



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PROJETO E CIDADE

ANA FLÁVIA MAXIMIANO MARU

Um arquivo às avessas:
desaprender Goiânia em companhia multiespécie

GOIÂNIA
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Ana Flávia Maximiano Maru

3. Título do trabalho

Um arquivo às avessas: desaprender Goiânia em companhia multiespécie

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Flávia Maximiano Maru, Discente**, em 01/07/2025, às 10:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gabriel Teixeira Ramos, Professor do Magistério Superior**, em 01/07/2025, às 14:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5472470** e o código CRC **B23F2CF4**.

Referência: Processo nº 23070.024863/2025-19

SEI nº 5472470

ANA FLÁVIA MAXIMIANO MARU

Um arquivo às avessas:
desaprender Goiânia em companhia multiespécie

Dissertação de mestrado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Projeto e Cidade da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Mestra em Projeto e Cidade.

Área de concentração: Projeto, Teoria, História e Crítica,

Linha de pesquisa: História e teoria da Arquitetura e da Cidade.

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Teixeira Ramos

GOIÂNIA
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Maru, Ana Flávia Maximiano

Um arquivo às avessas [manuscrito] : desaprender Goiânia em companhia multiespécie / Ana Flávia Maximiano Maru. - 2025.
135 f.

Orientador: Prof. Gabriel Teixeira Ramos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-graduação em Projeto e Cidade, Goiânia, 2025.

Bibliografia.

Inclui fotografias.

1. imagem. 2. arquivo. 3. moderno-colonial. 4. antropoceno. 5. formigas. I. Ramos, Gabriel Teixeira, orient. II. Título.

CDU 72



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 002/2025 da sessão de Defesa de Dissertação de Ana Flávia Maximiano Maru, que confere o título de Mestre(a) em Projeto e Cidade, na área de concentração em **Projeto, Teoria, História e Crítica**.

Ao/s **trinta de junho de dois mil e vinte e cinco**, a partir da(s) **quinze horas**, através de **webconferência**, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “**Um arquivo às avessas: desaprender Goiânia em companhia multiespécie**”. Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador(a), Professor(a) Doutor(a) **Gabriel Teixeira Ramos (PPGPROCIDADE/UFMG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) **Carolina Ferreira da Fonseca (UFPB)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Renata Moreira Marquez (EA/UFMG)**, membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido(a) o(a) candidato(a) **aprovado(a)** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Gabriel Teixeira Ramos (PPGPROCIDADE/UFMG)**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **trinta de junho de dois mil e vinte e cinco**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Gabriel Teixeira Ramos, Professor do Magistério Superior**, em 30/06/2025, às 17:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carolina Ferreira da Fonseca, Usuário Externo**, em 02/07/2025, às 11:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Moreira Marquez, Usuário Externo**, em 03/07/2025, às 18:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5359550** e o código CRC **3497A98C**.

agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa que possibilitou a escrita desta pesquisa.

Ao orientador Gabriel T. Ramos pela confiança e orientações ao longo da escrita.

À minha família que sempre me apoiou nos estudos e na prática artística o que possibilitou imaginar este lugar a ocupar no mundo.

Aos amigos goianos Matheus Vaz, Camilla Margarida, Rafael Parrode, Vicente Parrode e Jaquelyne Rosatto, que me receberam em São Paulo durante a residência do Pivô em 2022, os dias na casa de vocês fez possível essa investigação acontecer.

Aos amigos que essa “terra esfolada pelo hálito do monstro” me deu e que me ajudaram a construir uma rede de afetos onde a escrita se tornou menos solitária: Cássia Nunes, Júlia França, Ronaldo Paixão, Marcela Borela, Marcella Hanna, Laila Loddi, Malu, Matheus Pires, Maria Clara Curti, Joaquim Oliveira e Melina Charalabopoulos. Aos amigos que sentiram seu corpo formigar e compartilharam comigo suas histórias com as formigas: Thiago Costa, Cacá Fonseca, Ana Reis, Glayson Arcanjo.

Ao coletivo *História Natural de Goyaz* - Henrique Borela e Octávio Scapin- que têm me mostrado que pesquisar é um movimento de vida, que olhar para imagens e contar histórias nos estrutura, e que fazer isso em companhia pode ser gostoso demais. As segundas-feiras, desde 2019, são mais agradáveis com nossas conversas, nossas raivas e sonhos compartilhados.

Às formigas saúvas, que têm me ensinado um bocado de coisas: as do Instituto Biológico, as da rua da minha casa, as do pé de manga e as da casa da Aninha.

À Fernanda Almeida que acompanhou com sua escuta atenta o desenrolar dos desejos anuviados, me ajudou a virar do avesso as palavras e a movimentar meu corpo junto aos meus medos.

À Abigail e ao Henrique, por inventarem comigo uma casa e me lembrarem que a felicidade se encontra nas horinhas de descuido.

RESUMO

Esta dissertação propõe uma reflexão crítica sobre as imagens da construção de Goiânia e sua relação com os discursos coloniais e imperiais que sustentam práticas de destruição, violência e apagamento — tanto de seres humanos quanto de outros-que-humanos. Reconhece a arquitetura e o urbanismo como práticas que contribuíram para a consolidação de discursos hegemônicos, esta pesquisa busca romper com a visão da arquitetura como algo inevitável (AZOULAY, 2021) ou meramente associado a benfeitorias (TAVARES, 2019). Em vez disso, parte-se do desejo de escutar: escutar as imagens, as formigas — e, sobretudo, escutar em companhia. Por meio de práticas artísticas e fabulações desenvolvidas em conjunto com o coletivo *História Natural de Goyaz (HNG)* e com as formigas saúvas propõe uma aliança multiespécie, de desaprendizagem da cidade e de seus arquivos, tensionando narrativas hegemônicas e ensaiando outras formas de fazer e imaginar arquitetura.

Palavras chaves: imagem; arquivo; moderno-colonial; Antropoceno; formigas.

ABSTRACT

This dissertation proposes a critical reflection on the images of the construction of Goiânia and their relation to colonial and imperial discourses that sustain practices of destruction, violence, and erasure — affecting both humans and more-than-humans. Recognizing architecture and urbanism as practices that have contributed to the consolidation of hegemonic discourses, this research seeks to break away from the view of architecture as something inevitable (AZOULAY, 2021) or merely associated with improvements (TAVARES, 2019). Instead, it begins with the desire to listen: to listen to the images, to the ants — and above all, to listen in companionship. Through artistic practices and fabulations developed in collaboration with the collective *História Natural de Goyaz* (HNG) and with leafcutter ants, it proposes a multispecies alliance, a process of unlearning the city and its archives, challenging hegemonic narratives and rehearsing other ways of making and imagining architecture.

Keywords: image; archive; modern-colonial; Anthropocene; ants.

SUMÁRIO

2	INTRODUÇÃO
13	CAPÍTULO 1 Imagens da destruição; 1.1 Desaprender Goiânia; 1.2. História Natural de Goyaz: desmontar, remontar, recortar, fabular em companhia; 1.3 As imagens disparadoras; 1.3.1 O estúdio fotográfico é um cômodo no palácio 1.3.2 O acampamento dos trabalhadores 1.3.3 A máquina de matar formigas
56	CAPÍTULO 2 Um formigueiro gigante 2.1 Quase-arquiteta-artista-etnógrafa-etc; 2.2 A guerra contra as saúvas; 2.3. Início, meio, início;
86	CAPÍTULO 3 O que diriam as formigas? 3.1 Coletar e inventariar juntos; 3.2 Palavras mordidas; 3.3 Preferiram não cortar; 3.4 Especular com as formigas; 3.4 Considerações finais
128	REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

INTRODUÇÃO

(...) o espaço é um lugar praticado.

Michel de Certeau - A invenção do cotidiano: artes de fazer 1, 2014.

Um dos pressupostos morais que sustentam a arquitetura e o urbanismo é o entendimento de que a prática de projeto é fundamentalmente voltada para gerar o bem, gerar sociedades melhores. (...) Na minha opinião, é necessário romper com essa visão que associa a arquitetura, o desenho e o projeto a algo necessariamente positivo. (...) A questão é se poderíamos utilizar as próprias ferramentas da arquitetura, do desenho e do projeto para realizar contra-projetos, expondo por que certas estruturas espaciais não deveriam ser realizadas na medida em que são atos de violência contra populações e natureza.

Paulo Tavares - 8 reações para o depois, 2019.

Um escritor escreve para saber o que é literatura.

Ricardo Piglia apud Néstor García Canclini - A sociedade sem relato, 2010.

As questões que me trazem para o mestrado são suscitadas pela prática artística que venho desenvolvendo desde 2018, logo após a conclusão da graduação em Arquitetura e Urbanismo¹, quando a questão que permeava a escrita do Trabalho de Conclusão de Curso era: como o projeto arquitetônico se apresenta como uma ferramenta opressora que cria regras e modos de usar um espaço sem entender as demandas de um grupo? Em uma das primeiras orientações de TCC, com o professor Pedro Britto², lembro-me de dizer a ele que desejava pensar um projeto arquitetônico capaz de “empoderar” as pessoas na cidade, para que elas pudessem ter poder de escolha sobre os espaços planejados. Ele então me questionou se a palavra era essa mesmo. Se era “poder” que eu desejava dar a elas através do projeto arquitetônico. Essa questão me acompanhou durante o TCC – e ora ou outra, ainda retorna. De algum modo, pude entender que as pessoas que praticam a cidade (CERTEAU, 2014) não são passivas diante do que é imposto pelo projeto arquitetônico dos edifícios nem mesmo do que é imposto pelo projeto urbanístico das cidades. Os praticantes têm um tipo de poder, são ativos diante do que é imposto a eles.

A partir da leitura de *A invenção do cotidiano: artes de fazer 1* (2014), de Michel de Certeau, me aproximei da ideia de que a cidade e a arquitetura estão sempre em movimento, sendo colocadas em contraponto aos praticantes; que, com suas táticas, burlam o que é planejado (CERTEAU, 2014). Entendo haver um tipo de saber dos praticantes, atrelado a um poder, mas diferente do Estado e, talvez, do que a Arquitetura e Urbanismo se vincula. Os praticantes inventam maneiras de permanecer na cidade, de caminhar, de sobreviver, de narrar, de imaginar e até de se sentar³. Trata de um saber vinculado a práticas cotidianas e a um tipo de astúcia, esta que aproveita a ocasião e joga com o espaço/tempo (CERTEAU, 2014). Os praticantes jogam e produzem mil maneiras de reformular, desfazer e refazer o jogo, um “fazer-com” as regras do espaço opressor (CERTEAU, 2014). Como seria possível, então, reconhecer as opressões e

¹ Na Faculdade de Artes Visuais (FAV) na Universidade Federal de Goiás (UFG).

² Arquiteto urbanista pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em saneamento e ambiente pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e doutor em processos urbanos contemporâneos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi professor adjunto no curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo e do Mestrado em Projeto e Cidade na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (PPGC-FAV). Coordenou o grupo de pesquisa ENTRÓPICOS, o projeto de extensão ZÉU (Zona de Experimentação Utópica), dedicado à assessoria técnica em projetos de interesse social. Atualmente, é professor no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

³ O Trabalho de Conclusão de Curso “Artes de fazer: o corpo no meio” (MARÚ, 2016) se deteve às invenções dos praticantes para sentarem na cidade, em especial em um trecho da Avenida Goiás, no Setor Central em Goiânia, Goiás.

violências em um modo de fazer próprio da Arquitetura e do Urbanismo e fazer-com elas? Talvez tenha tomado a figura do praticante para minha prática de pesquisa, jogar com as regras, com as ferramentas da arquitetura, em um desejo de produzir uma outra maneira de fazê-la.

Neste sentido, reconhecer a relação saber-poder (FOUCAULT, 2019) de um modo de fazer arquitetura e urbanismo seria também reconhecer as violências subjetivas, formais, materiais que estão implicadas na prática profissional, de formação e pesquisa. Esse reconhecimento não significa apostar em uma relação sem violência, sem contradição, mas imaginar outros modos⁴ de fazer arquitetura.

Enquanto arquiteta, mantive uma prática profissional por cinco anos no ateliê Escuta Arquitetura, junto ao também pesquisador e arquiteto Octávio Scapin na cidade de Goiânia. Compartilho aqui parte do processo de desenvolvimento do projeto de arquitetura para o *Concurso de Habitação de Interesse Social*, promovido pelo Conselho de Arquitetura e Urbanismo de Goiás (CAU-GO) em 2019/2020. Em parceria com outro arquiteto, Pedro Henrique Melo de Oliveira, desenvolvemos uma proposta para o concurso que de alguma maneira “negava” a demanda do projeto arquitetônico “tradicional”. Aqui, chamo de tradicional o vínculo da arquitetura e o urbanismo ao pensamento colonial⁵. Formas de pensar e fazer que são pouco questionadas, que vinculam a prática à produção de espaços extraordinários onde “Prescrição e formalismo estão na gênese do processo de projeto que, de certa forma, perpetua-se até hoje, apesar da diferença de contexto espaço-temporal.” (BALTAZAR, 2020, p. 121).

A proposta encaminhada para o concurso utilizou três pranchas em formato A3 com carimbo, sendo a primeira nomeada de “Silenciamento”, a segunda “Arquitetura” e a terceira “Encruzilhada”. Elaboramos um *grid* de cinco quadrados na horizontal e três na vertical (Fig. 01). Esse *grid* era alternado com

⁴Nesse caminho de pesquisa pude conhecer o trabalho de grupos que têm atuado dentro de universidades a fim de criar um lugar para imaginar esses outros modos de fazer arquitetura, entre eles destaco o *Cosmópolis* sediada na Escola de Arquitetura e Design da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) que investiga práticas espaciais constitutivas das múltiplas cosmologias. A *Autônoma*, agência multidisciplinar sediada na Escola de Arquitetura da Universidade de Brasília (UnB), com coordenação do arquiteto e pesquisador Paulo Tavares, eles trabalham utilizando as ferramentas da arquitetura e do design para promover justiça e reparação socio-espacial e ambiental. Outros grupos de estudo como: *Corpo, Discurso e Território* coordenado pela Gabriela Gaia no departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFBA; *Núcleo de Estudos das Espacialidades Contemporâneas* (NEC) do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP; *Laboratório Urbano* coordenado por Paola Berenstein Jacques no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da UFBA, são alguns outros exemplos que têm contribuído para a discussão.

⁵ Abordarei sobre essa relação no Capítulo 1.

uma imagem e um texto, sendo as imagens e os textos relacionados ao nome daquela prancha. Elaboramos um projeto arquitetônico que funcionava como um tipo de 5 x 5 x 5 metros (altura x largura x profundidade), que se repetia pelo suposto terreno onde seria construído o Conjunto Habitacional. Porém, não era o intuito da proposta responder a todas exigências do edital, por considerarmos haver um tipo de silenciamento diante do problema levantado pelo edital: a falta de projetos de arquitetura para Habitação de Interesse Social. A edificação proposta para o concurso então é alagada (Fig. 02) na representação tridimensional. Com a proposta para o concurso, experimentamos propor como projeto arquitetônico uma edificação impossível de ser construída. Um projeto que pudesse recusar sua construção, na medida que projetos arquitetônicos também podem ser “atos de violência contra populações e natureza.” (TAVARES, 2019, p.90).

No dia do prazo final para entrega das propostas do concurso, estivemos no edifício do CAU-GO e ao adentrarmos no edifício do conselho o recepcionista nos informou que o CAU-GO estava funcionando em uma sala do mezanino e não no andar que abriga a sede, devido a um problema de ordem estrutural. Os funcionários pareciam um tanto preocupados com o que estava ocorrendo. Enquanto procuravam papéis para a impressora, começaram a comentar sobre a grande quantidade de água que, vindo da sala do conselho, alagou a sala de uma advogada no andar de baixo. Um dos funcionários comentou que a água desceu pelo shaft e escorreu tudo na parede do escritório de advocacia. Logo, perguntamos o que tinha ocorrido com a sala do conselho e ele nos respondeu: “inundou, toda a sala do conselho foi inundada nesta madrugada”. Esse episódio de alguma maneira cria laço com a proposta que enviamos. O edifício proposto para o concurso é alagado, a sala do conselho também aparece por acaso alagada no dia da entrega, esse acaso, nos coloca diante da fabulação⁶ do projeto arquitetônico atravessado com a realidade.

Meses depois, o conselho divulgaria a ata com o parecer do concurso desclassificando nossa proposta de projeto. O parecer concluía que a proposta não cumpria o edital, já que não apresentava um projeto arquitetônico, à despeito, portanto, do projeto que foi efetivamente entregue. Apresento esse momento para essa introdução por reconhecer uma outra questão que me

⁶ Aqui, a fabulação é torcida com a realidade. Imaginamos uma proposta arquitetônica alagada e quando entregamos a proposta na sede do Conselho de Arquitetura, ele que está alagado. A ideia de fabulação será apresentada mais a fundo nos capítulos 1 e 2.

acompanhou e ainda me acompanha – principalmente nas práticas com o Octávio – “O que é arquitetura?”. O escritor argentino Ricardo Piglia diz que um escritor escreve para saber o que é literatura. Um arquiteto projeta para saber o que é arquitetura?

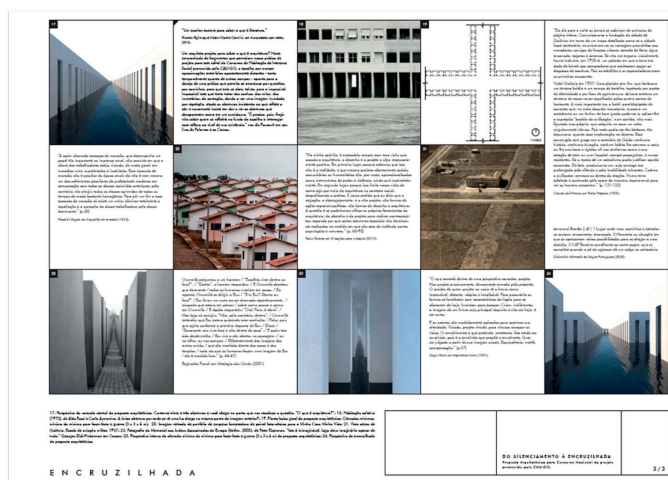
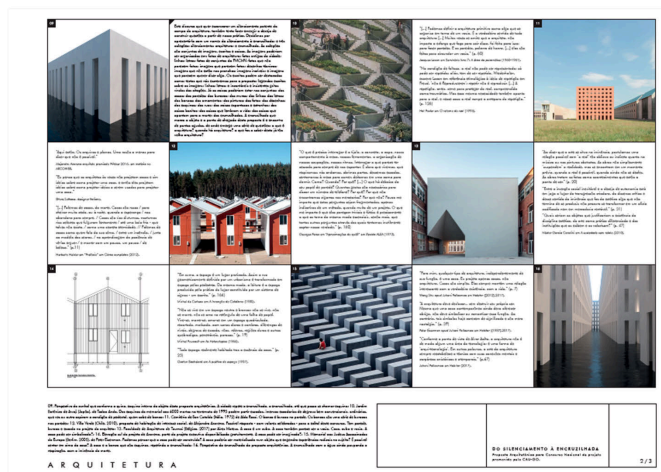


Fig.01 - Pranchas 01, 02, 03 / Proposta Concurso de Habitação Social CAU-GO. Fonte: da autora.

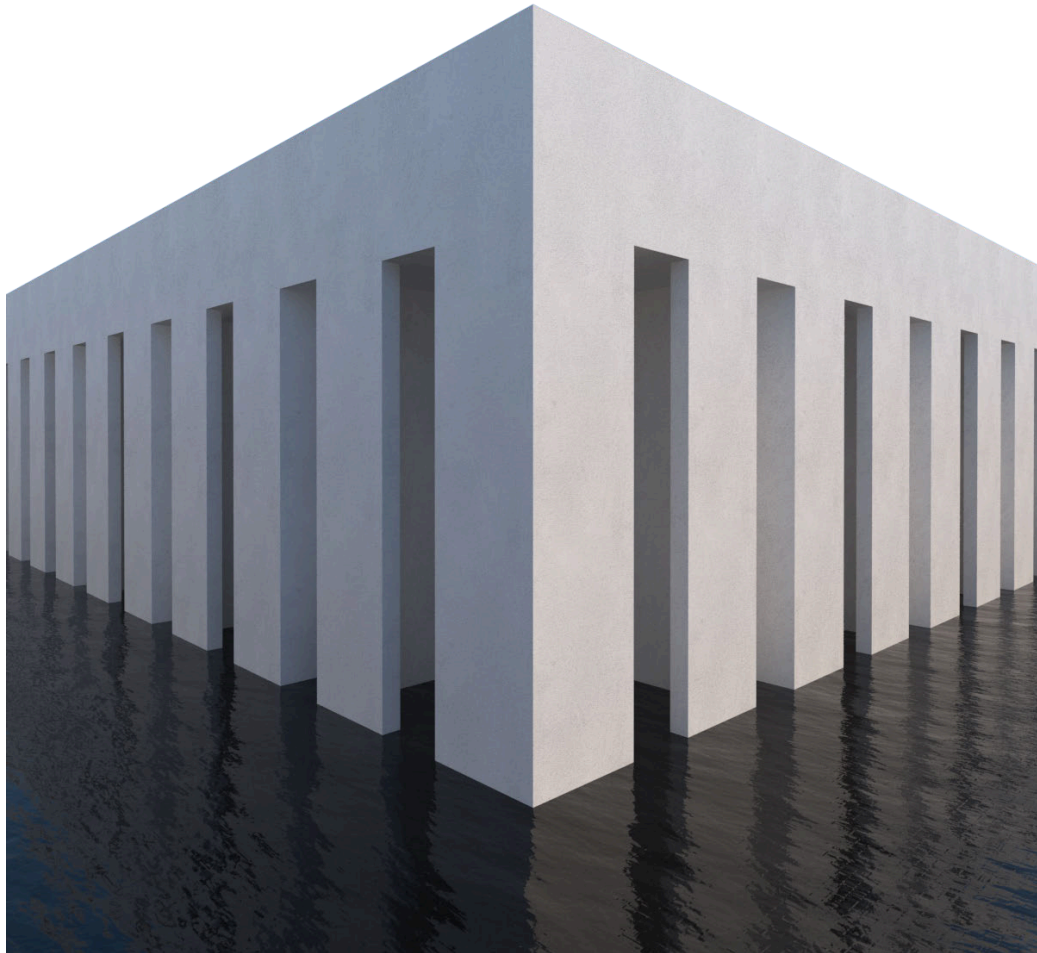


Fig.02 - Representação Tridimensional da Proposta do Concurso de Habitação Social CAU-GO. Fonte: da autora.

Se o projeto é uma forma que temos para saber o que é arquitetura, é importante nos lembrarmos de que o projeto arquitetônico não deve ser visto como uma criação neutra (TAVARES, 2019), livre de uma posição ético-política. Atualmente, há uma crítica que reconhece a prática arquitetônica e urbanística hegemônica como um agente colaborador de violências e colonização de povos e saberes, convidando-nos a pensar caminhos para outros modos de se fazer, saber e praticar arquitetura. De acordo com Tavares:

Com meus estudantes, exploramos a dialética entre construção e destruição, desenvolvendo exercícios de desenho para projetos que não deveriam ser construídos, examinando seus impactos sociais e ecológicos, assim trabalhando sobre a dimensão destrutiva inerente à prática da arquitetura. (TAVARES, 2019, p. 90)

A exploração da dialética entre construção e destruição pode colocar a prática da arquitetura e urbanismo em um caminho mais político, crítico e ético. Impactos sociais e ecológicos devem ser mais discutidos e atravessados por saberes diversos, na aposta em reconhecer as violências e se haverá uma outra maneira de fazer arquitetura, inclusive de não fazê-la. Ailton Krenak⁷, pensador indígena e escritor, em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo*, nos conta:

Em uma ocasião, no Memorial da América Latina, eu disse que o Brasil estava sendo feito em cima de cemitérios indígenas, em uma mesa com sertanistas que muito bem representam o pensamento bandeirante, saindo de São Paulo para levar a marcha da civilização para o Centro-Oeste. No debate ocorrido depois, uma pessoa ofendida na plenária disse: “O debate foi muito interessante, mas não entendi porque o Krenak disse que o Brasil está sendo construído sobre um cemitério. Isso é uma imagem muito dura, muito difícil de admitirmos.” Eu disse: “Talvez seja porque vocês não pensam sobre isso. Um pensamento continuado sobre a colonização pode justificar a construção de cidades inteiras em cima de túmulos, onde vocês enterraram habitantes originários daquele lugar. (KRENAK, 2019, p,26)

Krenak nos diz sobre o lugar e a forma colonial de pensamento e construção de cidades que não conseguem aceitar a imagem proposta: o Brasil está sendo feito em cima de cemitérios indígenas (KRENAK, 2019).

No estado de Goiás, desde o mito do bandeirante, forjado pela entrada de Bartolomeu Bueno, seguido do abandono da Vila Boa até a chegada à nova capital Goiânia, seguimos não querendo tratar da imagem dura da destruição contra povos indígenas, quilombolas, contra os trabalhadores, contra o Mato Grosso de Goiás⁸, contra as árvores retorcidas, contra as emas, as formigas, etc. É preciso primeiro aprender a reconhecer, escutar e enxergar as destruições que esse modo de pensar cidade engendra.

