



Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Geografia - UFPR

GEOGRAFIAS ARRUINADAS NOS HORIZONTES DA ARTE CONTEMPORÂNEA: RESSIGNIFICAÇÃO E CONTINGÊNCIA RELACIONAL DO LUGAR NAS INSTALAÇÕES *BEAM DROP INHOTIM (2008) E FISSURA (2011)*

***RUINED GEOGRAPHIES IN THE HORIZONS OF CONTEMPORARY ART: RESIGNIFICATION AND
RELATIONAL CONTINGENCY OF PLACE IN BEAM DROP INHOTIM (2008) AND FISSURA (2011)
INSTALLATIONS***

(Recebido em 25-02-2022; Aceito em 19-05-2022)

Carlos Roberto Bernardes de Souza Júnior

Doutorando em Geografia no Instituto de Estudos Socioambientais da Universidade de Goiás –
Goiânia, Brasil

Professor substituto na Universidade Estadual do Maranhão - Campus Caxias – Caxias, Brasil
carlosroberto2094@gmail.com

Resumo

O ensaio objetiva interpretar como o ecocídio da Vale em Brumadinho/MG, na condição de sintoma das fraturas socioambientais do Antropoceno, ressignifica as instalações de arte contemporânea *Beam Drop Inhotim* e *Fissura* como lugares(-obras) de ruínas no Instituto Inhotim de Arte Contemporânea. Para tanto, fundamenta-se teoricamente na associação entre a Geografia Cultural e a fenomenologia existencialista de Merleau-Ponty. Metodologicamente, opera-se em convergência às Geografias Criativas, de modo a utilizar as práticas artísticas tanto como objeto quanto como exercício investigativo. Nesse sentido, foram elaboradas poesias e ilustrações que colaboram para decifrar os nexos inerentes à problemática analisada. Compreende-se que a contingência relacional do lugar faz com que os sentidos experienciais das instalações sejam alterados como expressões de *memento mori*. Essa transformação tanatológica reitera nexos corpo-perceptivos da realidade geográfica de modo a salientar componentes afetivos, existenciais e corporificados dos lugares afetados pelo topocídio. Tal situação ecoa rumo a noção de lugar de ruína, o qual é desdobramento carnal da temporalidade presentificada de retorno à situacionalidade destrutiva que conforma o seu âmago. Pôde-se evidenciar que o encontro com geopoéticas de ruínas capitalistas metamorfoseia existências e significados espaciais intrínsecos às instalações. Destarte, abordagens crítico-criativas de operar interdisciplinarmente entre Geografia e Arte podem propiciar modos de explicitar as fissuras socioambientais do Antropoceno.

Palavras-chave: Topocídio; Geografias Criativas; Geopoética; Carnalidade; Ruínas.

Abstract

This essay seeks to interpret how Vale's ecocide in Brumadinho/MG, as a symptom of the Anthropocene socioenvironmental fractures, resignificates the contemporary art installations Beam Drop Inhotim and Fissura as place(-works) of ruins at Instituto Inhotim de Arte Contemporânea. In order to do

so, we based upon the association between Cultural Geography and Merleau-Ponty's existentialist phenomenology. Methodologically, we proceeded through Creative Geography, employing artistic practices both as an object and as an investigative exercise. Thus, we elaborated poems and illustrations that collaborate to decipher the logics inherent to the analysed problematic. It is comprehended that the relational contingency of place transforms the experiential senses of the installations, which began expressing memento mori. This thanatological change reiterates bodily-perceptive senses of geographical reality that highlight affective, existential and embodied components of the places affected by topocide. This situation echoes towards the notion of ruined place, which is a carnal unravelling of the presentified temporality concerning a destructive situationality that forms its core experience. It was possible to evidence that the encounter with the geopoetics of capitalist ruins metamorphoses spatial existences and meanings intrinsic to the installations. Therefore, critic-creative approaches associating Geography and Art can create pathways to denounce the socioenvironmental fissures of the Anthropocene.

Keywords: Topocide; Creative Geographies; Geopoetics; Carnality; Ruins.

Introdução

O período contemporâneo é marcado por significativos desequilíbrios socioambientais decorrentes dos desdobramentos do modo de produção capitalista. Efeitos dessas fissuras ecológicas e sociais são significativos e têm múltiplas repercussões espaciais. Essa conjuntura, argumentam Blanc e Ramos (2010), reverbera nas artes na forma de obras que intentam explicitar, expressar ou demonstrar aspectos sensoriais desses processos em seus enredamentos de vulnerabilidades, precariedades e corporeidade.

Almeida (2013, p.49) provoca que “penetrar o invisível, fazer visível o invisível, parecia ser uma habilidade reservada à poesia, à pintura, à escultura etc. A geografia, porém, está demonstrando também ter este dom”. Decorre que a investigação dialógica em tramas arte-geográficas pode colaborar para desvelar espacialidades existenciais e suas condições intersubjetivas. Aos geógrafos culturais, essas experiências podem ser nexos nevrálgicos para decifrar engajamentos corporificados, afetivos e emocionais com os lugares, de modo a pôr em evidência aspectos intersubjetivos da realidade geográfica.

Holzer (2020) indica que desde a trajetória originária da constituição da Geografia na condição de ciência moderna, um projeto dialógico com as artes. Destarte, há um significativo potencial de parcerias teórico-metodológicas que podem ser traçadas no entrecruzamento entre esses campos, de modo a colaborar na alçada de fazer visível o invisível. Artistas contemporâneos que convergem nos interesses por questões socioambientais ou por problematizações concernentes a questões espaço-existenciais podem por em evidência situações contingenciais do Antropoceno. É possível, por meio desta associação, expandir os horizontes dos conhecimentos geográficos e encontrar caminhos crítico-

criativos para enfrentar as condições e consequências socioespaciais impostas pelo projeto societário vigente.

De modo a objetivar aprofundar esse debate, esse ensaio interpreta como o ecocídio da Vale em Brumadinho/MG, na condição de sintoma das fraturas socioambientais do Antropoceno, ressignifica as instalações de arte contemporânea *Beam Drop Inhotim* e *Fissura* como lugares(-obras) de ruínas no Instituto Inhotim de Arte Contemporânea (em Brumadinho/MG). Para tanto, fundamenta-se analiticamente na fenomenologia existencialista de Merleau-Ponty (1960, 2000, 2013, 2014) associada a abordagens culturais em Geografia. Esse caminho teórico potencializou as conexões intersubjetivas inerentes à problemática e permitiu que se entendesse as multiplicidades de sentidos e desdobramentos das obras selecionadas.

Metodologicamente, a presente investigação se direciona em convergência ao (re)torno criativo em Geografia. Essa virada pode ser caracterizada pela importância dada a entrecruzamentos interdisciplinares em que a prática artística é tanto um objeto como metodologia de estudo, como destacam Eshun e Madge (2016). Para Hawkins (2014, p.1), principal idealizadora dessa vertente analítica, “a ideia das geografias criativas abarca, de maneira ampla, todo um espectro de diferentes abordagens e formas de criatividade”¹. Tal abordagem visa associar diferentes modos de criatividade como inspiração procedimental para a ciência geográfica.

Bauch (2015) encoraja que as práticas das artes se aproximem das abordagens culturais em Geografia para que a imaginação e expressão artístico-críticas possam aflorar em todo seu potencial. Na reciprocidade arte-geográfica, há um amplo campo de polinizações cruzadas a serem realizadas que podem colaborar no desvelamento de tensões, latências, sentidos e vulnerabilidades dos lugares. As teias de relações invisíveis, intangíveis e multissensoriais das espacialidades existenciais necessitam de outras posturas investigativas que consigam as apreender em toda sua complexidade.

Desse modo, as instalações de arte contemporânea foram analisadas por meio de processos corporais em que imergi nelas e também intencionei me expressar em linguagens criativas. Ao mesmo tempo em que me relacionava com as instalações *in situ*, utilizava um *sketchbook* de campo em que escrevia poesias, desenhava e fazia anotações. Tal procedimento virtualizou a constituição de um acervo de interpretações sensoriais que reverberam nexos afetivos e sensoriais particulares à interação intersubjetiva com as obras. As ilustrações e poemas utilizadas ao longo do ensaio como elementos explicativos visam expressar as geografias implícitas a essa dinâmica corpo-perceptiva.

