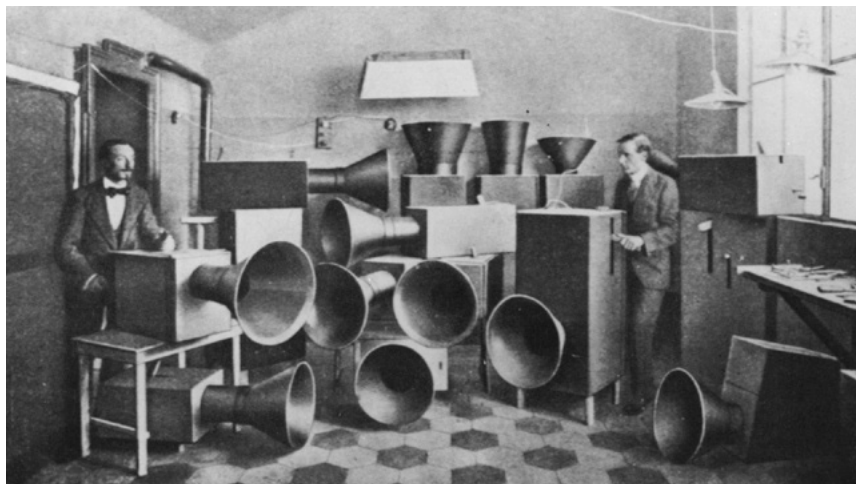
discursos de parte a parte, da Noruega até Coari, intermináveis – nota de repúdio

Em imaginação:

os gritos de desespero, o barulho da viscosidade das vísceras de alguém rolando fora da barriga

tiro de cartucheira

os pés descalços estalando as folhas secas da serrapilheira, indo mais para lá do Arco.



Em *Fantasma* (2011-2015), um carro de som circula na madrugada pelas ruas dos arredores do distrito industrial da Av. Presidente Wilson, em São Paulo. O som que se escuta é a conversa de bois, gravada durante duas passagens pelo Pantanal, a caminho da Bolívia. Captado em situações de condução da boiada, o áudio ecoa no silêncio das ruas desocupadas, invocando uma presença fantasmagórica e estranha àquele contexto.

O estranhamento daquela presença bovina distante, em uma localidade caracteristicamente industrial, tinha como objetivo apontar uma dependência: onde hoje estão indústrias, já estiveram bois, faz parte do arco, é assim que ele passa.

O som dos bois guardava uma proximidade estranha com os sons dos *intonarumori* do pintor e compositor futurista Luigi Russolo. Inicialmente, eu apenas gravava os sons e mantinha aqueles registros comigo como uma forma de conversa ou de idioma. Com o tempo, essa relação foi ficando mais evidente e as caixas de som deste trabalho foram construídas à semelhança dos *intonarumori*.

Os mugidos dos bois e a lamentação dos sons produzidos por Russolo eram distantes em todos os outros aspectos (origem,

técnica, localidade, intenção etc.), mas o exercício de aproximação os colocou lado a lado. Uma ode ao mundo mecanizado e à vitória da humanidade com a tecnologia sobre a natureza encontrava um som muito parecido, mas que soava como uma ressalva.





Fantasma, 2015. Vídeo-instalação, dimensões variáveis. Registro da ação: Frederico Filippi



