

# POÉTICAS EM TERRAS QUEIMADAS

POETICS IN BURNED LANDS

**Ana Lúcia Canetti**  
**PPGAV-UnB**  
**Nivalda Assunção de Araújo**  
**UnB**

## Resumo

O artigo apresenta pesquisas poéticas realizadas em paisagens queimadas de uma região do Cerrado brasileiro, bioma que abriga a maior, mais diversa e mais ameaçada savana do planeta. Em um contexto de ameaças, emergências e destruição, a pesquisa propôs desenvolver um olhar ético, estético e político, por meio de ações artísticas em paisagens queimadas, buscando vida nas ruínas. Adotando o método cartográfico, a pesquisa se baseou em processos criativos que envolveram ações coletivas junto às cinzas e áreas de mata em ruínas. As cinzas, como testemunhas e destino do que se arruína, se aproximam de um não-ser e de um não-lugar. No entanto, por meio dos atos de criação desenvolvidos, foi possível construir lugares simbólicos para as cinzas, honrando suas memórias vegetais, dialogando com mundos não humanos e dando-lhes vida através de ações poéticas nas e das paisagens.

## Palavras-chave:

Cinzas; caminhada; coleta; escultura; poéticas da paisagem

## Abstract

*This article presents research on poetics carried out in burnt landscapes in a region of the Brazilian Cerrado, a biome that is home to the largest, most diverse, and most threatened savanna on the planet. In a context of threats, emergencies, and destruction, the research proposed to develop an ethical, aesthetic, and political perspective through artistic actions in burned landscapes, seeking life amidst the ruins. Adopting the cartographic method, the research was based on creative processes that involved collective actions among the ashes and areas of ruined forest. The ashes, as witnesses and destiny of what is ruined, approach states of non-being and non-place. However, through the acts of creation developed, it was possible to build symbolic places for the ashes, honoring their vegetal memories, dialoguing with non-human worlds, and giving them life through poetic actions in and of the landscapes.*

## Keywords:

*Ashes; walking; collecting; sculpture; landscape poetics.*

Na cidade onde vivemos, temos uma relação cotidiana com o fogo durante boa parte do ano. Nos aproximamos das brasas, respirando o ar seco e a fumaça da fuligem vinda das matas queimadas da região. Por vezes, recebemos notícias do fogo a partir das nuvens negras vistas no horizonte ou das cinzas que caem do céu, como flocos de neve. Em outras ocasiões, visualizamos o fogo ainda ardendo e tomando áreas de reservas de Cerrado, bioma considerado um dos mais ameaçados do Brasil e do mundo.<sup>1</sup> Entretanto, as queimadas em grandes áreas de matas nativas estão cada vez mais presentes em todo o planeta, não sendo eventos restritos e exclusivos às áreas de savana ou às regiões secas. Com o aumento das massas de calor, os incêndios florestais se globalizaram.<sup>2</sup> Estamos imersos em um mundo em chamas e, em vários locais do globo, vivendo em meio a uma grande névoa espessa de fuligem, permeados por um horizonte cinza global (Figura 1).

Ailton Krenak descreveu, em poucas palavras, o cenário apocalíptico que vivemos no Brasil no final de 2024: “não tem céu azul mais, acabou o céu azul. A gente conseguiu cobrir o país inteiro com fuligem” (Salum, 2024). O céu, contudo, vem perdendo seu azul e ficando cinza, não só no Brasil. Na contemporaneidade, “o céu é sempre branco acinzentado, e não mais azul ou preto, e o tempo não pendula mais entre momentos de luz e os de sombra, ou as horas de trabalho e as de ócio, lazer e repouso” (Wisnik, 2018, p. 305). Vivemos globalmente imersos em uma imensa nuvem de ofuscamentos e invisibilidades.

Segundo Wisnik, dentro do nevoeiro contemporâneo estaríamos expostos permanentemente a um estado de vigília diante de uma luz intensa e difusa, como no clarão de uma névoa cerrada. Contudo, mesmo permeados pela baixa definição das nuvens de capitais, pela falta de nitidez e pelo excesso de



Figura 1 - *Dentro do nevoeiro* (2024). Fotografia de ação de caminhada em área de mata sendo incendiada.

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

proximidade dos rastreamentos e controles sociais contemporâneos, o autor entende que “a imagem da nuvem não seria unívoca” (Wisnik, 2018, p. 307). Se, por um lado, dentro dela nos vemos cada vez mais “controlados e expropriados dos meios cognitivos para mapeá-la”, por outro, as poéticas do embaçamento nas artes podem apresentar-se como “estratégias que melhor se opõem ao regime de nitidez das imagens-fetiches que alimentam a sociedade da hipervisibilidade” (Wisnik, 2018, p. 307). Desta forma, em terras de “cegos de tanto ver as coisas” (Wisnik, 2018, p. 307), quem olha para a névoa escura do presente talvez possa enxergar melhor o contexto no qual estamos imersos na contemporaneidade. Ou, como afirma Agamben, o poeta contemporâneo seria “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben, 2009, p. 64), experimentando a obscuridade e sabendo olhar para as trevas desse presente. Talvez, assim, seja possível ver o invisível de nossos tempos.

O trabalho *Tornado* (2000-2010 - Figura 2), do artista Francis Alÿs, é um exemplo de um olhar atento ao contemporâneo. O artista persegue ciclones em formação durante um período de dez anos, entrando, ao final, dentro de um deles com uma câmera na mão e registrando as opacidades daquele nevoeiro de poeira. Para Wisnik (2018), Alÿs aborda, nesta obra, o fato de estarmos vivendo sob a ameaça de um desastre iminente na contemporaneidade, e o artista se ofereceria artisticamente em sacrifício, como uma forma de tentar compreender essa voracidade e falta de controle dos nossos tempos.