¹ “the idea of creative geographies more broadly encompasses a range of different approaches and forms of creativity.” (HAWKINS, 2014, p.1, no original).

De forma a organizar os argumentos deslindados no ensaio, o texto se divide em quatro seções. Na primeira, são abordadas as questões teóricas concernentes aos conceitos de abismo e carnalidade utilizados e em como eles se associam às fissuras socioambientais do presente. A subsequente visa explicar o processo de ressignificação da instalação *Beam Drop Inhotim* na condição de *memento mori*, assim como sua composição enquanto um lugar de ruína. Essa discussão é reiterada na terceira seção, em que a obra *Fissura* é o cerne interpretativo para desvelar o habitar em desarranjo na situacionalidade topocídica. A última parte é composta por um entrelace das discussões anteriores e por uma proposta autoral de elaboração de instalação que possa problematizar as geografias arruinadas do ecocídio da Vale no córrego do feijão em Brumadinho/MG.

Para contemplar o abismo

Em transcendência a nexos de raciocínios lineares, as obras de arte colaboram na sustentação de dinâmicas não-lineares de pensamento por meio das quais afetividades, lugares e a realidade geográfica se entrelaçam em associações que colaboram para desvelar nexos espaciais. Escavar a estratigrafia resultante dessa gravitação implica na abertura a trabalhar de modo conjunto na desconstrução do antropocentrismo geográfico.

Reitera-se que, como discorre Haraway (2008, p.106), “enfrentar o ultraje do excepcionalismo humano requer trabalhar também nos entrançamentos mortais de seres humanos com outros organismos em modos que se julga, sem garantia, serem bons, merecerem um futuro”². Estrutura-se que refletir sobre a tragédia dos diversos mundos cerceados e ameaçados pela expansão das fissuras socioambientais do capitalismo implica em analisar os enredamentos de abismos que envolvem os entes afetados.

Conjecturar sobre o futuro é uma forma de projetivamente compreender os limites dos lugares presentificados. A observação dos sofrimentos entrançados nas existências dos diversos organismos que coabitam os lugares reflete sobre a condicionalidade do ser encarnado. A contemplação do abismo perpassa pela noção da finitude real e potencial das realidades geográficas onde vivemos. É significativa a provocação de Davis (2015, p.353) de que

essa civilização pode morrer, mas nessa morte está a possibilidade para uma reconfiguração do que sobrar. A humanidade certamente será findada, e não seria uma grande surpresa se isso ocorresse no futuro próprio, mas isso não significa que espécies não evoluirão ou se

² “Facing up to the outrage of human exceptionalism also requires working for the mortal entanglements of human beings and other organisms in ways that one judges, without guarantees, to be good, that is, to deserve a future.” (HARAWAY, 2008, p.106, no original).

metamorfosearão, ou que nossos descendentes, mesmo que talvez primariamente bactérias, não herdarão o mundo que deixamos.³

Abismos são os apocalipses potenciais e em curso, os fluxos de derramamentos de precariedade e vulnerabilidade. Eles afetam de maneira particularmente intensa os mundos humanos porquanto são abalos que desestruturam o habitar nessa civilização. Os lugares que emergem da destrutibilidade remetem a arranjos de sobrevivência ou reinvenção que transcendem o especismo limitante.

Catástrofes intensificadas pela ação das forças transformativas do modo de produção capitalista nos mobilizam a refletir sobre os abismos nos lugares em que construímos nossas vidas. De acordo com Berque (2016, p.346) “a natureza, ela já viu outras. À escala do universo, ela conheceu cataclismas sobre os quais nós não temos sequer ideia. O que se arrisca a perecer é o nosso mundo: isso que institui nossa relação com a natureza e a constituição de nosso próprio ser”⁴. Como seres encarnados, os desastres provocados pela expansão extrativo-destrutiva afetam nossos lugares ao dispô-los como entidades vulneráveis, partes do dilaceramento terrestre.

É nesse caminho que instigam Danowski e Castro (2017, p.48 ao afirmarem que “o Antropoceno, ao nos apresentar a perspectiva de um ‘fim do mundo’ no sentido o mais empírico possível, o de uma mudança catastrófica das condições materiais de existência da espécie, vem suscitando uma autêntica angústia metafísica”. Essa situacionalidade catastrófica do presente causa desajustes sísmicos nas concepções que decorrem do nexa da *Ur-Arché* terrestre. A cisão cartesiana humano-natureza institui uma ferida que precisa ser cicatrizada por outras formas de experienciar a realidade geográfica que perpassem pela afetividade, corporeidade e intersubjetividade.

A concepção merleau-pontiana da carnalidade é um dos caminhos potenciais rumo a essas outras formas de compreensão. Por meio da carne torna-se possível desvelar que percebido e percepção são enovelados em um mesmo campo corporificado. Ser encarnado é tanto ser-no-mundo quanto ser-do-mundo, entrançado em tessituras de reciprocidade e reversibilidade em que há indissociabilidade, de modo a contrastar com a posição de cisão cartesiana. Conforme explicita o fenomenólogo:

a carne de que falamos não é matéria. Consiste no enovelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente, atestado sobretudo quando o corpo se vê, se

³ “This civilization may die, but within that death is the possibility for a reconfiguration with what may be left. Humanity will most certainly one day die off, and it wouldn’t be a great surprise if that happened in the relatively near future, but that doesn’t mean that species won’t evolve or mutate, or that our descendants, even if primarily bacterial, won’t inherit the world we leave behind.” (DAVIS, 2015, p.353, no original).

⁴ “La nature, elle en a vu d’autres. À l’échelle de l’univers, elle connaît des cataclysmes dont nous n’avons même pas idée. Ce qui risque bien de périr, c’est notre monde : cela qui institue notre rapport à la nature, et ce faisant édifie notre être même.” (BERQUE, 2016, p.346, no original).

toca vendo e tocando as coisas, de forma que, simultaneamente, como tangível, desce entre elas, como tangente, domina-as todas, extraindo de si próprio essa relação, e mesmo essa dupla relação por deiscência ou fissão de sua massa. (MERLEAU-PONTY, 2014, p.141)

Ela reúne a motricidade e imobilidade corporal como consequências de interpolação de ser-no-mundo, contudo o faz com origens nas diversas variações dela mesma. Entende-se “a carne (o tocante tocado, o corpo animado) como visibilidade do invisível (a mão tocante, o olhar)” (MERLEAU-PONTY, 2000, p.350). Ao utilizar esse conceito, considera-se um entrançamento inexorável corpo-mundo em que a carne se percebe e percebe o mundo, de forma que não há anterioridade entre a carne do mundo e a carne dos sujeitos (BARBARAS, 2004). Vislumbrar os abismos expansivos do presente e suas consequências na realidade geográfica, portanto, envolve compreender esse envelamento de tessituras carnis.

Sublinha-se que observar esse ângulo acional é uma maneira de desconstruir as dicotomias rumo a uma forma reversível de desvelamento dos lugares entremeio ao abismo. Se, conforme Marandola Jr (2020, p.40), “talvez tenhamos que assumir a possibilidade de dar um sentido novo para o fazer geográfico: *ter uma experiência*”, é basilar operar um modo carnal de deciframento da realidade por meio da imersão no mundo. Imergir nos desastres e nas suas consequências decorre em vislumbrar geograficidades arruinadas, destruídas ou precarizadas: em abismo.

Contemplar os abismos envolve um sentimento de vertigem, de que o corpo é carregado por um movimento que remove seu eixo de firmamento ao solo. Como se fosse destituído da base onde pisa, o corpo-sujeito experiencia a vertigem como um medo de ser arremessado rumo ao precipício. Salieta-se que fenomenologicamente a vertigem é uma impressão de descolamento do mundo terrestre, um sentido de se encontrar numa altura que se engrandece pelo mal estar corporificado (DUFORQ, 2012). Nos limites do lugar, o abismo é a posição que temos para contemplar as catástrofes vertiginosas do Antropoceno.

Ruínas e escombros do retorno mineral

Em *Beam Drop Inhotim* (Figura 01), um padrão aleatório e escultural é composto por um processo de atrancamento de vigas de aço em uma poça de concreto. Arremessadas ao acaso, elas cravam-se no solo como uma forma de retorno mineral, de devolução da matéria que foi removida das cavernas terrestres. Ao imergir e cristalizar na base de concreto, elas são transformadas em um objeto artístico que se mistura ao meio que as reúne.