## *Discurso*

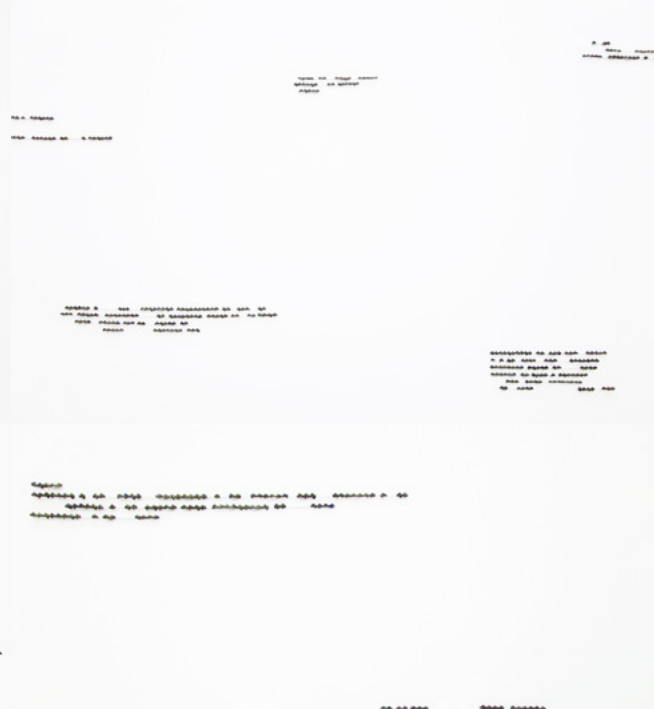
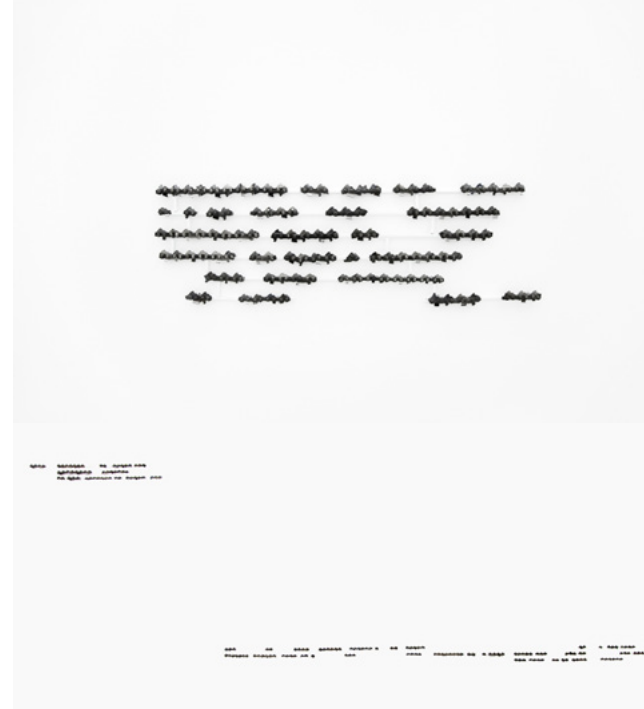
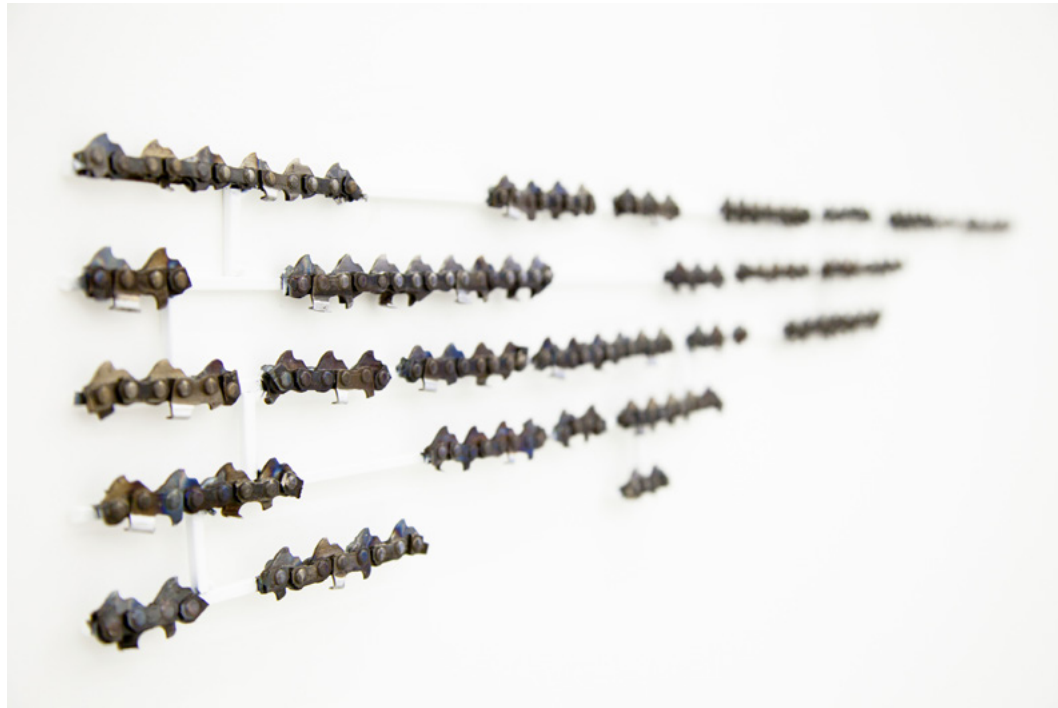
Cobra Criada é uma instalação seriada de esculturas de parede feita de encadeamentos de fragmentos de correntes de motosserra, formando sílabas e frases e manchas tipográficas.

À distância, se vê um texto escrito na parede. Ao se aproximar, os fragmentos de motosserra se revelam. O texto e o desenho das manchas gráficas foram inspirados em documentos oficiais governamentais, com citações e parágrafos diagramados.

Junto ao título, a obra faz referência aos discursos das autoridades - influenciados por diversos setores econômicos como os agroindustriais - interessadas em explorar as florestas.

Estas palavras atingem a população esvaziada de significado, ocultando uma agenda, assim como os dentes da motosserra enganam quem vê. Cobra Criada fala sobre os discursos que construíram a história do Brasil, geralmente distante dos fatos e de alguma forma gregária, mas que ocultam suas motivações e consequências.

O exercício da decepção é uma característica constitutiva desse e de outros trabalhos. O hábito nos dá a rapidez da conclusão sobre as coisas e, ao olhar uma parte do todo, cremos saber do que se trata o todo. Cobra Criada está inscrita nesta lógica do ponto de vista mais literal, o das palavras e do discurso. A operação de decepção operada por este trabalho é simples e de alguma forma análoga ao interesse pela floresta: opera ali o mesmo desafio de pensar entender o que se vê. No entanto, há por trás desse suposto entendimento uma história de contradições pouco dispostas a se dissolverem, oferecendo não uma ideia clara de natureza, mas um enigma contínuo a ser desatado como um nó maior que a própria corda.