O caos criativo, as derivas, falhas, pensamentos e imagens dos processos têm centralidade na produção do artista neste trabalho, que publicou um compilado de imagens e escritos sobre esse longo processo em torno de um tornado na obra intitulada *Numa Dada Situação* (2010), onde dá pistas sobre o método do processo criativo em deriva.

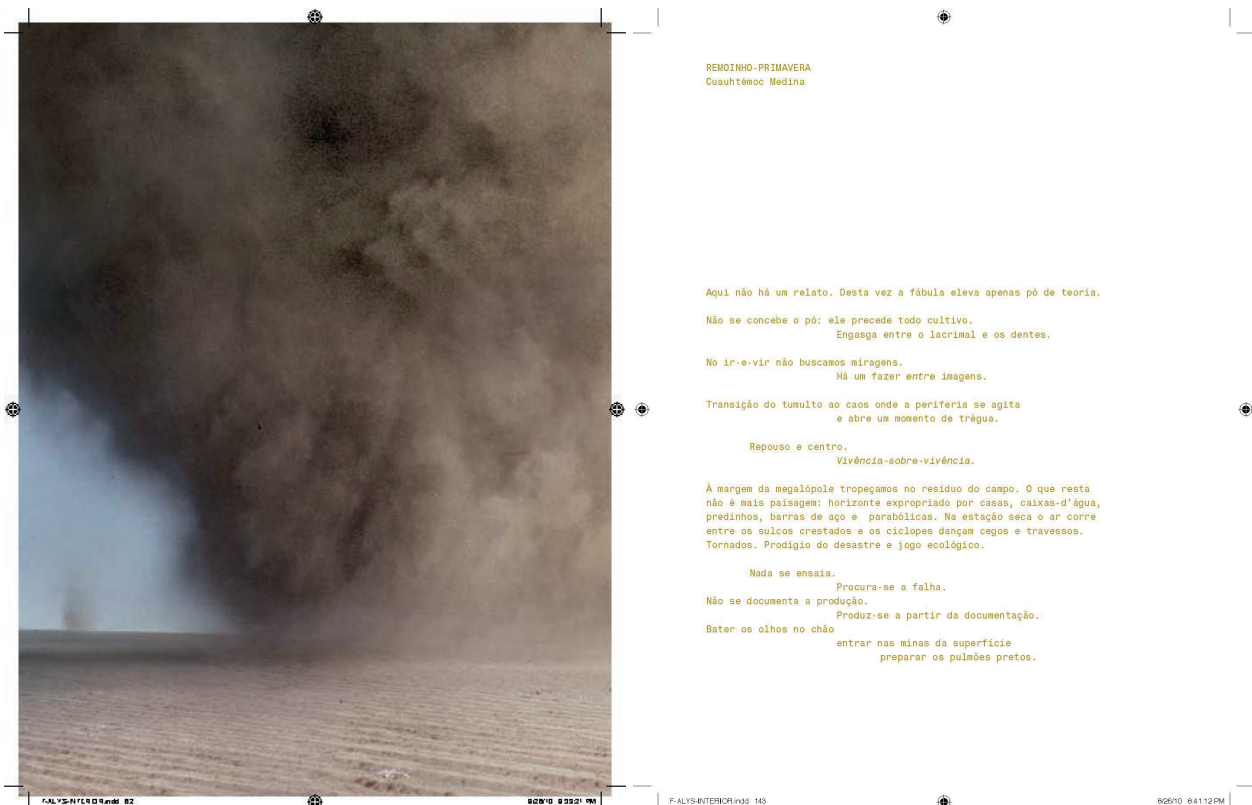


Figura 2 - *Tornado*, de Francis Alÿs (2010).  
Fonte: Alÿs, 2010, p. 63, 143.

Nesta obra, ele explica que “no ar alvoroçado de fuligem tudo é rastro” (Alys, 2010, p. 147) e que “no ir-e-vir não buscamos miragens. Há um fazer entre imagens. [...] Nada se ensaia. Procura-se a falha. Produz-se a partir da documentação. Bater os olhos no chão, entrar nas minas da superfície, preparar os pulmões pretos” (Alys, 2010, p. 143). Assim, inspiradas nas lições da deriva do artista, preocupamo-nos em realizar “um fazer entre imagens”, procuramos olhar para o chão repleto de cinzas, preparar os pulmões para inalar a fuligem daqueles tempos e desenhar atos poéticos ao lado dos restos encontrados em tempos de horizontes cinzas.

Com o intuito de gerar ações poéticas no campo das Artes Visuais, elaboramos trabalhos artísticos em convivência com as cinzas nas paisagens queimadas, atentas a uma abordagem ética, estética e política, em defesa da vida e do conceito de “habitar-com”, “devir-com” e “fazer parentes” (Haraway, 2016, p. 141), como formas de sobrevivência possíveis em um Pós-Antropoceno (ou Pós-Capitaloceno, Pós-Plantationoceno) ou Chthuluceno.<sup>3</sup> Tsing também apresenta uma perspectiva de articulação de novos compromissos éticos e estéticos na relação com a paisagem, a entendendo como “um ponto de encontro para os atos humanos e não humanos e um arquivo de atividades humanas e não humanas do passado” (Tsing, 2019, p. 17). Esta ideia se complementa com a perspectiva de Collot (2013), que nos instiga a reinventar o lugar das poéticas da paisagem na contemporaneidade, entendendo-o como um terreno de experimentação onde se possa reunir o que a razão moderna desuniu. Desta forma, as poéticas da paisagem ocupariam esse lugar de reencontro e de interação entre natureza e cultura:

como a paisagem tornou-se hoje uma importante implicação política, social e cultural, é também uma oportunidade para os poetas de se religarem à vida da cidade, à sua maneira, e de fazerem com que se ouça uma voz diferente nesse debate, para abrir uma outra via aos que terão que construir os espaços de nosso futuro. Àqueles que têm o desejo de sair de sua torre de marfim

e estar junto sem se assimilar ou se perder nos lugares comuns, a paisagem oferece um espaço onde é possível se reencontrar (Collot, 2013, p. 230).