Figura 01: Chris Burden. Beam Drop Inhotim (2008). Instalação - 71 Vigas de aço e concreto - Acervo do Instituto Inhotim (Brumadinho/MG).



Fonte: O autor (2020).

As colunas dispostas no alto de um dos montes do Instituto Inhotim se materializam como uma obra de grandes dimensões nas quais os sujeitos podem andar e visualizar por diferentes ângulos. Algumas vigas são contorcidas pela força do impacto com o concreto, já outras permanecem retas, atravessando a poça resolutas. Na medida em que foram arremessadas por um guindaste, o próprio processo constitutivo da obra remete à devolução de materiais terrestres.

As vigas de *Beam Drop Inhotim* parecem impérvias a serem quebradas pelos ventos e tempestades ocasionais, ainda que sujeitas à ferrugem decorrente do intemperismo atmosférico. Marcas ferruginosas em seus corpos produzem imaginários geopoéticos de impermanência, incerteza e finitude na correlação intersubjetiva com os sujeitos que nela imergem.

A extração e transmutação mineral monumentalizada na obra de arte alude para a violência desse processo, assim como o papel ideológico desse no local da instalação – não apenas em Minas Gerais, mas em Brumadinho, onde ocorreu o maior ecocídio da história do país. Não é possível imergir no lugar de co-constituição dessa obra sem se recordar do rompimento da barragem do Córrego do Feijão, assim como as casas, pessoas, animais e plantas arrastadas pela lama tóxica dos dejetos de

mineração. Esse lugar-obra se tornou uma experiência de encontro com geopoéticas de ruínas capitalistas.

Beam Drop Inhotim expõe as vísceras do sofrimento humano-ambiental criado pela extração de ferro do outro lado do vale. O lugar-obra situado toma a forma de afloramentos minerais que lembram a estrutura de visualidade de uma ruína. As ruínas do desastre cristalizam-se entre as vigas contorcidas no topo do morro. Se, de acordo com Trigg (2012, p.270) “ruínas concretizam uma não-memória, uma cisão de presença espaço-temporal por meio do qual a marca do desastre no espaço distorce a aparência formal da materialidade”⁵, a obra ressignificada de Chris Burden é perfilada como emersão de uma distorção gravitacional e temporal de geografias arruinadas.

A dinâmica de lugar decorrente dessa experiência metamorfoseada remete ao retorno mineral como ato destrutivo de violência carnal, uma forma de ablação que remonta aos lugares destruídos pela tragédia. Conforme se considera que “o tempo é subjetividade porque ele se temporaliza em movimento que se permite ser movido (motivado, afetado)”⁶ (MARRATTO, 2012, p.115), *Beam Drop Inhotim* é transmutada como possibilidade de interação com a temporalidade do espaço de ruptura. Isso é, o contato com o lugar-obra é também um contato com o lugar-extração-destruição da barragem, uma atração gravitacional rumo ao instante destrutivo e seus ecos de distorção no presente.

A ambivalência da não-memória como temporalidade desdobrada do desastre é o meio pelo qual a tragédia converge em espacialidade de distorção. A ruína é um eco, um duplo espacial da destruição que permanece na condição de realidade geográfica. Por mais que o topocídio tenha se realizado, ele é reiterado como presença nessa marca, nas ruínas que assombram as existências clivadas. As vigas de aço alçadas contra o céu no topo do morro fazem dessa não-memória um afloramento carnal do tempo lugarizado do retorno mineral. Ao imergir na obra e rememorar o desastre, escrevo:

*Sem Ar
Enterrar
Sufocar
Aterrorar*

Geopoéticas arruinadas fluem em versos sufocantes que me enterram no retorno mineral de *Beam Drop Inhotim*, de modo a me associar a experiência de devastação decorrente da extração férrea. Retornadas à terra, as vigas passam a ocupar um papel tafonômico que as aproximam dos

⁵ “the ruins bring about a nonmemory, a split in spatiotemporal presence, from which the imprint of disaster upon space distorts the formal appearance of materiality.” (TRIGG, 2012, p.270, no original).

⁶ “Time is subjectivity because it temporalizes itself in movement that lets itself be moved (motivated, affected).” (MARRATTO, 2012, p.115, no original).

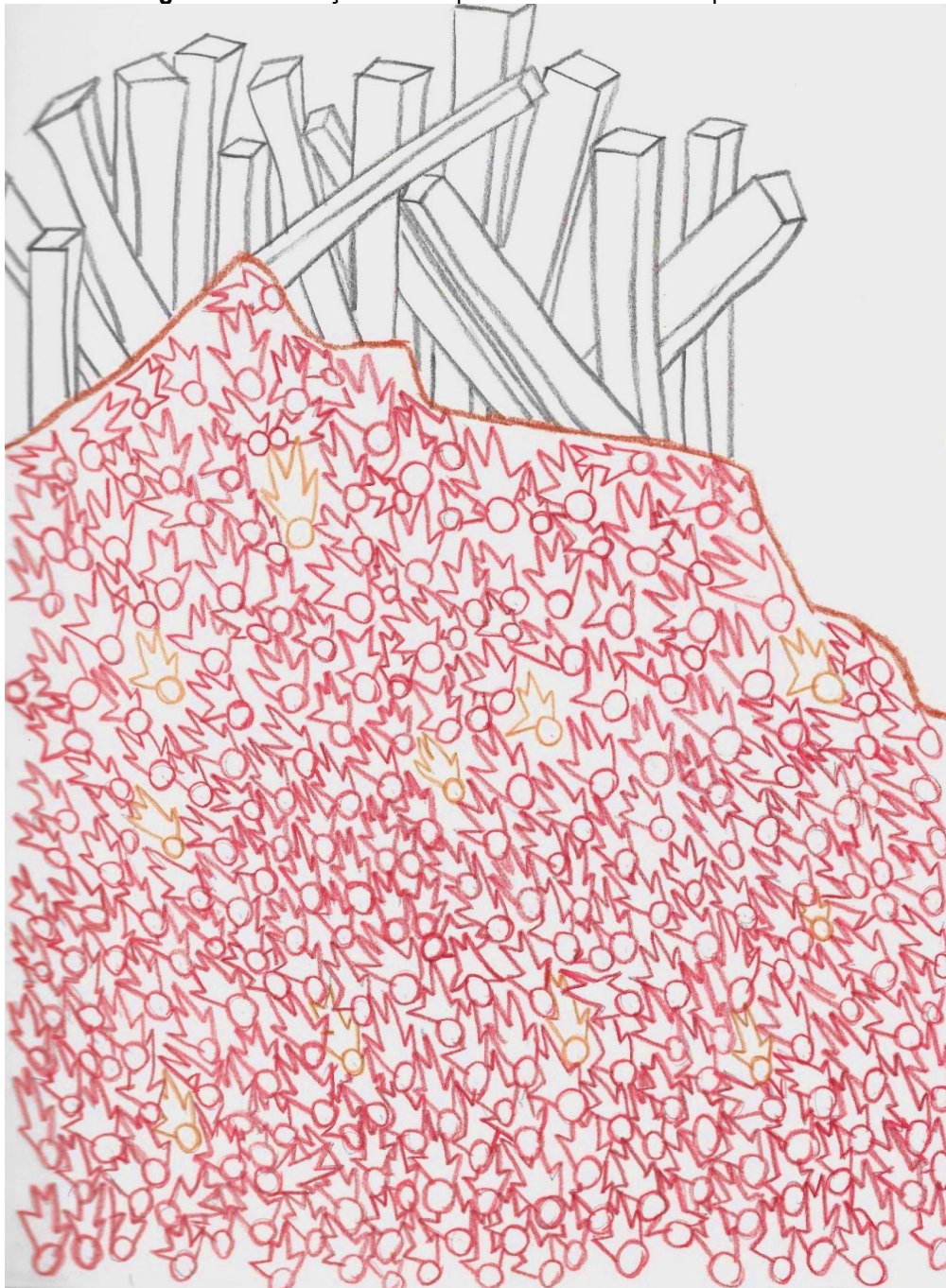
mundos dos mortos, desalojados e arrastados pelo mar de lama alastrado pela ruptura da barragem. Ressignificadas como ruínas, elas tomam dimensões de geografias dos escombros e arrasamentos.