# INCISÃO

*My ideal piece of sculpture is a road*

Carl Andre



Rodovia BR-320 em estado precário. Foto: José Escartlate

Nada corta uma espessura como uma estrada. Não é uma linha sinuosa de uma picada, de uma trilha ou de um caminho. Estes são os espaços entre as moléculas de uma massa, em uma elasticidade que se move para encontrar uma passagem. Uma trilha é mais informada pela densidade do obstáculo que pelo trajeto mais curto.

As estradas nas florestas não se ocupam de densidades. Das estradas planejadas nascem os ramais (estradas vicinais) e deles nascem os polígonos do mosaico. Uma fila de tratores e correntes se aproximam, qual uma ponta-seca de uma gravação numa chapa de cobre. Aos montes, as árvores dançam violentamente para frente, para trás, e depois para frente de novo para então cair e empurrar as que estão à sua frente. Todas de ponta-cabeça, raízes para cima, copas amassadas no chão.

Essas aberturas colocaram em contato tenso parcelas de pessoas que não se conheciam e não se conheceriam de outra forma. Um vazamento de milhares de migrantes pobres com a promessa de uma terra encontra uma retração infiltrada de pessoas que, há mais de 8 mil anos, foram penetrando suas gerações elasticamente entre os espaços das árvores.

Essas incisões são o epicentro das discussões: é preciso garantir o direito de fluxo de pessoas e coisas, ao mesmo tempo é o fluxo de pessoas e coisas que vai provocar o atrito de rolamento que deixará ainda mais vulnerável a espessura. O paradoxo desses cortes é justamente a qualidade que entregam e a qualidade que retiram. Um exemplo confuso é o fato de que muitos dos sítios arqueológicos e geoglifos foram revelados pelo desmatamento das estradas. O atrito é de todo tipo: material, biológico, químico, esotérico, e também ético. As estradas colocaram em atrito moléculas que até então não se conheciam.

As imagens destas estradas eram costumeiramente acompanhadas de *slogans* monumentais, que davam conta do fim do isolamento, do vazio e do inferno. Opunham-se progresso, investimento e

futuro ao atraso, e só. Atrasar, hoje, é a principal ferramenta de atrito; resistência contra o empuxo. Atrasar o avanço, retardar a colonização, colocar obstáculos, reforçar a espessura.

É verdade que o arco tem inimigos maiores: nuvens, que dão chuvas e alagam as estradas. A mistura de água e terra, lama. A viscosidade, um tipo de espessura por onde patinam os pneus de borracha vulcanizada, quase sem atrito, justamente porque estrategicamente o atrito se retira, como se uma negociação oculta entre os materiais rendesse um acordo não previsto.

Uma procissão de carrocerias dispostas das mais variadas maneiras como esculturas inconvenientes que ninguém consegue remover do caminho e que vai ganhando, assim, seu status de *site specific*, por não haver outra opção. À procissão, soma-se a infinidade de paralisações e atrasos.

\*\*\*

As pinturas de Seiva são palavras-signo que trazem elementos naturais: fogo, ouro e mercúrio. Feitas por um pintor especializado em letreiros de caminhões, elas encarnam uma faceta da cultura popular. São letras grandes e grossas, ligeiramente inclinadas, com cores fortes, sombreadas ou contornadas de modo a se destacar visualmente e ser lidas a distância.

Mercúrio, fazendo jus à fama de mensageiro, viajou por São Paulo, Mato Grosso do Sul e Mato Grosso, desaguando por ali na Amazônia. A principal forma de contaminação por mercúrio na Amazônia é a mineração de ouro em pequena escala – na qual ele é usado para purificar o metal precioso. Nesse processo, o mercúrio contamina os rios e assim se espalha, destruindo plantas, animais e prejudicando severamente a saúde de todos os habitantes da Amazônia.





**MERCURIO**



Já o Ouro, saindo de São Paulo, atravessou o Estado de Minas Gerais e chegou a Salvador. Reconstruiu, de certa forma, a mesma rota do período colonial. Ouro que ainda hoje reveste as igrejas coloniais, construídas naquela época como uma primeira inscrição europeia no campo simbólico cultural brasileiro.