Assim, a proposta de realizar ações junto às cinzas, em paisagens queimadas, surgiu como uma forma de encontro com as poéticas da paisagem, buscando um reencontro com lugares familiares na cidade. Esse processo visava a reconexão com a vida, recolhendo os restos de multiespécies vegetais queimados, promovendo lutos, transformações e encontros/desencontros com e na natureza. Uma proposta que buscava contribuir nesse trânsito entre os conceitos relacionados à natureza, à ciência e às artes visuais, articulando compromissos éticos e estéticos na relação com a paisagem.

As pesquisas poéticas foram desenvolvidas por meio do método cartográfico, no qual a experimentação é considerada parte essencial do ato criador. O foco das análises está nos processos de criação, e o objetivo é realizar um ato de mapeamento que não se limite apenas ao que já existe, mas também cartografe “regiões ainda por vir” (Deleuze; Guattari, 1995, p.12). Sob essa perspectiva, abre-se espaço para a aventura, para um mergulho nos erros e desvios, priorizando os processos de criação em constante deslocamento. Ajusta-se o caminhar dentro do próprio percurso da investigação, revertendo “o sentido tradicional de método - não mais um caminhar em direção a metas prefixadas (metá-hodos), mas o primado do caminhar que, no percurso, traça suas próprias metas” (Passos; Kastrup, 2020, p. 17).

Realizamos duas ações artísticas na relação com a paisagem, que foram registradas em vídeos, fotografias e diários, estes últimos intitulados *Diários de Campos Queimados*. A primeira ação consistiu em convidar um grupo de pessoas para realizar uma colheita coletiva de cinzas em uma área de mata que acabara de ser atingida por um incêndio. Na segunda ação, convidamos um grupo para semear cinzas colhidas de diferentes regiões e de distintas espécies vegetais. O local escolhido para essa ação foi uma área da

cidade ocupada por monocultura de pinus, um espaço teoricamente verde, mas sem vida, devido à falta de diversidade nos espaços de reflorestamento, configurando-se, assim, como mais um local em ruínas.

A primeira ação, intitulada *Colheita Coletiva de Cinzas nos Jardins das Ruínas* (Figura 3), foi realizada em outubro de 2022 e contou com a participação de doze pessoas, incluindo artistas, pesquisadores, mestrandos e doutorandos do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da universidade onde a pesquisa estava situada. A segunda ação, *Semeadura de Cinzas* (Figura 4), ocorreu em 2024 e contou com a participação de 20 pessoas.

A proposta da colheita surgiu a partir de um texto de Marques (2017), no qual ela transforma o protocolo de incêndio do edifício onde morava em poema:

do condomínio do edifício JK  
está escrito  
não fique parado na janela sem nenhuma  
defesa  
o fogo procura espaço para queimar  
e irá buscá-lo se você não estiver protegido  
e também: mantenha-se vestido e molhe  
suas roupas  
e também: feche todas as portas atrás de  
você  
e ainda: rasteje para a saída, pois o ar é mais  
puro  
junto ao chão  
e ainda: uma vez que tenha conseguido  
escapar,  
não retorne (Marques; Jorge, 2017, p. 29).

Este é um texto aparentemente corriqueiro, que instrui sobre como agir diante de um incêndio em uma residência, mas que, ao ser transformado em poema, abriu nossos olhos para como podemos agir diante da destruição. Diante de um mundo em chamas, como devemos proceder? Rastejando, fechando portas, escapando, sem olhar para trás, sem retornar? Se o fogo procura espaço para queimar, como podemos ocupar esse espaço de forma a evitar que ele consuma tudo ao



Figura 3 - Registros da ação *Colheita Coletiva de Cinzas nos Jardins das Ruínas* (2022).

Fonte: Arquivo pessoal da artista.

nosso redor? Como criar espaços diante do fogo que consome a vida?

Partindo desses questionamentos, propusemos uma ação na cidade para que os participantes pudessem fabular conosco novas espécies e paisagens através da convivência com as cinzas, honrando as memórias das plantas que ali estavam. Para isso foi desenhada uma proposta que partiu da criação de um protocolo de ação a partir de uma releitura do poema de Marques (2017). Este serviu como base para o trabalho, como forma de convite e foi lido no início do encontro para o grupo de pessoas presentes, como orientações poéticas para a caminhada e colheita de cinzas que ocorreria naquele local:

no protocolo de colheita  
dos Jardins das Ruínas  
está escrito:  
não fique parado  
pois é tempo de esperar  
e também: caminhe  
e colha as cinzas com as mãos  
separando-as da terra delicadamente  
os frutos dessa terra são leves, escuros,  
rasteiros  
imagine-os antes verdes  
agora cinzas  
e depois como brilhos  
e ainda: após colher o que sobrou das ruínas  
chegará a hora da celebração  
de um tempo que virá  
(Canetti, 2022).

Após a leitura do protocolo, os participantes receberam luvas, máscaras, potes, baldes, peneiras e instruções para iniciar a colheita coletiva de cinzas. Caminhamos juntos por um percurso de aproximadamente 500 metros, recolhendo uma pequena quantidade de cinzas ao longo do caminho. Ao final, unimos as coletas realizadas nos pequenos potes em um balde maior coletivo e começamos a peneirar as cinzas, propondo um exercício que envolvia o movimento do corpo e a visualização da dispersão das cinzas em nuvens de poeira. Esse processo gerou um efeito de sensação de finitude e evanescência, conforme relataram os próprios participantes durante a ação.