Murchadha (2015, p.30) compreende que “uma ruína é uma construção que demonstra a fragilidade do habitar”⁷. Desse modo, as vigas de Chris Burden canalizam fluxos imaginativos de uma presentificação perpétua dos horizontes de desastre, da exposição das vísceras de fragilidade inerentes aos lugares em risco nas fraturas socioambientais do capitalismo. Na condição de lugar-obra, elas colocam os sujeitos imergentes em vertigem, a perceber o visível-invisível do abismo que se abre pela imanência sensorial desse objeto artístico.

As ruínas possuem estirpe de resistência, de persistência de algum tipo de resíduo ou material frente os fenômenos devastadores que as originam. Um lugar de ruína, argumenta Trigg (2012), é uma apresentação de fronteiras ambíguas entre a vida e a morte que conflui como um espaço rompido. Lugares de ruínas obstinam-se na textura da realidade geográfica por meio da sua temporalidade presentificada de retorno à situacionalidade destrutiva que conforma seu âmago. Ao ser tomado por essa dimensão de desastre, a imersão com a obra resultou em uma ilustração do *memento mori* experienciado (Figura 02).

⁷ “a ruin is a building that displays the fragility of dwelling.” (MURCHADHA, 2015, p.30, no original).

Figura 02: Ilustração de campo - Memento Mori Drop Inhotim.



Fonte: O autor (2020).

Beam Drop Inhotim é transmutada na condição de lugar exploratório da tanatologia decorrente das condições de devastação que a ressignificaram. Como *memento mori*, as ruínas implícitas e transformativas da experiência da obra encaram e misturam-se com as vítimas do ecocídio da Vale em 2019. Diferente da primeira vez que encontrei a instalação, em 2018, ao lhe rever em 2020 fui movido por uma associação emotiva que remeteu aos arranjos de precariedade decorrentes do rompimento da barragem. As vigas dessa instalação realizam uma performance tanatológica. As colunas de aço que

se estendem para além do concreto rumo às ossaturas do desastre, uma forma de lugar que envolve a incerteza, ambiguidade e morte. Elas indicam o percurso do barco de Caronte nos fluxos dos rios de lama que tomaram Brumadinho.

Se “a ruína pode ser entendida como absorvente não somente da região mais ampla, como também a encarnação anterior do sítio físico onde o evento traumático ocorreu”⁸ (TRIGG, 2012, p.270), no caso do lugar-obra de *Beam Drop Inhotim* ela acumula um visível-invisível de exposição da destruição. Elas demonstram um retorno mineral que era antes a esperança de uma vida renovada ao lugar por meio da instituição de arte, mas que não anulava a potência da máquina destrutiva de transformação mineral logo do outro lado do vale.

No presente, explica o Trigg (2012), as ruínas afloram como materialidades carnavais da isocronia dos futuros destroçados pelas catástrofes. Lugares arruinados são tramas de eventos de aparência e desaparecimento, de apagamento de determinada condição da realidade geográfica. Sua força de persistência é o fato de que cada ruína esconde, entremeio à sua visibilidade, um invisível de testemunho dos fenômenos e mundos precedentes.

Memento mori das geografias arruinadas, o lugar-obra de Chris Burden é ressignificado como luto às vítimas humanas e não-humanas das consequências mais violentas do Antropoceno. Torna-se carne do fenômeno destrutivo ao presentificar uma potencialidade de tessitura conectiva, um lugar que converge as fenomenalidades daquilo que o lugar já foi e dos futuros interrompidos. É uma manifestação pós-apocalíptica de experiências geográficas de violência no retorno mineral, do refluxo atroz da lama tóxica embebida de resíduos da mineração.

Como situa Davis (2007, p.125), “nós não somos apenas vulneráveis uns aos outros na natureza, mas ela também é vulnerável. Porém essa mesma abertura é o que nos permite nos preocuparmos com ela”⁹. Imergir nos lugares arruinados envolve fazer parte de arranjos de partilha de dores, de contemplar o abismo que se apresenta à experiência catastrófica. É ao sentir a vertigem agonizante de enfrentar os ossos terrestres que podemos descobrir modos de nos importarmos com a *Ur-Arché* dos fenômenos que embasam nossas vidas.

Entende-se experiencialmente que as vidas foram interrompidas por consequência de processos extrativos de escavação da epocalidade apocalíptica do Antropoceno. Os lugares nos fins de mundo são redes de precariedade nas quais o indizível é expresso pelas vias carnavais da percepção.

⁸ “the ruin can be seen as absorbing not only the broader region, but also the previous incarnation of the physical site where the traumatic event occurred.” (TRIGG, 2012, p.270, no original).

⁹ “We are not only vulnerable to one another in nature, but nature is vulnerable as well. We could destroy the earth—perhaps that is what we are doing. But this same openness allows for us to care for it.” (DAVIS, 2007, p.125, no original).

Embora o lugar-obra não tenha sido erigido como memorial a essa dor e cicatriz de geografias destroçadas, ele é um todo dinâmico também sujeito ao luto e à resignificação.

Ressalta-se que o luto é um modo de compreensão dos entrançamentos de viver e morrer. Segundo Haraway (2016, p.39) “seres humanos precisam lamentar *com* porque nós somos em e dessa fábrica de desfazer. Sem a sustentação da lembrança, nós não podemos aprender a viver com os fantasmas”¹⁰. Resignificar *Beam Drop Inhotim* é uma forma de não esquecer a violência cometida sobre a carne do mundo. Os fantasmas que assombram as vigas de aço podem ser lembranças que nos permitam nos mobilizar para evitar que a catástrofe topocídica reincida. Ao ser afetado pelas ruínas, a emoção performa em luto via estrofes:

Re-verso IV
A Terra não esquentar:
congela,
mórbida em seu mover

uma extinção passageira
parentes que assombram
nos escombros do porvir

morar é se despedaçar

A experiência da ruína performa um luto sensorial que me reúne no horizonte do lugar-obra. O mundo resignificado das vigas aterradas no topo do morro se funde aos mundos de devastação e abismo das fissuras socioambientais do capitalismo. A precariedade das relações é salientada entremeio à ferrugem intempérica, elemento que subjaz a entropia implícita ao retorno mineral. Lugares entrópicos, arruinados e dilacerados pela violência implacável da extração.

Conquanto a carne é fenômeno de espelho (MERLEAU-PONTY, 2014), o entrelace com o lugar-obra é um processo de envolvimento carnal com as ruínas do desastre. É ao ser tocado por ela que a toco, a resignificando. A carne precisa de outra carne para se fazer visível (KUBO, 1998) e, desse modo, a carnalidade da obra se apropria do meu corpo como emersão de sua invisibilidade. Os corpos escondidos abaixo do concreto são expostos pela transformação criativa em poema, ilustração e nesse texto.

Tomado em seu sentido mais amplo, ele torna-se um lugar-obra do abismo da degradação da Terra. As matrizes de ideias enunciadas pela instalação de Chris Burden apresentam componentes da vulnerabilidade carnal. As colunas de aço representam o divórcio violento de um cosmo mais-que-

¹⁰ “human beings must grieve *with*, because we are in and of this fabric of undoing. Without sustained remembrance, we cannot learn to live with ghosts” (HARAWAY, 2016, p.39, no original).

humano da existência. As vigas são feitas por um processo de larga escala de extração e transformação que alimenta a fornaça capitalista de corpos e materiais. Elas expõem a dissociação entre entidades minerais e humanas, ambos seres carnis que coabitam a Terra. Contudo, a interferência humana conduz o colapso destrutivo que arquiteta as ruínas do presente.

As geopoéticas de *Beam Drop Inhotim* associam-se visceralmente às ruínas de desolação mineral, de forma a demonstrar como os efeitos dos lugares são sentidos por todos. Investigar e adentrar nos arranjos de precariedade envolve compreender as consequências de contemplar o abismo na reversibilidade sujeito lugar. Para tanto, como ponderam Swanson et al. (2017, p.7), “no seio das ruínas, temos que manter curiosidade suficiente para notar o estranho assim como o terrível e o assustador”¹¹.