A pintura Fogo, com letras vermelhas ardentes, foi instalada como um lameirão (peça que fica presa por cima mas solta embaixo, mais ou menos na altura das rodas) num caminhão comercial. O fogo saiu de São Paulo e se alastrou rumo ao sul, até a Patagônia argentina, pertinho da Terra do Fogo. Pela fotografia feita pelo caminhoneiro em algum momento da viagem, o veículo transportou caixas em que se lê: “polar”. “Fogo polar”, um verso involuntário, fruto do encontro casual entre dois significantes. Por onde mais a pintura passou? Quem a encontrou pelo caminho? Quantos versos involuntários, aos quais jamais teremos acesso, ela produziu? De volta à galeria, essa pintura-lameirão é exposta na fachada, estabelecendo também um circuito com os outros caminhões que por ali transitam. A obra, assim exposta, parece encontrar seu lugar: nem dentro nem fora do circuito da arte, ou, como formulamos anteriormente, ao mesmo tempo dentro e fora dele.<sup>63</sup>

### *Membrana*

Existe um entendimento meio tácito de que as lutas por terra de povos indígenas se deram pela mão dupla das estradas. Seja isso verdade ou não, em 1989 (mais de 10 anos depois do início da construção das estradas), corre o mundo a imagem da Kayapó Tuirá e seu facão. A cena se repetiu com Tuirá outra vez com um deputado, desta vez sem o facão.



Existe também um consenso de que os Kayapó são os reis da guerra do contato, como é chamada a incursão branca sobre os povos que ocupavam o que veio a ser o Brasil antes da sua chegada, e seguem ocupando. Recentemente, durante um Acampamento Terra Livre, evento que reúne delegações de várias das 305 etnias de povos indígenas do Brasil, pude presenciar um culto evangélico cuja liturgia foi toda realizada em um idioma kayapó, com uma bíblia traduzida. A bíblia está traduzida e disponibilizada em um aplicativo disponível na Play Store.<sup>64</sup>

Este fluxo de trocas promove o mesmo tipo de imagens e metáforas criadas a partir do atrito entre partes desiguais, formando novos arranjos. As infiltrações provocadas pelas estradas são um escoamento contínuo de coisas e seres que irão se conhecer, se confrontar, se amalgamar ou se repelir, deixando um pouco de si uns nos outros.

63. Trecho retirado do texto curatorial escrito por Thais Rivitti para a exposição individual Terra de Ninguém, na Galeria Leme, em 2020.

64. Disponível em: [https://play.google.com/store/apps/details?id=org.scriptureearth.txu.nt.apk&hl=pt\\_BR&gl=US](https://play.google.com/store/apps/details?id=org.scriptureearth.txu.nt.apk&hl=pt_BR&gl=US).

Trator abre espaço na mata virgem na margem da BR-319, executando o fenômeno da espinha de peixe. Foto: Frederico Filippi





# ESCORRIMENTO



A água das cheias que inundam a floresta inteira inundam também a estrada que a corta. É lama, escorrimento, viscosidade. Os campos abertos para o garimpo também estão repletos de lama, que as balsas sugam para cima com as bombas, passam nas esteiras, e devolvem para os rios. Escavada a terra atrás de metais, descoberta, a clareira fica sob as condições ideais de submissão à instabilidade a que foi submetida. A erosão se aprofunda.

Essa instabilidade é um estado viscoso, um estado cerebral viscoso, desprendido da sua massa coesa, pingando um pouco. Escorrimento, gotejamento, vazamento, infiltração, drenagem. Uma dúvida que paira sobre cada pensamento antes de virar buraco.

Sob um olhar smithsoniano da erosão, pode-se pensar uma consciência sendo drenada, atingindo um estado perigosamente seco, rachado, desertificado. Tar Pool and Gravel Pit (1966) de Smithson, tinha o objetivo de transportar as pessoas para um universo primordial, pré-humano, como ele afirma: “Esse sedimento carbonáceo traz à mente um mundo terciário de petróleo, asfaltos, ozocerita e aglomerações betuminosas.”<sup>65</sup>

O avanço do arco é primeiro o avanço das estradas e do seu escoamento. A cada investida, algo escorre para fora da floresta e algo rasga para dentro. Para dentro vão novas cidades indiferenciadas, uma avenida principal com concessionárias de caminhonetes de um lado e lojas de insumos agrícolas do outro, e um pó vermelho. Para fora deslizam toras de imbuia, muiracatiara, ipê, sucupira, marupá, sumaúma, angelim pedra, tauari, lacreiro, cambará, garapeira, cumaru e outros parentescos.

A seiva que se busca na floresta é a borracha que animou entradas violentas na sua espessura. Esta seiva é a mesma que escorre para fora da floresta e retorna na condição de uma borracha vulcanizada, em atrito constante com o asfalto do mesmo petróleo que ainda reside sob camadas e camadas de sedimentação da parte inferior da espessura.

Borracha vulcanizada e asfalto são derivados de matérias primas retiradas da terra, industrializadas, carregadas de cultura, quando todos os dias se esfregam sobre a superfície da Terra milhares de quilômetros em pneus sobre pistas de rodagem.

\*\*\*

O tempo da floresta é uma ampulheta de lama, ou de seiva branca descendo uma diagonal, caindo em outra. O dia que nasce e morre, por milhares de anos, testemunha quem já esteve e se tornou mais matéria orgânica para o seu chão.

Molhado, viscoso, composto lento e gradual.