O arquiteto e professor Ion Cuervas-Mons Morató, em seu texto, “Não fazer nada, com urgência” (2011), questiona-se sobre “o que é a arquitetura” e “onde ela está?”. Assim, para a escrita, ele cria uma lista de “Não-fazer”, “tendência muito instigante da arquitetura contemporânea que indica o único

⁷ Ailton Krenak que, em 1987, durante a Assembleia Nacional Constituinte, subiu à tribuna e pintou seu rosto com jenipapo enquanto proferia um discurso em defesa das terras dos povos indígenas, segue hoje sendo um pensador que tece importantes críticas a formas colonizadoras de fazer ciência. Em 2016 recebeu o título de Professor Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), e em 2021 também recebeu o título pela Universidade de Brasília (UnB). Disponível em: <https://academiamineiradeletras.org.br/academicos/ailtonkrenak/>

⁸ Região de alto potencial agrícola que foi incentivada a colonização devido a construção da nova capital de Goiás, Goiânia. Posteriormente foi nessa zona que foi construída a CANG, Colônia Agrícola Nacional de Goiás (PÁDUA, 2007).

caminho para a autêntica criação arquitetônica” (MORATÓ, 2011, pp. 42-43). Nessa lista de “não-fazer”, ele nos conta sobre o convite que o professor arquiteto Carlos Mijares recebeu do prefeito de uma cidade no sudoeste do México para fazer o projeto arquitetônico da praça de touros. Praça essa que há muitos anos recebia uma estrutura temporária erguida coletivamente:

(...) em homenagem a São Felipe de Jesus, patrono e protetor da cidade contra os tremores, mas seu uso não se limita às touradas e corridas de novilhos. É um espaço polivalente para a celebração e a comemoração; para que o bispo celebre a missa em honra do santo; para receber as cavalgadas e as folias que saem da praça principal nesses dias; para que ali se ofereçam el toro de once, as corridas bufas e os palhaços. (MORATÓ, 2011, pp.42-43)

Ao visitar a cidade, Mijares ficou encantado com a estrutura construída pela comunidade, sua relação com o entorno e a história do local. Ele então decide não fazer o projeto arquitetônico e sim um livro que conta a história daquela construção. Qual é o estatuto que esse livro adquire para o campo da arquitetura? Entendo que, ao recusar fazer um novo projeto arquitetônico para a praça e escolher fazer um livro sobre a história dessa estrutura temporária, o professor estaria dando a ver que a arquitetura já está ali, o saber e a potência da produção dessa arquitetura coletiva e temporária. A aposta talvez seja responder às questões iniciais, o que é arquitetura e onde ela está? Mijares nos ensina a aprender a ver a arquitetura que já estava ali. Questionar o que é arquitetura é uma oportunidade de tornar a prática mais eticamente implicada com outros saberes, outros fazeres muitas vezes silenciados e/ou violentados pelas estruturas de poder. Não fazer certa arquitetura seria também fazê-la outra?

A escrita desta dissertação parte da experiência de estar entre três lugares: arquiteta - percebida durante as práticas no Ateliê Escuta e no exemplo trago aqui do concurso de habitação social; pesquisadora - durante as investigações com o Coletivo História Natural de Goyaz; artista - lugar que permeia todos os outros devido seu caráter mesmo indisciplinado, mas aqui evidencio as investigações sensíveis com o desenho, com a pintura, com o audiovisual e sobretudo com a imaginação. Dentre esse três lugares deixo em evidência a prática artística como isso que movimenta a pesquisa, onde compreendo que as obras elaboradas servem de reflexão para o espaço acadêmico, como objetos de análise e de reflexão crítica contribuindo assim para “(...) uma expansão da linguagem epistemológica” (MARQUEZ, 2013, n.p.).

Essa prática artística que tenho experimentado e que trago para a escrita dessa dissertação se apoia inicialmente na investigação feita junto ao coletivo História Natural de Goyaz⁹ (HNG), um ajuntamento de pesquisadores que tem um desejo por investigar, pensar, contar histórias, duvidar de outras e que foi fundamental para boa parte das reflexões que seguirão pelos capítulos da dissertação. Em outros momentos a prática artística se desloca para as residências artísticas¹⁰, que recolocam o lugar da pesquisa em um campo de experimentação e partilha. Entendo a criação de objetos artísticos como meio de investigação. A escrita aqui transita por retomar essa experiência com uma residência artística e com os objetos artísticos para a partir deles elaborar questões, reflexões e proposições para a investigação.

*

A escrita dessa pesquisa se baseia em uma hipótese: haveria uma intrínseca relação entre o projeto arquitetônico e urbanístico que fundou Goiânia e a violência/destruição de alguns seres e modos de vida, sendo as fotografias do início da construção da capital um dos vestígios dessa relação. É a partir de uma pesquisa e da prática artística com os arquivos – sobretudo fotográficos – da construção de Goiânia, que entendo a necessidade de dar a ver

⁹ O coletivo independente de pesquisa e prática artística do qual faço parte, conta com a contribuição de Octávio Scapin, arquiteto, psicanalista e doutorando no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG e Henrique Borela, cientista social, realizador audiovisual e mestrando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFG. Desde 2019, temos nos aproximado de arquivos presentes em instituições como Museu de Imagem e Som de Goiás (MIS-GO), Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV) e Biblioteca Digital do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Elaboramos exercícios de contação e fabulação das histórias dos seres implicados no processo de construção e destruição da cidade moderno-colonial (TAVARES, 2022). É um processo de revisão, reenquadre, questionamento e montagens em torno de um re-contar os arquivos para desenvolver essa reescrita. Desdobra-se daí um interesse sobre as políticas implicadas nas instituições que detêm o monopólio da memória da cidade (arquivos, museus, universidades) apostando num movimento crítico e apontando para possíveis saídas com a fabulação de outras histórias em que estejam engajados mundos e seres historicamente silenciados. A pesquisa nasce em torno da construção da cidade de Goiânia (onde vivem/viveram os 3 pesquisadores) e seu vasto arquivo fotográfico, gerando objetos em suportes diversos como escritas fabulatórias, instalações, gravuras, objetos audiovisuais, etc. Entre 2019 e 2021 o coletivo contou com a colaboração do pesquisador Pedro Henrique de Oliveira.

¹⁰ Residência artística é uma prática comum na arte contemporânea. Em sua grande maioria, as residências abrem um edital – nacional e/ou internacional – e os artistas interessados inscrevem uma proposta de pesquisa, para esse tempo de residência: “As residências artísticas propiciam, portanto, em primeiro lugar, o deslocamento dos artistas que, ao deixarem o seu local habitual de criação, têm acesso a outros grupos e indivíduos, locais e ambientes que lhes permitem a vivência de novas experiências e trocas relevantes para o desenvolvimento de seu trabalho artístico. Deslocamento é, sem dúvida, a palavra-chave que se associa ao conceito corrente de residência artística.” (MARCONDES, 2019, p.563). Além do deslocamento, as residências contribuem também para o processo de formação e pesquisa dos artistas.

histórias não hegemônicas que as imagens deixam escapar, para, com isso, imaginar outras formas de fazer arquitetura. Essa hipótese tem como objeto de investigação a fotografia, realizada em 1937, em Goiânia, pelo fotógrafo Raymundo, com o título “Máquina de matar formigas ‘Turbal’ e seu inventor Caran Zancul (à esquerda).”.

A escrita apresenta um recorte da pesquisa desenvolvida com o coletivo HNG e uma experiência vivida em uma residência artística, para então compartilhar efeitos de uma aproximação com as formigas saúvas a partir da construção de alguns trabalhos artísticos. Trata-se de uma prática que se faz e desfaz, e a escrita como algo que resta de uma experiência.

O primeiro capítulo, intitulado “Imagens da destruição”, reflete sobre a relação das fotografias da construção de Goiânia com a destruição dos seres, sendo esta não só material, como simbólica. Na medida em que as fotografias são tomadas pela história oficial como narrativa única do progresso, aponto bifurcações, remontagens, vestígios e falhas que as imagens deixam escapar. A investigação é feita a partir de pensamentos trazidos pela escritora, curadora de arte e cineasta Ariella Aïsha Azoulay e o historiador da arte Georges Didi-Huberman, sobre imagens e destruição. Com isso, percorro brevemente sobre a história da construção de Goiânia para apontar a narrativa oficial produzida. A escrita segue um relato sobre a prática do coletivo HNG, com os arquivos fotográficos da construção de Goiânia, a fim de apontar um fazer com as imagens, isto é, com as imagens, imaginamos maneiras de sair dela (AZOULAY, 2024). A partir de um exercício de escrita com o coletivo, compartilho três fotografias disparadoras da pesquisa e o trabalho que temos desenvolvido com elas.

O segundo capítulo, intitulado “Um formigueiro gigante”, se dá a partir de uma aproximação com as formigas durante uma residência artística. A partir de uma figura conceitual “quase-arquiteta-artista-etnógrafa-etc”¹¹ penso a prática artística como lugar de produção de conhecimento. Apresento então, um conjunto de arquivos que tratam as formigas como pragas, passando pelos escritos técnicos que relatam as formigas como inimigos do Brasil – desde os viajantes europeus, naturalistas aos saberes técnicos –, pela Campanha Nacional contra as saúvas promovida também na década de 1930, e pelas propagandas de formicidas. Esse conjunto de citações sobre as formigas são tratadas como um

¹¹ Em referência a figura conceitual proposta por Renata Marquez no artigo “Quase-etnógrafa-etc” publicado na Revista Mundaú, 2020.

grande inventário, que toma partida dos documentos para em seguida propor uma fabulação com um deles. Isto é, os arquivos parecem ser carregados de camadas e discursos, que, podem ora ou outra falhar e ser tomados às avessas. E encerro o capítulo com uma reflexão sobre as nomeações da Era geológica que estamos vivendo, por meio dos pensamentos de Jason Moore (2021), Nego Bispo (2023) e Donna Haraway (2024) para tensionar as histórias que contamos, com quem contamos, quem escutamos e como nomeamos.

O terceiro capítulo, intitulado “O que diriam as formigas?”, tensiono a partir do livro “O que diriam os animais” (2022), de Vinciane Despret, para refletir sobre o que é dito sobre os animais e o que eles diriam se fizéssemos a eles perguntas certas. A questão se abre a partir de uma prática artística que compartilha os processos e efeitos da construção de algumas obras. Em primeiro momento, apresento uma coleta de histórias compartilhadas comigo por amigos que tiveram aproximações com formigas. Em segundo e terceiro momentos, apresento um exercício de conversa e escuta com um formigueiro próximo da minha casa. E encerro com o retorno de uma das imagens disparadoras - que aparece no primeiro capítulo - porém, aqui, a fotografia é trabalhada com carimbos de formigas em uma obra de título “O império das formigas” desenvolvida com o coletivo HNG.

1 | IMAGENS DA DESTRUIÇÃO

[...] por que, em que e como a produção das imagens participa com tanta frequência da destruição dos seres humanos?

Didi-Huberman - Remontagens do tempo sofrido: O olho da história II, 2018

Não há nada natural no Museu de História Natural. A natureza é simplesmente mais uma ficção dos séculos XVIII e XIX.

Robert Smithson - Robert Smithson: the collected writings, 1996.

O pressuposto da história potencial é que o progresso não é apenas uma ideia, e sim, mais importante, uma força destruidora, um movimento, uma condição imersa em estruturas temporais e espaciais que, no decorrer de algumas centenas de anos, moldou a maneira como nos relacionamos com o mundo comum e narramos nossos modos de estar junto uns dos outros.

Ariella Azoulay - História Potencial: desaprender o imperialismo, 2024.

(...) não há imagem sem imaginação.

Didi-Huberman - Quando as imagens tocam o real, 2012.

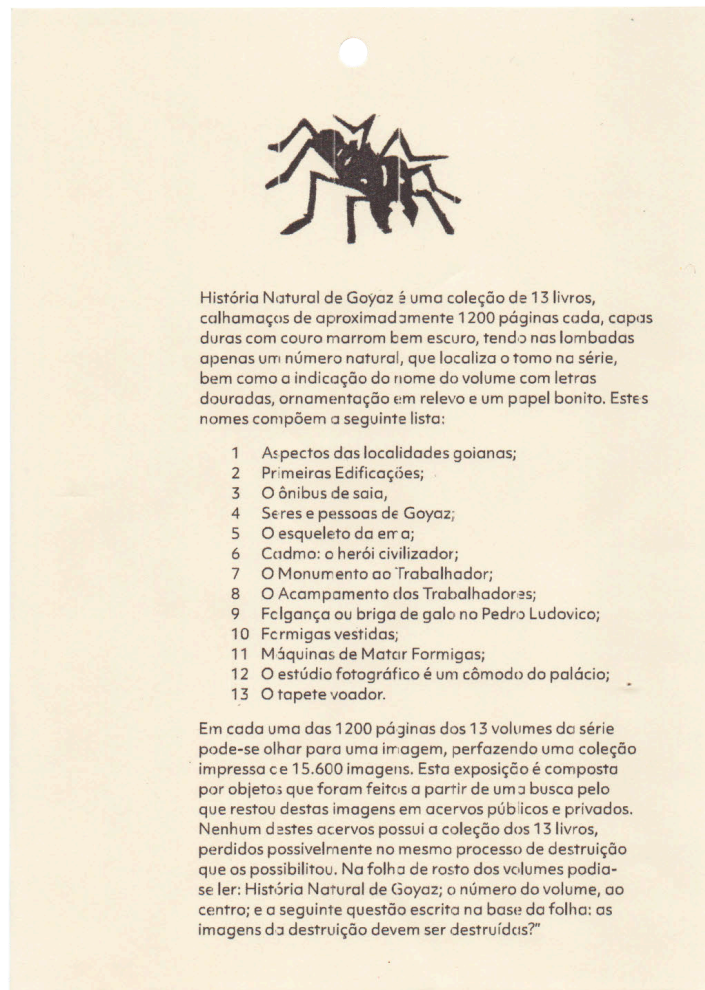


Fig. 03 - Flyer Exposição "Não há terra sem saúvas" (2023) / Coletivo História Natural de Goyaz. Fonte: Acervo Coletivo História Natural de Goyaz.

Em um gancho metálico fixo na parede da Galeria da FAV, cerca de 100 cópias do flyer acima foram enfileiradas e disponibilizadas para todos que visitassem a exposição *Não há terra sem saúvas*. O texto foi escrito pelo coletivo HNG com um tom fabulatório e ao mesmo tempo documental. É a partir da existência de álbuns - *O Álbum de Goiás* (1939); *Álbum de Fotografias sobre o Planejamento e Construção da cidade de Goiânia* (1937); *A Obra Getuliana* (final de 1930) - atravessados por uma crítica sobre os arquivos, que tomamos partido para fabular uma coleção de livros, um álbum fotográfico da *História Natural de Goyaz*.

Pensar nas categorias e conjuntos que compõem um álbum da *História Natural de Goyaz* é se lançar em uma fabulação inventariante e nesse caminho dar a ver uma história impossível. Um impossível que se dá por algumas vias apresentadas no texto: o desaparecimento da coleção completa; pelos restos encontrados nos arquivos; pelos trabalhos compartilhados na exposição¹²; pela pergunta na folha de rosto, “as imagens da destruição devem ser destruídas?”.

Esse flyer é uma imagem que carrega outras inúmeras imagens, e além de carregá-las, acredito que seja capaz de mobilizar imagens para quem o lê. Uma coleção enorme de livros, 1200 páginas cada. Seriam necessárias quantas pessoas para manuseá-lo? “Formigas vestidas” é o volume 10 da coleção. Quem vestiu as formigas? Quem as fotografou? E se fosse possível remontar esse e outros conjuntos? E se fosse possível, inclusive, destruir as imagens da destruição?

Para pensar as imagens e seus conjuntos, precisamos nos lembrar dos acervos, dos arquivos como tecnologia e da narrativa criada através do gesto de preservação: catalogar, nomear, legendar. O convite para fabular o álbum propõe uma desestabilização do arquivo como uma narrativa neutra, como aponta Azoulay,

O estabelecimento do arquivo como tecnologia neutra e instituição de Estado fez dele um modelo que os governados poderiam utilizar e outros aparatos de Estado poderiam imitar e adaptar. A institucionalização da neutralidade, como modelo e ao mesmo tempo como tecnologia do progresso, permitiu sua propagação acelerada em contextos muito diferentes. (AZOULAY, 2024, p. 71)

Essa forma que se repete na construção do arquivo deve ser questionada. Georges Didi-Huberman reflete sobre a natureza lacunar da imagem, em “Quando as imagens tocam o real” (2012). Nele, o autor aponta que “(...) as lacunas são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211). O que chamo aqui de *imagens da destruição* tem a ver com imagens que apresentam essas lacunas e que são trabalhadas em um exercício que propõe

¹² Trabalhos que de acordo com a curadora Cacá Fonseca (2023), “(...) testemunham mundos coletivos coconstruídos, onde a inseparabilidade entre humanos e mais que humanos, coreografam outras ontologias dos modos de desenhar, narrar, representar e fabular a história de Goyaz. (...) A exposição “Não há terra sem saúvas” (...) acaba por revolver a terra e compor de grão em grão um arquivo às avessas.” Referência ao texto curatorial de Cacá Fonseca para a exposição “Não há terra sem saúvas”.

(...) arriscar-se a por, uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.211-212).

As imagens da destruição são então aquelas produzidas e arquivadas por um poder que pilhou terras em nome do progresso, que promoveu genocídios, sociocídios e que nos ensina a ver essas imagens como neutras e inevitáveis. Com isso, devemos nos lembrar da natureza lacunar e “não neutra” das imagens para tatear um caminho de desaprendizagem da história imperial (AZOULAY, 2024). As fotografias devem ser desaprendidas, olhadas, montadas, fabuladas em companhia. Com isso, retomemos a história da construção de Goiânia para traçar outros caminhos com os arquivos e com as imagens.

1.1 | DESAPRENDER GOIÂNIA

Goiânia foi construída na década de 1930, por meio de uma política nacional de expansão para o Oeste (GONÇALVES, 2003), cuja administração era formada por interventores sob a Era Vargas (1930-1945). Com a Revolução de 1930, iniciou-se um novo regime brasileiro, com aspectos autoritários e intervencionistas. No caso de Goiás, o interventor nomeado pelo então presidente Getúlio Vargas foi o médico Pedro Ludovico Teixeira (1930-1933)¹³, de acordo com Esterci, (1972, p.1-2) “tradicional opositor dos Caiado, até então detentores do poder político” no estado de Goiás, visto que, entre 1913 a 1930, o estado vivia ainda um arranjo político familiocrático, o arranjo Caiadista (RODRIGUES, 2015). Com a nomeação de Pedro Ludovico, uma “mudança parcial do quadro político” (ESTERCI, 1972), o estado de Goiás começa a se relacionar com o restante do país, algo que não aconteceu durante o governo Caiado, porém, do ponto de vista de uma "nova classe ao poder, (...) é preferível falar-se

¹³Em 1930, Pedro Ludovico é nomeado como interventor de Goiás por Getúlio Vargas, em 1935 através de uma eleição ele reassume o cargo, em 1937 com decreta-se o “Estado Novo” e ele segue no poder até o fim do regime vigente em 1945 (RODRIGUES, 2018).

em disputas e alianças de facções, em virtude de interesses momentaneamente conflitantes.” (ESTERCI, 1972, p.5).

Apesar da alteração proposta por Getúlio Vargas manter a classe dominante no poder - e mantém em certa medida, ainda hoje, visto que no momento da escrita da dissertação, o atual governador do Estado de Goiás é Ronaldo Caiado (2019 - 2028) -, a propaganda veiculada pelo governo e também disseminada no pensamento intelectual era de que haveria grandes mudanças. Esse discurso do “novo” foi produzido em várias instâncias políticas no Brasil do século XVIII e XIX. De acordo com Ururahy (2015), uma das representações da modernidade se apoiou em três instrumentos para “(...) impulsionar a marcha em direção ao progresso e a modernidade humana: a razão, a ciência e a tecnologia” (URURAHY, 2015, p.11). Tomamos o recorte da ciência para refletir com Foucault (2019, p.222): “A ciência (ou o que passa por tal) localiza-se em um campo de saber e nele tem um papel, que varia conforme as diferentes formações discursivas (...)”, formação discursiva esta, que pode ser visto em uso nos relatórios de mudança da antiga capital de Goiás para Goiânia, o discurso médico-sanitarista (URURAHY, 2015) de Pedro Ludovico e serviu para fortalecer e legitimar a mudança da capital.

Construída “no meio do nada”, narrativa comumente reproduzida nos relatórios administrativos da construção da capital (SILVA, 2019), Goiânia era veiculada como cidade moderna “industrializada, lugar de atividades dinâmicas e com as benesses da arborização, água limpa e a vida saudável do campo, promovendo o bem-estar de sua população” (SILVA, 2019, p. 102). De acordo com Gonçalves:

(...) Goiânia cresceu sob amparo direto do Estado. Foi construída com maior cuidado e atenção possível por um governo que não mediu esforços para associar a imagem da cidade à modernidade. (...) Goiânia representou o símbolo da mudança do poder, verdadeiro ícone de uma nova era, já que se colocava em oposição à imagem de atraso da antiga capital. (GONÇALVES, 2003, p. 31)

Para criar uma oposição à imagem de atraso, a construção da nova capital esteve atrelada a um grande processo de produção de imagens como: fotografias de campo, fotografias dos canteiros de obra, fotogrametrias do traçado, vistas aéreas, cartões postais etc. O governo se valia das fotografias para fazer tal associação à modernidade, as vistas aéreas almejavam apresentar do alto de um avião o início do plano urbanístico desenvolvido pelo arquiteto urbanista Atílio

Corrêa Lima. As fotografias de obras destacam os edifícios governamentais em estilo Art-Déco,¹⁴ como o Palácio das Esmeraldas e o Grande Hotel. De acordo com Silva (2019, p. 195), “A cidade fotografada constituiu-se como uma urbe cenográfica, plasticamente elaborada para propagandear as realizações do governo estadual.”. As imagens fotográficas financiadas, produzidas e arquivadas pelo poder, contribuíram para sustentar uma narrativa oficial e hegemônica sobre a construção da nova capital. Porém, as fotografias ao serem utilizadas para mostrar, também foram capazes de deixar algo escondido.

Goiânia foi uma das cidades brasileiras do século XX que teve como base um modelo político, arquitetônico e urbanístico bandeirantista e colonial (CANÇADO, 2019). A ideia de deserto e de vazio demográfico legitima a colonização, desde as bandeiras à cidade moderna. Como aponta Paulo Tavares (2022),

A percepção de que o interior do continente é um deserto legitima a colonização, daí a noção de sertão vir da concepção de deserto, de “desertão”, que não é uma ideia de deserto ecológica. Na verdade, refere-se ao deserto no sentido de um vazio civilizacional. (...) A ideia de deserto está colocada desde a Revolução de 1930. Ela está colocada para os republicanos, ela foi colocada dentro do império Brasil e, de uma maneira muito forte, pelos militares. (TAVARES, 2022, p 196).

Essa ideia de deserto civilizacional legitima o avanço do progresso em prol de uma “cidadania moderna” proposta por Azoulay, em que ela qualifica como “(...) cidadania imperial, uma vez que é baseada em um conjunto de direitos imperiais concedidos a uns à custa de outros - não é demarcada pelo cuidado de mundos existentes” (AZOULAY, 2024, p. 39-40). Essa “política de apagamento” (CANÇADO, 2019) de mundos, de exploração e de construção da imagem de deserto seguiu para além de Goiânia em projetos de colonização rumo à Amazônia, na Marcha para Oeste, com as construções das Colônias Agrícolas (CANGs), na construção da nova capital do país, Brasília, entre outros projetos. O arquiteto e pesquisador Paulo Tavares, no livro *Lúcio Costa era racista? Notas sobre raça, colonialismo e a arquitetura moderna brasileira* (2022) aponta o fortalecimento do discurso moderno onde ele se alia à arquitetura colonial, nomeada por ele de uma arquitetura *colonial-moderna*, tendo como representante principal o arquiteto urbanista Lúcio Costa, sendo que é a partir

¹⁴ O estilo originou-se na Europa na década de 1920 e “(...) correspondeu às necessidades políticas da “Era Vargas”, que viu nessa expressão arquitetural, uma maneira de reforçar e materializar suas pretensões modernizadoras.” (URURAHY, 2015, p.204) representando assim através da arquitetura a aliança do poder federal com o estatal.

de textos produzidos por Lúcio Costa que o pesquisador evidencia essa síntese. Para Tavares, "(...) o colonial era considerado elemento chave a ser revitalizado como fonte da própria modernidade nacional." (TAVARES, 2022, p. 48). Interessado na investigação colonial-racial e sua violência intrínseca, Tavares publicara anteriormente "Memória da Terra: Arqueologias da ancestralidade e da despossessão do povo Xavante de Marãiwatsédé" (2020), um estudo técnico onde ele, junto ao Associação Xavante Bõ'u, investigou os arquivos fotográficos resultantes de uma das ações da Marcha para Oeste, a campanha de "pacificação" - hoje lida como campanha de remoção - realizada em território xavante. Para o autor, as fotografias foram utilizadas como "registro civilizatório", porém é importante olharmos para elas como "evidências do processo colonial" (TAVARES, 2022, p. 199).

Em *História Potencial: desaprender o imperialismo* (2024), Azoulay nos convoca a desaprender a origem da fotografia. A origem narrada por livros de história é marcada pela fala de Dominique François Jean Arago, em 1839, na Câmara dos Deputados em Paris, que apresenta um relatório "fundando" o discurso da fotografia. Para a autora, desaprender essa origem da fotografia é reconhecer uma violência no ato de Arago ao naturalizar a ideia de que tudo deve ser visto. Há coisas que talvez não deveriam ser vistas e isso não é respeitado.