Ao adentrar nas fissuras

A resignificação da obra é passível na medida em que há um fenômeno de contingência relacional do lugar. Isso não quer dizer que a realidade geográfica dá sentido para a obra, mas que ela também a cliva, a afeta e transforma em função de seu devir. Os mundos criados pelas obras de arte não estão enclausurados a uma realidade alienígena e disforme, mas dispostos em relação a uma infinidade de mundos fenomenais com os quais cruzam. A carne é o elemento que aglutina a fenomenalidade dinâmica e metamorfa dos lugares-obra, dos sujeitos e dos próprios horizontes de ontogênese de outros mundos possíveis.

Barbaras (2004) salienta que a sensibilidade é carnal porque é por ela que o mundo se interpenetra e forma campos para a manifestação da expressividade, como é o caso das obras de arte. Eu sinto as dores e a ruína como parte do lugar da experiência de *Beam Drop Inhotim* como um quiasma entre a visibilidade e invisibilidade da obra. É por meio desse fenômeno recíproco que interno e externo são borrados nas fronteiras expressivas do contato com um outro, seja ele uma pessoa ou objeto artístico.

Se, como situa Dillon (1988, p.169), “o mundo do Outro é meu mundo porque as duas visões são reversíveis”¹², o atravessamento imersivo na obra de arte é uma variação dessa situação. O ponto de vista da instalação é um *lócus* no visível em que posso ocupar, é uma abertura sensorial e imaginativa, o que me leva a compor um gesto criativo por meio do encontro. Como percepção encarnada, a situação de reversibilidade reúne os lugares dos sujeitos e da obra como um só mundo particular.

¹¹ “Somehow, in the midst of ruins, we must maintain enough curiosity to notice the strange and wonderful as well as the terrible and terrifying.” (SWANSON et al.; 2017, p.7, no original).

¹² “The Other's world is my world because the two views are reversible.” (DILLON, 1988, p.169, no original).

Esse princípio quiásmico é um horizonte transformativo que tem como centro a lugaridade centrada na temporalidade do instante conectivo. É pelo acontecer significativo de ser-no-mundo imergente da obra que a matéria utilizada pelo artista deixa de ser apenas uma “mancha” na minha percepção e se torna algo que a transcende e a reanima. No nexo da realidade geográfica, as obras de arte são fusões que transcrevem o invisível-sensível em visibilidade tangível na conformação de lugar.

É relevante, nesse sentido, a afirmação de Kaushik (2013, p.125) de que para Merleau-Ponty “a diferença substantiva entre matéria e forma, significado e estrutura não podem mais ser mantidas assim que nós capturamos que cada massa singular de cor exibe sua própria significância interna em revés àquela ditada a ela de cima”¹³. É na confluência carnal dos elementos que envolvem uma obra e sua experiência que o significado emerge. A contingência relacional do lugar na arte é um desdobrar de realidades geográficas como afloramento lateral de produção de sentido.

Em *Fissura* (Figura 03), o sujeito que navega pela galeria é levado a observar uma pequena fresta em uma parede. Aparente deformidade arquitetônica, a primeira impressão é transcendida pela geometria calculada da brecha composta pela obra. Ela se destaca na parede branca como um retângulo geométrico, uma quebradiça cuidadosamente arranjada para ser um estranho dentro da estrutura da galeria. A contingência do lugar é a causa para uma primeira estranheza no contato com a instalação.

¹³ “the substantive difference between matter and form, meaning and structure, can no longer be maintained once we grasp that each singular mass of colour exhibits its own internal significance rather than one dictated to it from above.” (KAUSHIK, 2013, p. 125, no original).

Figura 03: Sara Ramo. Fissura [da série Mapas] (2011). Instalação – Objetos diversos e restos de materiais de construção coletados individualmente - Acervo do Instituto Inhotim (Brumadinho/MG).



Fonte: O autor (2020).

A matéria e a forma da instalação se misturam como parte de uma mesma apreensão perceptiva que entrança o observador. Ela inquieta e disturba a espacialidade da Galeria Mato no Instituto Inhotim, de modo a contrastar com a aparente hermeticidade do ambiente de apreciação e contemplação artística. Como furo no concreto, ela se apresenta como uma ambiguidade arquitetônica.

Na medida em que a “percepção nos atrai de modo quiásmico para as coisas e as coisas para nós”¹⁴ (MCCANN, 2015, p.194), eu me misturo à fissura, sou atraído pelo seu fluxo gravitacional e levado a indagar sobre sua posição contingencial naquele espaço. Ela forma um lugar que impele a motricidade na sua direção e sugere um circuito posicional de aproximação. Por meio de sua externalidade visível, ela constitui um caminho que propõe a questionar o que está por “dentro” dela.

Ao atender ao chamado quiásmico, à mistura alquímica do lugar-obra, a imergir e olhar pela fresta, encontro um avesso (Figura 04). A mescla de reversibilidade interno-externo, sujeito-obra, obra-lugar se multiplica *ad infinitum* em reversibilidade. O quarto deparado pela percepção que adentra a fissura é um mundo em desordem de peças, objetos e materiais de construção. Componentes que

¹⁴ “Perception chiasmically attracts us to the things and the things to us.” (MCCANN, 2015, p.194, no original).

descontextualizados seriam apenas restos, se tornam parte de uma experiência-experimentação artística.

Figura 04: Sara Ramo. Fissura [da série Mapas] (2011). Instalação – Objetos diversos e restos de materiais de construção coletados individualmente - Acervo do Instituto Inhotim (Brumadinho/MG).



Fonte: O autor (2020).

Fissura é um devir construtivo de inquietação. É uma visibilidade que nunca se completa como tangibilidade na medida em que não é possível entrar no cômodo. As peças alojadas no lado de lá da brecha formam uma espécie de desordem, de caos que remete ao abandono, a um contrário maximizado ao hermético do espaço da galeria. Ela se relaciona contingencialmente com a galeria e os sujeitos, como uma escavação de um tempo-espaço escondido.

Dado que tudo possui seu próprio lugar no mundo e é contingencialmente situado em relação ao lugar no mundo em que se lugariza (HÜNEFELDT; SCHILLITE, 2018), seus elementos se fundem sensorialmente. Os diferentes objetos dispostos, as cores, formas e o sujeito imergente se tornam um durante o percurso corpo-ativo da percepção na espacialidade por ela criada. Como lugar encarnado na instalação, o entrançamento sujeito-lugar-obra efetiva um fenômeno experiencial que ressalta a dinâmica tanatológica da realidade geográfica. O habitar despedaçado pelo topocídio torna-se parte do cerne sensorial do modo particular de ser-no-mundo dessa obra de arte.

Fissura alude a um espaço habitacional em estado de desarranjo. Um lugar desajeitado, despejado, fraturado e escondido. Ao imergir na obra começo a imaginar e lembrar das casas afetadas

pela regurgitação de lama da barragem rompida. As cores de terracota conluiem com o aspecto de abandono doméstico e encaminham a percepção representativa, como se fosse uma metonímia, para as vítimas do topocídio.

Se “nossas memórias nos perseguem conforme buscamos o lugar, ambos formando uma zona ambígua no caminho”¹⁵ (TRIGG, 2012, p.9), as ossaturas dos traumas de geografias arruinadas também emergem como ambivalência contextual. Assim como *Beam Drop Inhotim*, a *Fissura* é ressignificada nessa zona ambígua entre a memória e o lugar da catástrofe. Ambas remetem a figuras de ruínas e devastação. A contingência relacional do lugar destaca o abismo e a vertigem como lógicas sensório-afetivas da imersão na instalação, transcendendo às representações inicialmente propostas pela artista que a criou. A dinamogenia desse processo destaca a autonomia experiencial dos objetos artísticos em suas próprias dinâmicas de ser-no-mundo, conforme explicitava Merleau-Ponty (1960; 2013).

Conforme os lugares são carregados em nossos corpos (TRIGG, 2012), eles são atravessados por experiências emocionais e sensitivas da reversibilidade que ressignifica os mundos que atravessamos. As memórias do desastre e seus ecos permanecem como contingências do presente que afetam a gênese de lugares-obras relacionais no Instituto Inhotim. Na emergência desse quiasma, sou escrito pelos versos:

Para ir ou vir
Deixe-me ir para aquele lugar:
onde as veredas se encontram
nossos galhos se esbarram
e o sono me encanta

Deixe-me ir para aquele lugar:
quando os cantos me perturbam
as cores tornam-se estéreis
e já não me vejo mais

Deixe-me ir para aquele lugar:
porque esse já não me cabe
as rochas lhe silenciaram
e tudo me remete ao desabe

Deixe-me ir?