65. SMITHSON, Robert. A Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968). In: FLAM, Jack (ed.). Robert Smithson: The Collected Writings. London, England: University of California Press, 1996, p. 102, tradução minha. “This carbonaceous sediment brings to mind a tertiary world of petroleum, asphalts, ozokerite, and bituminous agglomerations.”

O tempo do arco é o da velocidade do capital, que tem pressa, mas sabe esperar.

Idealmente, queremos que o arco acabe. É uma obra com prazo final, uma vez consumidas as últimas porções de floresta até os Andes. Sua compleição final é a sua dissolução como forma. Para trás, alguns parques nacionais, unidades de conservação e outros resquícios.

Para este fim, o tempo deve ser acelerado até um marcador específico. Estudos afirmam que é necessário que, ao menos uma quarta parte de toda a floresta amazônica deve ser destruída para que ela alcance um ponto ótimo do arco: o ponto de não retorno.<sup>66</sup>

Para atingir este fim, o arco precisa secar a floresta. Pouco a pouco, retirar a umidade e deixar a matéria secar. Destripar o solo sob o sol equatorial, condená-la por atraso, difamar sua ocupação, drenar sua complexidade por sulcos. Os métodos são muitos, e todos envolvem o escorrimento através das incisões.

Comparo os dois tempos: uma Sumaúma e um político.

1. A Sumaúma, Samaúma ou Mafumeira (Ceiba pentandra) é uma árvore gigantesca, podendo atingir três metros de diâmetro e cerca de 70 metros de altura, “*um prédio de 20 andares*”. Suas raízes (sapopembas) se abrem em formato de triângulo, criando um formato característico na sua base que é muito utilizada como abrigo por pessoas e animais. Estima-se que haja indivíduos com cerca de 900 a 1100 anos no Tapajós. Sua taxa de crescimento médio é de 1 metro de altura por ano e 1 metro de DAP (diâmetro à altura do peito) em 15 anos. Suas sementes são inflamáveis.<sup>67</sup>

2. Suponha que uma terra da União, contendo uma Sumaúma, seja cobiçada por um fazendeiro ligado a um parlamentar influente. e que este fazendeiro tenha uma pessoa em busca de trabalho que aceite grilar esta terra. Uma das primeiras atividades é derrubar as espécies mais valorizadas de madeira, encontrar uma maneira de esquentar o DOF,<sup>68</sup> e enviar para algum país europeu que condena o desmatamento, para então passar o correntão, meter fogo e depois uma boiada. O tempo entre a negociação, a grilagem e o toque da motosserra na Sumaúma não deve passar de 3 meses. O tempo médio de corte de uma árvore de 3 metros de diâmetro por motosserra (estimo eu) não deve passar de uma hora.

Da cobiça à derrubada (3 meses), a Sumaúma cresceu 25 centímetros de altura e 1 centímetro de diâmetro. No tempo que levou para cortar a Sumaúma, ela cresceu centésimos de milímetros. Em questão de horas, séculos podem ser sobrepostos. A agricultura mecanizada ofereceu ao arco uma capacidade de colonização que até então não existia na Amazônia. Em um ano, a depender dos agentes, o arco pode estar quilômetros adiante, milhares de hectares maior.

O arco é impermanente, mas possui uma característica peculiar como obra: a efemeridade formal não elimina o rastro, o que o arco deixa para trás, como índice da sua passagem, segue sendo arco. Mesmo que se esgote como forma, ele permanece como método e como memória.

66. Durante os estimados quinze mil anos de ocupação humana na Amazônia, até 1970, apenas 1% de seu território havia sido desmatado. Dessa década para cá, estima-se que 20% de seu território total tenha sido devastado, e está próximo de atingir um ponto irreversível para sua recuperação. Cf. BORMA, Laura S. et al. Fate of the Amazon forests and the Third Way. Proceedings of the National Academy of Sciences, v. 113, n. 39, 1075910768, set. 2016.

67. Cf. SOUZA, Cintia Rodrigues et al. Sumaúma (Ceiba pentandra (L.) Gaerth. Manaus: Embrapa Amazônia Ocidental, 2005.

68. DOF: Documento de Origem Florestal.



# CALOR



Em agosto de 2019, na cidade de Novo Progresso, no Pará, foi organizado o “dia do fogo”, em que empresários locais, madeireiros e grileiros, em uma operação combinada também em outras cidades do arco, atearam fogo a grandes porções de floresta com o intuito de ocupar terras públicas em benefício próprio. Organizaram-se financiando o combustível dos incêndios (uma mescla de gasolina e diesel) e, mais importante, pagaram para que pessoas entrassem de moto nos ramais, penetrando as incisões e dali ateando fogo.

Durante o período, os focos de queimada proposital se alastraram com o signo de livre passagem dado pelas autoridades federais.

Os focos de incêndio levantaram muita fumaça, que ocupou os céus das cidades vizinhas como fuligem, alcançou as correntes atmosféricas e viajou até cair misturado com a chuva nas cidades do Sudeste.