(...) A ideia do direito universal de ver é uma fraude. Quando a fotografia surgiu, ela não interrompeu esse processo de pilhagem que tornou os outros e seus mundos disponíveis para alguns, mas, ao contrário, acelerou-o e forneceu mais oportunidades para que ele prosseguisse. Nesse sentido, o obturador da câmera desenvolveu-se como uma tecnologia imperial. (AZOULAY, 2024, p.22)

Esse processo de pilhagem que antecede e dá caminho para o desenvolvimento do obturador, pode ser localizado no processo colonial de "descobertas" do "novo", que para a autora,

(...) O novo não é só uma designação descritiva; ele exerce força como um acelerador da violência, a qual é constitutiva de sua naturalização essencial a seu poder de "descobrir" continuamente novos mundos e áreas de exploração, que são com isso transformados em um estoque de recursos prontos para serem explorados." (AZOULAY, 2024, p.45)

Nos lembremos das expedições coloniais¹⁵ e seus efeitos de expropriação e catalogação, onde viajantes percorriam o interior do Brasil com seus cadernos, tinta e papel, produziam relatos de viagem, crônicas, desenhos, “pintando de olhos fechados” (MENEZES, 2018, p. 6), já que esses viajantes tinham um olhar “centrado em uma visão europeia em relação ao interior do Brasil.” (SILVA, 2013, p.28). A História Natural¹⁶ então constrói todo um aparato discursivo e representacional que antecede a fotografia. Ela promove, antes da fotografia, a “exposição das coisas em ‘quadro’. (...) um novo modo de vincular as coisas ao mesmo tempo ao olhar e ao discurso.” (FOUCAULT, 2007, p. 180). É uma maneira de produzir conjuntos de representações e um contínuo. O que os naturalistas vão fazer é se deter ao relato escópico, vão se atentar ao visível e não à vida (MARQUEZ, 2019). O discurso científico produz um olhar que parece fazer efeito também no discurso que era produzido pelos viajantes naturalistas. O que não estava passível de ser reconhecido por eles como uma “vida” passa a ser relatado como “deserto” ou “sertão”. Podemos perceber isso quando tomamos os relatos dos viajantes que chegaram na província de Goyaz no final do século XVIII após a decadência das minas de ouro:

Comumente utilizada pelos viajantes, à palavra “sertão” passou a ser o identificador de regiões que careciam passar pelo mesmo processo civilizador europeu. Quase todos os viajantes do século XIX que visitaram a região central do Império do Brasil. Saint-Hilaire (1779-1853), Spix (1781-1826), Martius (1794-1868) e os demais viajantes da época aplicaram a palavra “sertão” no sentido de definir áreas de população rarefeita, mas também regiões onde inexistisse a vida civilizada. (MENEZES, 2018, p.258)

Esse espaço discursivo ensaiado desde as expedições coloniais, deixa descortinado a relação entre as maneiras de dar a ver e as invenções produzidas por essas maneiras. Isto é, os textos, os desenhos, as pinturas e as gravuras

¹⁵ As expedições de colonização em Goiás é marcada pela expedição paulista que tinha intuito de expansão demográfica e genocídio indígena como foi caracterizado pelo Bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, resultando na descoberta de minas de ouro e na fundação do Arraial de Sant'Anna em 1727, que posteriormente se transformaria em Villa Boa de Goyaz (MENEZES, 2017). Já na primeira república as expedições militares e de demarcação receberam uma nova roupagem, com apoio de conhecimentos técnicos científicos e militares para expansão do poder federal. A Missão Cruls em 1892 foi “(...) conduzida pelo belga Luiz Cruls, diretor do Observatório Astronômico do Rio de Janeiro e professor de geodésia e astronomia da Escola Superior de Guerra. Equipado com teodolitos, sextantes, barômetros, aneróides, bússolas, pedômetros, instrumentos meteorológicos e fotográficos, armas, barracas etc., Cruls também levou astrônomos, médicos, um farmacêutico, um geólogo e um botânico.” (EL-DAHDAH, 2010, s.p).

¹⁶ “Até o século XVIII, a formação de uma história natural era baseada no procedimento da classificação do visível. Foucault demonstrou que, nesse período, a história natural se difere da história da natureza para se aproximar muito mais de uma teoria das palavras – a história natural “é uma língua bem-feita”; o naturalista se ocupa do visível, não da vida.” (MARQUEZ, 2019, p.129)

produzidas desde os naturalistas, estavam atrelados a invenção da imagem de "sertão" produzidas pelo poder . Para Azoulay,

(...) Foi preciso inventar uma linhagem de práticas anteriores de produção e reprodução de imagens para que a fotografia fosse concebida como uma nova aquisição, uma tecnologia que alterava e aprimorava - de forma substancial e em diferentes níveis- a qualidade do produto final. (...) O direito de dissecar e estudar os mundos alheios - do qual as expedições napoleônicas são um exemplo pragmático - e transformar seus fragmentos em obras a serem meticulosamente copiadas não é sequer questionado. (AZOULAY, 2024, p.21).

Com isso, entendemos que é preciso olhar para os arquivos fotográficos e nos lembrar que "(...) O obturador-veredito é comum a outras tecnologias imperiais e já estava em operação bem antes da invenção da câmera. (AZOULAY, 2024, p.15). Isto é, não é a fotografia que inaugura o obturador-veredito. Para a autora, "(...) Desaprender a fotografia como um campo à parte significa antes de tudo destacar o regime de direitos imperiais que possibilitou seu surgimento." (AZOULAY, 2024, p.19). Para remontar a história, a autora propõe destacar este regime de direitos imperiais, com isso, ela evidencia o ano de "1492" como marcador do início da invasão do Novo Mundo (AZOULAY, 2024). É possível então localizar vários "1492"¹⁷ dentro da história imperial, uma maneira de questionar e reverter a categoria do "novo", categoria que levou a uma série de violências imperiais atreladas ao "descobrimento" de terras, exploração de mundos e recursos. Isso significa que,

(...) Desaprender o imperialismo é atentar para as origens conceituais da violência imperial, a violência que assume que as pessoas e os mundos são matéria-prima, considerando-os invariavelmente como recursos imperiais. (AZOULAY, 2024, p.26)

Antes mesmo do discurso inaugural da fotografia, o imperialismo "(...) já havia sido responsável por grandes desastres, incluindo genocídios, sociocídios e culturocídios na África, na Índia, nas Américas e nas ilhas do Caribe (...) (AZOULAY, 2024, p. 22). Para Azoulay, "(...) É preciso reconhecer a destruição como princípio recorrente e gerador desse movimento para evitar a armadilha das narrativas de progresso (...) (AZOULAY, 2024,, p.48). Essas armadilhas

¹⁷ A autora lista alguns deles: "(...) a destruição das formações culturais de políticas em Taíno em 1514; a destruição do sistema de concidadania não feudal do povo Igabo (...); a destruição da cultura judaico-árabe na Espanha e posteriormente na Argélia com o Decreto Crémieux em 1872, que concedeu cidadania francesa aos judeus, em detrimento de seus colegas concidadãos; e a destruição das formações culturais e políticas palestinas em 1948 e para além dessa data."(AZOULAY, 2024, p.48).

acabam por dar um caráter de "neutro" para a pilhagem do Novo Mundo, os arquivos que armazenam a "história do mundo", produzem procedimentos que forjam uma "neutralidade" de classificação, categorização, coleta, etc. Essa neutralidade para a autora é uma maneira de "(...) separar o passado e o presente, história e política." (AZOULAY, 2024, p.71).

Com isso, nos debruçamos na tarefa de desaprender, reconstruir, remontar, recortar parte das fotografias da construção de Goiânia, no intuito de apontar recusas, falhas, vestígios e rastros (DIDI-HUBERMAN, 2013) no arquivo oficial. Precisamos nos lembrar de que essa narrativa do progresso também falha (AZOULAY, 2024). Apostamos que, ao olharmos novamente¹⁸ para as fotografias, na tentativa de desaprender a neutralidade do obturador (AZOULAY, 2024), podemos nos aproximar daqueles que de alguma maneira insistiram a mover-se contra o progresso. Didi-Huberman nos lembra que: "O próprio do arquivo é a lacuna, sua natureza lacunar" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210). Para isso, o gesto aqui é de aproximar das imagens, montá-las, recortá-las e desmontá-las, imaginá-las, não no intuito de preencher essas lacunas, mas sim no desejo de tornar "(...) visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto." (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212).

As fotografias que dão início a esta investigação foram encontradas ainda durante a graduação, por meio da pesquisa de iniciação científica *A cidade em quadros: estudos de Goiânia (2013-2014)*, coordenada pela professora Adriana Mara Vaz¹⁹. A pesquisa refletia sobre a história de Goiânia a partir dos bairros da capital, desde sua concepção até a apropriação feita pela população. Esse conjunto de fotografias foram encontradas no acervo digitalizado da Secretaria Municipal de Planejamento e Urbanismo Estratégico de Goiânia (SEPLAN), e mesmo após a graduação, mantive elas armazenadas em um HD. Com o coletivo HNG, as fotografias foram novamente observadas e analisadas, momento em que iniciamos a abertura para outras instituições arquivísticas, entre elas: Museu da Imagem e do Som do Estado de Goiás (MIS-GO), Goiânia, GO; CPDOC Fundação Getúlio Vargas (FGV), Rio de Janeiro, RJ; Arquivo Público do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Rio de Janeiro, RJ; Brasiliana Fotográfica.

¹⁸ Novamente porque parte das fotografias eleitas para serem olhadas foram bastante tratadas em trabalhos acadêmicos, exposições, livros que tratam da história da capital de Goiás.

¹⁹ Arquiteta, mestre e doutora em História (UFG e UNICAMP), é professora na graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFG e compõem o corpo docente do Programa de Pós-Graduação Projeto e Cidade também na UFG.

Biblioteca Nacional (BN Digital), Rio de Janeiro, RJ; Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional (BN Digital), Rio de Janeiro, RJ; Arquivo do Museu Aeroespacial, Campo dos Afonsos, Rio de Janeiro, RJ.

A investigação com as fotografias da construção de Goiânia junto ao coletivo HNG, nos levou a pensar sobre o que fica escamoteado nos arquivos fotográficos: "(...) o extenso projeto de colonização e pilhagem das terras do interior do país, rumo à Amazônia brasileira, encampado pelas elites e as forças militares da ditadura varguista no Estado Novo." (MARU; BORELA; SCAPIN, 2024, p. 3). Isto é, a pilhagem e o projeto de colonização têm Goiânia como um entreposto, e as fotografias acabam por aparecer como vestígio desse processo moderno-colonial.

1.2 | HISTÓRIA NATURAL DE GOYAZ:

desmontar, remontar, recortar e fabular em companhia

Desde 2019, compartilho com mais dois pesquisadores, Henrique Borela e Octávio Scapin, o coletivo HNG. Nosso trabalho tem sido nos colocarmos diante das imagens, principalmente fotográficas do início da construção de Goiânia, para refletir sobre o processo de produção desses arquivos, sobre o que escapa deles e sobre a relação deles com o processo moderno-colonial (TAVARES, 2022) de colonização do oeste brasileiro, em que a construção e destruição seguem em curso ainda hoje e são objetos da pesquisa. Essa reflexão sobre os arquivos e as fotografias é fortemente influenciada por trabalhos de cineastas como: Harun Farocki²⁰ e Agnès Varda²¹, além de ter como referência as investigações sobre imagem e fotografia de Georges Didi-Huberman e Ariella Aïsha Azoulay.

²⁰ Harun Farocki (1944 – 2014), foi um cineasta tcheco, crítico e ensaísta, que dirigiu mais de 100 filmes com especial interesse pelo poder e a produção de imagens, de maneira crítica seus filmes apontam a conexão e o paradoxo entre imagem e destruição (ELSAESSER, 2010), além de refletirem sobre a cultura visual, a tecnologia e a política. Na cidade de Goiânia, o cineasta recebeu uma mostra especial no I Festival Internacional do Filme Documentário e Experimental - Fronteira, em 2014. Em 2010 a Cinemateca Brasileira, junto a 29 Bienal de São Paulo exibiu uma retrospectiva do cineasta com mais de 60 obras e um seminário “Harun Farocki: por uma politização do olhar”.

²¹ Agnès Varda (1928 - 2019), foi uma cineasta belga referência da Nouvelle Vague francesa. Seus filmes possui uma forte influência de sua prática com a fotografia, adotava uma maneira de filmar de maneira documental mesmo quando se tratava de ficção (ACADEMIA INTERNACIONAL DE CINEMA, 2020).

Em 2020, durante a pandemia de Covid-19, o coletivo organizou, com outros amigos e pesquisadores, um cineclube online, onde exibimos seis obras do cineasta Harun Farocki: *Natureza morta* (1997); *Como se pode ver* (1986); *Fogo inextinguível* (1969); *Imagens do mundo inscrições da guerra* (1989); *Operários ao sair da fábrica* (1995) e *Paralelos de I à IV* (2012). Em todos os filmes, de alguma maneira, Farocki elabora uma crítica às imagens. Em *Imagens do mundo inscrições da guerra*, filme-ensaio de 1989, o cineasta elabora uma arqueologia das imagens (GENARO, 2020), a partir de imagens técnicas atravessadas a operações dialéticas infinitas - comparar e opor -, Farocki se detém em um conjunto especial de fotografias aéreas realizadas por aviões de bombardeios sobre Auschwitz, em 1944. Essas fotografias, observadas anos mais tarde de sua captura, deixam entrever os campos de concentração e as câmaras de gás. Os mesmos aviões que bombardeavam também documentavam visualmente os seus crimes (ELSAESSER, 2010). No filme, Farocki lida com o paradoxo da relação entre imagem e destruição onde "(...) captar uma imagem é um gesto de preservação, mas é também um gesto que prepara o objeto para destruição." (ELSAESSER, 2010, p. 117).

Em uma das leituras feitas no cineclube, o texto de Érico Elias publicado na Revista Zum, "Harun Farocki: máquinas de visão, máquinas de guerra" (2019), nos apresentou uma questão que mobilizou nossos trabalhos, posteriormente, com as imagens da construção de Goiânia. A pergunta é feita por Didi-Huberman a respeito do trabalho do cineasta Harun Farocki, "(...) por que, em que e como a produção das imagens participa com tanta frequência da destruição dos seres humanos?" (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 98). Didi-Huberman reconhece que o cineasta - com seus filmes - permanece na brecha dessa questão. Dizer que as imagens se relacionam - com tanta frequência - de violências, não quer dizer que elas são "puramente" destruidoras, mas, sobretudo dizer que:

Todas as imagens do mundo são o resultado de um trabalho conjunto no qual intervém a mão do homem, ainda que seja instrumentalizada. [...] É preciso, diante de cada imagem, perguntar-se como ela (nos) olha, como ela (nos) pensa e como ela (nos) toca ao mesmo tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.85)

Para pensar com as imagens, o trabalho *1 minuto para 1 imagem* (1982), da cineasta Agnès Varda, também nos serviu como um caminho metodológico para nos aproximarmos das fotografias que estávamos investigando. Foram cerca de 170 ensaios cinematográficos exibidos na TV francesa, onde Varda convida uma pessoa para escrever e narrar uma fotografia. A cada episódio, uma

fotografia era exibida por alguns segundos, sem referências contextuais e posteriormente, era narrada por uma *voz over*²² por um minuto. Ao final do episódio, o autor do comentário era revelado e os dados da fotografia também (ZANINI, 2017).

Varda convocou vários olhares e palavras para aquele conjunto de fotografias, o espectador era intimamente impelido pelo que o narrador era capaz de ver na imagem, o que sabe, o que não sabe, o que imagina, e também o que o olha de volta. Em um dos ensaios, quem narra é a própria cineasta, ao olhar para uma fotografia de uma mulher argelina, feita durante a Guerra da Argélia, pelo serviço militar francês. A narração feita pela cineasta nos convoca a imaginar a violência daquela imagem. As mulheres argelinas estavam sendo obrigadas pelo exército a fazerem retratos para documentos de identidade, isto é, além de serem obrigadas, as mulheres deveriam posar para o fotógrafo sem o véu, situação essa onde só as pessoas mais próximas e íntimas da mulher podiam presenciar. Um *zoom* lento se aproxima do rosto da fotografia, a mulher com a expressão rígida, a "(...) dobra amarga da boca e a incrível violência do seu olhar"²³. O que Varda compartilha neste ensaio visual é aquilo que as imagens podem ou não ser capazes de fazer: tocar quem as olha de uma maneira que seja capaz de reconhecer, a recusa, a negação daquela mulher diante da violência da imagem.

Com referência em práticas, como de Varda e Farocki, elaboramos um primeiro exercício de aproximação com as fotografias com referência em *1 minuto para 1 imagem* de Varda. Cada um de nós escolheu algumas fotografias e elaborou um pequeno texto sobre elas, esse texto foi então sobreposto à fotografia com uma narração em voz over. Os textos ora tinham um tom pedagógico sobre o que é possível ver na superfície da imagem, ora imaginativo, na medida em que narramos os olhares, o que havia sido dito antes e após o clique do obturador, o que não se vê no quadro da imagem mas se sabe e se supõe saber. Ranciere, em *Incertezas sobre a dialética* (2015), comenta sobre o gesto dialético de Farocki, em *Imagens do mundo inscrições da guerra* (1989),

Ele constantemente lhe balança a cabeça para esta dupla operação na qual os dialéticos dominam: comparar e opor; comparar as coisas que não têm aparentemente nada em comum, mostrando que elas pertencem a uma mesma lógica global; mostrar que as atividades tombam em mesmo princípio,

²² Voz over é uma técnica cinematográfica que consiste em sobrepor uma voz sobre cenas.

²³ Transcrição de um trecho da narração da fotografia de uma mulher argelina feita por Marc Garanger em 1960 e narrada por Agnès Varda.

produzindo efeitos opostos – uma vez que a contradição é a lei da história. (...) aquilo que se mostra esconde; aquilo que se produz destrói. (RANCIERE, 2015, s.p.)

É um processo de revisão, reenquadre, questionamento e montagens em torno dos arquivos, a fim de compartilhar: aquilo que nos toca diante das imagens; aquilo que não sabemos; aquilo que passamos a saber diante de outros pesquisadores que também investigaram aquelas fotografias; aquilo que vai e vem; aquilo que juntos imaginamos. Compor um conjunto de olhares com essas imagens que são muitas vezes negligenciadas no arquivo. Azoulay (2024) nos lembra,

As fotografias não falam por si próprias; muitas vezes são catalogadas de forma negligente no arquivo, com poucas informações sobre sua proveniência. Essa falta de cuidado no manejo das fotografias, porém, não pode ser uma desculpa para ignorá-las (...) Podemos observar como, nas fotos e através da fotografia, as linhas divisórias imperiais podem falhar em se materializar. (AZOULAY, 2024, p.196)

Apostamos nas falhas, vestígios do arquivo e também em dar a ver a trama do poder - federal, estadual, municipal - sobre as imagens, elas precisam ser olhadas ora sozinhas, ora atravessadas por outros vestígios. Didi-Huberman (2020) aponta sobre a importância de imaginar o arquivo cruzando-o novamente e novamente sobre ele outros arquivos, imagens, textos, só assim “o arquivo - massa frequentemente inorganizada de início - só se torna significativa ao ser pacientemente elaborado.” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 137). O exercício escópico com as imagens nos lembra que se

(...) precisamos dominar uma gramática e uma estilística para compreender a poesia, precisamos também educar o olhar e aprender a ver outramente as imagens para que elas se tornem mais uma vez eloquentes e interessantes. Ver outramente, ver apesar de, ver à revelia de: maneiras de sublinhar que olhar é um gesto, e que, como gesto, essa é uma prática também criativa, tão criativa quanto deve ser a leitura daquele que procura figuras de linguagem em todo texto. (DE CARLI, 2024, p. 6)

Em “O que é uma fotografia? O que é fotografia?” (2010), Azoulay apresenta a não consideração da fotografia por parte de alguns historiadores, filósofos políticos e sociólogos como “uma fonte de pesquisas políticas, filosóficas ou históricas.” (AZOULAY, 2010, p.9-13). Ao mesmo tempo, a autora aponta que:

Na imprensa, e nos arquivos em geral, as fotografias são mostradas ou armazenadas como referência a um acontecimento, e daí em diante trazidas e replicadas repetidas vezes nas relações significantes simples e problemáticas atestadas pela linguagem das legendas comuns em arquivos

como ‘refugiados’, ‘expulsão’ ou ‘tortura’. (...) Mas essas relações significantes que acompanham o olhar de alguém para a fotografia são apenas um uso dele (...) (AZOULAY, 2010, p.9-13)

Logo mais à frente, a autora apresenta um exemplo para ilustrar o que isso significa. Ela pede para que nos lembremos do clipe de papel, que muitas vezes são utilizados para anexar uma legenda ou uma categoria a determinada fotografia. Precisamos olhar para os cliques de papel como uma máscara que direciona a catalogação da imagem, pois muitas vezes essa máscara é tomada como “uma suposta descrição factual ou um amplo denominador comum do que diferentes pessoas podem ver na fotografia.” (AZOULAY, 2010, p.9-13). O problema não está nessa camada trazida pelos cliques à fotografia e sim no modo que muitas vezes os utilizamos como uma narrativa única e deixamos de olhar para imagem novamente, novamente e novamente. Azoulay aponta que,

O aparecimento e desaparecimento de objetos do olhar na fotografia não atestam a falta de confiabilidade essencial da fotografia. Eles atestam, antes de mais nada, o fato de que uma fotografia não possui um único ponto de vista soberano e estável, e que o que é visível nela - seu verdadeiro referente - deve ser fundamentado não menos que sua interpretação. Esse insight exige que perguntemos novamente: o que é uma fotografia? O que permite e o que não permite ver? (AZOULAY, 2010, p.9-13)

Para a autora, a imagem fotográfica é sempre produzida a partir de um encontro, um evento, que nem sempre as partes fotografadas veem posteriormente a imagem ou até mesmo sabem do evento. A fotografia produz um duplo evento, tanto no ato de sua feitura quanto posteriormente no convite para ver a fotografia:

(...) a visualização da fotografia, sua leitura, sua participação na produção de seu sentido. A potencialidade de futuras visualizações, outro evento fotográfico, é o que torna a fotografia relevante para a escrita da história política potencial.” (AZOULAY, 2024, p. 197)

A *história potencial* é uma recusa em continuarmos contando a história do vencedor, como se não houvesse falhas, fracassos e resistências diante das violências. Isso não significa somente a inversão do ponto de vista. Para a autora, "(...) A história potencial fomenta e reclama o poder dinâmico daqueles que nunca desistiram de lutar contra o imperialismo, contra a imposição de violência como um dado irreversível." (AZOULAY, 2024, p. 98).

É com essas referências que exercitamos o olhar novamente e juntos para as fotografias da construção de Goiânia, a fim de dar a ver caminhos de recusa

da história oficial. O exercício de aproximação com algumas fotografias que fizemos no coletivo HNG, se transformou em um objeto desenvolvido de título homônimo ao trabalho de Varda, “*Um minuto para uma imagem*” (2019).

O exercício busca questionar o que podemos ver e dizer sobre uma imagem. Os textos que compõem o objeto transitam entre uma escrita descritiva, especulativa, fabulatória, imaginativa. Olhar uma imagem e acompanhar a narração convida quem a olha a adentrar o plano, a imaginar com o texto, a imaginar com a imagem. O exercício trás os arquivos fotográficos para serem olhados, como se fosse necessário trazê-los de volta a vida, dar a ele vários corpos, vozes, ouvidos, boca, pés, etc. (Texto produzido pelo Coletivo História Natural de Goyaz)

É a partir desse trabalho de escrita sobre as imagens que apresentarei a seguir três das fotografias utilizadas e que nomeamos como *disparadoras*. A proposta aqui é compartilhar o texto elaborado sobre cada imagem e a investigação que se abre a outras imagens e outros textos que nos conduzem a uma imaginação do arquivo.

1.3 | AS IMAGENS DISPARADORAS

“(...) de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo.”

Roland Barthes - A câmara clara, 1984.

(...) em vez de conceber a fotografia como um meio de registrar episódios pontuais de destruição, nós precisamos nos perguntar de que maneira ela participou da destruição e, finalmente, analisar como, e se, a partir desse reconhecimento, a fotografia pode nos ajudar a imaginar formas de sair dela.

Ariella Azoulay - Desaprendendo momentos decisivos, 2019.

(...) Não estamos diante das imagens; estamos entre elas, assim como elas estão entre nós. A questão é saber como circulamos entre elas, como as fazemos circular.

Jacques Ranciere - O trabalho das imagens, 2021.

O real precisa ser ficcionado para ser pensado.

Jacques Ranciere - A partilha do sensível, 2009.

As imagens *disparadoras* são aquelas que parecem querer falar conosco (MARU; BORELA; SCAPIN, 2024, p. 4) ou que parecem nos atrair (BARTHES, 1984) e com isso colocam em prática uma investigação específica. Elas são trabalhadas a partir de um estranhamento, ou um detalhe no quadro, ou uma perturbação com a imagem, ou na maneira como ela nos olha de volta e nos convoca a imaginá-la. Nos lembra Didi-Huberman, “Uma imagem sem imaginação é pura e simplesmente uma imagem que ainda não nos dedicamos a trabalhar.” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 171). O trabalho, então, com as imagens, se vale de canetas e tesouras (AZOULAY, 2024), por meio de exercícios de escrita, de *zoom*, recorte, justaposição e montagem.

Roland Barthes em “A Câmara Clara: nota sobre a fotografia” (1984) contribuiu para pensar na posição de mediação diante de uma fotografia. Isto é, Barthes reflete sobre sua atração por certas fotografias. Para ele há dois tipos de atração que uma fotografia provoca. O *studium* pode ser o interesse cultural, histórico ou político diante uma fotografia. O *punctum* é algo que vem da imagem e atravessa quem a olha de maneira particular, como o autor aponta “(...) é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente” (BARTHES, 1984, p. 47). Essa contribuição aponta para uma dupla atração, uma mais ampla e uma mais específica vinculada às subjetividades de quem olha a imagem. O que tentamos exercitar com as fotografias disparadoras no coletivo HNG toma essas duplas funções como meio de entrar nas imagens. As fotografias, cada uma à sua maneira, nos transpassa de algum modo. Ao elaborarmos uma escrita sobre essas imagens compartilhamos então uma marca.

Esse trabalho com as imagens acaba por deixar entrever alguns detalhes dentro do quadro, o que nos requer empenho em um exercício de recorte. Ao propormos isto, convidamos quem olha para ela a se relacionar com aquele fragmento. Esse exercício acaba por compartilhar os pontos que importam na narrativa de quem produziu o recorte. O fragmento deixa em evidência aquilo que talvez seja próprio da imagem, um rastro, como aponta Didi-Huberman,

(...) a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 206)

Esse fragmento, ao ser olhado, convoca também quem o vê para a tarefa impossível de completar suas lacunas.

Na escrita da dissertação, as imagens disparadoras se juntarão a outras imagens, textos e recortes. Apresento a seguir os exercícios de escrita sobre três fotografias disparadoras para compor três conjuntos com os seguintes títulos: “O estúdio fotográfico é um cômodo no palácio”; “O acampamento dos trabalhadores”; “A máquina de matar formigas”.