A segunda ação, realizada em 2024, teve como base um texto-convite que serviu de instrução

para a sementeira. Este texto foi fortemente inspirado na obra *O Semeador - da natureza contemporânea* de Coccia. Para o autor, semear seria uma forma de iluminação, uma “distribuição de luz astral no espaço terrestre”, que trabalha com a “distribuição de fragmentos de matérias que captarão e capturarão a luz solar na carne mineral e ‘cinza’ da terra” (Coccia, 2022, p. 30). Nos escritos, Coccia estabelece uma analogia entre o semeador e o pintor, afirmando que, em ambos os casos, há uma manipulação da luz, “uma tentativa de redesenhar o mundo a partir da distribuição de sua luz” (Coccia, 2022, p. 31). A paisagem, para o pintor, seria menos uma figura geológica e mais uma economia de luz em sua criação. Semear e pintar, nesse contexto, representam uma política da luz – um ato de “pôr o sol e sua força astral em outros lugares do cosmos” (Coccia, 2022, p. 45).

#### *Instruções para a Sementeira de Cinzas (2024):*

Escolha uma semente feita de barro e fogo  
Tente ler os recados deixados pela queima  
O que é escrito pela fuligem nas fraturas da terra?  
O que as cores dos vidrados anunciam?  
Caminhe em grupo e semeie cinzas  
Tente ler o que se anuncia e cai no solo  
O que esses pequenos nevoeiros de poeira nos contam?  
Olhe para esse adubo feito de restos de queimadas  
Tente ler a mensagem das plantas em forma de minerais que voam  
O que é sussurrado através das cinzas?  
Lembre-se que estar no mundo significa jardinar outras espécies  
Ao mesmo tempo ser objeto das suas sementeiras  
Toda espécie cultivada e constrói o mundo  
O que estamos semeando? Como estamos sendo jardinar?  
Tente imaginar que toda vida possui uma base astral  
Guarda luz do sol em seu corpo  
E que essa luz é condição de vida de todos os viventes  
Onde está inscrito o fogo do céu? Dentro de uma semente? Em uma urna cheia de cinzas?  
Semear é uma forma de iluminação  
Um ato de espalhar luz  
Pôr o sol em outros lugares  
Redesenhar o mundo a partir da distribuição de luminosidade  
Composição e escritura  
Convido a semearmos o brilho de um fogo extinto  
Redistribuindo sentidos de vidas no breu das paisagens  
Contornando as repetições  
Passando por solos inférteis  
Espalhando centelhas que possam nos acender  
(Canetti, 2024).



Figura 4 - Registros da ação *Semente de Cinzas* (2024).  
 Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Para essa ação, foram construídas vinte peças de cerâmica (Figura 5), que serviram como recipientes para as cinzas, que depois seriam dissipadas. As peças foram inspiradas no formato da flor sempre-viva, bastante comum no Cerrado. No entanto, para os participantes, o formato das peças lembrava urnas funerárias ou pequenos planetas. Para outros, a forma remetia à ideia de semente. Cada pessoa escolhia uma dessas peças (semente/urna/planeta) e caminhava pelo espaço de monocultura, semeando as cinzas à sua maneira – soprando, usando as pontas dos dedos para espalhá-las aos poucos ou jogando-as para o alto de uma vez.

As peças de cerâmica utilizadas por cada participante para semear as cinzas foram modeladas no torno de oleiro e passaram por técnicas de queima como raku, raku nu e alta temperatura, com a criação de vidrados (também conhecidos como esmaltes) feitos de cinzas. No raku e raku nu, a peça é retirada do forno ainda a 1000°C, sofrendo um impacto que trinca o esmalte aplicado. Após a retirada, serragens de madeira são colocadas sobre a peça ainda incandescente, entrando em combustão e desenhando linhas e pontos ao deixar a fuligem registrada nas rachaduras criadas pela mudança de temperatura. Essa técnica cria formas de escritas e desenhos do fogo nas superfícies das peças.