*No quintal, eu peguei nas mãos o que pareciam ser asas de barata queimada, ou alguma asa de algum inseto queimado, porque parecia ser um papel muito, muito fino. O tempo que levou até que eu pudesse concluir que aquele material era alguma coisa queimada, foi um tempo mágico. Por alguns instantes, eu fiquei como se estivesse com uma matéria alienígena nas mãos, vinda de sei lá onde, cuja textura se desfazia e sobre a qual eu não tinha ainda a interface da descrição exata.*

Foi a desmaterialização da densidade de uma quantidade enorme de madeira, de anéis concêntricos de uma dendrologia desfeita, transportando todo este material de volta ao lugar que encomenda este mesmo fogo, e que, em plena três horas da tarde, vê seu dia se transformar em noite, seu céu receber todo o substrato de uma espessura queimada, dispersada no ar e depois nos quintais.

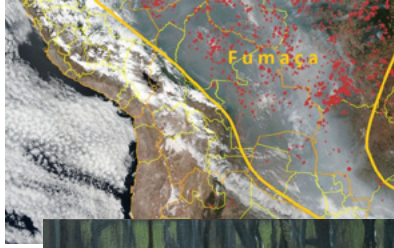
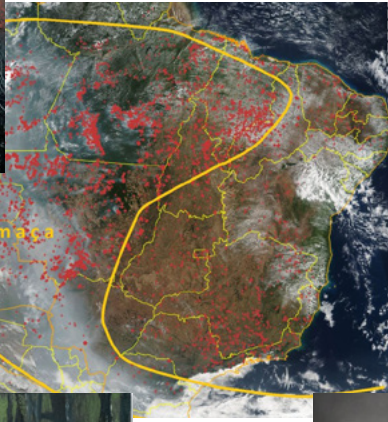
As correntes de ar como suporte técnico.

A principal forma – ou pelo menos a mais antiga – de iniciar um fogo é o atrito entre duas matérias de densidades diferentes. O atrito gera uma faísca, que evolui para uma brasa e então se alastra. Um fósforo precisa ser riscado para acender um rastro de gasolina e diesel, uma pedra de isqueiro precisa ser girada pelo dedo. É praticamente impossível atear fogo em uma floresta úmida sem combustível, e uma vez que o fogo se alastra, a própria umidade, densidade da espessura, é quem o contém.

Assim funciona com os fogos de coivara, um incêndio comum iniciado por moradores todos os anos para abrir um roçado com



Acima, à esquerda: incêndio em Novo Progresso. Foto: Christian Braga. Mapa de fumaça por satélite. Fonte: Inpe. Meditações Selváticas 4, 2017. Frederico Filippi. À esquerda e abaixo: Montagem com a imagem do diagrama do inferno de A Divina Comédia, Dante Allighieri. Incêndio florestal. Fonte: Gettyimages. Ao centro: Céu de São Paulo tomado pela fumaça das queimadas na Amazônia/ Cinzas no quintal/Cinzas nas mãos. Fotos: Frederico Filippi. À direita, acima: Queima, 2016. Frederico Filippi. À direita, abaixo: Serpente carbonizada por incêndio. Autor desconhecido.



uma galhada de enchente que desce o rio, ou ramagens secas, em que se utiliza as cinzas para adubar o terreno. Para gerar um incêndio do tamanho de uma nuvem que viaja um continente, é preciso muito atrito.

É o momento exato do arco expandindo-se, puxando ar a pleno pulmão e repousando uns quilômetros à frente.

\*\*\*



Há uma espécie de guerra de ruínas incendiadas dentro da espessura da floresta. Os maquinários apreendidos em operações de fiscalização muitas vezes são abandonados e incinerados exatamente onde estão, para serem inutilizados. É mais caro retirar o equipamento do que abandoná-lo ali. Essas carcaças serão engolidas pelo crescimento e recomposição dessa floresta e, em alguns milhares de anos, serão digeridas por ela como os fósseis desenterrados que se tornaram.

Escondidos pela espessura quando lhes convém, escorrendo para fora dessa espessura corpos ainda carregados de umidade, ainda pesados, eventualmente estes agentes são interrompidos e o signo dessa interrupção é o fogo. Mas não o fogo ativo, presente,

vermelho, flamejante, e sim o resto, a gravura das labaredas na tinta da carroceria, esbranquiçada, deixada para trás como uma ossada. Eles se vingam também com fogo, retaliando com a mesma técnica. Esta sobreposição é um atrito de questões políticas sobre uma existência que ignora os dilemas humanos presentes nesses incêndios causados e revidados. É quase como se acontecimentos que não se conectam repousassem, estranhos, uns sobre os outros: as carcaças e os galhos, as ramagens e folhas recaindo sobre eles.