1.3.1 | O ESTÚDIO FOTOGRÁFICO É UM CÔMODO NO PALÁCIO

O interventor Pedro Ludovico posa para o pintor Almeida Carvalho e ambos posam para o fotógrafo Silvio Berto, em uma sala íntima do Palácio das Esmeraldas. O estúdio fotográfico é um cômodo no palácio. Na metade esquerda da imagem Pedro Ludovico aparece sentado em uma poltrona. De braços e pernas cruzadas ele olha para fora do quadro da fotografia. Sua postura e feição descontraídas criam um contraponto com a pintura que o representa, posicionada na metade direita da imagem. A tela com o retrato praticamente finalizado do interventor, parece almejar uma escala 1:1 com o referente real. Ludovico aparece mais sério e o seu olhar olha também aponta para fora do quadro da fotografia. Na pintura, porém, podemos notar a aparição de um elemento que não aparece na cena fotografada. Um pedestal com o busto do Presidente Vargas, patrocinador da empreita moderna de construção de Goiânia. Quem faz a fotografia é Silvio Berto, fotógrafo da elite goiana na época. Ele não aparece na imagem a não ser por uma marca que o representa no canto esquerdo da fotografia. No canto superior esquerdo e direito da fotografia, dentro do quadro mais escanteado pelo fotógrafo, vemos vidros jateados onde é possível ver a gravação de representações indígenas estilizadas em bisotê.

Coletivo História Natural de Goyaz - Texto desenvolvido para voz over do trabalho "1 minuto para 1 imagem", 2019-2025.



Fig. 04 - Pedro Ludovico posa para o pintor Almeida Carvalho. Fotógrafo: Silvio Berto. Acervo: MIS-GO.



Fig. 05 - Exercício de zoom e recorte sobre a fotografia de Pedro Ludovico. Fotógrafo: Sílvio Berto. Acervo: MIS-GO.

A fotografia, realizada em 1942, no Palácio das Esmeraldas em Goiânia, foi inúmeras vezes reproduzida em revistas, exposições, livros e artigos sobre a construção da capital. Um dos trabalhos que promove uma interpretação pormenorizada, atenta aos elementos que compõem o quadro, e que foi uma base para o texto produzido pelo coletivo, é o de João Horta Nunes, no artigo “O pioneiro Sílvio Berto: fotografia e sociedade” (2001). O autor evidencia a composição minuciosamente criada para a cena fotografada, os alinhamentos das poltronas, a simetria entre o retrato e o retratado, e a pintura que parece repousar na poltrona (NUNES, 2001). Berto promove uma fotografia de retrato e

coloca em cena a pintura de retratos, meio pelo qual as figuras de poder eram retratadas antes da invenção da fotografia.

De acordo com Nunes (2001), a fotografia foi realizada dentro da sala de Chá da Dona Gercina - primeira dama - no palácio do governo. Em uma das conversas com o coletivo HNG, Henrique comentou já ter visto, em uma matéria do Jornal O Popular, que o fotógrafo austríaco Alois Feichtenberger, além de lavar os negativos fotográficos nas margens do córrego Botafogo, também contava com um estúdio de revelação de fotografias dentro do Palácio das Esmeraldas. Há uma relação entre o poder que emana do palácio e o poder da fotografia. O estúdio fotográfico se transformou em um cômodo do palácio a partir da cena criada por Sílvio Berto e um dos cômodos do palácio foi um estúdio fotográfico base para Feichtenberger. Alguns anos antes da fotografia ser realizada, no final de 1930, o livro "Obra Getuliana" foi concebido por Gustavo Capanema e idealizado como "(...) um gigantesco empreendimento pedagógico e publicitário autônomo, que faz uso de várias estéticas modernas para representar a invenção do futuro no presente" (LISSOVSKY; JAGUARIBE, 2006, p. 90). Com um acervo de mais de 600 fotografias, em especial de edifícios, praças, parques, construções que simbolizariam o poder do Estado, como pontua Beatriz Jaguaribe e Maurício Lissovsky (2006, p.92):

O que se vislumbra nas imagens da Getuliana é um projeto de modernidade disciplinada, arianizante e monumental, aplicado a uma nação trabalhadora e muito atenta ao que faz. (...) A estética inovadora ajuda aqui a redimir o passado, afastar os espectros da escravatura, do atraso decorrente da oligarquia espoliativa, para fundir um novo devir nacional. A Obra getuliana evidencia que grande parte do apelo das utopias sociais é a noção de que o futuro se constrói, é passível de controle, factível e projetável.

Esse controle eugenista pode ser notado nas escolhas das fotografias, onde pessoas negras não são fotografadas ou, quando são, aparecem de "modo oblíquo" (JAGUARIBE; LISSOVSKY, 2006, p. 101). A escolha por pessoas brancas nas fotografias era um projeto racista de ideal do homem brasileiro. Essas pessoas, por sua vez, quando apareciam, estavam sempre em situações vinculadas ao trabalho, vestindo seus uniformes. A não ser pela única fotografia de uma missa realizada no altar da pátria (JAGUARIBE; LISSOVSKY, 2006). A natureza também aparece pouco, e quando aparece, é sempre assumidamente "domesticada", como no caso do Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Porém, há uma outra ausência que chama a atenção de Jaribe e Lissovsky: a de uma fotografia de Getúlio Vargas. Para os autores, a ausência se faz proposital quando

o olhar dos fotógrafos que compuseram o álbum é então apropriado e se transmuta no próprio olhar de Vargas. Os fotógrafos viram com os olhos de Vargas? Somente?

Não só Vargas fez uso do aparato tecnológico da fotografia em prol da promoção de si e das "benfeitorias" civilizatórias desenvolvidas durante seu poder autoritário. O imperador Dom Pedro II, no Brasil, foi responsável por trazer a fotografia para dentro da corte, de acordo com Mauad (2013), ele:

Incentivava, por meio da concessão de comendas e recursos financeiros, os fotógrafos a registrarem as riquezas e belezas do Império e a representarem o Brasil nas exposições universais (Turazzi, 1995). Pelas lentes desses mesmos fotógrafos a imagem do Imperador foi difundida dentro e fora do Brasil, garantindo ao poder público uma face moderna e civilizada (Vasquez, 1985). (MAUAD, 2013, p. 17).

Como resultado dessa inserção da fotografia na corte imperial brasileira, ela se tornou presente nas três instâncias, federais, estaduais e municipais (MAUAD, 2013), gerando arquivos hoje conhecidos como: Casa de Oswaldo Cruz; Coleções fotográficas de expedições do IBGE; Missão de "pacificação" do Serviço de Proteção ao Índio; coleção Getulina no CPDOC da FGV entre outras.



Fig. 06 - Fotografia de Dom Pedro II, Imperador do Brasil. Fotógrafo: Joaquim Insley Pacheco. Sem data. Acervo: Biblioteca Nacional.

Na fotografia acima (Fig. 06), Dom Pedro II posa para o fotógrafo Joaquim Pacheco. Ele aparece em pé e centralizado na imagem, do lado esquerdo uma cadeira vazia, do lado direito um pedestal, também vazio, mas aqui o imperador apoia sua mão esquerda sobre o topo. Diferente da fotografia do outro Pedro, o Ludovico, aqui não há nenhum busto no pedestal. Acima do imperador não haveria nenhum outro poder?

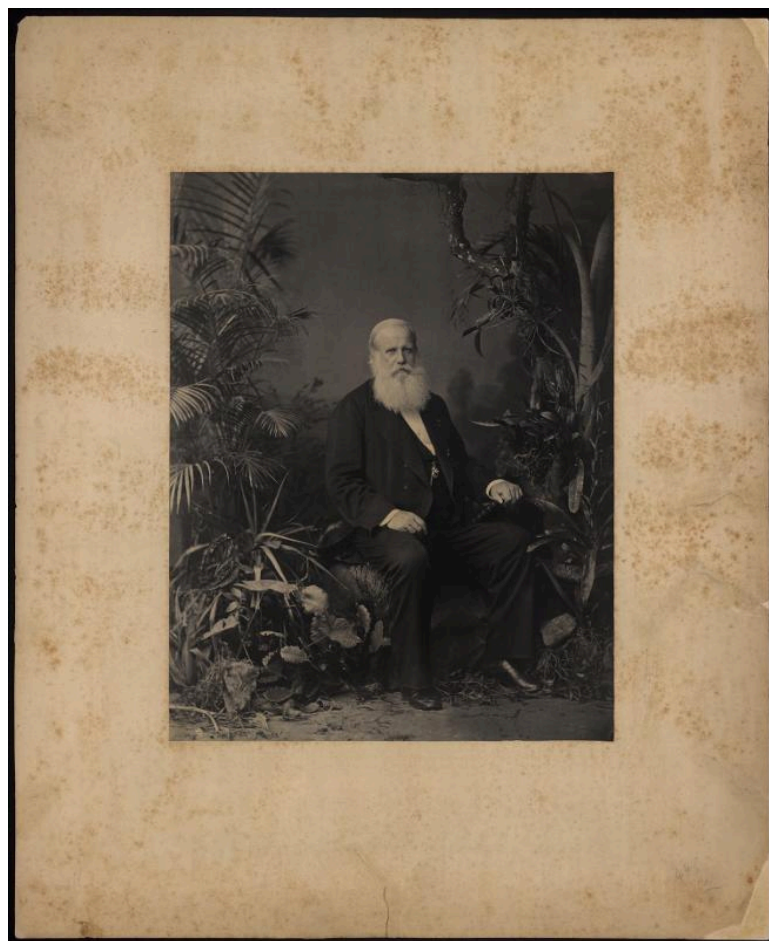


Fig. 07 - Fotografia de Dom Pedro II, Imperador do Brasil. Fotógrafo: Joaquim Insley Pacheco, 1883. Fonte: Biblioteca Nacional.

No outro retrato acima (Fig.07), produzido também por Joaquim Pacheco, apresenta o imperador levemente descentralizado do quadro da imagem. Ele aparece sentado sobre uma estrutura que aparenta ser uma pedra, esguio e em uma das mãos ele segura uma bengala como se forjasse o braço de uma cadeira. Ao redor dele, encontram-se espécies de flora brasileira, que emolduraram o retrato. A cena parece almejar a produção de uma simbiose entre o natural e o

símbolo de poder. Se Vargas apresentava o lugar da natureza como um lugar domesticado, no retrato do imperador, a ideia de um Brasil tropical compõe a imagem dele em meio à uma “natureza moldura”. Alguns anos mais tarde da fotografia ser realizada, em 1889, o Brasil participava da Exposição Universal de Paris:

Em um quiosque ao lado, vendia-se café a dez cêntimos a xícara. Enormes telas do pintor brasileiro Estêvão da Silva, apresentando frutas tropicais, enfeitavam as salas mais vazias. Seis estátuas colossais representavam os rios do Brasil, e numa enorme bacia flutuava, romanticamente, uma típica vitória-régia. (SCHWARCZ, 1998, n.p.)

Retomo para a fotografia de Pedro Ludovico para pensar os elementos escanteados na imagem. Os desenhos em bisotê na Sala de Chá Dona Gercina, apontam para uma “natureza emoldurada”. Os desenhos remetem a homens “guerreiros” com vestimentas do que seriam indígenas. De acordo com a matéria “Palácio das Esmeraldas: residência oficial do poder no coração de Goiânia”²⁴, (2001) publicada no Jornal A Redação, feita por Carolina Pessoni, o pesquisador Wolney Unes aponta que os vitrais e desenhos em bisotê presentes no Palácio das Esmeraldas recebem autoria de um artista russo: Conrado Sorgenicht. A dissertação de Regina Lara Silveira Mello, com título “Casa Conrado: cem anos do vitral brasileiro” (1996) nos conta que Conrado era na verdade de origem alemã e veio para o Brasil em 1874 e se instalou em São Paulo. Fundou um ateliê de vitrais e passou o ofício para o filho e neto, todos com o mesmo nome e sobrenome, Conrado Sorgenicht. Fizeram inúmeros vitrais em igrejas, edifícios do Estado e casas particulares e também trabalham em parceria com diversos artistas (MELLO, 1996). Imaginemos então que esse trabalho foi encomendado pelas diligências do interventor Pedro Ludovico à Casa Conrado. Havia uma relação entre “(...) desenvolvimento dos temas, na criação de enredos, na coerência que o vitral pode expressar na sua relação com o conjunto arquitetônico a que se destina” (MELLO, 1996, p. 142). A gravação de um “índio estilizado em bisotê” (NUNES, 2001, p.133) eram enfeites, natureza - supostamente - dominada, natureza morta, como se não houvesse mais indígenas em Goyaz.

²⁴ Gostaria de agradecer ao amigo Joaquim Oliveira, que compartilhou comigo a matéria no Jornal A Redação.

1.3.2 | O ACAMPAMENTO DOS TRABALHADORES

Uma vista aérea do Grande Hotel, feita pela Escola de Aviação Militar, Goiânia, em 1937. O setor responsável pela atividade de fotografar estava vinculado às escolas de aviação que formavam pilotos e observadores aéreos. Formava também militares especializados em fotografia e toda a técnica envolvida. No centro do quadro está o edifício do Grande Hotel, conforme descrito na legenda da imagem. Ao fundo, quase fora do quadro, negligenciado pelo olhar do fotógrafo, vê-se uma parte do acampamento dos trabalhadores com seus barracões de palha, próximo a uma grande mata, vista no canto superior esquerdo da fotografia.²⁵

Coletivo História Natural de Goyaz - Texto desenvolvido para voz over do trabalho "1 minuto para 1 imagem", 2019-2025.

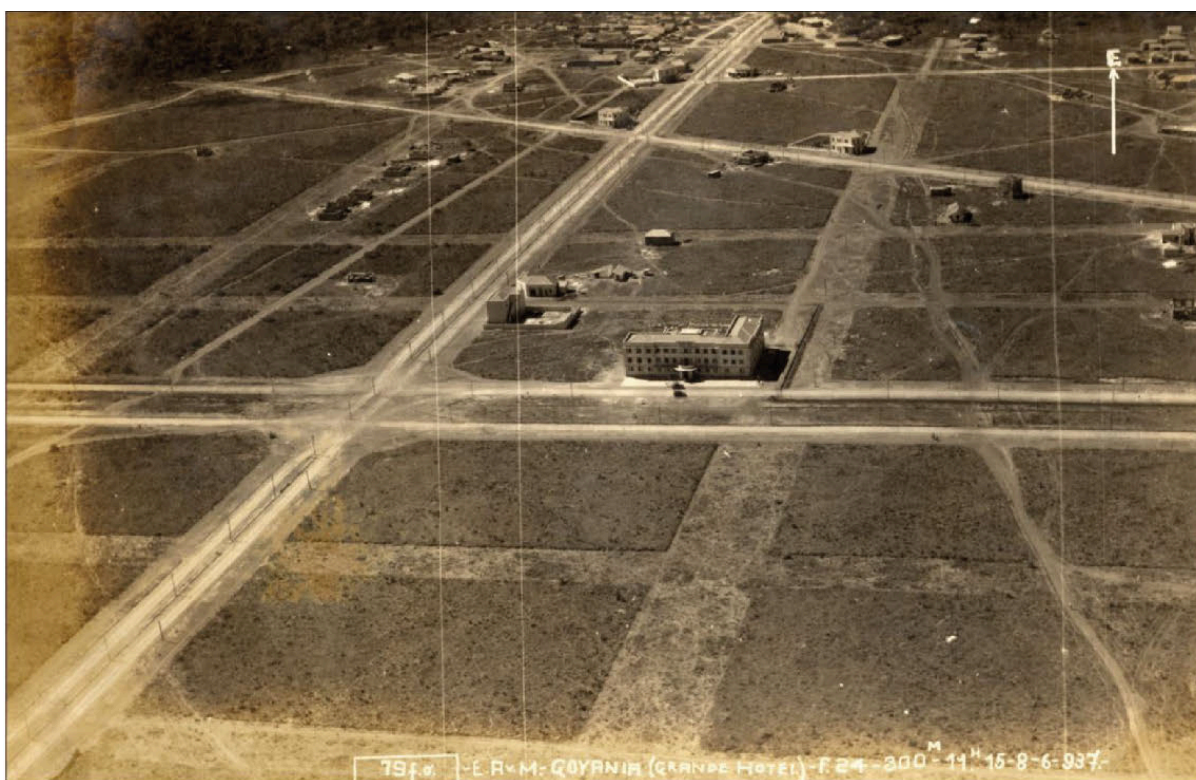


Fig. 08 - Goyania (Grande Hotel). Fonte: Escola de Aviação Militar (MUSAL).

²⁵ O texto elaborado para voz over é composto por uma escrita do coletivo HNG, do que se vê no quadro da imagem atravessado a outros textos como: *Antes do paraíso, o expurgo: a Hospedaria Central da Ilha das Flores* (2020) de Beatriz Kushnir; *A história da fotografia aérea e a Escola de Aviação Militar* (2020) de Fabiana Costa Dias e Jefferson Eduardo dos Santos Machado. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?tag=escola-de-aviacao-militar>. Acesso em: 20 jan. 2025.

Visitei Goiânia em 1937. Uma planície sem fim, que lembrava um terreno baldio e um campo de batalha, espetado por postes de eletricidade e por fixas de agrimensura, deixava entrever uma centena de casas novas espalhadas pelos quatro cantos do horizonte. A mais importante era o hotel, paralelepípedo de concreto que, no meio daquela monotonia, evocava um aeródromo ou um fortim; de bom grado poder-se ia aplicar-lhe a expressão 'bastião da civilização', num sentido, não mais figurado mas próprio, que adquiria no caso um valor singularmente irônico. Pois nada podia ser tão bárbaro, tão desumano, quanto essa implantação no deserto. Essa construção sem graça era o contrário de Goiás; nenhuma história, nenhuma duração, nenhum hábito lhe saturara o vazio ou lhe suavizara a rigidez; ali nos sentíamos como numa estação de trem ou num hospital, sempre passageiros, e nunca residentes. Só o receio de um cataclismo podia justificar aquela casamata. De fato, produzira-se um, cuja ameaça era prolongada pelo silêncio e pela imobilidade reinantes. Cadmo, o civilizador, semeara os dentes do dragão. Numa terra esfolada e queimada pelo sopro do monstro, esperava-se para ver os homens crescerem.

Tristes Trópicos - Lévi-Strauss, 1996.

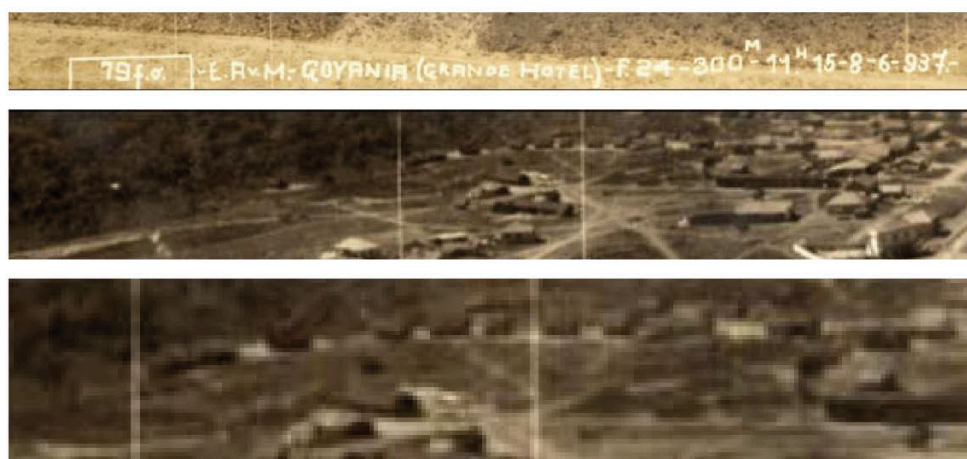


Fig. 09 - Recorte e zoom em fotografia: Goiânia (Grande Hotel). Fonte: Escola de Aviação Militar (MUSAL).

Em 1937, o antropólogo estruturalista Claude Lévi-Strauss visitou Goiânia. Documentou a passagem acima em seu livro “Tristes Trópicos” (1996), publicado em 1955 na França. Não me recordo quando foi a primeira vez que li esse trecho, mas foi nos encontros com o coletivo História Natural de Goyaz que a presença dele foi ganhando corpo e se transformando em uma segunda imagem, ao ser justaposto à fotografia feita pela Escola de Aviação Militar. Esse texto carrega descrições que produzem imagens: o terreno baldio, o poste de eletricidade, o aeródromo ou fortim, o deserto, o paralelepípedo, o trem, o cataclismo, o silêncio, Cadmo, o dragão, o monstro e os homens. Essas palavras que, de tantas vezes lidas, começaram a ganhar um estatuto de realidade, como se, por alguns instantes, fosse possível ver o dragão, o silêncio, o deserto. Talvez não seja estatuto de realidade, seja mesmo estatuto de imagem, imaginada e escrita por Lévi-Strauss, como quem tira uma fotografia. Se as imagens precisam ser imaginadas, aqui elas são fortemente influenciadas pela construção imaginária do deserto, narrado não só pelo antropólogo, mas por uma série de relatos sobre o oeste brasileiro. Em algumas discussões no coletivo, compartilhamos o quanto a fotografia aérea apresentava elementos que apareciam descritos no texto do antropólogo. Por algumas vezes, chegamos a imaginar o próprio Lévi-Strauss dentro do avião direcionando e apertando o obturador da câmera. Em outros momentos, imaginamos juntos que essa fotografia talvez se parecesse mais com uma cidade pós-guerra, destruída por algum bombardeio ou uma cidade vítima de algum desastre natural. Esse jogo dialético que a imagem propõe entre construção e destruição é algo condicionado pela modernidade imperial, nos lembra Azoulay (2024):

(...) Desde o início, esse princípio do novo foi inseparável do princípio de destruição, destruição essa que tomou muitas formas e é frequentemente forjada, contra a sua vontade, por aqueles que são de fato seus alvos e vítimas diretos. Afinal, a destruição não pode ser empreendida sem trabalho, do mesmo modo que a imposição de novas estruturas não pode ser construída sem trabalhadores. O progresso é a razão e a desculpa tanto para destruir como para remediar a destruição causada (...) (AZOULAY, 2024, p.39)

Ao justapor a fotografia e o texto, imaginamos a destruição empreendida pelo progresso na construção da nova capital de Goiás. Há uma naturalização dessa destruição, já que se afirma que nada existia antes da cidade. Qual a relação entre a negação da existência de algo antes do progresso e a maneira

como é negada a civilidade aos trabalhadores que construíram a nova cidade? Uma negação de um passado e de um futuro para alguns homens.

A fotografia deixa escapar um quase fora de quadro, que nos faz imaginar. Assim como o texto do antropólogo nos faz imaginar. Talvez acabe por nos fazer imaginar aquilo que não era desejado durante a construção de uma nova cidade: sua semelhança com a destruição ou um campo de guerra. Lévi-Strauss esperava que homens crescessem na terra esfolada pelo hálito do monstro, no entanto, se esqueceu que já havia homens ali, que a tábula rasa é uma invenção, assim como o deserto. Havia crianças, mulheres, homens, havia emas, formigas e outros seres ali, antes de Goiânia nascer.

O terreno baldio foi baldeado por alguém, as cem casas construídas no horizonte foram construídas por alguém, as fixas de agrimensura foram colocadas por alguém. A fotografia deixa entrever um vestígio desses trabalhadores, que aparece no canto superior esquerdo da imagem. Nesse jogo de comparação e oposição, podemos apontar algo que o antropólogo não viu e que o fotógrafo militar - intencionalmente ou não - deixou escanteado no quadro da imagem, mas que ainda assim está na imagem: o acampamento dos trabalhadores.

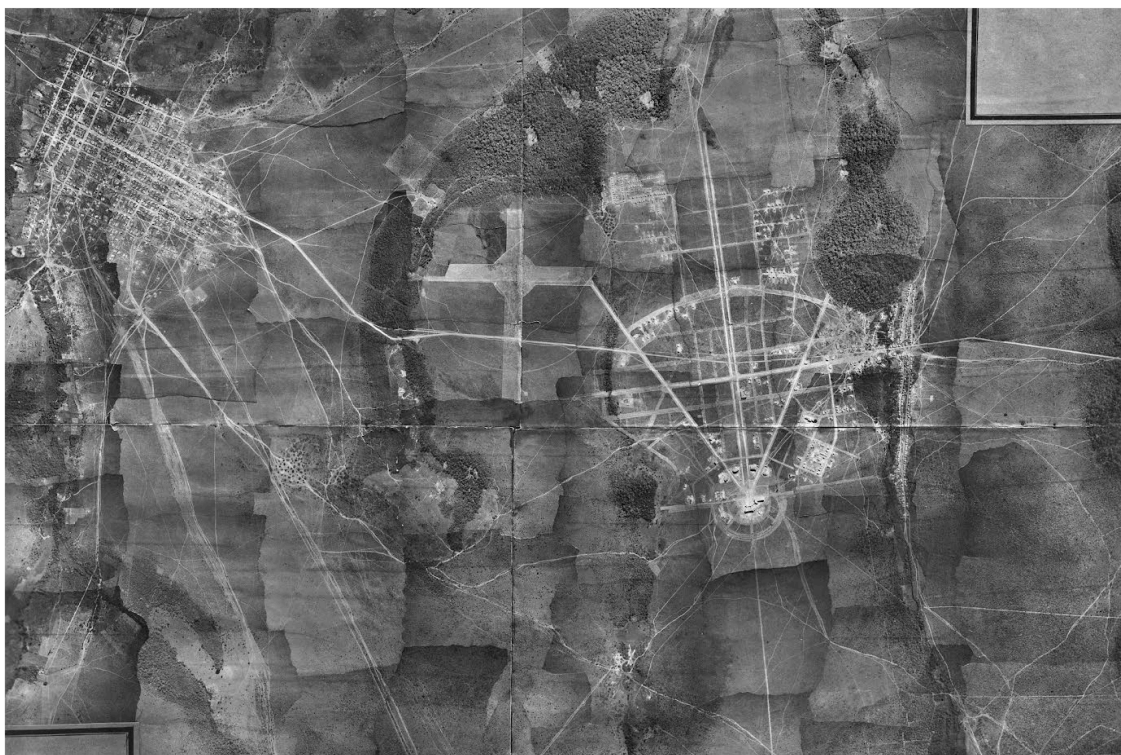


Fig. 10 - Aerofotogrametria de Goiânia. Fotógrafo: Paul Stille. Fonte: CPDOC Fundação Getúlio Vargas.