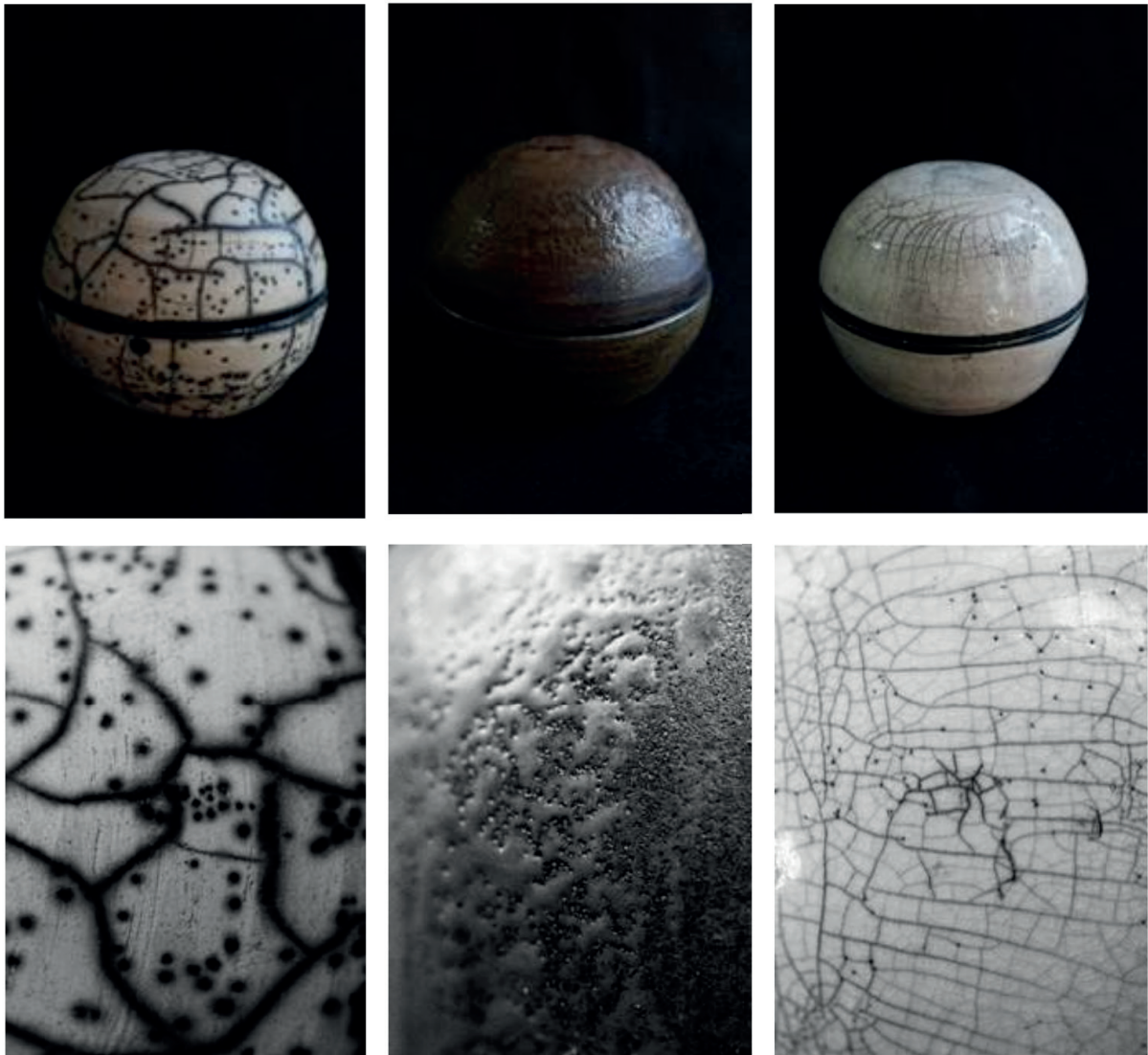


Figura 5 - *Semear Cinzas* (2024). Cerâmica, modelagem no torno, queima raku, raku nu e alta temperatura com esmalte de cinzas. Dimensões 10 x 15 x 15 cm.  
 Fonte: Arquivo pessoal da artista

O vidrado de cinzas, por sua vez, é uma técnica milenar originária da dinastia Shang, na China, por volta de 1500 a.C. (Murakawa, 2013).<sup>4</sup> Ele é produzido a partir do derretimento das cinzas quando são colocadas em alta temperatura (acima de 1200°C). Através dessa técnica cerâmica, é possível transformar uma substância leve e cinza, como as cinzas, em algo rígido e com diferentes tonalidades (caramelos, brancos, esverdeados, rosados, entre outros). Na queima, o frágil e esvoaçante pó das cinzas vegetais se transforma em vidros duros e brilhantes, criando brilho onde antes havia escuridão.

A materialidade das cinzas é visualmente instigante, com uma consistência que se esfacela, esvoaça e se perde, trazendo à tona

o visível e o invisível de uma paisagem. Elas parecem feitas de ar, mas não são tão leves quanto as nuvens. Levantam-se como poeira e logo descem ao chão, formando um nevoeiro de terra que retorna ao solo. São adubo, nutrindo e compondo a terra. Embora representem uma forma de morte, trazem vida e alimentam. Elas simbolizam purificação e são usadas em processos de limpeza, assim como a água. No entanto, as cinzas são materiais abrasivos e áridos. Não são doces como a água ou o ar; são ácidas, ardem, queimam. Lembram o fogo e a terra, e, apesar de poderem ter origem em vegetais ou animais, se apresentam mais como uma rocha ou mineral. São pedras esvoaçantes.

As cinzas estão presentes em rituais de diversas culturas, como no *reahu*<sup>5</sup> entre os



Figura 6 - Imagem de cinzas coletadas em áreas de queimadas da cidade (2022).  
Fonte: Arquivo pessoal da artista.

Yanomamis, onde as cinzas de um parente morto são ingeridas misturadas a um mingau de banana. Também são utilizadas em diversos rituais funerários no Oriente e no Ocidente. As cinzas são aplicadas como tempero na comida (conhecidas, por exemplo, como “sal do índio”), como adubo orgânico, em materiais industriais ou, no caso da cerâmica, como matéria-prima para compor massas e criar vidrados de cinzas, que decoram e impermeabilizam as peças.

Diante das cinzas, sempre nos deparamos com uma perda e um vazio, pois elas são matérias que representam algo que já existiu, mas que não está mais presente. Derrida discute a condição contraditória das cinzas: elas são tanto testemunhas quanto o destino de algo que já não existe mais. No texto *Feu la cendre* (1987), traduzido para o espanhol como *La difunta ceniza* (2009), o autor propõe o debate de que as cinzas não são entidades em si mesmas, mas sim um nada ou um quase nada, restos de uma memória ou um traço do que já se foi. As cinzas, portanto, são matérias

que ocupam um lugar deixando um lugar. Elas estão mais próximas de um não-ser, uma não-presença e um não-lugar (Figura 6).

A ação de colher e semear pequenas quantidades de cinzas é, por si só, um gesto de quase-nada. Ela escapa das mãos, se desfaz e se perde no vento. Não gera grandes volumes de coleta ou semeadura, lembrando um pó qualquer - um vestígio de onde viemos e para onde retornaremos. É presença e ausência ao mesmo tempo, materialidade efêmera. É como tentar coletar uma nuvem de poeira.