Eles trocam umidade, intercambiam a ferrugem do metal, que lentamente vai retornando para a terra, enquanto a carcaça é sufocada pelo aperto dos cipós que descem e se enrolam. A alcalinidade da umidade do cipó aumenta, a carcaça é batizada com um nome qualquer para poder se tornar a espessura, que não reconhece ruína, apenas incorpora e digere. Os desenhos executados sobre as carcaças incineradas são signos de uma especulação, um padrão desenhado por alguém que entra e sai sem ser visto, uma pelagem



Operação conjunta entre Ibama e indígenas Kayapó de combate, apreensão e destruição de extrato de madeira ilegal. Foto: Ibama





de animal que é este híbrido que vai ficar ali agora. São tratores, caminhonetes, caminhões, carros e geradores. Uma população extensa de novos habitantes que vão retornar entropicamente para o estado de indiferenciação material, como mais uma presença na qual se esbarra até que o arco os deixe descobertos novamente.

69. SMITHSON, Robert. A Sedimentation of the Mind, op. cit., p. 100.

### *Vapor*

Uma mente úmida<sup>69</sup> se interessa por aspectos da liquefação e olhos úmidos tendem a dissoluções nebulosas e atomizações gasosas. O deserto é mais um conceito que propriamente “natureza”, “um lugar que engole fronteiras”.<sup>70</sup> Nesse sentido, o arco é uma máquina de desumidificar, de retirar peso da densidade, de tornar oco e seco.

70. SMITHSON, Robert. A sedimentação da mente, op. cit., p. 193.

Quando um objeto muito quente se choca com um líquido frio, ou vice-versa, o resultado deste choque (atrito) é o vapor. A carga de calor transmuta o que era líquido, ou até mesmo sólido, em gasoso. Claude Lévi-Strauss faz uma distinção entre sociedades quentes e sociedades frias,<sup>71</sup> sendo o binômio quente/moderno e frio/indígena. A separação se dá dentro dos regimes de relação com a história. As sociedades quentes (termodinâmicas) estariam abertas à história cumulativa e funcionariam como um motor a vapor, colocando em fricção suas classes para obter ordem, energia e trabalho. No entanto, a consequência seria um esgotamento, uma ideia de entropia que levaria estas sociedades a mais desordem e à capitulação. As sociedades frias (mecânicas) seriam aquelas que se tornaram impermeáveis à história, seja pelo critério do desenvolvimento tecnológico e do progresso, seja pela orientação mitológica com o objetivo de neutralizar seus efeitos. Produziriam, portanto, pouca ordem, mas também pouca desordem.

71. Aspecto abordado por Francine Legelski a partir de CHARBONNIER, Georges. Entretiens avec Claude Lévi-Strauss. Paris: Julliard; Plon, 1961.

Na esperança certamente vã de se abrigar e não sabendo mesmo mais o quanto mudaram, elas se detêm à sua condição presente e proclamam sempre que os deuses ou os ancestrais a instauraram, elas depreendem todos os seus esforços, empregam tesouros de engenhosidade para manterem-se intactas contra os perigos vindos do interior e do exterior.<sup>72</sup>

O questionamento se dava especificamente sobre os conceitos de progresso atrelados à história cumulativa. Lévi-Strauss fala sobre a incapacidade da ontologia ocidental moderna em reconhecer, nos povos indígenas, a diferença mediante outro critério que não o do progresso. O arco é o próprio choque destas sociedades (sociedades de sociedades), que produzem calor não só pelo atrito das diferenças de textura, tamanho, velocidade e espessura, mas também pela diferença de temperatura intrínseca. O subproduto deste encontro, este vapor, seria um índice de visualidade do encontro.

Em “Un autre regard”, Claude Levi-Strauss revisita a formulação justamente a partir das modificações sofridas entre elas, supondo que o contato inevitável promovido pela expansão e esgotamento das sociedades quentes promoveu um aquecimento das sociedades frias:

Acontece também que as sociedades frias esquentam quando a história as despedaça e as atropela. É o que se passa nessas duas Américas, onde as populações indígenas se rebelam contra o destino que lhes foi imposto pelos colonizadores, tomando consciência de seus interesses comuns, se reagrupam para defendê-los e, não sem sucesso, às vezes reivindicam as terras e as liberdades perdidas.<sup>73</sup>

E, diante da troca de calor, um desejo de esfriamento das sociedades quentes:

72. LÉVI-STRAUSS, Claude. Un autre regard. L'Homme, vol. 33, n. 126, Paris, 1993, p. 9-10, tradução de Francine Legelski. DOI:10.3406/hom.1993.369624..

73. LÉVI-STRAUSS, Claude. Un autre regard, op. cit., p. 9-10, tradução de Francine Legelski.

Movimento inverso daquele que inspira as sociedades, antigamente ou recentemente quentes, no desejo de congelar um futuro que não lhes anuncia nada de bom. Talvez seja preciso compreender dessa maneira os sinais perceptíveis de um resfriamento que parece nos atacar nesse final de século. As nossas sociedades, responsáveis ou vítimas de tragédias horríveis, atemorizadas pelos efeitos da explosão demográfica, do desemprego, das guerras e de outras catástrofes, apresentam um interesse renascente pelo patrimônio, o contato que elas se esforçam por retomar com suas raízes (veem-se inúmeros exemplos) lhes dariam a ilusão, como outras civilizações ameaçadas, que elas poderiam – isso, é desnecessário dizer, acontece de maneira completamente simbólica – contrariar o curso da história e suspender o tempo.<sup>74</sup>