Fig. 11 - Recortes e zoom na Aerofotogrametria de Goiânia. Fotografia: Paul Stille. Fonte: CPDOC / FGV.



Fig. 12 - Desenho da ocupação do Acampamento dos trabalhadores. Fonte: Coletivo HNG.

Em um dos encontros com o coletivo, Henrique trouxe algumas informações sobre a fotogrametria acima. Ela foi feita pelo fotógrafo alemão Paul Stille, em 1937, em Goiânia. Paul era também um dos fotógrafos colaboradores no álbum fotográfico “Obra Getuliana” (JAGUARIBE; LISSOVSKY, 2006). O método de fotogrametria surgiu em 1855, através do “geógrafo Kersten e foi introduzido por Albrecht Meydenbauer (1834-1921) na literatura internacional em 1893, ao fotografar edificações de grande valor arquitetônico na Alemanha.” (SILVA, 2015, p. 81). Na história das fotografias aéreas, vários foram seus suportes de captura, balão, pombos, pipas, avião (SILVA, 2015). Os aviões foram de suma importância para o avanço da técnica, sendo muito utilizada durante a Primeira Guerra Mundial para fins militares (SILVA, 2015). O avião, era capaz de servir a guerra, capturar imagens que por sua vez contribuíram no desenvolvimento da produção de mapas. Através de levantamentos aerofotogramétricos, foi possível a elaboração de plantas e mapas com maior precisão, as fotografias passaram a ser utilizadas como instrumentos de medição, porém não é tudo que aparece nas imagens que é transposto para as plantas, para os mapas. Algumas fotografias não são desejadas pelo poder do Estado. Alguns mapas também não.

Na fotogrametria é possível notar o traçado das avenidas desenhadas na terra pelos trabalhadores e suas máquinas, seguindo o desenho inicialmente planejado pelo urbanista Atílio Correia Lima. A região da nova capital com uma ocupação pouco densa deixa forte a marcação das quadras ainda vazias de construção. À esquerda da imagem, também é possível ver a cidade de Campinas com seu traçado ortogonal e uma ocupação mais densa. Campinas foi fundada em 1810, mais de 100 anos antes da nova capital. Há uma via que a corta e atravessa a parte esquerda da imagem até encostar no traçado de Goiânia. Também é possível notar, quase centralizada na imagem, uma cruz desenhada na terra. Trata-se do Setor Aeroporto, local que recebeu o primeiro aeroporto da nova capital. À direita da imagem, há uma mata mais densa que parece ter sido dividida ao meio pela ocupação da jovem capital. Ao darmos um zoom nessa região, é possível notar que o traçado antes, muito demarcado na terra e com alguns vazios se dilui e a ocupação parece mais densa. Começam a surgir vários trilheiros estreitos. Há uma densidade de casas diferente de toda a ocupação. São pequenas edificações, onde as silhuetas se confundem com o que a circunda. Do outro lado e paralela ao córrego Botafogo, essa ocupação aparece mais evidente. Duas linhas paralelas com pequenas casas conformam então uma das primeiras regiões mais adensadas na nova capital: o acampamento dos trabalhadores.

Em *Camadas do tempo: representações geográficas nas fotografias e cartões postais da cidade de Goiânia (1933-1970)* (2009), Karinne Silva evidencia que são raros os registros feitos do acampamento dos trabalhadores ou de moradias populares. Um dos poucos registros - a nível do solo - foi feito por Alois Feichtenberger e este foi inúmeras vezes utilizado como uma das poucas imagens do acampamento dos trabalhadores. De acordo com Silva (2019, p.195):

[...] a fotografia serviu para documentar visualmente a “eficácia do poder público na cidade” e, nesta condição, como mecanismo de exclusão visual das partes que não correspondiam às pretensões políticas dos governantes ou que fugiam do seu controle.

A fotografia tirada por Feichtenberger possui o título “Vila de Operários”, realizada no mesmo ano da aerofotogrametria. A imagem “(...) revela o arranjo de uma pequena contiguidade parcial, proposta pela linha diagonal dos barracões de palha, no lado esquerdo da imagem.” (SILVA, 2019, p. 186). A linha diagonal revela um pequeno fragmento do acampamento, que em um primeiro momento pode-se imaginar que essa vila fosse pequena, porém ao olharmos para o que a aerofotogrametria deixa aparecer a linha de ranchos se estende por todo o córrego Botafogo. O que as imagens existentes dão a ver e o que escondem?

A fotogrametria foi encontrada no arquivo digital do Centro de Pesquisa e Documentação (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas. A pasta possui o título: “Aspectos de plantas, mapas e vistas aéreas de Goiânia”. Possui um conjunto de 14 imagens, sendo três fotografias aéreas feitas pela Escola de Aviação Militar, duas fotogrametrias realizadas por Paul Stille, duas plantas de “Casas para funcionários”, uma planta do Grande Hotel, um mapa de “Goyaz” que anuncia a construção da nova capital Goiânia, um mapa do Setor Central e Norte da nova capital, um mapa do Setor Sul, um desenho de vista de pássaro do que viria a ser a Praça Cívica e um mapa da “Planta Geral de Orientação” de Goiânia, onde é possível reconhecer o desenho do traçado que também aparece na fotogrametria apresentada acima.

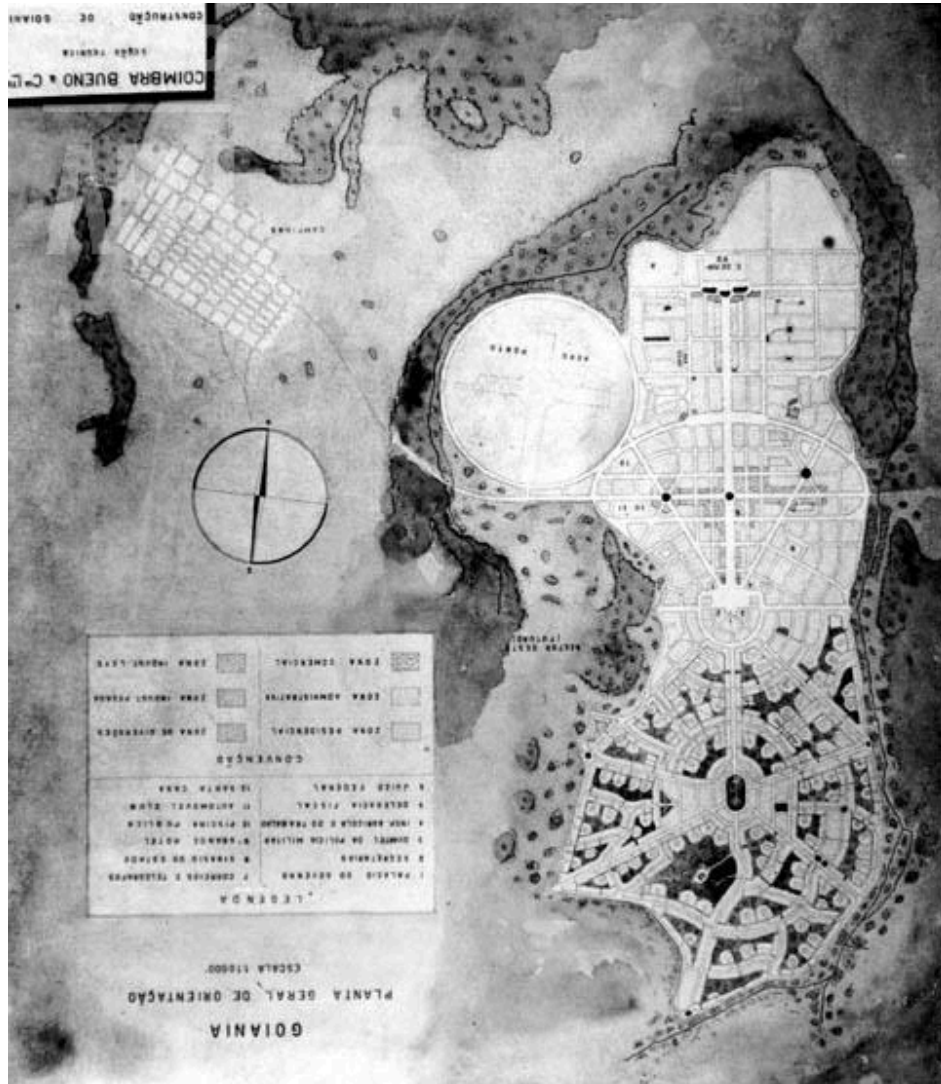


Fig. 13 - Planta Geral de Orientação - Goiânia. Autor: Coimbra Bueno e Cia. Fonte: CPDOC/ FGV.

Para facilitar a aproximação entre a fotogrametria com o mapa Geral de Goiânia, proponho seguirmos o mesmo norte da fotografia, logo, farei uma

rotação de 180° no mapa, deixando ele “de cabeça pra baixo”. Isso facilitará a localização de alguns elementos que aparecem na fotografia e no mapa desenhado pela construtora responsável pela construção de Goiânia, Coimbra Bueno. Podemos reconhecer quatro elementos que se repetem da fotogrametria: o primeiro está à direita da imagem, o traçado do plano inicial de Goiânia; o segundo está à esquerda da imagem, o traçado da cidade pré existente, Campinas, que posteriormente viria a se tornar um bairro de Goiânia; o terceiro é o bairro Aeroporto, localizado quase no centro do mapa; e o quarto elemento é a mata na região direita do mapa. Na fotogrametria, era possível ver – através de uma ferramenta de zoom e de textos que apontam sua localização – o acampamento dos trabalhadores, porém, no mapa ele não existe. Por que não aparece no mapa? Essa comparação entre a fotogrametria e o mapa, acaba por escancarar que ambos passam por uma escolha pelo o que deve e não deve ser representado. O mapa falta informação, a fotogrametria falha ao deixar escapar os registros do enorme acampamento dos trabalhadores. A partir da fotogrametria, junto ao coletivo HNG, elaboramos um desenho técnico (Ver Fig. 11) do que seria o acampamento dos trabalhadores, podendo assim ter uma dimensão aproximada dos números de casas do outro lado do córrego. Aproximadamente 160 casas foram construídas pelos próprios trabalhadores.



Fig. 14 - Vista aérea da Vila Operária. Fonte: Escola de Aviação Militar (MUSAL).

A fotografia acima foi realizada em 1935 pela Escola de Aviação Militar e possui um erro na legenda. A região fotografada não se trata de Campinas e sim da região do acampamento dos trabalhadores ou Vila Operária que estava se

consolidando com mais de 1000 pessoas morando às margens do córrego Botafogo. A cidade de Campinas, com suas linhas ortogonais bem delimitadas, aparece à esquerda na fotogrametria e serviu de base e suporte para os trabalhadores da construção de Goiânia. Em 1920, Campinas possuía cerca de 4.000 habitantes, após 1940, estimava cerca de 18.000 pessoas (BERNARDES, 2009). Por Campinas estar um tanto afastada do canteiro de obras da nova capital, um alojamento para os trabalhadores foi construído à margem direita do Córrego Botafogo, tornando o córrego um “divisor espacial e de classes sociais.” (BERNARDES, 2009, p. 42). Ao estudar os relatos dos trabalhadores que construíram a capital, Bernardes elabora uma reflexão importante acerca do modo assimétrico como os trabalhadores mais empobrecidos e “menos especializados” foram tratados pelo Estado. Para a autora, “Desde o início o plano de Goiânia era excludente, uma vez que nele não configurava espaço suficiente, capaz de receber em condições adequadas, esta categoria de trabalhadores.” (BERNARDES, 2009, p. 43). Um dos relatos do engenheiro responsável pela construção da capital, Jerônimo Coimbra Bueno evidencia a violência e a falta de assistência básica para os trabalhadores:

[...] só o alojamento para uma população operaria que já orça em mais de 1.000 pessoas (operários, suas famílias e agregados) num local inteiramente virgem, onde há 3 anos não existia uma única moradia, só esta parte a ser executada de acordo com as exigências mínimas de um padrão moderno e tolerável de vida exigiria quase tanto quanto se gastou com a totalidade das obras. A maioria dos ranchos operários custou menos de 100\$000 cada. As casas de madeira feitas com rapidez, sempre para satisfazer necessidade imediata de alojamento do pessoal mais classificado das obras, foram feitas com a mais restrita economia e constituem o mínimo abrigo que se poderia tolerar para viver (MONTEIRO, 1938, p. 480)

Para além de uma negação do estado a condições básicas de trabalho, moradia, saúde, parte das construções eram feitas pelos próprios trabalhadores. Quem recebia as casas de madeira eram os operários com formação, arquitetos, engenheiros, os outros, eles mesmos construíram sua própria casa de pau-a-pique, coberta com folhas de guariroba (SILVA, 2019), ou seja, eles utilizaram o saber, a técnica e o recurso local que eles já tinham para construir suas próprias casas. Anos mais tarde, o Acampamento dos Trabalhadores se transformaria nos Bairros Botafogo, Vila Nova e Nova Vila. Bairros que travaram brigas com o Estado para que este criasse infraestrutura para os operários e títulos definitivos para as casas, porém, não foi bem isso que o então interventor

Pedro Ludovico fez. De acordo com uma matéria no Jornal do Estado de Goyaz, com o título “Enquanto o governo não resolve o caso dos lotes o tira Luizão continua derrubando casas de operários”:

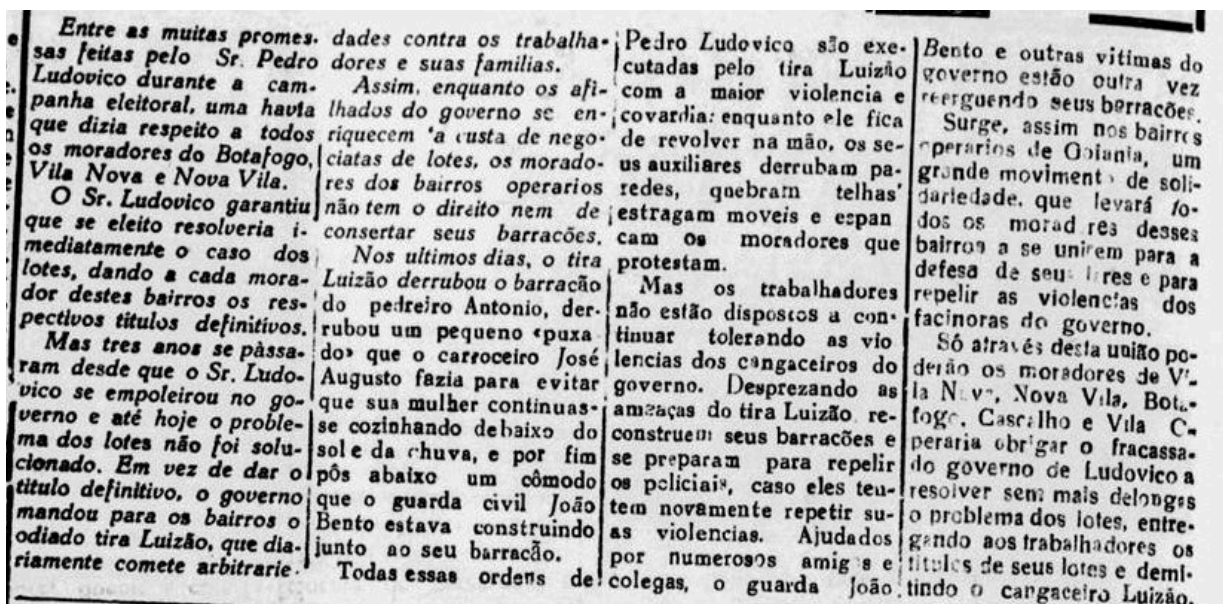


Fig. 15 - Recorte do Jornal do Estado de Goyaz. Fonte: Arquivo público do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://acervobndigital.bn.gov.br/>

Os trabalhadores que ocuparam a região do Córrego Botafogo foram invisibilizados na história da cidade e constantemente violentados, seja através da destruição de seus “barracões”, seja pelo próprio poder político e projeto urbanístico que não previa terreno e casas para eles.

1.3.3 | A MÁQUINA DE MATAR FORMIGAS

Uma máquina de matar formigas e seu inventor, Caran Zancul, à esquerda na imagem, em Goiânia, 1937. De acordo com decretos municipais da época, Zancul teria recebido do estado de Goiás um terreno no centro de Goiânia para a construção de uma fábrica de máquinas de matar formigas. Anos depois um novo decreto estipulava um prazo de 6 meses para que Zancul estabelecesse a fábrica ou teria que devolver o terreno ao estado. Na época o Ministério da Agricultura em campanha nacional bradava “Ou o Brasil acaba com as saúvas, ou a saúva acaba com o Brasil”. Caran Zancul na fotografia, está um passo à frente da máquina de matar formigas, das oito crianças e do adulto que a circundam. Vestido com um blazer, lança seus dois braços para baixo, como quem finaliza um movimento de continência. Em sua mão direita é possível ver uma pequena folha cujo verso trazia anotações para o projeto arquitetônico, em Art Déco, da fábrica, que meses depois da foto seria devorado pelas saúvas. Minutos antes do clique do obturador, o fotógrafo pede que todos olhem para a câmera. Nesse momento o menino pequeno à direita da imagem olha para o chão, na direção da estrutura de madeira da máquina e diz: “tem uma saúva espiã”! O mais velho o segura pelos ombros e acaba por arrancar um sorriso de canto do menino de chapéu no centro da imagem.

Coletivo História Natural de Goyaz - Texto desenvolvido para voz over do trabalho "1 minuto para 1 imagem", 2019-2025.



Fig. 16 - Fotográfica “Máquina de matar formigas 'Turba', inventada por Caran Zancul (à esquerda)”. Fonte: CPDOC Fundação Getúlio Vargas.



Fig. 17 - Exercício de recorte e zoom com a fotografia “Máquina de matar formigas 'Turbal', inventada por Caran Zancul (à esquerda)”. Fonte: da autora.

Encontrada no acervo do CPDOC-FGV, a fotografia acima (Fig. 15), de número 40, está armazenada na pasta *Aspectos das localidades goianas*, com classificação “GC foto 649”, e pertencente ao arquivo Gustavo Capanema. De acordo com o arquivo, o conjunto de fotografias presente na pasta passa por Goiânia, Pouso Alto, Cidade de Goiás e Rio Araguaia. O conjunto é bastante heterogêneo: edifícios, praças e casas da antiga capital de Goiás; edifícios, avenidas, praças, vistas aéreas da nova capital do estado, Goiânia; Máquina de matar formigas; aviões e aeroclubes; exposições do Departamento de Imprensa e Propaganda; gado em Pouso Alto; Rio Araguaia e Índios Karajás. Isso que parece heterogêneo como conjunto de fotografias aponta para uma possível interpretação onde Goiânia era um entreposto para a Marcha para Oeste. A produção de imagens segue até o Rio Araguaia com algumas fotografias de rituais dos Karajás.

No site do acervo, a fotografia acima acompanha a seguinte legenda: “Máquina de matar formigas 'Turbal', inventada por Caran Zancul (à esquerda)”. O arquivo aponta que a fotografia foi realizada por Alois Feichtenberger, porém, a própria imagem carrega um selo do fotógrafo Raymundo Moreira dos Santos. O exercício de descrição da imagem é possível não só pelo conteúdo da imagem, mas também pela legenda no arquivo. O título da fotografia aponta para dois elementos na imagem, o inventor da máquina de matar formigas Caran Zancul e a máquina de matar formigas Turbal. Em pesquisas realizadas nos decretos de Goiânia, publicados no Correio Oficial na década de 1930, encontramos o Decreto Lei nº 605. O decreto de 1938, assinado pelo interventor do Estado Pedro Ludovico Teixeira, autorizava a Secretaria Geral a destinar terrenos – a título provisório – ao então criador da máquina de matar formigas Caran Zancul. Os terrenos para a instalação de uma fábrica de extintores de formigas ficariam na Zona Industrial de Goiânia e só seria dado a Zancul o título definitivo após o governo verificar o regular funcionamento da fábrica. No decreto, é possível ver também outros artigos que estipulam algumas regras para a doação deste terreno, como da destinação das 30 primeiras máquinas para as prefeituras do estado de Goiás. Em 1942, é lançado um novo decreto de nº 6.488 que prevê um prazo de seis meses para Caran Zancul instalar a fábrica de extintores de formigas, e, caso não fosse feito, o inventor perderia a concessão dos terrenos. Após essa data, não foi encontrado nenhum outro decreto ou registros sobre a

instalação da fábrica. A fábrica foi construída? As máquinas de matar formigas foram enviadas para outras cidades do estado?

Diferente das outras duas imagens disparadoras, essa fotografia foi pouco veiculada tanto em trabalhos acadêmicos, quanto em exposições ou propagandas do governo. Seria essa uma fotografia que interessa pouco para a narrativa oficial da cidade? Para Silva (2019), as cenas, que "não dialogavam com o discurso de modernidade e do planejamento urbano" (Silva, 2019, p. 193), eram pouco ou nunca fotografadas. De acordo com Azoulay,

A fotografia é um evento que sempre acontece entre as pessoas. A partir desse evento, uma fotografia possivelmente poderia ser produzida. A fotografia produzida, ou não produzida, neste evento é um rico documento que pode ser útil nas tentativas de reconstruir algo do encontro para todos os que dele participaram. (...) Quando tal fotografia estiver inacessível, outras fontes podem ser usadas para testemunhar o evento fotográfico. Pode-se usar a imaginação civil para completar os múltiplos pontos de vista que a fotografia poderia ter registrado, se tivesse sido produzida. (AZOULAY, 2010, n.p.)

A imaginação civil é necessária não somente para imaginar as fotografias deixadas de lado pelo poder, mas, inclusive as fotografias produzidas por ele. O texto produzido pelo coletivo HNG sobre a imagem, diferente dos textos anteriores, carrega assumidamente um tom especulativo. Isso se deu na medida em que Octávio compartilhou um exercício de vídeo feito para uma disciplina de doutorado²⁶, onde a figura da saúva espiã surgiu na narrativa sobre a fotografia. Ao convocar algo que, no primeiro momento, não aparece no quadro da imagem, ele nos convoca a imaginar juntos. Esse exercício segue para a atualização do texto do coletivo que acaba por imaginar o que teria sido dito por uma criança momentos antes do clique do obturador. Imaginar o que tinha no papel que Caran Zancul carregava nas mãos, ou o que teria acontecido com a fábrica de máquinas de matar formigas. Tomamos a imaginação como potência, traçamos caminhos para essa imagem e com isso podemos elaborar uma série de “questões imaginativas”²⁷: e se o que Caran Zancul carregava em sua mão direita fosse o projeto em Art-deco da fábrica de máquinas de matar formigas, quem desenhou esse projeto? Qual a relação entre a arquitetura e a morte das

²⁶ A tese de doutorado de Octávio Scapin está em elaboração no momento da escrita dessa dissertação, com o título provisório: “Contar com as imagens: 7 fotografias da cidade moderna”, a tese será defendida no final de 2025 no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFMG.

²⁷ O que chamo de questões imaginativas são as possibilidades de imaginar outras questões com o acontecimento da imagem.

formigas? E se as formigas tivessem cortado todo o desenho do projeto, não haveria outros projetos a serem desenhados para substituir aquele devorado por elas? E a criança que viu a saúva espiã, a saúva a viu de volta? Para construir Goiânia foi necessário matar formigas? “Tantas perguntas. Tantas questões.”²⁸ (BRECHT, 1935).



Fig. 18 - Primeiras 11 máquinas de matar formigas fabricadas na cidade de Goiânia. Fotógrafo: Raymundo Moreira. Acervo: CPDOC - FGV.

Na mesma pasta, em numeração subsequente, encontramos outra fotografia de legenda: “Primeiras 11 máquinas de matar formigas fabricadas na cidade de Goiânia”. Nela podemos ver novamente Caran Zancul à esquerda da imagem, agora sem nada nas mãos. Ele posa para o fotógrafo com os braços rentes ao corpo. Ao lado dele, homens, mulheres, crianças e máquinas de matar formigas também posam para o fotógrafo. Em frente a uma casa caiada de pé direito alto, há homens e mulheres encostados na parede com exceção do homem que parece acionar uma das máquinas de matar formigas. As duas crianças mais velhas estão atrás das máquinas e as mais novas em frente. Uma

²⁸ Referência ao texto de Bertolt Brecht “Perguntas de um trabalhador que lê” (1935) trago por Henrique durante os encontros com o coletivo HNG. No texto Brecht elabora uma série de questões sobre as grandes guerras, grandes vitórias do homem, o texto desloca e interpela criticamente a história (KONDER, 1996).

segura uma boneca no colo, a outra segura as mãos como quem levou uma bronca dos pais por colocar a mão sobre a máquina quente na sua frente. A outra criança parece segurar um animal no colo e o coloca em frente ao rosto se escondendo do fotógrafo. O que faziam todos eles antes da fotografia ser feita? Quem mora nessa casa? Não seria essa a fábrica de máquinas de matar formigas? Quem são os homens, mulheres e crianças que aparecem na fotografia, mas não são nomeados no arquivo? Caran Zancul construiu sozinho as onze máquinas? Por que só ele e a máquina são nomeados no arquivo?

Em uma busca pelo sobrenome Zancul, encontrei logo um primeiro nome e um contato, enviei um e-mail contando sobre a fotografia e sobre a pesquisa. Surpreso com a mensagem e com a fotografia, ele contou que não tinha notícia sobre o parentesco com Caran Zancul, mas que deveria ser parente sim, pois a família era pequena. Ele então consultou seu pai, que confirmou o parentesco. Caran Zancul era avô de seu pai, logo, seu bisavô. Zancul veio da região do atual Líbano, por volta de 1908: cristão, fugido da guerra e pobre. Ele fixou-se em São Paulo, casou-se com uma também libanesa, tiveram dois filhos, viveram em Goiânia, e faleceu na década de 1950. Era a primeira vez que o bisneto de Zancul, via em imagens seu bisavô e também a primeira vez que via a máquina de matar formigas.

Algumas questões surgiram desse encontro: Como podemos buscar pelos descendentes dos que aparecem na foto, mas não são nomeados no arquivo? Quem são essas pessoas? Estavam todas elas contra as formigas e a favor da cidade que se iniciava? O que diriam as formigas sobre essa imagem? As perguntas criam novas escritas, cortes, reenquadramentos na fotografia, que nos convocam a imaginar, novamente e novamente. “Para saber, é preciso imaginar-se” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 162).