Essa ação coletiva de colher o quase-nada nos remete ao trabalho *Cuando la fe mueve montañas* (2002), de Francis Alÿs. Neste projeto, 500 voluntários foram mobilizados para mover uma montanha por apenas alguns centímetros (Figura 7).

A ação foi registrada em um vídeo que apresenta filmagens do processo, além de relatos de alguns participantes. Em um desses relatos, ao final do vídeo, um dos participantes



Figura 7 - *Cuando la fe mueve montañas*, de Francis Alÿs (2002).

Fonte: *Derivas analíticas*.<sup>6</sup>

brinca, dizendo que estão programando novos projetos coletivos, como “pintar o céu”, “beber no Atlântico” ou “se derreter na Antártica” (tradução livre). Essa fala evidencia o quanto a proposta de Alÿs abre espaço para fabulações coletivas e nos convida a refletir sobre o mundo ao nosso redor. A obra desse artista sempre provoca reflexões sobre o lugar que ocupamos no mundo.

Com um esforço máximo para resultados mínimos, provocando pequenas mudanças nas paisagens por meio de grandes esforços coletivos, o trabalho de Alÿs explora os limites entre o possível e o impossível nas práticas coletivas. Nos relatos e nas imagens presentes no vídeo, é possível perceber o quanto a ação mobilizou as pessoas, que enfrentaram a inutilidade e o valor do gesto de mover apenas 10 centímetros de uma montanha, encarando-o como um ato poético coletivo.

Outro exemplo relevante de uma obra que dialoga com práticas artísticas que parecem inócuas, ou como afirma Dos Anjos, de “serventia prática nenhuma” (Dos Anjos, 2010, p. 85), são as coletas de neblina, orvalho

e maresia realizadas por Brígida Baltar em seu projeto *Umidades* (1994-2001 - Figuras 8 e 9). Embora não se trate de ações com chamamentos coletivos, como no caso de *Cuando la fe mueve montañas* (2002) ou os trabalhos com cinzas, a obra de Baltar é uma referência importante por realizar ações nas paisagens utilizando elementos efêmeros da natureza, que escapam ao aprisionamento material, capturando o intangível.

Brígida Baltar, em sua obra, realizou um armazenamento poético de substâncias domésticas, como o pó desprendido de tijolos, cascas de tinta ou gotas de chuva que caem por frestas no telhado. Ao longo de sua carreira, explorou temas como a relação entre o corpo, o espaço e o tempo, tendo realizado diversas ações, tanto dentro quanto fora de sua casa, realizando coletas de materialidades e transformações de matérias como cerâmica, barro, tijolo, vidro, tecido, além de envolver o próprio corpo nas paisagens ou na casa. A casa, inicialmente, foi um material para busca, invenção e pensamento. A artista conta que imaginava as casas como plantas e pensou



Figura 8 - *A coleta de goteiras*, de Brígida Baltar (1994). Vidro, água de goteiras, casca de tinta e estante de madeira, 33,5 x 35 x 5 cm.  
Fonte: Site da artista.<sup>7</sup>



Figura 9 - *A coleta da neblina*, de Brígida Baltar (1996).  
Fonte: *Catálogo das Artes*.<sup>8</sup>

em tentar recriar as casas com barro cru, como se elas pudessem retornar a ser terra nova. Segundo a artista, mesmo quando já não realizava ações naquele espaço, ela ainda se sentia conectada a ele, transformando materiais brutos e estruturais, como o tijolo, em algo maleável:

A partir do pó de casa, fiz novos desenhos, construí paisagens, objetos e esculturas. Do rígido ao imaterial. Desconstruir para virar outra coisa. Ocupar espaços enquanto poeira. Obras temporárias. Surge a ideia da casa móvel, que se espalha pelos pisos das galerias, nas paisagens de florestas e montanhas (Baltar, 2010).

Em seguida, caminhou para uma série em que coleta elementos efêmeros da natureza, como neblina, orvalho e maresia. Esses “pequenos gestos ordinários em vastos ambientes naturais” (Dos Anjos, 2010, p. 85) ganham uma “ativação alegórica”, trazendo à tona aquilo que, muitas vezes, é visto como substância impalpável e sem forma.

No processo de coleta da neblina, por exemplo, a artista percebeu que não precisava de nenhuma técnica especial, pois o simples fato de estar ali, envolvida na paisagem, já configurava uma coleta. No entanto, ela produzia registros importantes dessas ações por meio de vídeos, filmes e fotografias. Mesmo assim, Baltar afirma:

A experiência primeira, de estar lá, respirando as manhãs, aquele ar meio fresco, meio úmido, onde eu ia perseguindo as camadas de névoa branca que se deslocavam e se formavam novamente... Neste momento, meu projeto se realizava enquanto ação. Eu procurei preservar aqueles momentos com cuidado para que não se tornassem aprisionados ao resultado das imagens que mais tarde eu poderia apresentar em exposições (Baltar, 2010).

A preocupação de Brígida Baltar em preservar os momentos com cuidado para que não se tornassem aprisionados ao resultado das imagens foi uma importante referência para os trabalhos com as cinzas. Manter o foco

na experiência, mais do que nas imagens, e permitir que o grupo vivesse plenamente a caminhada, a coleta e a sementeira das cinzas foram as intenções centrais dos trabalhos apresentados neste artigo. O foco estava na vivência coletiva, na construção de poéticas das/nas paisagens em ruínas e na convivência com as cinzas.