Deixe-me voltar para onde nunca saí:
a terra que transborda pelos dedos.

¹⁵ “our memories pursue us as we pursue place, both forming an ambiguous zone somewhere in between.” (TRIGG, 2012, p.9, no original).

Tragédia e ruína passam a ser elementos de compreensão para as tessituras carnis das obras de arte quando elas são percebidas com os pés fincados em lugares na beira do abismo. A imersão artística é ativamente transformada por uma dinâmica de lugar cataclísmica tomada por um sentimento de vertigem. À beira do abismo, os lugares apresentam extensas fissuras existenciais. Assim como “tocar é ser tocado. Poluir é ser poluído”¹⁶ (DILLON, 2007, p.268), nada fica intacto e igual após um abalo destrutivo formador de ruínas.

Abram (2010, p.143) escreve que “o mundo que habitamos não é, nesse sentido, uma série de processos objetivos. Ele é nossa carne mais ampla, o tecido densamente entrelaçado e improvisacional da experiência”¹⁷. Desse modo, é a co-constituição da carne que permite que a obra emerja no mundo como (in)visibilidade de metonímia e metáfora. É pela dobradura do tangível ao corpo tangente que ocorre no processo imersivo e relacional entre a obra de arte e o sujeito, que a carnalidade opera como fenômeno de espelho que faz com que ambos se entrelacem. Na duplicidade sensorial da *Fissura*, opera-se uma experiência que expande nexos sensoriais do abismo vertiginoso do topocídio.

Cabe destacar que, como Merleau-Ponty (2014, p.142) explicita, “a carne (a do mundo ou a minha) não é contingência, caos, mas textura que regressa a si e convém a si mesma. Nunca verei minhas retinas, mas estou absolutamente certo de que alguém encontrará no fundo de meus globos oculares essas membranas embaciadas e secretas”. Ela não é, logo, algo que pode ser percebida, pois é ela mesma que opera a dinâmica de reversibilidade e mistura da percepção. Ao se entrançar na *Fissura*, o corpo-sujeito evidencia a reciprocidade dinâmica do lugar arruinado, de forma que é evocado um significado tanatológico associado ao espaço.

A lateralidade da percepção pela via da carne, manifestação de quiasma (BARBARAS, 2004), é o modo operante pelo qual há derramamento e metamorfose de sentidos e significados para um mesmo significante. Uma perspectiva mais-que-representacional de investigação arte-geográfica, portanto, transcende a visualidade das obras para adentrar na sua dimensão relacional onde apresentam convergências e contingências lugarizadas.

No contato pós-ecocídio da Vale com *Beam Drop Inhotim* e *Fissura*, suas ressignificações como lugares-ruínas são constituídas como dobras da carne do mundo, um quiasma obra-contingência. Como explica Merleau-Ponty (2014), há aderência e reversibilidade entre significante e significado, uma dobra similar à que torna o corpo um visível-vidente. Entende-se, logo, que o trauma do desastre não se circunscreve apenas à realidade geográfica e sujeitos envolvidos, mas a uma

¹⁶ “To touch is to be touched. To pollute is to be polluted.” (DILLON, 2007, p.268, no original).

¹⁷ “The world we inhabit is not, in this sense, a determinable set of objective processes. It is our larger flesh, a densely intertwined and improvisational tissue of experience.” (ABRAM, 2010, p.143, no original).

urhistoire terrestre. Na condição de expressões, ambas obras se manifestam como anáfora das geografias arruinadas.

Composição memorial lugar-obra

Indica Duportail (2009) que a acepção merleau-pontiana do conceito de reversibilidade é próxima a noção de reviravolta ou inversão. Se considerado o termo no francês *retournement*, compreende-se que essa característica particular de reunião como divergência implica em uma resistência, isto é, na possibilidade de ruptura, de um retorno que se completa como mudança do fenômeno original.

No contexto das obras de arte analisadas a reversibilidade do significado e do significante sofre uma espécie de *écart*. A metamorfose quiásmica do evento transformativo pela via da violência do retorno mineral transforma seus significados e relações com o(s) sujeito(s). O lugar que emana da relação corpo-ativo com elas é alquimicamente metamorfoseado em um direcionamento trágico para as fissuras socioambientais do Antropoceno.

A capacidade por meio da qual essa transmutação pode ocorrer decorre paradoxalmente da própria resistência da natureza. Conforme escreve Toadvine (2010), essa não se trata de um *écart* sem significado no mundo – um nada –, mas de uma interrupção dos ritmos e fluxos da expectativa por meio da emergência de um significado alternativo. Esse, por sua vez, opera um *retournement* pela via da reversibilidade, o que faz com que aquilo que é encontrado pela percepção se abra para uma profundidade infinita de sensibilidade (TOADVINE, 2010).

O quiasma situado no horizonte do lugar torna-se a dobra de abertura fenomênica para a compreensão carnal da realidade. Por um processo de entrega às ‘coisas’, nesse caso aos lugares- obras, nós nos aproximamos como aberturas para outros seres-no-mundo, de modo a possibilitar imersão nos sentimentos e expressões dos outros. Essa aproximação, pondera Smith (2007), é o componente necessário para podermos falar por meio das coisas que em outras instâncias teriam vozes negadas.

Abrir-se pela reversibilidade ressignificante e permitir-se ser clivado pelo *écart* é o passo fundante para poder falar da Terra como lócus de emoção e sujeito de cuidado ou preocupação (SMITH, 2007). A inerência ao arco original terrestre articula um sentido de finitude em que cada fenômeno presente é um fato contingente porquanto é uma variação de suas possíveis apresentações (KAUSHIK, 2011).

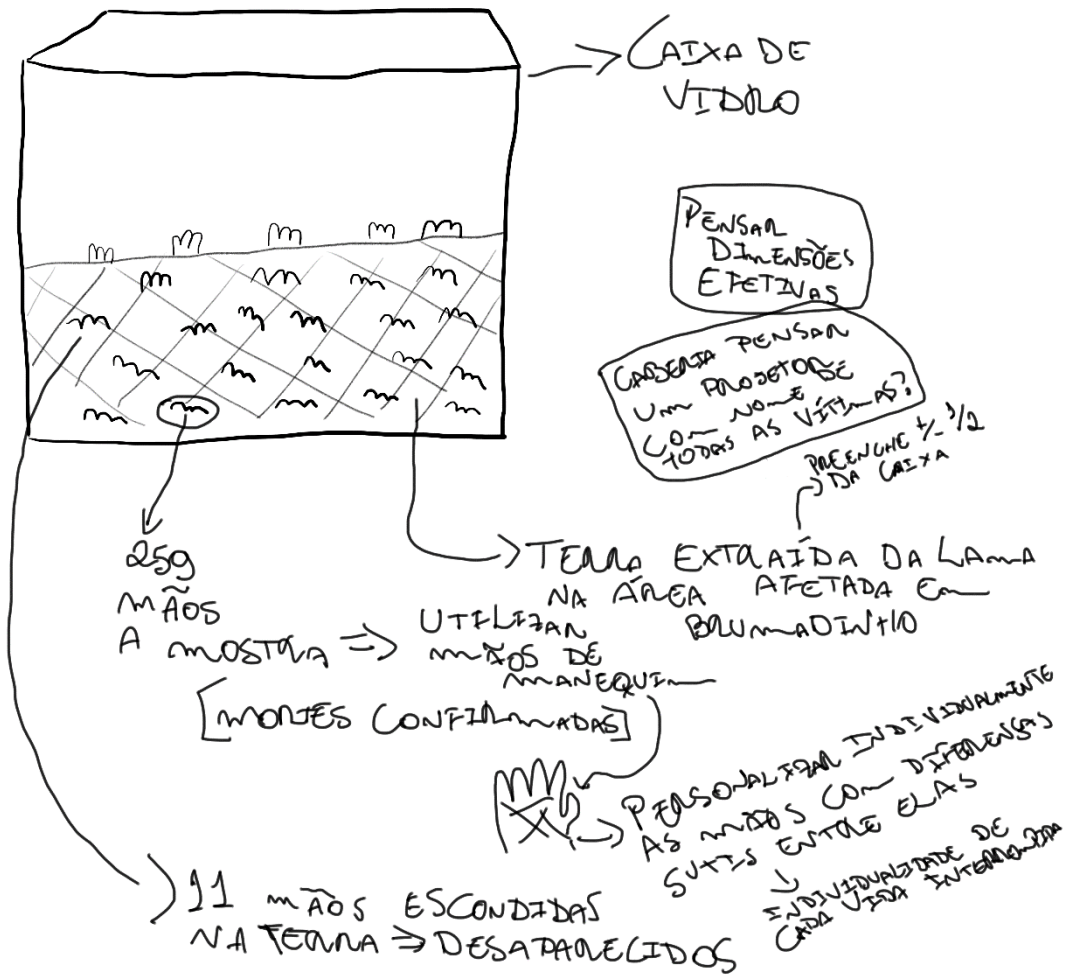
Fissura e *Beam Drop Inhotim* invadem o circuito ativo da percepção e instalam um quiasma que sensibiliza o olhar do sujeito para os encontros possíveis nos horizontes dos fins de mundo. Ao ser