O que faço ensina-me o que procuro

Soulages Apud Lancri - Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade, 2002.

Importam as matérias que usamos para pensar outras matérias; importam as estórias que contamos para contar outras estórias. Importa quais nós amarram nós, quais pensamentos pensam pensamentos, quais descrições descrevem descrições, quais laços enlaçam laços.

Donna Haraway - Ficar com o problema: fazer parentes no Chthluceno, 2023.

Em 2022, fui uma das artistas selecionadas para participar da residência artística Pivô Pesquisa²⁹. Foram três meses de imersão em um espaço coletivo, localizado no mezanino do Edifício Copan, no centro de São Paulo. Com mais oito artistas e uma curadora, tivemos orientações sobre a pesquisa artística, além de visitas em ateliês de outros artistas e na Ocupação Nove de Julho, no centro de São Paulo. A orientação, com a curadora Mônica Hoff³⁰, foi um momento de pensar e compartilhar ideias do que seria feito ali durante esses meses de residência. Cada artista teve um espaço de ateliê individual e, no início do terceiro mês, fizemos a abertura dos ateliês para o público. A proposta encaminhada para a residência tomava a criação de uma fabulação especulativa³¹ (HARAWAY, 2022) como ponto de partida a ser investigado:

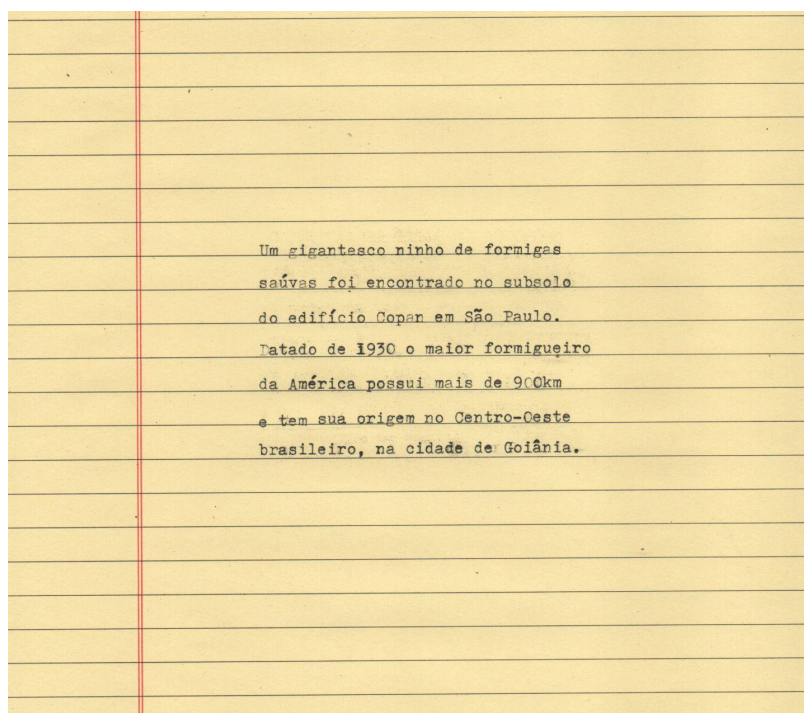


Fig. 19 - Proposta enviada para Pivô Pesquisa, datilografada sobre papel pautado. Fonte: da autora.

²⁹ De acordo com o texto de apresentação encontrado no site www.pivo.org.br "O Pivô Pesquisa é o programa de residências artísticas do Pivô. O projeto está em atividade desde 2013 no edifício Copan, no centro de São Paulo. Ao longo dos anos, acumulou ampla experiência na formação de artistas a partir do acompanhamento crítico de projetos e facilitação na realização de pesquisas e trabalhos. (...) o objetivo principal da instituição é fomentar e divulgar a produção artística local e criar um espaço livre e aberto para a interlocução entre diversos agentes do campo da cultura contemporânea, em esfera nacional e internacional."

³⁰ Mônica Hoff é artista, pesquisadora e curadora, formada em Artes Visuais pela UFRS. Possui pesquisa na relação entre arte e educação. Atualmente está a frente da coordenação da Pivô Pesquisa.

³¹ Fabulação especulativa é uma das figuras com fios (string figures) que Donna Haraway propõe é um modo de atenção, uma prática, outras maneiras de narrar, pensar-com e "(...) de imaginar e elaborar alternativas para o mundo, enfim, tal como ele é." (LABARE, apud HARAWAY, 2022, p.240).

Esta fabulação com um forte vínculo em arquivos reais, isso porque ela acontece a partir de uma matéria no site *Públio.pt* que noticiava a descoberta da maior colônia de formigas do mundo:

(...) hoje constituem a maior super colônia de formigas conhecida no mundo: estende-se desde o Norte de Itália, passando pela costa Sul de França e por toda a costa mediterrânica de Espanha, até chegar a Portugal e, contornando todo o litoral português, atinge a Galiza.” (FIRMINO, 2002, s.p.).

A possibilidade de imaginar então um formigueiro gigante que liga Goiânia a São Paulo, acaba por mobilizar uma série de questões imaginativas: O que teriam ido fazer as formigas em São Paulo? Por que elas sairiam de Goiânia e fariam o ninho chegar até o emblemático edifício modernista Copan? Estariam as formigas em uma contra-marcha do Oeste?

Apesar das formigas aparecerem no regime imaginativo e fabulatório, quando chego em São Paulo, tento procurar as saúvas no Copan e nos seus arredores, praças, canteiros, parques, mas não as encontro. Esse não-encontro com as formigas me movimentou a procurar um espaço onde elas existiam de maneira controlada e artificial. Devido à leitura de alguns artigos que estudam o comportamento das formigas saúvas, compreendi que havia uma área da ciência que estuda as formigas: a mirmecologia. O matéria *Saúvas surgiram há 8,5 milhões de anos e podem ter se beneficiado da expansão do Cerrado, diz estudo* (2022) publicada na Revista eletrônica *Jornal da Ciência* é baseada em um artigo de André Rodrigues (2022) que estuda a origem das formigas saúvas (gênero *Atta*), sua relação com o cerrado e como a expansão agrícola tem reduzido a diversidade biológica do gênero (JULIÃO, 2022). Isso ocorre porque algumas espécies de saúvas se beneficiam do plantio de soja e cana-de-açúcar, o que favorece uma superpopulação das saúvas, consideradas pragas. Entrei em contato por e-mail com André, perguntando sobre a existência de um formigueiro artificial na cidade de São Paulo, ele me encaminhou para o professor Odair Correa Bueno, que poderia me auxiliar na busca. Bueno retornou o e-mail e informou que o Instituto Biológico de São Paulo dispunha de saúveiros, me passou então o contato da professora Ana Eugênia Campos, diretora geral do instituto.

Assim que entrei em contato com Ana Eugênia, ela confirmou a existência de um saúveiro artificial da espécie *Atta sexdens*, conhecida como saúva limão. A

diretora encaminhou o e-mail para o técnico Camilo³², responsável pelo formigueiro, e marcamos uma visita. O Instituto Biológico de São Paulo (Fig. 19) foi criado no final da década de 1920, com o intuito de estudar e aplicar conhecimentos científicos e técnicos às lavouras (PEREIRA, 2006). Os “Barões do café”, elite que exercia um enorme poder político no estado de São Paulo, tiveram grandes perdas nos cafezais dessa época. No decorrer dos anos, outras “pragas” foram surgindo e o instituto promoveu várias campanhas contra elas. Foi a luta contra a broca do café que marcou sua fundação. Em 1940, o instituto colaborou também com o combate às formigas saúvas através de uma série de artigos e material didático, e cinco anos mais tarde, o primeiro formigueiro artificial foi criado para estudar as formigas cortadeiras (INSTITUTO BIOLÓGICO DE SÃO PAULO, 2013).

O edifício do Instituto Biológico de São Paulo fica localizado na Vila Mariana, próximo ao Parque Ibirapuera. Projetado pelo arquiteto Mário Whately, o edifício monumental em estilo Art-Deco fica evidente na paisagem, mesmo hoje com várias construções de grande porte na região. Entrei por uma guarita, e, em frente à entrada principal, uma escadaria levava a uma enorme porta com esquadrias metálicas e vidro, acima da porta havia um painel esculpido com imagens de homens segurando bois, homens colhendo e ao fundo uma grande plantação. Fui informada que Camilo estava me esperando na entrada lateral do edifício, em uma porta no nível da rua, mais singela e discreta. Entramos pela porta, passamos por um longo corredor de serviço, adentramos no elevador e subimos alguns andares. Chegamos novamente em um outro longo corredor de paredes brancas e piso vermelho. No final dele, era possível ver uma porta azul escuro, com o número 610 fixado em sua face. Ao lado da porta, em uma placa de identificação, lia-se: Formigueiro.

³² Aqui, o nome do técnico que me recebeu no Instituto Biológico de São Paulo será omitido para preservar a identidade do servidor e por se tratar de um relato escrito a partir de uma lembrança e de anotações feitas posteriormente à visita.



Fig. 20 - Edifício Instituto Biológico de São Paulo. Acervo: IBGE³³

Camilo contou que as Saúvas Limão carregam este nome porque, ao esmagá-la, é liberado um aroma cítrico. Neste momento, ele pegou uma das formigas na mão, esmagou ela entre os dedos e me ofereceu para cheirar, liberando um cheiro cítrico pelo ambiente. A sala, que mais parecia um corredor, dispunha do lado esquerdo uma grande mesa estreita encostada em uma das paredes, sobre ela, vários recipientes de vidro e cerâmica interligados por mangueiras plásticas transparentes (Fig. 21). Do lado direito da sala, uma outra mesa com dois grandes recipientes de vidro sobre ela e dentro de cada recipiente várias saúvas rainhas (içá) e saúvas macho (bitus), todos mortos e imersos em um líquido escuro.

O grande ninho era composto por cerca de nove recipientes de vidro translúcido, em forma de cilindro, com a base em cerâmica com quatro furos. Em alguns furos, eram instaladas mangueiras que se ligavam a outras bases, e, em outros furos, eram colocados uma rolha para evitar (não totalmente) a fuga das formigas do ninho artificial. O vidro translúcido era o recipiente pelo qual,

³³ Disponível em:
<https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=439457>.
Acesso em: 20 mai. 2025.

pela primeira vez, eu poderia ver uma colônia de fungos³⁴ cultivados pelas formigas. As formigas cortadeiras são do gênero *Atta*, uma espécie agricultora. Esse termo é utilizado pelos biólogos para designar as formigas que cultivam o próprio alimento. No dicionário Michaelis, *agricultura* significa: “1 Arte de cultivar a terra e de plantar; arvicultura. 2 Conjunto de práticas que visam preparar o solo para a produção de vegetais e a criação de animais úteis e necessários ao homem”³⁵. As formigas cortam folhas, sementes, flores e levam até o jardim de fungo e é a partir da decomposição da matéria vegetal que os fungos crescem e servem de alimento a elas. No espaço artificial do formigueiro, era possível notar um modo de vida, toda uma estrutura que na natureza está debaixo dos nossos pés, invisíveis ao olho humano, porém, ali as formigas não cultivavam a terra. Elas vivem isoladas e presas em sua estrutura “habitacional” de cerâmica, vidro e mangueiras de plástico.

Camilo contou que, ali no Instituto Biológico, o “alimento” das formigas eram pétalas de rosas. No andar térreo da instituição, havia canteiros com roseiras onde ele coletava e colocava nos comedouros das formigas. Certa vez, em uma de suas férias, Camilo recebeu um telefonema da coordenação do Instituto pedindo para que ele retornasse até a sala das formigas porque elas haviam escapado de lá. Havia uma fileira de formigas que saía da sala, descia o prédio em direção às roseiras, que ficavam do lado de fora do edifício, e retornava com as flores para dentro da sala. Foi assim que Camilo percebeu que elas estavam cortando as rolhas que tampavam o furo de acesso da base de cerâmica.

Existe um controle habitacional feito dentro do formigueiro artificial, que tem a ver com a quantidade de “alimento” (flores, folhas) dado às formigas, além também da retirada de novas rainhas e machos na época do acasalamento. Os formigueiros criam novas rainhas e machos somente na época do “voo nupcial”, quando machos e fêmeas aladas voam para acasalar, ocorrendo durante as primeiras chuvas de novembro, época da revoada da saúva. Uma rainha pode

³⁴ As formigas cultivam fungos da espécie *Leucoagaricus gongylophorus*, “O fungo cresce em câmaras no interior do formigueiro na forma de micélio, uma estrutura filamentosa que lembra o algodão. As formigas alimentam seu parceiro fúngico com as plantas que cortam e se apropriam de pequenas vesículas cheias de nutrientes que o fungo forma em seus filamentos. As operárias extraem essas vesículas e utilizam-nas para alimentar as larvas (...)” (RODRIGUES, apud, ARANTES, 2016, n.p.) Disponível em: <https://agencia.fapesp.br/estudo-desvenda-mecanismo-evolutivo-que-pode-levar-ao-controle-de-formigas/22442>. Acesso em: 20 abr. 2025.

³⁵ Michaelis, 2025, verbete *agricultura*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/agricultura/>. Acesso em: 19 abr. 2025.

acasalar com até três machos, sendo que eles morrem após o voo nupcial e a rainha tem a missão de encontrar um lugar para fundar um novo formigueiro, composto apenas por formigas fêmeas. No formigueiro artificial, quando chega essa época do ano, Camilo retira todos os machos e novas rainhas e os inserem naquele grande vidro de líquido escuro. Os formigueiros não artificiais também chegam a quilômetros de extensão e com super populações. Ali, o ninho tinha doze anos de idade e não passava dos oito metros quadrados da sala.

Antes de ir a campo – visitar as formigas no formigueiro artificial —, pensei em levar algo para me relacionar com elas. Gostaria de mostrar a elas a fotografia da máquina de matar formigas e assim o fiz. Entretanto, ao invés de imprimir em um papel a fotografia, resolvi imprimir em uma folha de mangueira. Ainda em Goiânia, no início da noite, fui até o saueiro que conhecia próximo a minha casa. O ninho ficava abaixo de um grande pé de manga. Algumas folhas estavam caídas e outras caíam ainda verdes do pé, como se houvesse uma ventania que as derrubassem, porém, não ventava. Ali do chão, era possível escutar os estalos. Algumas formigas subiam na mangueira, cortavam a folha na haste, que por sua vez caía no chão, onde outras formigas picotavam em formato de meia-lua, e carregavam os fragmentos pelo trieiro até o formigueiro. Peguei algumas folhas ainda presas aos galhos e fui embora.

No dia seguinte, imprimi em uma transparência³⁶ a fotografia da máquina de matar formigas tirada em 1937, em Goiânia, alguns anos após sua inauguração. A impressão da fotografia serviu como base para revelação em Fitotipia³⁷ da imagem na folha de mangueira. O processo de fitotipia (Fig. 23 e 24) utiliza a incidência de raios solares sobre as folhas para alterar seus pigmentos. Por três dias consecutivos, expus a folha de mangueira com a folha de acetato ao sol. A estrutura de revelação se dava na seguinte ordem: uma base em MDF, folha de papel toalha (para absorver a umidade da folha de mangueira), duas folhas de mangueira, vidro translúcido e presilhas metálicas para manter as

³⁶ A folha de transparência é um material utilizado para artesanato e para projetar imagens em retroprojetores. Aqui, a transparência foi utilizada em uma impressora a laser para imprimir a fotografia.

³⁷ A fitotipia é uma técnica artesanal de impressão botânica, de acordo com Lorena Costa (2022, p.92) “A Fitotipia é um processo fotográfico de impressão de imagens em folhas de plantas, as imagens que são fixadas nas folhas se dão a partir de fotografias impressas em transparência. As folhas contêm pigmentos, como a clorofila ou antocianina, e através da exposição a luz UV (a folha ainda viva) esses pigmentos são desgastados forçando uma mudança na estrutura da planta causando o branqueamento da folha e gravando a imagem que está na transparência.”. Alguns artistas utilizam da técnica de impressão em seus trabalhos, com destaque para os artistas ingleses Heather Ackroyd e Dan Harvey que utilizam variantes de grama para impressão de diversos trabalhos. Para saber mais: <https://www.ackroydandharvey.com/3rd-art-science-international-exhibition/>.

camadas fixas. Expus pela manhã ao sol, acompanhei o percurso dele no meu apartamento e fui deslocando a estrutura no decorrer do dia. No terceiro dia, era possível ver o ressecamento da folha e a mudança de tom, do verde para um amarelado. Desmontei a estrutura de revelação e a imagem havia se formado nas folhas. Era possível ver em um tom de verde escuro, marcado na folha de mangueira: Caran Zancul, os adolescentes, as crianças, a máquina e o senhor do canto direito da imagem. Apesar de reconhecível, a imagem era um vulto, uma mancha, fantasmas a ponto de desaparecer a qualquer momento. A fitotipia é um processo artesanal e não fixo, para conservá-la, teria que mantê-la na escuridão, protegida de raios solares e raios ultravioletas. Para que os raios não degradem a parte não queimada da folha. Quanto mais olhasse para aquela imagem, mais ela sumiria³⁸.

Agora com a fitotipia em mãos, apresentei-a para as formigas saúvas. Camilo inseriu as folhas de mangueira no comedouro, conectou o aquário ainda vazio a outro cheio de formigas e, através da mangueira de plástico, elas adentraram o comedouro. O aquário rapidamente foi tomado por formigas que percorriam toda a extensão das folhas, como se avaliassem a textura, dureza e a fotografia impressa na folha. Uma, duas, cinco, oito, dez, quinze formigas pareciam examinar a imagem, percorriam sobre as crianças, pela máquina, pelo chão, pela casa, pela porta, pelo homem do lado direito, pelo homem do lado esquerdo – o único nomeado no título da imagem: Caran Zancul. Passaram inúmeras vezes pela imagem, como se tivessem examinando por onde iriam começar o trabalho de corte. O primeiro corte foi feito sobre a mão direita de Caran Zancul que segurava um papel. O pedaço de imagem foi retirado, caiu sob a base de cerâmica e algumas outras formigas se juntaram para examiná-lo. Uma pegou o pedaço, colocou sobre as costas e saiu por um dos furos, atravessou uma mangueira, atravessou o aquário da primeira colônia de fungos, seguiu até a outra mangueira e o depositou o recorte no segundo aquário, onde ficam uma colônia de fungos com os ovos. Em seguida, as formigas interessadas na imagem fixaram sua mandíbula em um pedaço da folha e iniciaram um novo corte. Talvez, elas tenham identificado Caran Zancul; talvez elas tenham identificado a máquina de matar formigas; talvez todos da imagem também tenham

³⁸ A fitotipia por se tratar de uma técnica sem químicos artificiais e fixadores, se deteriora gradativamente com o tempo, isto é, se exposta a raios ultra violetas. Alguns trabalhos que utilizam essa técnica fazem banhos da folha em sulfato de cobre (MORAES, 2017) para preservar a imagem gravada. No caso da fitotipia impressa e levada para as formigas, não foi realizado esse banho, logo, com alguns dias de exposição a fitotipia começou a perder o contraste e a imagem virou um vulto.

reconhecido as formigas. Elas cortaram parte da porta da casa, o chão, um dos pés do adolescente que não olha para o fotógrafo e cortaram o início do duto que liga a engrenagem da máquina ao recipiente que conecta no formigueiro. Era possível escutar o estalo da mandíbula da formiga ao cortar a folha já seca. Deixamos a folha disponível para elas por cerca de sete horas consecutivas.

Retornei para o ateliê da residência artística no COPAN com as fitotipias cortadas pelas formigas (Fig. 25). Coloquei no ateliê próximo ao painel que continha vários arquivos que permeiam a investigação do formigueiro gigante: recortes de textos sobre as formigas, desenhos, carimbos, imagens de formigas, fotografias de Goiânia, a fotografia da máquina de matar formigas, outras máquinas de matar formigas, terra de formigueiro, propagandas de formicidas, etc. Todos esses arquivos fragmentados e juntos, foram capazes de fazer crescer a imagem da formiga. São com eles que imagino o gigantesco ninho de formigas saindo de Goiânia e tomando conta do edifício Copan. Os arquivos são base para a fabulação especulativa e as formigas do formigueiro artificial deram seguimento para a fabulação ao recortar, remontar dentro do formigueiro uma outra história para aquela fotografia.



Fig. 21 - Formigueiro Artificial no Instituto Biológico de São Paulo, recipientes com base em cerâmica e vidro. Fonte: da autora.

Fig. 22 - Sala 610 “Formigueiro” no Instituto Biológico de São Paulo. Fonte: da autora.

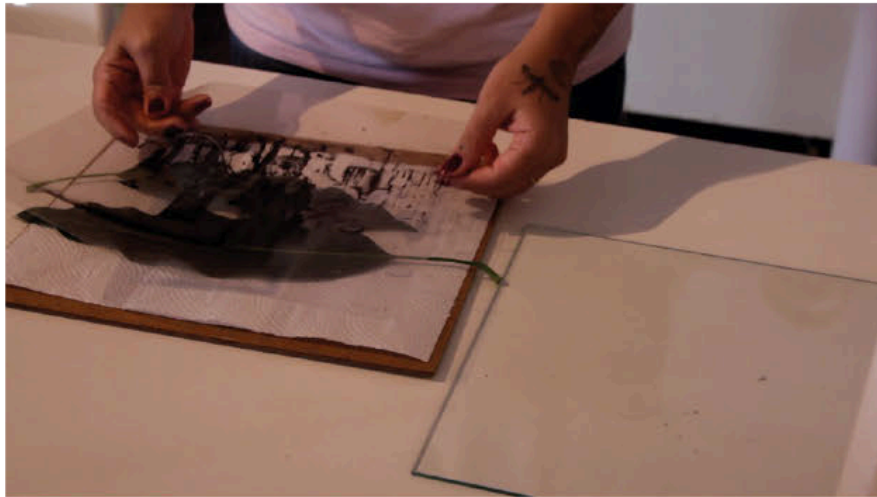


Fig. 23 - Processo de Fitotipia: folha de mangueira, acetato, vidro, MDF e presilhas. Fonte: da autora.



Fig. 24 - Processo de Fitotipia: exposição solar por três dias consecutivos. Fonte: da autora.



Fig. 25 - Impressão em fitotipia e corte feito pelas formigas saúvas do Instituto Biológico de São Paulo. Fonte: da autora.

Fig. 26 - Formigas saúvas sobre impressão em fitotipia. Fonte: da autora.



Fig. 27 - Detalhe da colônia de fungos cultivados pelas formigas. Fonte: da autora.

2.1 | QUASE-ARQUITETA-ARTISTA-ETNÓGRAFA-ETC

A escrita é o desconhecido. Antes de escrever, nada sabemos acerca do que vamos escrever.

Marguerite Duras - Escrever, 2021.

Assim, a vizinhança do quase e do etc. em torno da palavra etnógrafa, em vez de sugerir contradição entre aquilo que não se alcança (quase) e aquilo que se ultrapassa (etc.), aparece justamente como o vetor da fuga disciplinar que se nega à delimitação ou à chegada definitiva: que desenha múltiplas posições aquém e além; que apresenta uma ambiguidade constituinte; que manifesta uma vocação ao trânsito e ao improvisado.

Renata Marquez - Quase-etnógrafa-etc, 2020.

O título desse subcapítulo é uma referência ao pensamento elaborado pela pesquisadora e arquiteta Renata Marquez³⁹, no texto “Quase-etnógrafa-etc” (2020). O texto trata de um *embaralhamento de lugares*, ela relata três desses lugares de atuação, o primeiro enquanto professora e “anfitriã” de encontros no Núcleo Gestor da Formação Transversal em Saberes Tradicionais na UFMG convoca mestres e mestras de saberes tradicionais para atuar com professores; na prática editorial na Revista Piseograma, em uma transformação das oralidades e saberes desses mestres e mestras em textos; na atuação como coordenadora expográfica na exposição “Mundos indígenas” realizada entre 2019 e 2020 e contou com a curadoria de Davi Kopenawa e Joseca Yanomami; Júlio David Magalhães e Viviane Cajusuanaima Rocha; Vicente Xakriabá, Edvaldo Xakriabá e Célia Xakriabá; Isael Maxakali e Sueli Maxakali; e Kanatyo Pataxoop e Liça Pataxoop.

Para a autora, essas experiências apontam para uma

“(…) parceria em que se experimentam os limites e as potências dos argumentos deste ensaio: o deslocamento reverso como partilha do sensível (ou troca político-estética de papéis e lugares de enunciação), a etnografia como prática de aliança (ou “solidariedade na prática material”) e a tradução como cosmopolítica (ou o diálogo como equivocação e direito a mundos incomuns). (MARQUEZ, 2020, p.230)

A construção da figura conceitual *quase-etnógrafa-etc* pensa o lugar da autora como “anfitriã” dessas parcerias. A figura conceitual, “desenha múltiplas posições aquém e além; que apresenta uma ambiguidade constituinte; que manifesta uma vocação ao trânsito e ao improviso.” (MARQUEZ, 2020, p. 231). Trata de reconhecer o *quase* como uma posição de potência e o *etc* aquele que ultrapassa. Me aproprio dessa figura para propor a ela mais dois lugares para pensar minha prática com as formigas: arquiteta e artista. Proponho então “quase-arquiteta-artista-etnógrafa-etc”, na aposta da contaminação entre campos, porque entendo a prática de pesquisa como questionadora, capaz de criar tensão e aberturas. Ser *quase* algo é poder jogar com os espaços de saber e poder; é também desejar estar em movimento e aberta para transformar a

³⁹ Renata Marquez, é professora no departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais e é uma importante pesquisadora que transita entre os campos da arte, arquitetura e antropologia. Tem sido uma referência importante para minha pesquisa e prática, desde a produção de suas teorias e pesquisas quanto na disseminação de saberes de mestres e mestras quilombolas, lideranças e pensadores indígenas de diversas etnias no Brasil. Esse preâmbulo é importante porque é a partir da prática com os mestres e mestras da Formação em Saberes Tradicionais da UFMG que Marquez elabora o texto em questão.

escrita, a pesquisa e a prática de acordo os encontros em campo, com as imagens, com as formigas e com a própria escrita da dissertação. É, de alguma maneira, alimentar as indagações, a partir não mais de uma transdisciplinaridade, mas a partir de uma cosmopolítica (MARQUEZ, 2020), com a arquitetura, com a antropologia, com as artes, com a vida, com as formigas, etc.