Tsing afirma que “em um estado global de precariedade, não temos outras opções além de procurar vida nessa ruína” (Tsing, 2019, p. 7). Ela também argumenta que teorias e conceitos emergem de maneira mais eficaz quando há atenção ao mundo ao nosso redor, sem que o pesquisador precise se distanciar muito de casa, pois “a vida nas ruínas está em toda parte à nossa volta” (Tsing, 2019, p. 18). Nesse sentido, ela propõe a ativação de espaços negligenciados, dando vida a lugares e criando novas relações multiespécies e multiculturais nas paisagens.

[...] a paisagem pode ser um objeto de pesquisa que nos mostra a heterogeneidade de projetos de fazer mundo. [...] Precisamos fazer histórias de paisagens que envolvam todos os tipos de seres, humanos e não humanos. Assim também podemos enfrentar um desafio analítico central do pensamento sobre o Antropoceno: como combinar paisagem e história para que diferença e possibilidade permaneçam à vista. [...] Talvez isso possa abrir futuras conversas sobre os mundos sociais mais que humanos à nossa volta - e o desafio de sobreviver ao Antropoceno (Tsing, 2019, p. 265).

Nos trabalhos artísticos desenvolvidos, buscou-se dar espaço às cinzas, honrando suas origens vegetais e resgatando imaginários sobre os ciclos de transformação da vida e do fogo. O objetivo era que os participantes entrassem em contato com a materialidade dos restos do fogo e, por meio da gestualidade de caminhar, colher e semear, agissem poeticamente naquele contexto de ruínas. A partir de um horizonte familiar, marcado pelas matas de cerrado queimadas constantemente, realizamos ações poéticas coletivas na cidade, ativando paisagens e dialogando com mundos mais que humanos, como o universo

das próprias cinzas vegetais. Assim, como propõe Tsing (2019), construiu-se histórias de paisagens com as cinzas, abrindo canais de conversas de enfrentamento e sobrevivência ao Antropoceno.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALYS, Francis. **Numa dada situação [In a given situation]**. Edição bilíngue. Tradução de Denise Bottmann, Gavin Adams, Lorna Scott Fox e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

BALTAR, Brígida. **Passagem Secreta**. Tradução de Paulo Andrade Lemos e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.

BRAUN, Julia. Como a destruição do Cerrado é ofuscada por 'prioridade' à Amazônia. **BBC News Brasil**, [s.l.], 11 jun. 2023. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/articles/cjkzpk1e77o>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

CHITI, Jorge Fernández. **Manual de Esmaltes Cerâmicos**. Buenos Aires: Condorhuasi, 2009.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COCCIA, Emanuele. **O semeador** - Da natureza contemporânea. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs - Capitalismo e esquizofrenia**, v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **La difunda ceniza/Feu la cendre**. Edição bilíngue. Tradução de Daniel Álvaro e Cristina de Peretti. Buenos Aires: La Cebra, 2009.

DOS ANJOS, Moacir. **A espessura da coleta**. In: DOCTORS, Marcio. **Passagem Secreta**. Rio de Janeiro: Circuito, 2010.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. **ClimaCom Cultura Científica** - Pesquisa, jornalismo e arte I. Ano 3, n.5, abr. 2016.

MACCARTHY, James; RICHTER, Jessica; TYUKAVINA, Sasha; WEISSE, Mikaela; HARRIS, Nancy. Os dados mais recentes confirmam: os incêndios florestais estão piorando. **WRI Brasil**, São Paulo/Porto Alegre, 30 ago. 2024. Disponível em: <<https://www.wribrasil.org.br/noticias/os-dados-mais-recentes-confirmam-os-incendios-florestais-estao-piorando>>. Acesso em: 10 out. 2024.

MAPBIOMAS. Brasil queimou área equivalente a Colômbia e Chile juntos. **MapBiomás Brasil**, [s.l.], 26 abr. 2023. Disponível em: <<https://brasil.mapbiomas.org/2023/04/26/brasil-queimou-area-equivalente-a-chile-e-colombia-juntos-entre-1985-e-2022>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

MARQUES, Ana Martins; JORGE, Eduardo. **Como se fosse a casa (uma correspondência)**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MURAKAWA, Vanessa Yoshimi. **Cinzas do Brasil: esmaltes cerâmicos do bagaço de cana-de-açúcar**. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/entities/publication/bc33e3af-d713-4bc4-8b89-5965d83ebaa2>>. Acesso em: 10 out. 2024.

ONU NEWS. Novo estudo prevê aumento de incêndios florestais em 50% até o fim do século. **Nações Unidas. ONU News**, [s.l.], 23 fev. 2022. Disponível em: <<https://news.un.org/pt/story/2022/02/1780682>>. Acesso em: 10 out. 2024.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.) **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e**

produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2020.

RAMALHO, Moisés. **Os yanomamis e a morte**. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências, São Paulo, 2008.

SALUM, Lucas. Ailton Krenak: “Acabou o céu azul, a gente conseguiu cobrir o país com fuligem”. **Brasil de Fato** [entrevista]. [s.l.], 10 set. 2024. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2024/09/11/ailton-krenak-acabou-o-ceu-azul-a-gente-conseguiu-cobrir-o-pais-com-fuligem>>. Acesso em: 13 mar. 2025.

ROGERS, Phil. **Ash glazes**. 1. ed. London: A&C Black, 1991.

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

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**. São Paulo: Ubu, 2018.

#### **Documento manuscrito**

CANETTI, Ana Lúcia. **Diário de Campos Queimados - Jardim das Ruínas**. Brasília, setembro de 2022. Manuscrito, não publicado.

CANETTI, Ana Lúcia. **Diário de Campos Queimados - Jardim das Semeaduras**. Brasília, agosto de 2024. Manuscrito, não publicado.