movido e afetado pelos dois lugares-obras, posso ouvir algum tipo de voz dessas entidades misteriosas que falam por meio de seus modos de ser-no-mundo. Se “nossos corpos sencientes são completamente contínuos com o vasto corpo da terra”¹⁸, como afirma Abram (1996, p.49), eles compartilham um mesmo lugar carnal na experiência da obra.

A resignificação dessas em decorrência da contingência relacional do lugar desperta um desejo de falar com e dos lugares. Movido pelo ecocídio da Vale e sentado em um banco no Instituto Inhotim, rascunho um projeto/imaginação de uma instalação que pudesse expressar uma aliteração da destrutibilidade do rompimento (Figura 05). O esboço visa identificar uma forma de confluir com as outras obras resignificadas e criar uma nova que pudesse se associar a elas.

¹⁸ “our sentient bodies are entirely continuous with the vast body of the land” (ABRAM, 1996, p.49, no original).

Figura 05: Ilustração de campo - Proposta/Imaginação de instalação sobre ecocídio da Vale.



Fonte: O autor (2021).

Sem título, a instalação concerniria a individualidade dos sujeitos vitimados e do seu entrançamento na violência terrestre a que foram submetidos. Ela seria, portanto, uma crítica aos processos extrativos do Antropoceno e suas vítimas, aqueles sujeitados e transformados em outros destrutíveis. Na sua composição pela via de materiais diversos, ela aludiria a *Fissura* – principalmente no uso de manequins. Já sua forma de retorno telúrico, empregando a lama tóxica da área afetada no Córrego do Feijão seria uma perífrase da geopoética de ruínas, similar a *Beam Drop Inhotim* ressignificada.

A ideia parte também da compreensão de que “habitar é inerentemente relacional”¹⁹ (FIELDING, 2015, p.267) e visa expor cada um dos sujeitos e lares vitimados como identidades individuais. Cada dor e topocídio é uma mão representativa de uma vida interrompida, tal como os corpo-sujeitos ilustrados em *Memento Mori Drop Inhotim* (Figura 02). Como obra crítico-criativa, a

¹⁹ “Dwelling is inherently relational.” (FIELDING, 2015, p.267, no original).

intenção seria colaborar para desconstruir as fissuras socioambientais do Antropoceno, da presentificação de apocalipses potenciais.

É necessário buscar modos de reposicionar e recuperar o cuidado com os lugares. Nesse sentido, pondera Marandola Jr (2021, p.127), “como habitar autêntico (no cuidado e na espera), a resiliência significa também que o destino do lugar é o nosso destino, e que este precisa ser compreendido em seu sentido de habitar”. Geopoéticas, nesse cenário, podem ser passagens expressivas para arquitetar formas de resiliência e insurgência frente à vulnerabilidade maximizada nas fraturas socioambientais do Antropoceno.

Fenomenologicamente, “a profundidade poética se engaja em um jogo incessante sobre a diversidade de pontos de vista”²⁰ (DUFOURCQ, 2012, p.331). Por meio do processo de imergir nas potencialidades do implícito, invisível, indizível e ressignificado, é possível escavar nexos férteis para polinizações cruzadas que reposicionem o conhecimento geográfico. Ao observar as transformações geopoéticas das obras em função da contingência relacional do lugar, há um caminho para desvelar espaços existenciais de precariedade e seu avesso – a resiliência.

Segundo Seamon (2018, p.171) “quem nós somos é como estamos lugarizados, e pensar em lugares como eventos ajuda-nos a entender o vivido lugarizado e vislumbrar onde ele pode ser fortalecido e feito mais resiliente e vigoroso”²¹. A força imaginativa e transformativa da arte é um caminho por onde brotam maneiras de encontrar os lugares como momentos significativos de encontros e reversibilidade de resiliência. Embora, como explorado em *Beam Drop Inhotim* e *Fissura*, os lugares-obra geopoéticos possam se transformar em memoriais e expressões de ruínas, eles também mobilizam relações afetivas que possam enfrentar essa condição. Essa sensibilização pode contribuir para um sentido aberto e recíproco de lugar que desafie as imposições da sociedade capitalista.

Acredito, como Haraway (2015, p.160), que “nosso trabalho é fazer o Antropoceno o mais curto o possível”²². Consubstanciar obras geopoéticas ou salientar dimensões criativo-críticas de ressignificação e envolvimento emotivo telúrico por meio de instalações já existentes parece-me um caminho para tal. É preciso reunir, mover e formar arranjos multivocais contra as imposições e consequências mortais-topocídicas do Antropoceno.

Lugares podem ser sítios para interação e identidade (SEAMON, 2018a), lócus de surpresas, ressignificações e invenções criativas/insurgentes. Os solos em que pisamos, afirma Jackson (2012),

²⁰ “La profondeur poétique s’engage dans un jeu incessant sur la diversité des points de vue.” (DUFOURCQ, 2012, p.331, no original)

²¹ “Who we are is how we are emplaced, and thinking about places as events helps one to understand lived emplaced and to envision ways whereby it might be strengthened and made more hardy and resilient.” (SEAMON, 2018, p.171, no original).

²² “our job is to make the Anthropocene as short/thin as possible” (HARAWAY, 2015, p.160, no original).

não são essências estáticas, mas terrenos ativos de onde nós emergimos como sujeitos. Desse modo, se desejarmos construir futuros habitáveis e resilientes, é necessário não desconsiderar modos de pensar mais-que-humanos e não-lineares (ECHEVERRI, 2004) – como fez a ideologia instauradora das fissuras socioambientais contemporâneas.

Se “um dos objetivos do fazer-lugar criativo é pensar por meio de meios práticos em que círculos viciosos de interação com o lugar podem tornar-se ciclos virtuosos”²³ (SEAMON, 2018a, p.94), o campo das práticas geopoéticas é um caminho arte-geográfico para realizar e recontextualizar lugares rumo à resiliência. Implica na adoção de uma concepção porosa dos limiares dos lugares, que compreenda que sua dinâmica está inerente a nexos conectivos das reciprocidades de diversos modos de ser-no-mundo.

A virtualidade dos lugares frente ao abismo dos fins de mundo alude a reversibilidade carnal de vislumbrar o abismo e permitir que ele olhe de volta. No *retournement* dessa fissura, nem o lugar nem o abismo serão mais os mesmos. Entremeio ao atravessamento com as experiências, memórias, sentidos e significações das ruínas capitalistas, a contingência relacional do lugar é uma trama de desvelamentos potenciais.

Considerações Finais

Pensar crítico-criativamente acerca das tragédias decorrentes dos fins de mundos latentes nas consequências socioambientais do Antropoceno colabora no desvelamento das tensões corpo-perceptivas da realidade geográfica. Ao contemplar o abismo, em sua lógica de vulnerabilidade e precariedade dos lugares, evidenciam-se como as cicatrizes carnis tornam-se enredamentos de geografias arruinadas. As ruínas, na condição de duplos espaciais da destruição que permanece, destacam os desdobramentos existenciais e sensoriais dos topocídios.

Lugares de ruínas escondem, entremeio às suas visibilidades, os invisíveis de testemunhos dos mundos precedentes. Obras de arte, ao acessarem esse nexos ou se resignificarem por meio da sua conexão ou contingência relacional do lugar, podem colaborar para evidenciar as fissuras experienciais dos sujeitos humanos e não-humanos entrançados nessas espacialidades arruinadas. No seio das contradições inerentes às geopoéticas de ruínas capitalistas, o lampejo emergente pelo fazer-lugar artístico pode ser um potencial gatilho para práticas transformativas que se mobilizem contra a situação imposta.