Tal qual um motor a vapor, seria possível, então, mover pistões com esta fumigação. Algum tipo de locomotiva seria capaz de ser alimentada por esta neblina nova condensada e bombeada para dentro dos tanques de armazenamento e respiradas pelos viventes que a assistem passar. Um véu do arco, para além da fumaça do fogo, do vapor de água expelido pelos poros das folhas e as milhares de partículas interdidas já dançantes no céu do continente sul-americano, a indicar um novo tipo de nuvem, um *cumulus nimbus* carregado com toda esta informação perdida em calor. O resfriamento só se dá quando o arco terminar sua trajetória, cansado, enfim, saciado, momento em que as correias serão resfriadas pelo radiador com qualquer líquido marrom coletado a gotículas, que é a mistura das muitas cores de várias coisas liquefeitas carregadas ali.



# CONSIDERAÇÕES FINAIS



Faltam cerca de 400.000.000 hectares





# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALÝS, Francis. In a Given Situation. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. Creation and Anarchy : The work of art and the religion of capitalism. Translated by Adam Kotsko. Stanford University Press. Stanford, California, 2019.

BARBOSA, Antonia; RANZI, Alceu; SCHAAN, Denise; SILVA, Arlan. “Construindo paisagens como espaços sociais: o caso dos geoglifos do Acre”. Revista de Arqueologia, Volume 23 – N.1:30-41-2010.

BARBOSA, Antonia; RANZI, Alceu; SCHAAN, Denise (org.) “Geoglifos: Paisagens da Amazônia Ocidental”. Rio Branco: GKNoronha, 2010.

BUCHLOCH, Benjamin H. Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institution. October. Cambridge: MIT Press. Vol. 55 (Winter, 1990), p. 105-143. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/778941>>.

CALAZANS, Daniel Pierri. O perecível e o imperecível: reflexões Guarani Mbya sobre a existência. São Paulo: Elefante, 2018.

DANOWSKI, Déborah; Viveiros de Castro, Eduardo. Há mundos por vir: ensaio sobre os medos e os fins. 2ª edição. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie. Instituto Socioambiental, 2017.

DAVIS, Heather; Turpin, Etienne (eds.) Art in the Anthropocene: Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies. Londres: Open Humanities Press, 2015.

FERNANDES, João (ed.); MARTINS, Sérgio; WISNIK, Guilherme. Cildo Meireles. Porto: Fundação Serralves; São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FLAM, Jack (ed.). Robert Smithson: the collected writings. Berkeley: University of California Press, 1996.

GELL, Alfred. Arte e Agência: Uma Teoria Antropológica. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GERMANN, Martin, GOLDMANN, Renate, SAILSTORFER, Michael, Günther-Peill-Stiftung, Leopold-Hoesch-Museum, (eds.) Michael Sailstorfer. Berlin: Nicolai, 2010.

HARAWAY, Donna. Staying with the Trouble: Making kin in the Cthulucene. Duke University Press, Durham e Londres, 2016. 296 páginas

KINKLE, Jeff; TOSCANO, Alberto. Cartographies of the Absolute. Zero Books, Alresford, Hants, United Kingdom, 2015.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. October. Cambridge: MIT Press. Vol. 8, pp. 30-44, (Spring, 1979). Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/778224>>.

[krauss\\_voyage-on-the-north-sea.pdf](#)

KRAUSS, Rosalind. Two Moments from the Post-Medium Condition. October, vol. 116, 2006, pp. 55–62. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/40368424>.

KWON, Miwon. One Place after Another: Notes on Site Specificity. October. Cambridge: MIT Press. Vol. 80. (Spring, 1997), p. 85-110. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778809>

LATOUR, Bruno. Onde Aterrorar? - Como Se Orientar Politicamente no Antropoceno. Ed. Bazar do Tempo, São Paulo, 2020. 160 páginas

LÉVI-STRAUSS, Claude. Un autre regard. L’Homme, vol. 33, n. 126, Paris, 1993

LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. Tradução: Tânia Pellegrini – Campinas, SP: Papyrus, 1989.

LIPPARD, Lucy. Undermining: a wild ride through land use, politics, and art in the changing West. New York, The New Press, 2013.

LIPPARD, Lucy. *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Nova York: Praeger, 1973.

LAILACH, Michael. GROSENICK, Uta (Ed.) *Land Art*. Köln: TASCHEN GmbH, 2007.

NEVES, Eduardo Góes. *Sob os tempos do equinócio: oito mil anos de história na Amazônia Central*. São Paulo: Ubu Editora/Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

SEKULA, Allan. *The Instrumental Image: Steichen at war*, *Artforum*, 14.4, 1975, p.30

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STEYERL, Hito. In *Free Fall: A thought experiment on vertical perspective* em *The Wretched of the Screen* (Berlin: Sternberg Press, 2012)

TSING, Anna Lowenhaupt. *Frictions – An Etnography on Global Connection*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