#### **Notas**

<sup>1</sup> Segundo Salmona (Braun, 2023), geógrafo e diretor do Instituto Cerrados, o bioma Cerrado ocupa o título de um dos mais ameaçados do mundo devido aos desafios significativos que enfrenta, como a expansão do agronegócio, a pecuária, o desmatamento e as queimadas intensas na região. Berço de importantes bacias hidrográficas e abrigo de 5% da biodiversidade mundial, o Cerrado teve uma área equivalente à soma da Colômbia e do Chile incendiada entre 1985 e 2022 (Mapbiomas, 2023). Apesar de sua relevância, o bioma ainda enfrenta ameaças que afetam não apenas suas características próprias, mas também ecossistemas distantes, como a Amazônia, devido à interconexão dos sistemas hídricos. Embora seja um dos mais antigos e biologicamente ricos biomas, o Cerrado carece do mesmo reconhecimento e defesa internacional que a Amazônia recebe.

<sup>2</sup> Estima-se que houve um aumento de cerca de 5,4% ao ano nas perdas de área florestal devido ao fogo entre 2001 e 2023. As mudanças climáticas são um dos principais impulsionadores desse aumento na atividade de incêndios. Além disso, ondas de calor extremo tornaram-se cinco vezes mais frequentes hoje do que há 150 anos, e espera-se que sua frequência continue a crescer à medida que o planeta aquece. As temperaturas mais altas ressecam as paisagens e criam condições ainda mais propícias para queimadas maiores e mais frequentes. À medida que as queimadas se intensificam, elas emitem mais carbono, exacerbando ainda mais as mudanças climáticas e contribuindo para mais incêndios em um “ciclo de feedback incêndio-clima” (MacCarthy; Richter; Tyukavina et al., 2024). De acordo com o Programa da ONU para o Meio Ambiente, estima-se que os incêndios florestais aumentem em 50% até 2100. Diante disso, especialistas têm alertado enfaticamente para a urgência do tema, ressaltando a necessidade de uma mudança radical nas políticas de prevenção a esse tipo de desastre natural (ONU News, 2022).

<sup>3</sup> No artigo intitulado *Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes*, Donna Haraway (2016) apresenta o conceito de Chthuluceno como uma proposta de pensamento tentacular, que visa complementar e desafiar as narrativas dominantes sobre o Antropoceno, abrindo um debate sobre a necessidade de arranjos multiespécies que envolvam seres humanos, já que ninguém age isoladamente. O termo *Chthuluceno* aparece pela primeira vez em um conto de H.P. Lovecraft, onde descreve uma criatura monstruosa com múltiplos tentáculos que emerge do subterrâneo e se apropria de tudo. A autora sugere que, ao evocar esse termo, defende-se a necessidade de uma mudança de atitude da humanidade para garantir não apenas uma recuperação ambiental (ainda que parcial), mas a própria sobrevivência da espécie. O *Chthuluceno* não representaria apenas uma nova era, mas uma postura que envolve uma

compreensão renovada do mundo e uma "maneira de viver e morrer bem, como seres mortais", unindo forças "para reconstituir refúgios, para tornar possível uma recuperação e recomposição biológica, cultural, política e tecnológica, ainda que parcial e robusta" (p. 141), incluindo o luto pelas perdas irreversíveis que já estamos vivenciando e que ainda enfrentaremos.

<sup>4</sup> Alguns pesquisadores contam que esses esmaltes foram produzidos acidentalmente, através das cinzas da madeira dos próprios fornos de cerâmica à lenha que iam sendo depositadas nas peças na própria queima (Rogers, 1991). Já, segundo Chiti (2009), os antigos oleiros chineses dispunham de montanhas de cinzas por utilizarem fornos à lenha e as usavam para limpeza de utensílios de cozinha, devido a sua característica cáustica. Assim, estes oleiros logo viram que elas se comportavam como um material similar ao feldspato, fundindo-se em altas temperaturas, passando a utilizá-las aplicando nas peças. Acidentalmente ou não, é uma técnica muito interessante, pois ancestraliza, através da cerâmica, vidas que já se foram transformando cinzas vegetais.

<sup>5</sup> O reahu envolve vários rituais diversos, sendo as cerimônias ligadas à morte nesta cultura um grande operador de sociabilidade e vida comunitária yanomami. Mais informações sobre esses rituais estão descritas em Ramalho, 2008.

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://www.revistaderivasanaliticas.com.br/index.php/edicao16/245-editorial16>>. Acesso em: 30 out. 2024.

<sup>7</sup> Disponível em: <<https://brigidabaltar.com/pt/>>. Acesso em: 20 mar. 2025.

<sup>8</sup> Disponível em: <<https://www.catalogodasartes.com.br/obra/AtBBA/>>. Acesso em: 10 nov. 2024.

## **SOBRE AS AUTORAS**

*Ana Lúcia Canetti* é doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade de Brasília (UnB), mestra em Psicologia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), licenciada em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), psicóloga pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), atualmente servidora no Ministério da Cultura do Brasil. ORCID: <<https://orcid.org/0009-0002-7279-2898>>. E-mail: [analucinhacanetti@gmail.com](mailto:analucinhacanetti@gmail.com)

*Nivalda Assunção de Araújo* é doutora pela Arts et Science de L'art e mestra em Art Plastiques et Appliquées pela Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne). Também é mestra em Artes e graduada em Arquitetura e Urbanismo e Artes Plásticas pela Universidade de Brasília (UnB). Fez estágio pós-doutoral pela École Nationale Supérieure D'architecture de Paris - La Villette, sob a supervisão de Chris Younès (CNRS). É professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB). ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-2510-0617>>. E-mail: [nivaldaassuncao@gmail.com](mailto:nivaldaassuncao@gmail.com)

Recebido em: 27/3/2025

Aprovado em: 6/11/2025