No percurso da escrita, a autora tece uma crítica sobre a utilização pejorativa do prefixo *quase* no texto “O artista como etnógrafo” (2014), de Hal Foster. Para Marquez (2020), se trata hoje de questionar não o artista como *quase* – verdadeiramente interdisciplinar (FOSTER, 2014) – etnógrafo e sim de questionar a moldura, o que enquadra o enquadramento (BUTLER, 2015, apud MARQUEZ, 2020), o *quase* então é abertura, é identificar que o interesse de investigação do artista está mais nas “(...) alianças e nos processamentos em vez de nas representações (...)” (MARQUEZ, 2020, p. 214). O *etc* usado por Marquez, refere-se ao termo elaborado pelo artista, professor e pesquisador Ricardo Basbaum, no livro “Manual do artista-etc” (2013). Ao acrescentar o “etc” ao final da figura do artista, Basbaum propõe “(...) horizontes de variação, onde aquele que se deixa tomar pelas atividades do campo da arte o faz apontando para diversos caminhos, direções múltiplas (além do detalhamento das próprias linhas de escolha).” (BASBAUM, 2013, p.21). O “artista-etc” atua como um agente questionador do seu próprio lugar, da sua função enquanto artista, sendo assim:

Produzir arte hoje é operar com vetores de um campo ampliado. Um campo que se abre ao entrecruzamento das diversas áreas do conhecimento, num panorama transdisciplinar, sem prejuízo de sua autonomia e especificidade enquanto prática da visualidade. (BASBAUM, 2013, p.27)

No capítulo “O artista como pesquisador”, Basbaum reflete sobre o lugar do artista dentro da academia e a necessidade de entender que há um deslocamento entre o que ele cria fora da academia e o que dessa prática será trazida para o conhecimento acadêmico. Ele reconhece haver necessidade de “(...) criar um espaço de passagem entre ambos os campos: trabalhar interfaces e espaços de conexão que permitam aflorar as especificidades dos diferentes lugares, para nesse jogo evitar o enclausuramento em um ou outro lado.” (BASBAUM, 2013, p.196). Jogar com os lugares, as alianças e os processos de investigação artística é também se firmar em uma posição ético-política que enxerga,

A cultura como paisagem não natural, configura o território onde se move o artista: sua ação transforma-se numa intervenção precisa ao mobilizar instabilidades do campo cultural (regiões da cultura que permitem problematizações, conflitos, paradoxos), por meio de uma inteligência plástica que torna visível uma rede de relações entre múltiplos pontos de oposições, **onde o trabalho de arte é um dispositivo de processamento simultâneo e ininterrupto, e nunca uma representação, destas relações.** (BASBAUM, 2013, p.27, grifo da autora)

O trabalho da arte, esse dispositivo ininterrupto é aqui tomado como uma forma de investigação também de uma prática com a arquitetura. Pensemos no *campo ampliado da arquitetura* (SYKES, 2013) a expansão dos limites do que é considerado arquitetura, indo além da construção de edifícios. Esse novo paradigma para Hays (2013) o objeto da arquitetura passa a ser a escrita. No Posfácio do livro “O campo ampliado da arquitetura: Antologia teórica (1993-2009)” (2013), Michael Hays aponta que

(...) Precisamos escrever mais e melhor. Pois quaisquer que sejam as transformações objetivas que possamos alcançar na forma de nossas construções, elas jamais estarão seguras até que sejam acompanhadas de uma reeducação coletiva no sentido de desenvolver novos hábitos de leitura, novos pensamentos e práticas, e construir uma nova consciência à altura da nova situação. (HAYS, 2013, p. 362)

O que interessa aqui talvez não seja pensar em novas práticas, seja tomar as práticas que já estão aí - quase-artísticas, quase-etnográficas, etc - para pensar em formas de seguir fazendo arquiteturas. Com isso, esse trabalho é escrito como uma prática em movimento, efeito das investigações feitas com o coletivo HNG – apresentadas no primeiro capítulo – e neste segundo capítulo, apresentada através de uma experiência vivida em minha prática artística.

A residência artística apresentada anteriormente promoveu um deslocamento e um encontro com as formigas que vivem em um formigueiro artificial, em uma sala do Instituto Biológico de São Paulo. Sai de Goiânia e levei até São Paulo os arquivos sobre as formigas e as imagens da destruição. Se a figura proposta por Marquez aponta para a potência do “embaralhamento dos lugares” (MARQUEZ, p.211, 2020), esse momento também se transforma em um embaralhamento de tempos. Enquanto artista e arquiteta goiana, chego em São Paulo quase cem anos depois da Marcha para o Oeste e da empreitada bandeirante. Levo comigo os arquivos da destruição.

2.3 | A GUERRA CONTRA AS SAÚVAS

Entre 1816 e 1822, o naturalista francês Auguste Saint-Hilaire percorreu o interior do Brasil e pronunciou a célebre frase: “Ou o Brasil mata a saúva, ou a saúva mata o Brasil.” (MARICONI, 1970). De acordo com o artigo “Formigas e humanidade: uma longa jornada adaptativa e cultural” (CARVALHO; MENESES; BOCCARDO; SANTOS, 2017), as formigas eram tratadas como pragas agrícolas, sendo importante ressaltar que sua aparição expressiva se dava “(...) somente em ambientes perturbados ou em estágios iniciais de sucessão florestal.” (VASCONCELOS; CHERRETT, 1995, apud, CARVALHO; MENESES; BOCCARDO; SANTOS, 2017, p.625). Isto é, o grande número de formigas cortadeiras possui uma relação de proporção ao nível de perturbação que a ação humana provoca naquele ambiente. Mas é importante lembrar,

(...) que pragas são uma “natureza produzida”, que processos agrícolas conjugam fatores humanos a não-humanos. Certamente, a retirada da vegetação para a implantação das culturas ocasionava condições ideais para proliferação das saúvas, mas as conseqüências dessa prática são tão imensuráveis quanto são limitadas nossas idéias sobre a natureza. (SILVA, 2007, pp. 43-44)

Inúmeras aparições das formigas saúvas – ou içás, ou cortadeiras – são vistas em documentos desde a colonização dos portugueses. Em 1560, José de Anchieta evidencia em suas cartas que as formigas, chamadas içá, “estragam as árvores” (MARICONI, 1970, p. 2). Já em 1788, José Arouche de Toledo Rondon escreveu “As formigas vermelhas chamadas saúvas na língua do país, são insetos formidáveis e só elas comem mais pastagens que os gados (...)” (MARICONI, 1970). De acordo com Mariconi (1970), é possível encontrar registros de controle das formigas saúvas em códigos de postura de cidades como Salvador, São Paulo, Belo Horizonte, Manaus, durante o século XIX todo. As formigas parecem ser não só um problema para as lavouras como também para as cidades. No Código de posturas de 1992 da cidade de Goiânia, no capítulo XI, “Da extinção de formigueiros”, é possível ler:

Art. 109. Os proprietários, inquilinos, arrendatário ou possuidores de imóveis situados neste Município são obrigados a extinguir os formigueiros porventura neles existentes.

A responsabilidade pela extinção dos formigueiros era cobrada dos proprietários e inquilinos na década de 1990, em Goiânia, quase 60 anos depois da fotografia da máquina de matar formigas ser feita. Em algumas outras cidades, os serviços de extinção de formigueiros devia ser feito também pelo poder público, pois, de acordo com Silva (2007, p. 30), “Ao longo do século XX os serviços de “extinção de formigas” estiveram, cada vez mais, associados a obras públicas, pois algumas edificações como pontes, mausoléus entre outras eram destruídas por saúveiros.”.

Dois anos antes da fotografia da Máquina de Matar formigas ser realizada, o Ministério da Agricultura do Brasil, lançava a *Campanha Nacional contra as saúvas* (1935), uma tentativa de mobilizar a unificação nacional da agricultura. De acordo com Silva (2018, p. 567), é importante entender a saúva como “signo utilizado pelos agrônomos, pois a saúva aglutinava em torno de si os males que assolavam a agricultura.”. É bom ter em mente também que, logo em 1938, era lançada pelo Estado Novo Vargas a Marcha para Oeste uma campanha de colonização para o interior do país e, de acordo com Esterici (1972),

(...) em 1941, iniciou-se o desmatamento do vale para instalação da Colônia Agrícola Nacional de Goiás (CANG), e começou-se a construção de uma estrada ligando a Colônia a Anápolis; a abertura de estradas e a criação da Colônia provocaram intenso surto migratório, fazendo crescer, rapidamente, não só a população, mas também o valor das terras e a safra do principal produto agrícola do estado - o arroz. (ESTERCI, 1972, p.2)

As formigas eram um problema para a cidade na medida que a expansão para o interior do Brasil também era uma expansão agrícola. A *Campanha Nacional contra as saúvas* tinha como interesse a inserção de produtos químicos como forma de extermínio das formigas. Sairia de cena técnicas manuais, utilização de fogo, manejo, em prol do uso de máquinas e produtos químicos atrelados a um conhecimento técnico e científico que serviu como argumento para disciplinar o homem do campo:

Esse conjunto de normas e técnicas formicídias eram de caráter local, mas respaldavam-se na idéia de educar a população contra práticas agrícolas itinerantes, como a coivara. A associação entre pragas e esse método já era conjecturada por alguns membros da

administração, principalmente aqueles dotados de formação em História Natural. (SILVA, 2018, p.565)

A coivara é uma técnica de manejo utilizada pelos povos tradicionais e quilombolas. Consiste em corte e queima do local que será feito o cultivo e a utilização dos resíduos deixados no solo pela queimada (LANZA; MING; HAVERROTH; FERREIRA, 2022). Outro ponto pouco comentado sobre a técnica de manejo é que ela está atrelada a períodos de pousio - técnica de regenerar o solo -, se tornando uma técnica agrícola itinerante e uma tecnologia de regeneração florestal (CUNHA, 2023). É de nos questionarmos a relação entre o combate de uma prática agrícola, muitas vezes, atrelada às populações pobres, rurais e tradicionais (MUNARI, 2007), e sua associação ao surgimento de pragas. De acordo com Silva (2018),

A ciência encarregada de controlar a praga geraria mecanismos de saneamento que se estenderiam por práticas agrícolas das mais diversas, produzindo um olhar saneador sobre um país considerado “essencialmente agrícola”. Essa tentativa de constituir e organizar um conhecimento científico apto a responder às demandas da sociedade devia amparar-se em uma política consistente e que chegasse a todos os cantos do país, ou seja, que se alastrasse tal qual uma praga... (SILVA, 2018, p.578).

Esse conhecimento científico saneador foi difundido pelo país “tal qual uma praga” e nos dá a ver a relação entre um modo de pensar a cidade e o campo. O programa sanitarista brasileiro, cerca de duas a três décadas antes da *Campanha Nacional contra as saúvas* acontecer, já permeava o país. Nos lembramos da reforma urbana e sanitária ocorrida no Rio de Janeiro entre os anos 1903-1906 comandada por Pereira Passos (TEIXEIRA, 2020). Em Goiás, alguns anos mais tarde discurso médico-sanitarista foi utilizado pelo Estado para justificar por exemplo a mudança da capital de Goiás e a construção de uma “nova” cidade. De acordo com Ururahy (2015),

A modernidade em Goiás na década de 1930 encontrou-se fortemente vinculada ao “projeto de regeneração” que estabelecia a profilaxia da sociedade goiana a partir da higienização e sanitarização das cidades e do meio rural. (URURAHY, 2015, p.145).

O célebre verso: “Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são” (ANDRADE, 1928, p. 101), presente no livro “Macunaíma, um herói sem nenhum caráter” (1928), é lido por alguns como um símbolo da cultura brasileira. Porém, Mário de Andrade nega que seu livro seja símbolo de uma cultura e o afirma como “um sintoma de cultura nossa” (ANDRADE apud STERZI, 2017, p. 215). Na

“Revista de Agricultura”, volume 5, publicada em dezembro de 1930, podemos ler: “No Brasil não há terra sem saúva. Há terra: 1) com muita saúva; 2) com pouca saúva; e 3) terras onde a saúva ainda não faz mal às plantas econômicas.” (ANTONIL, 1930, s.n.). Antonil segue sua elaboração sugerindo que o Brasil deveria, no lugar de fazer um Ministério de Agricultura e Comércio, fazer um Ministério da Saúva.

Sim, da saúva; destinado a fazer guerra de morte, guerra de extinção a esse flagelo permanente da economia nacional; que gastasse milhares de contos por ano em aparelhos, formicida, ingredientes a empregar no combate, na luta contra essa praga de malefícios mais extensos e permanentes do que o analfabetismo, o amarelão, et caterva. (ANTONIL, 1930).

De acordo com Silva (2010), “Desde a Primeira Guerra (1914-1918) a associação entre entomologia⁴⁰ e guerra adquiriu contornos nítidos.” (SILVA, 2010, p.513). Isso ficou evidente ao perceber como que produtos químicos e formas de extermínio oriundos das tecnologias da guerra chegaram e foram atrelados a formas de exterminar as saúvas.

(...) a respeito do emprego dos gases asfixiantes não é prematuro esperar grandes ensinamentos decorrentes do largo uso que tem tido na guerra atual; uma adaptação à luta contra as formigas não será absolutamente de espantar”. (LIMA, apud, SILVA, 2010, p.573)

A Campanha Nacional contra as Saúvas, chegou a lançar um concurso de ‘armas’ contra as formigas, mas nenhuma das propostas teve uma completa eficácia (SILVA, 2010). Podemos perceber o tom bélico também através dos nomes e representações de propagandas de formicidas em jornais da época. De acordo com Silva, “Muitos dos nomes fantasia expressam essa tendência belicista: Carrasco das Saúvas, Zumbi, Morte Instantânea, Fole Matador, Fole Infernal, etc.” (SILVA, 2018, p.293).

Na propaganda de jornal de 1933 do formicida *Agapêama*, uma enorme formiga está centralizada sobre o mapa do Brasil, seu corpo ocupa todo o Estado de Goiás - antes da sua separação com o estado Tocantins - e com uma tablatura superior lê-se a frase dita por Saint-Hilaire: “Ou o Brasil acaba com a saúva, ou a saúva acaba com o Brasil”. Para a pesquisadora, “A saúva sobre o mapa indicava sua irradiação por todos os estados e reforçava a ideia de domínio sobre o território nacional e sua agricultura. (SILVA, 2018 p. 294). Em uma outra

⁴⁰ Ciência que estuda insetos e suas relações com o ambiente.

propaganda, também de jornal, o formicida *Terremoto* apresenta a frase: “A Saúva vae te comer”, enquanto uma formiga gigante corre atrás de um homem. Em um quadro ao lado, um homem utiliza uma máquina de matar formigas em um formigueiro, logo abaixo o slogan do formicida em caixa alta: O poderoso extintor de formigas “terremoto” é “tiro e queda”. Já no cartaz de 1988, do formicida Naftalina e Colucci, a frase do naturalista Saint-Hilaire aparece em caixa alta e ocupa todo o cartaz, as letras pesadas com a repetição da palavra Brasil acaba por substituir a imagem do mapa do Brasil. Por sobre a palavra saúva um desenho de uma formiga, que não se parece com a saúva mas que possui também mandíbulas afiadas.



A grande ou pequena lavoura, a horta, o jardim ou o pomar, a saúva destruirá se não tomares providencias.

O **“EXTINGTOR TERREMOTO”**, modelo 1934 ou **“TERREMOTO COLOSSO”** ou o **“FOLLE MATADOR”**, classificado com 100 % de eficiencia no Concurso promovido pelo Ministerio da Agricultura, resolveram definitivamente o problema. Antes da consagração official já tinham a consagração da classe agricola, pois são, incontestavelmente, os aparelhos mais espalhados no Brasil.

Depositarios: **HASENCKLEVER & CIA.**

Fig. 28 - À esquerda: Cartaz propaganda formicida “Agapeama”, 1931. Fonte: Periódico Chácaras e Quintais.

Fig. 29 - À direita: Cartaz propaganda formicida “Terremoto”, 1937. Fonte: Periódico Chácaras e Quintais.

Apresento abaixo o cartaz do formicida Naftalina e Colucci remontado. Retiro a palavra “saúva” da célebre frase do naturalista Saint Hilaire e repito a palavra Brasil no lugar da palavra saúva. Se a história foi contada como “Ou o Brasil acaba com a saúva, ou a saúva acaba com o Brasil”, agora, o que seria pensar na frase: “Ou o Brasil acaba com o Brasil, ou o Brasil acaba com o Brasil”?

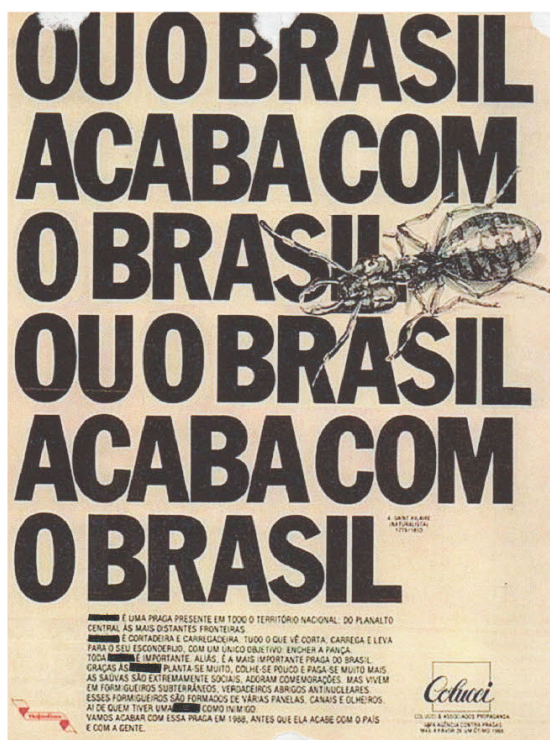
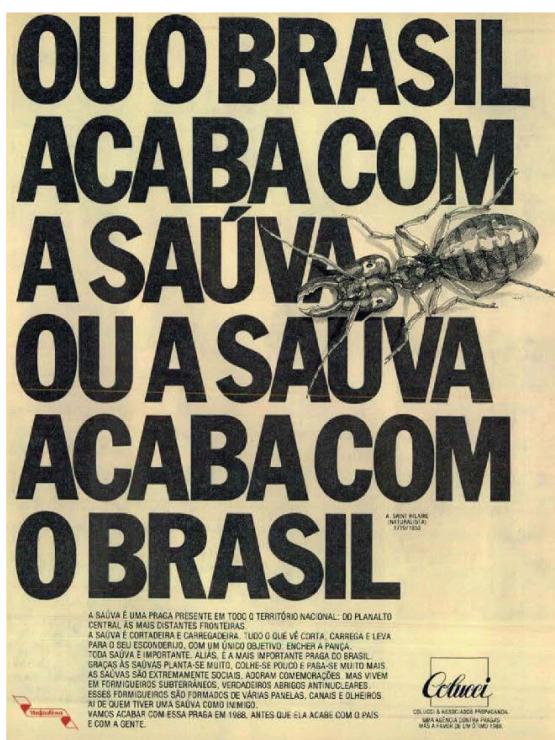


Fig. 30 - À esquerda: Cartaz propaganda contra as saúvas. Fonte: Naftalina e Colucci (1988) Disponível em: <https://naftalina-retro.tumblr.com/post/184723266394>.

Fig. 31 - À direita: Intervenção em Cartaz de propaganda contra as saúvas - Naftalina e Colucci (1988). Fonte: da autora.

2.4 | INÍCIO, MEIO, INÍCIO ⁴¹

*aprendi com Nêgo Bispo
começo, meio, começo,
ciclos e circularidades espiraladas,
fluxos e movimentos singulares
passado e futuro confluem
neste presente um instante, tempo*
Joviano Maia. Os quatro cantos, 2022.

*Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser
a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente - a
gente rende.*
**Antônio Bispo dos Santos. A terra dá a terra quer,
2023.**

*Eu - nós - assim como toda a prole das histórias
imperiais e colonizadoras devemos reaprender a
conjuguar mundos em conexões parciais, e não em
universais particulares.*
**Donna Haraway. Ficar com o problema: fazer
parentes no Chthluceno, 2023.**

*(...) as saúvas provocam uma concentração de
nutrientes em determinados locais do ecossistema,
formando ali, como que um "horizonte" orgânico
subterrâneo (...) As panelas de lixo corresponderiam,
por assim dizer, a depósitos de "humus".*
**Aspectos ecológicos da saúva no cerrado -
Leopoldo Magno Coutinho, 1984.**

⁴¹ Uma homenagem ao pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos (Nêgo Bispo) que faleceu em dezembro de 2023. Nêgo Bispo semeou sua oralidade atenta e poética para nos ajudar a enfraquecer o colonialismo e nos ensinou sobre a circularidade do tempo.

De acordo com o geógrafo e historiador Jason W. Moore, “vivemos em uma encruzilhada na história de nossa espécie — e da vida planetária.” (MOORE, 2022, p. 129). Ele propõe um dos possíveis nomes da nova era em que estamos vivendo: o Capitaloceno. Era essa que se relaciona com a crise ecológica que “(...) entende o capitalismo como uma ecologia-mundo situada e multiespécie de capital, poder e (re)produção.” (MOORE, 2022, p. 154). O Capitaloceno é um contraponto ao Antropoceno, termo proposto nos 2000 pelos cientistas Paul Crutzen e Eugene Stoermer. O Antropoceno delimita uma nova era geológica marcada pelos impactos de uma civilização tecno-industrial capitalista, mas que se funda em um caráter fundamentalmente burguês e eurocêntrico, de acordo com Moore,

(...) a Natureza e a Humanidade que dominam as histórias do Antropoceno fazem algo involuntário mas profundamente violento, pois a história da Humanidade e da Natureza oculta um segredo indecente da história do mundo moderno: o segredo de como o capitalismo foi construído sobre a exclusão da maioria dos humanos da Humanidade - povos indígenas, africanos escravizados, quase todas as mulheres e até mesmo muitos homens de pele branca (eslavos, judeus, irlandeses). Da perspectiva dos administradores imperiais, mercadores, proprietários de terra e conquistadores, esses humanos não eram nada Humanos. Eram vistos como parte da Natureza, junto das árvores, solos e rios, e tratados como tal. (MOORE, 2022, p. 130).

Ver os povos indígenas, africanos, mulheres, eslavos, judeus, etc. como parte da natureza era vê-los como algo inferior de menor importância, excluir alguns humanos da categoria humanos era legitimar o mesmo tratamento que se dava a natureza a eles. A exclusão de alguns humanos da categoria Humanidade é a evidência da violência simbólica, material e física (MOORE, 2022) que subjaz o Antropoceno. Antônio Bispo dos Santos⁴², pensador quilombola, reflete sobre os humanos e afirma: “Eu não sou humano, sou quilombola. Sou lavrador, pescador, sou um ente do cosmos.” (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 29). Quando Bispo diz não ser humano, ele afirma outras palavras, quilombola, pescador, lavrador, palavras que apontam para um modo de vida implicado com o cosmos. Bispo ainda aponta que os humanos são “as pessoas que transformam a natureza em dinheiro, em carro do ano” (BISPO DOS SANTOS, 2023, p.29). A reflexão que segue parece se aproximar a Moore, quando Bispo aponta uma retirada do humano da natureza e a transformação dela em objeto: “Apesar de serem

⁴² Antônio Bispo dos Santos nasceu no final dos anos 1950, no Piauí, e formou-se através dos saberes de mestras e mestres do Quilombo Saco Curtume, também no Piauí.

criaturas da natureza, os humanistas se descolam da natureza e se tornam criadores. Daí sua necessidade de sintetizar o orgânico, de chamar todas as vidas de matéria-prima.” (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 29).

Bispo nos apresenta as palavras companheiras e demarca as fronteiras entre elas, não no intuito de fortalecer um pensamento binário, mas para haver “respeito e diálogos de fronteira” (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 31). As palavras companheiras que reforçam um deslocamento entre humano e natureza são: Humanismo e desenvolvimento, onde, para que o humano possa se desenvolver, ele deve superar a natureza. Na fronteira desse pensamento, outras duas palavras companheiras são apontadas por ele: diversais e envolvimento. De acordo com o pensador, “A humanidade é contra o envolvimento, é contra vivermos envolvidos com as árvores, com a terra, com as matas.” (BISPO DOS SANTOS, 2023, p. 30). Os diversais são múltiplos, não pretendem unificar, pretendem universalizar os modos de vida.

Os humanistas não querem globalizar no sentido diversal, mas no sentido de unificar, de transformar tudo em um. (...) Se para os humanistas o “um” é o universo, para nós só há “um” porque há mais de um. (BISPO DOS SANTOS, 2023, p.32)

Em, “A terra dá, a terra quer” (BISPO DOS SANTOS, 2023), logo no primeiro capítulo do título, “Semear palavras”, ele apresenta sua implicação em pensar as palavras, no caso, semeá-las. Ele se vê como um feiticeiro e milagreiro e através de seu relato nos leva para sua infância onde aprendeu com os mais velhos a ouvir os avisos dos pássaros, do vento, das águas, da floresta. Aos dez anos, Bispo aprendeu a adestrar bois e nos conta:

“(…) adestrar e colonizar são a mesma coisa (...) Tanto o adestrador quanto o colonizador começam por desterritorializar o ente atacado quebrando-lhe a identidade, tirando-o de sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e colocando-lhe outro nome. O processo de denominação é uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra possa ser composta. (BISPO DOS SANTOS, 2023, pp. 11-12).

Se o processo de denominação tenta apagar alguma coisa que já existia para construir uma nova, podemos pensar com Bispo a prática de denominar como uma transformação da arma do inimigo em defesa (BISPO DOS SANTOS, 2023). A partir de um modo de vida, enquanto afrodescendente e quilombola, ele nos ensina a enfraquecer a palavra do inimigo – colonialistas, humanistas, desenvolvimentistas (BISPO DOS SANTOS, 2023) – e a potencializar outras. Nesse

gesto, assim como as palavras diversais e envolvimento, Bispo semeia um conjunto outro: biointeração, confluência, saber orgânico, saber sintético, saber circular, saber linear, colonialismo e contracolonialismo. Esse modo de ver, sentir e imaginar abre caminho para olharmos para o lugar que ocupamos na produção de saber, na produção de ciência e a nossa implicação nas violências e destruições atrelados ao Antropoceno. Como podemos pensar nossas formas de nomeação?