Percebidas de modo encarnado e situadas em lugares que beiram abismos, as obras analisadas nesse ensaio tornaram possível evidenciar encontros possíveis com expressões

²³ “a major aim of creative place making is thinking through practical ways whereby vicious circles of place interaction might become virtuous circles.” (SEAMON, 2018, p.94, no original).

tanatológicas. As vigas da violência do retorno mineral de *Beam Drop Inhotim* salientam a dinâmica operacional de lugar-extração-destruição, de modo a destacar o caráter processual da construção da precariedade que teve ápice na tragédia realizada pela Vale em Brumadinho/MG. O habitar em desarranjo na *Fissura*, por sua vez, explicita uma confluência carnal que ecoa as ruínas produzidas e os impactos do topocídio.

Contrapor a lógica cartesiana e pragmática que legitima essas e outras tragédias do Antropoceno envolve assumir posturas heterodoxas que possam transcender procedimentos de pensamento lineares-ortodoxas por meio de outros horizontes. É preciso reunir, mover e formar arranjos multivocais que enfrentem as tensões e consequências topocídicas do presente. Para tanto, a Geografia deve se abrir para borrar as fronteiras do dizível e indizível, visível e invisível, de forma a também contribuir com formas de sentir, pensar e estruturar o pensar.

Ante as possibilidades de amanhã despedaçados, é necessário encontrar práticas alternativas, criativas e críticas que possam enfrentar as condições das fissuras socioambientais do Antropoceno. Abjurar as ruínas e traçar estratégias para evitar novos topocídios perpassa pela gênese de sensibilidades, afetividades, emoções e disposições de corpos-sujeitos que incitem a irreverência frente a esse expansivo padrão societário e seus ecos destrutivos. Na busca contínua por essa capacidade transformativa do fazer-lugar como prática transformativa rumo a ciclos virtuosos, é fundamental buscar os entrançamentos dos apocalipses e fins de mundos para conseguir superá-los.

Referências

- ABRAM, D. *The spell of the sensuous: perception and language in a more-than-human world*. New York: Vintage Books, 1996.
- ABRAM, D. *Becoming Animal: an earthly cosmology*. New York: Vintage Books, 2010.
- ALMEIDA, M. G. A propósito do Trato do Invisível, do Intangível e do discurso na Geografia Cultural. *Revista da ANPEGE*, v. 9, n. 11, p.41-50, 2013.
- BARBARAS, R. *The Being of the Phenomenon: Merleau-Ponty's ontology*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- BAUCH, N. A Scapeloire manifesto: Creative geographical practice in a Mythless Age. *GeoHumanities*, v.1, n.1, 2015, p.1-21.
- BERQUE, A. *Histoire de l'habitat idéal : de l'Orient vers l'Occident*. Paris: le félin, 2016.
- BLANC, N.; RAMOS, J. *Écoplasties: art et environnement*. Paris: Manuella Éditions, 2010.
- DANOWSKI, D.; CASTRO, E. V. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro: Florianópolis, 2017.
- DAVIS, D. H. *Umwelt and Nature in Merleau-Ponty's Ontology*. In: CATALDI, S. L.; HAMRICK, W. S. (Org.) *Merleau-Ponty and Environmental Philosophy: Dwelling on the landscapes of thought*. New York: State University of New York Press, 2007, p.117-132.
- DAVIS, H. Life & Death in the Anthropocene: A short history of plastic. In: DAVIS, H.; TURPIN, E. (Orgs.) *Art in the Anthropocene: Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies*. London: Open Humanities Press, 2015, p.347-358.
- DILLON, M. C. *Merleau-Ponty's Ontology*. Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

- DILLON, M. C. Merleau-Ponty and the Ontology of Ecology or Apocalypse Later. In: CATALDI, S. L.; HAMRICK, W. S. (Org.) *Merleau-Ponty and Environmental Philosophy: Dwelling on the landscapes of thought*. New York: State University of New York Press, 2007, p.259-272.
- DUFOURCQ, A. *Merleau-Ponty: Une ontologie de l'imaginaire*. New York: Springer, 2012.
- DUPORTAIL, G. Une chair à réparer: le nœud manqué de Merleau-Ponty. *Essaim*, v.23, p.51-68, 2009.
- ECHEVERRI, A. P. *El reencantamiento del mundo*. Manizales: PNUMA, 2004.
- ESHUN, G.; MADGE, C. Poetic world-writing in a pluriversal world: a provocation to the creative (re)turn in geography. *Social & Cultural Geography*. V.7, n. 3, p.1-9, 2016.
- FIELDING, H. A. Dwelling and Public Art: Serra and Bourgeois. In: LOCKE, P.; MCCANN, R. (Org.) *Merleau-Ponty: Space, place, architecture*. Columbus: Ohio University Press, 2015, p.258-281.
- HARAWAY, D. J. *When species meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- HARAWAY, D. J. *Staying with the trouble: Making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- HAWKINS, H. *For creative Geographies: Geography, Visual Arts and the Making of Worlds*. Routledge: London, 2014.
- HOLZER, W. Arte e Geografia: Desafios ontológicos e epistemológicos. In: DOZENA, A. (Org.) *Geografia e Arte*. Natal: Caule de Papiro, 2020, p.397-431.
- HÜNEFELDT, T.; SCHILLITE, A. Situatedness and Place. In: HÜNEFELDT, T.; SCHILLITE, A. (Orgs.) *Situatedness and Place: Multidisciplinary perspectives on the Spatio-temporal Contingency of Human Life*. Cham: Springer, 2018, p.1-18.
- JACKSON, M. Plastic islands and processual grounds: ethics, ontology, and the matter of decay. *Cultural Geographies*, v.20, n.2, p.205-224, 2012.
- KAUSHIK, R. *Art and Institution: Aesthetics in the Late Works of Merleau-Ponty*. London: Continuum International Publishing Group, 2011.
- KAUSHIK, R. *Art, Language and Figure in Merleau-Ponty: Excursions in Hyper-Dialectic*. London: Bloomsbury, 2013.
- MARANDOLA JR, E. Ainda é possível falar em experiência urbana? Habitar como situação corpo-mundo. *Caderno prudentino de Geografia*, n.42, v.2, p.10-43, 2020.
- MARANDOLA JR, E. *Fenomenologia do ser-situado: crônicas de um verão tropical urbano*. São Paulo: Editora da UNESP, 2021.
- MARRATTO, S. L. *The intercorporeal self: Merleau-Ponty on Subjectivity*. Albany: State University of New York Press, 2012.
- MCCANN, R. Through the looking glass: the spatial experience of Merleau-Ponty's Metaphors. In: LOCKE, P.; MCCANN, R. (Org.) *Merleau-Ponty: Space, place, architecture*. Columbus: Ohio University Press, 2015, p.189-200.
- MERLEAU-PONTY, M. *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.
- MERLEAU-PONTY, M. *A natureza: curso do Collège de France*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MURCHADHA, F. Ó. Space, Time and the Articulation of a place in the world: the philosophical context. In: RICHARDSON, B. (Org.) *Spatiality and symbolic expression: on the links between Place and Culture*. New York: Paulgrave Macmillian, 2015, p.21-40.
- SEAMON, D. *Life takes place: phenomenology, lifeworlds and place making*. New York: Routledge, 2018.
- SMITH, M. On 'being' moved by nature: Geography, emotion and environmental ethics. In: DAVIDSON, J.; BONDI, L.; SMITH, M. (Org.) *Emotional Geographies*. Hampshire: Ashgate, 2007, p.219-230.
- SWANSON, H. et al. Bodies tumbled into bodies. In: TSING, A. et al. (Orgs.) *Arts of Living on a damaged planet: Monsters*. University of Minnesota Press: Minneapolis, 2017, p.1-12.

TOADVINE, T. Ecophenomenology and the resistance of nature. In: NENON, T.; BLOSSER, P. (Orgs.) *Advancing Phenomenology: Essays in Honor of Lester Embree*. Dordrecht: Springer, 2010, p.343-356.
TRIGG, D. *The Memory of Place: a phenomenology of the uncanny*. Athens: Ohio University Press, 2012.