É a partir dos encontros multiespecíficos e das confluências que abro caminho com as formigas para tensionar a narrativa hegemônica e moderna da construção de Goiânia. Donna Haraway, no livro “Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuloceno” (2023), aponta a necessidade de nos questionar:

O que acontece quando o excepcionalismo humano e o individualismo delimitado, essas velhas máximas da filosofia ocidental e da economia política, tornam-se impensáveis nas melhores ciências, sejam naturais ou sociais?” (HARAWAY, 2023, p.59).

De acordo com a autora, não podemos mais nos pensar como uma sociedade de histórias exclusivamente humanas, precisamos imaginar outros mundos, pensar outros nomes, outras histórias, não na tentativa de fixar uma outra denominação, mas de modo crítico levantar questões e como sugere Haraway “(...) ficar com o problema, é a única maneira que conheço para fazê-lo é com alegria, terror e pensamento coletivo gerativos.” (HARAWAY, 2023, p.60) .

Para ficar com o problema, Haraway propõe uma narrativa com a aranha *Piomoa cthulhu*, aracnídeo que vive no centro-norte da Califórnia, próximo de onde a autora mora. Em um de seus passeios pela floresta de sequoias, Haraway foi mordida por uma aranha *Piomoa cthulhu*, o que a levou a um caminho de fabulação e especulação sobre um possível contraponto ao Antropoceno: o Chthuluceno. A investigação inicia a partir da origem do nome do aracnídeo. O aracnídeo tentacular de oito pernas, recebe seu nome da língua do povo Goshute de Utah (HARAWAY, 2023). Os Goshute são indígenas do sudoeste dos Estados Unidos, são povos “(...) imbricados nas ecologias, economias e política da mineração nuclear, da guerra e do processamento e armazenamento de lixo.” (HARAWAY, 2023, p. 106). Ao apresentar os tentaculares e sua nomeação por um povo que a mais de mil anos vivem nos desertos dos Estados Unidos, Haraway

demonstra um pensamento transdisciplinar, em redes ou fios, que a lança em uma “fabulação especulativa”. De acordo com a autora,

Os seres tentaculares não são figuras descorporificadas; são cnidários, aranhas, seres cheios de dedos como humanos e guaxinins, lulas (...). Os seres tentaculares são também redes e interconexões, bichos da tecnologia da informação, dentro e fora das nuvens. (HARAWAY, 2023, p.63)

Ao colocar o humano na lista dos tentaculares, Haraway propõe repensar no termo “humanidade”. Poderíamos pensar se não estaria ela humanizando ou antropomorfizando os cnidários, as aranhas ou os guaxinins? Logo em seguida, em um tipo de contorno para a questão, a autora propõe: “(...) se pudermos picar, desfiar o humano como *Homo*” (HARAWAY, 2023, p. 64) e tomar o humano como “húmus”. O exercício que a autora se implica durante o texto é o de pensar nos nomes, nas histórias que envolvem a nomeação, logo, nas palavras que escolhemos para contar as histórias, e as histórias e saberes que constroem palavras. Entendo ser um momento importante para questionar os nomes, já que algumas palavras contribuem para uma narrativa que o Humano e a Ciência — ambos com letras maiúsculas — ainda segue no centro das histórias. Pensar nesse terreno mais movediço das denominações é uma forma de seguirmos com o problema, agenciar o *homo* por húmus, o pós-humano por compostagem, o Antropoceno por Chthuluceno.

As saúvas continuam a construir seus imensos formigueiros subterrâneos debaixo de nossos pés - quase cem anos depois da campanha nacional de extermínio contra elas. Os saúveiros possuem muitos metros, até quilômetros de túneis, panelas e jardins de fungos. Daqui de cima, escutamos seus estalos. Nos deparamos com as folhas e plantas cortadas por elas e vemos um tanto de terra amontoada para fora do olho do formigueiro. Os estalos que escutamos vêm das mandíbulas afiadas, capazes de cortar folhas e sementes. É possível ver um trieiro de formigas cortadeiras em vários cantos da cidade de Goiânia. Há formigueiros no centro da cidade, em parques, na calçada, em grandes estacionamentos de chão batido, debaixo de árvores, no campus da UFG, etc.

Talvez esse encontro hoje com as saúvas confirme o tom “profético” da Revista de Agricultura de 1930: “Não há terra sem saúva”. Se elas estão por todas as terras, o que poderiam elas nos contar sobre a estória dessa cidade? Haraway (2023, p. 77) aponta: “A prática de contar estórias já não pode ser confinada à

caixa da excepcionalidade humana.” Como as formigas contam as estórias? Essa questão me faz lembrar uma passagem no livro “Escrever” (2021), da escritora e cineasta Marguerite Duras, onde ela nos conta ter presenciado “(...) os últimos minutos da vida de uma mosca comum.” (DURAS, 2021, p. 49). A autora nos conta sobre a presença dela diante daquela morte, sobre a duração, a lentidão e sobre a mosca que exaurida, atravessa pela morte, desprende da parede e cai no chão. Para nos contar sobre essa morte, Duras escreve sobre o conhecimento que a mosca tinha do que lhe acometia, a morte chegava e ela aceitava.

Em torno de nós, tudo escreve, é isso que precisamos perceber, tudo escreve, a mosca, ela, ela escreve, nas paredes, ela escreveu bastante na luz da grande sala, refletida pelo lago. A escrita da mosca poderia preencher uma página inteira. Então, seria uma escrita. (DURAS, 2021, p. 55)

A mosca escreve, Duras escreve, a formiga escreve. Quais são as formas da escrita da formiga? A mosca escreve com o barulho de suas asas debatendo na parede. A formiga escreve ao deixar seu caminho marcado na grama? Ou talvez ela escreva nas folhas por ela cortadas e deixadas na calçada? Talvez dizer que a formiga escreve soe poético demais e pouco científico, mas é a partir das ciências ficcionais e poéticas que esse trabalho é escrito. É a partir da coleta de fragmentos de histórias, de expedições, fabulações sobre as imagens, textos para então reescrevê-los, remontá-los, reimaginá-los com as formigas. Ainda a critério de investigação, dizer que a formiga ou a mosca escreve não é uma tentativa de antropomorfizar esses seres *outros que humanos* (FAUSTO, 2020), é justamente questionar por que colocamos a escrita na “caixa da excepcionalidade humana?” (HARAWAY, 2023, p.77). O que diriam as formigas sobre a fotografia da máquina criada para matá-las?

(...) um processo analisado por Vieira Fazenda no início do século XVIII no Maranhão, sobre uma disputa no mínimo curiosa, entre frades do Convento de Santo Antônio versus saúvas. A demanda realizou-se perante o tribunal da Divina Providência e os franciscanos defenderam as rés, no caso as formigas, alegando que elas receberam a vida do Criador, sendo exemplo de trabalho, prudência, caridade e piedade. Além disso, esses insetos antecederam todos na ocupação da terra. Nesse entrave, o capitão Urbano Duarte, depôs como testemunha de defesa, dizendo que as rés eram criaturas a quem não se pode imputar malícia, pois não sabem distinguir o bem do mal, e que as encontrou ali quando o convento foi fundado. Por fim, o veredito foi a favor das formigas e determinou que os frades destinassem parte das terras daquele Convento para que as saúvas se instalassem definitivamente nelas sob pena de excomunhão.

As formigas e a humanidade: uma longa jornada adaptativa e cultural, 2017.

(...) Fazer história, reconstruir, fabular, de modo a oferecer ao passado outras possibilidades de presente e de futuro.

Vinciane Despret - O que diriam os animais? 2021.

Por volta do ano de 1999, em Itumbiara, aos sábados e domingos de manhã, frequentava a missa para as aulas de catequese na Catedral Santa Rita de Cássia. Junto a outras crianças, cantávamos em coro acompanhadas de um violão: “A formiguinha corta folha e carrega, quando uma deixa, a outra leva. Veja que mistério glorioso, uma formiguinha ensinando o preguiçoso. Deus não quer preguiçoso em sua obra, porque senão...o tempo sobra”⁴³. Essa lembrança dá sinal da relação do ensino religioso cristão e a utilização metafórica das formigas como grandes “trabalhadoras”. Também dá sinal de um ensino que moraliza, através do olhar desse Deus, o tempo que sobra. A história da epígrafe que abre esse capítulo nos apresenta uma disputa por terras entre alguns homens e os *outros-que-humanos* com um desfecho no mínimo peculiar. Ocorrida no século XVIII, no Convento de Santo Antônio no Maranhão, a disputa entre os frades do convento e as formigas saúvas é encaminhada para um tribunal. As formigas foram reconhecidas e defendidas pelo capitão Urbano como primeiras habitantes daquela região, antecedendo inclusive a chegada dos frades naquela terra. Apesar de primeiros habitantes, o veredito não aponta para a devolução da terra às formigas. O veredito - dos homens - obriga os frades a destinarem parte da terra às formigas. Teriam as formigas aceitado esse veredito? Havia outros seres aliados às formigas?

Na fábula infantil *A formiga e a cigarra*, presente no livro *La Fontaine*⁴⁴, enquanto as formigas trabalham no verão para ter comida no inverno, a cigarra vive a cantar. Quando o inverno chega, a cigarra que “não trabalhou” - o ato de cantar não é colocado no âmbito do trabalho - vai até as formigas pedir um pouco de comida e elas negam ajuda à cigarra.

O trabalho é árduo, enquanto a música está relacionada ao ócio. (...) O trabalho árduo é simbolizado pela formiga, considerado um exemplo a ser seguido, enquanto que a cigarra é relacionada à preguiça, ao ócio, que está associado a música e deve ser evitado. Mas é possível trabalhar cantando? (DO CARMO; HELENE, 2010, p. 32-33)

As fábulas francesas de *La Fontaine* nos servem para pensar quais histórias contamos sobre as formigas, sobre as cigarras, sobre o trabalho e sobre inúmeros outros seres e fazeres. No prefácio do livro “O que diriam os animais?” (2021) de Vinciane Despret, o filósofo da ciência Bruno Latour comenta:

⁴³ Canção popular, sem autor. Disponível em: <https://alziraubaldo.blogspot.com/2009/03/musicas-par-as-criancas.html?showComment=1283713470191>. Acesso em: 20 mai. 2025.

⁴⁴ FONTAINE, La. *A cigarra e a formiga*. Fábula Adaptada. 2008.

Você está prestes a adentrar em um novo gênero, o das fábulas científicas - e com isso não me refiro à ficção científica ou a histórias falsas sobre a ciência, mas, pelo contrário, a formas de entender de verdade o quão difícil pode ser descobrir o que os animais estão aprontando. (LATOURE, 2021, p.9)

De acordo com Latour, a relação entre o livro de Despret (2021) e as fábulas "(...) é, certamente, aquilo que os animais dizem ou, mais precisamente, "diriam" se pudéssemos fazer as "perguntas certas"." (LATOURE, 2021, p. 14). Ao final de cada fábula científica, a autora também nos apresenta uma moral - assim como nas fábulas "clássicas"- mas para Latour:

(...) não são lição de moral um tanto quanto tediosas (...) mas, pelo contrário, uma série de máximas filosóficas bastante audaciosas. As *fabliaux* de Despret não são nada menos do que um livro sobre métodos científicos (...) (LATOURE, 2021, p.14)

As fábulas apresentadas no livro são divididas em um abecedário: "A de Artistas. Bichos pintores?"; "B de Bestas. Os macacos sabem mesmo macaquear?"; "C de cor. É educado urinar na frente dos animais?"; "D de delinquentes. Os animais podem se revoltar?". E assim segue até a letra Z. As fábulas de Despret não estão interessadas em o que os animais "naturalmente" fazem, "(...) mas pelo o que eles são capazes de suscitar uns dos outros e uns com os outros, e que antes não existia nem na natureza nem na cultura." (HARAWAY, 2023, p. 18). Podemos observar no capítulo referente à letra T: "T de trabalho. Por que dizem que as vacas não fazem nada?". A autora inicia o texto com a questão: "O animais trabalham?" (DESPRET, 2021, p. 257).

A questão é elaborada pela socióloga Jocelyne Porcher como objeto de pesquisa e foi feita para os humanos criadores de vacas. Em um primeiro momento, as respostas que surgem retiram a atividade de trabalho das vacas para deixá-la apenas para os humanos. Porém, a pesquisadora ouviu muitas histórias dos criadores que apontavam que "(...) os animais colaboram ativamente com o trabalho dos criadores, que eles fazem coisas e tomam iniciativas de maneira deliberada." (DESPRET, 2021, p. 257). Essa questão que mobiliza a investigação da socióloga, como nos aponta Despret, serve menos para uma busca do saber do criador sobre a vaca e mais como mobilizadora de uma prática de experimentação entre eles. Aquilo que era pouco imaginável se torna mobilizador de questões: "(...) E, se tentamos pensar que os animais trabalham, o que quer dizer, então, trabalhar?" (DESPRET, 2021,, p. 260). Para contornar essa questão, Porcher começa a observar e filmar as vacas por longos

períodos em um estábulo e pode perceber elas colaborando com o criador, respeitando regras. Esse trabalho era considerado invisível, até o momento em que as vacas negam a cooperar, resistem a fazer aquilo que "naturalmente" se espera que elas fariam, aí o trabalho se torna impossível.

Em um primeiro momento, se fôssemos eleger uma das fábulas para colocar as formigas, talvez, a letra "T" soaria até meio óbvia já que muitos concordariam em dizer que sim, as formigas trabalham. Algumas trabalham em cooperação com os humanos, no caso dos formigueiros artificiais criados para estudos científicos, estudos esses que tentam controlar, exterminar e manipular as formigas. Outras formigas trabalham em prol do próprio benefício, no caso em prol do formigueiro. Alguns estudos recentes analisaram o comportamento de algumas formigas em formigueiros artificiais e naturais para entender sobre o tempo de trabalho e o tempo ociosos ou "inativos" das formigas (CHARBONNEAU; HILLIS; DORNHAUS, 2014). De acordo com a pesquisa, foi constatado que há uma porcentagem de "inatividade" no formigueiro de 50% do tempo. Outros estudos mostram que apenas cerca de 30% da colônia "trabalham", em alguns casos, as formigas dedicam ao trabalho apenas um terço da vida. Compreendeu-se que algumas formigas não "trabalham" que elas ficam ociosas dentro do formigueiro em alguns momentos de escavação do túnel (CHARBONNEAU; HILLIS; DORNHAUS, 2014). Esse dado científico, que apresenta um deslocamento para as formigas para além do trabalho, contribui para uma "desnaturalização" da imagem construída por alguns humanos da formiga e seu vínculo como representantes do trabalho. Talvez, podemos atualizar a pergunta de Porcher aqui, se dissermos que as formigas passam boa parte da vida sem trabalhar, em uma "inatividade" ou então em momentos de ócio. O que significa então ócio? A fábula da formiga e da cigarra seria atualizada?

Seriam possíveis outras representações para as formigas? O que se abre diante dessa informação? Latour aponta no prefácio do livro de Despret uma diferença sobre o que dizem os cientistas e o que dizem as pessoas comuns sobre os animais. Ele tece uma crítica ao que é tomado como verdade sobre esses seres *outros-que-humanos*. Onde, essas verdades muitas vezes são forjadas e artificializadas em laboratório pela Ciência.

[...] Apenas as condições rigidamente controladas do laboratório serão capazes de proteger a produção do conhecimento contra as armadilhas do "antropomorfismo". Uma reação como essa produz um paradoxo interessante: apenas a criação de condições altamente artificiais da experimentação laboratorial detectaria o que os animais de fato aprontam quando se encontram livres da

imposição artificial de valores e crenças humanos. Daí em diante, apenas um conjunto de explicações sistemáticas sobre o que os animais fazem nesses ambientes valerá como ciência de verdade. Todas as outras serão qualificadas como “histórias”, e os contadores de histórias serão descartados como meros amadores.” (LATOURE, 2021, p.10-11)

Latour aponta que Despret trabalha como uma empirista aditiva que se vale das duas condições, a do laboratório e dos amadores - todos artificiais em medidas diferentes - para construir um método experimental, criando o que o antropólogo vai nomear como “efeito Despret” (LATOURE, 2021, p. 13). Ele define que esse efeito é capaz de passar da questão do *antropomorfismo* para a *metamorfose*:

(...) com o que me refiro não só ao policiamento das fronteiras entre o que é humano e o que é animal (...), mas à exploração da natureza multifacetada do que significa ser “animado”. (LATOURE, 2021, p.13)

Donna Haraway (2023), aponta para o risco que Despret se coloca e nos convoca em sua investigação: "(...) O risco de escutar uma estória é que ela nos obriga a ramificar as teias que não podem ser conhecidas antes de nos aventurarmos pela miríade de fios que as constituem." (HARAWAY, 2023, p. 262). As formigas enquanto trabalham não cantam? E as cigarras ao cantarem não trabalham? As formigas cantam, sonham, dançam, conversam? O que diriam as formigas?

Neste capítulo, irei me aproximar dessa última questão no intuito não de responder pelas formigas algo, mas de escutar possíveis caminhos, bifurcações, trieiros e sons vindos das panelas profundas sobre as histórias que as formigas podem nos contar, se soubermos ouvir. Aqui, compartilho minha aproximação com as formigas. Essa aproximação se dá de quatro maneiras: a primeira compartilho alguns causos que coletei de alguns amigos, que funcionam como um fragmento de narrativa, que não possui um enlace moral ou um tipo de sentido, se não pelo inusitado, pelo acaso e pelo vestígio de relação humano/formigas que ele deixa entrever; a segunda trata-se também de uma coleta, agora não com histórias ou causos, mas de folhas cortadas e deixadas pelas formigas que vivem na rua da minha casa; a terceira trata-se de uma negação das formigas em fazer algo que esperava-se que elas fizessem; a quarta trata-se imaginar coletivamente as formigas viajantes no tempo revirando a imagem do Grande Hotel.

3.1 | COLETAR E INVENTARIAR

A ficção científica adequadamente concebida, como toda ficção séria, mesmo que engraçada, é uma maneira de tentar descrever o que realmente está acontecendo, o que as pessoas realmente fazem e sentem, como as pessoas se relacionam com tudo o mais nessa vasta cesta, esse ventre do universo, esse útero de coisas em gestação e esse túbulo de coisas que um dia foram, essa história sem fim.

Ursula K. Le Guin - A ficção como cesta: uma teoria, 1986.

Apresentarei a seguir um conjunto de quatro histórias compartilhadas por amigos que, conforme sabiam da pesquisa com as formigas, traziam até mim histórias de sua relação com elas. É o início de uma coleta, um inventário de fragmentos, vestígios de uma relação multiespecífica (HARAWAY, 2023). A coleta que é um tanto comum as práticas oriundas da História Natural, aqui tende a tomar um aspecto diferente. Essa diferença reside na relação com esses que me cedem as histórias, são amigos próximos e não objetos de estudo. Esses fragmentos coletados não constituem um todo da relação humano e formigas, mas, tecem uma rede de relações e ramificações que o trabalho artístico e da pesquisa gera como efeito. As histórias chegam até mim, na medida em que a pesquisa com as formigas surge em uma esfera pública, seja através de exposições que participo, seja através de conversas em residências, com os amigos ou pelas redes sociais. Percebi nesse caminho que sempre tem alguém para contar alguma história pessoal com formigas. O que quero dizer é que, ao compartilhar algumas histórias sobre formigas, isso mobiliza outras pessoas também a contarem e a perceberem as formigas em seu cotidiano. Essa coleta que até agora foi efeito de reverberações da pesquisa atravessa minha escrita e os meus caminhos de investigação.

A escritora de ficção-científica Ursula Le Guin esteve interessada em estórias que deslocasse a figura do herói enquanto o caçador com sua lança que lutou bravamente para matar um enorme mamute (LE GUIN, 1989) para pensar em histórias "menores", onde o herói - antes a lança, a arma - passa a ser o pote, cesto ou qualquer recipiente em geral "(...) algo que contém outra coisa" (LE GUIN, 1989). De acordo com a autora, desde o início da história da humanidade, a coleta antecede a caça. Foi preciso antes de uma lança, um recipiente vazio capaz de coletar várias coisas, sementes, aveia, animais pequenos, folhas e etc. Esse cesto ou pote nos coloca a pensar na potência das histórias não contadas por sua pequenez ou porque talvez não tenham um grande ato heroico no enredo delas. Coletar fragmentos e colocá-los em um pote é perceber a potência de uma ficção mais realista, menos apocalíptica, trágica ou profética (LE GUIN, 1989), a coleta é também uma maneira de semear "(...) não necessariamente pelo que se guarda nos cestos — imaginemos uma mulher que coleta frutos, coloca-os no cesto... Olhemos para o solo, veremos que caem alguns frutos, numa fertilização que se dá pelo que cai ao solo." (GALINDO et al, 2024, p.10). Esses fragmentos coletados são aquilo que deixei cair pelo caminho da pesquisa e da prática artística e que retorna.

Esses fragmentos escolhidos para serem compartilhados são narrados a partir de um local em Goiânia, a região norte. Região que abriga o Campus Samambaia da Universidade Federal de Goiás e que possui uma extensa rede hidrográfica e Áreas de Preservação Permanente (APPs) deixadas de lado pelo poder público e até negociadas com o empreendimentos privados, que acabam por fixar seus edifícios a poucos metros de afluentes na região (MARQUES, 2021). Todos que trouxeram suas histórias até mim narram uma relação com as formigas nesse lugar onde eles vivem ou viveram. Escuto as histórias e fabulo com elas esse inventário.

#1

Durante a pandemia, Aninha contou que sua casa estava ruindo por conta das formigas. As paredes e o chão da casa estavam com rachaduras que iam de um canto ao outro. Ela também percebia que hora ou outra brotava terra entre as frestas do piso de sua casa. A situação piorou quando, já em 2024, tratores de compactação do solo passaram pela região compactando as ruas das chácaras. As rachaduras aumentaram. Aninha chamou um engenheiro para uma visita técnica a fim de entender se era possível recuperar a estrutura da casa. Ele informou a ela que era necessário sim reforçar a fundação da casa, aquela região toda possuía formigueiros enormes, o que deixava o solo muito aerado, fofo o comprometendo a estrutura das casas. Estruturas de um metro e meio de profundidade, deveriam ser instaladas rentes à parede da casa. De um metro em um metro por toda a extensão da casa. Ou, a solução seria construir uma nova casa, mas as formigas continuariam ali trabalhando a terra. Aninha segue com o problema, na companhia das as formigas que ora ou outra roubam alguns alimentos da casa dela, sobem na mesa, na geladeira e seguem aerando o solo fazendo rachar a estrutura de sua casa.

#2

Já era noite, quando, pela janela da cozinha, Thiago avistou uma chuva de folhas. Era setembro em Goiânia e não ventava. Com o celular em mãos, Thiago saiu de casa rumo à árvore, onde inúmeras folhas caíam ainda verdes. Os estalos das mandíbulas das formigas ecoavam e se misturavam ao som volumoso da Usina Termoeletrica Xavante⁴⁵. Thiago apontou o celular para a árvore e filmou as folhas caindo por um tempo. Filmou também as folhas caídas tampando todo o chão. As formigas subiam pelo tronco da árvore, cortavam as folhas enquanto outras formigas no chão picotavam em meia lua fragmentos das folhas.

Enviei uma mensagem para Thiago, a fim de saber se ele ainda guardava na memória do celular aquele vídeo que me enviara no ano de 2020. Thiago não encontrou o vídeo, mas me retornou com duas fotografias. As duas fotografias são do início de 2021, em uma delas é possível ver uma folha - aparentemente de taioba - sobre o chão e algumas formigas sobre ela, com suas mandíbulas agarradas na superfície da folha. Ao lado da folha já picotada, vários fragmentos. Na outra fotografia, é possível ver três crianças de aproximadamente 10 anos, da esquerda para direita: o primeiro é Peri está sem camiseta, veste bermuda marrom e está descalço; Benjamin veste camiseta azul com uma estampa de um extraterrestre - daqueles com aspecto humanóide e de cor verde - com uma frase em inglês “Do not believe in humans”; Iberê veste camiseta verde com estampa

⁴⁵ “Instalada nas proximidades do Câmpus Samambaia da Universidade Federal de Goiás, na região norte de Goiânia, a usina termodinâmica a base de óleo diesel, gerida pela empresa Xavantes, instalada em 2002 e em funcionamento desde 2008, causa grande desconforto para moradores de oito bairros de Goiânia. O barulho ensurdecador e o cheiro fétido, se tornaram marca da região que antes era conhecida pela riqueza natural de rios e matas, e pela calma que atraiu tantas pessoas. Além do constante incômodo causado, a energia gerada pela Xavantes é altamente poluente e nociva para a vida humana e planetária, indo na contramão dos debates atuais que mostram que sem preservar a natureza não há desenvolvimento.” Disponível em: <https://jornal.ufg.br/n/150974-documentario-denuncia-problemas-causados-por-usina-termoeletrica>. Acesso em: 20 abr. 2025.

do cogumelo do Mario Bros, bermuda amarela e também está descalço. Iberê segura firme o cachorro Cidreira por uma das patas dianteiras, colocando ele em pé para o retrato. Cidreira se mexe como quem não quisesse participar daquela foto e sai borrado na imagem. Na fotografia, os quatro aparecem levemente deslocados do centro da imagem. O enquadramento feito por Thiago, coloca dentro do plano da imagem e próximo a linha de garotos e do cachorro, o formigueiro. Se antes não encontramos as formigas no arquivo fotográfico da construção de Goiânia, neste momento, onde outros arquivos se juntam para fazer desvios no arquivo oficial, encontra-se a imagem do formigueiro e junto a ela uma mensagem: "Eu não acredito em humanos".



Fig. 21 - Folha de taioba e as Formigas. Fonte: Thiago Costa.



Fig. 33 - Peri, Benjamin, Iberê, Cidreira e as Formigas. Fonte: Thiago Costa.



Fig. 34 - Recorte e zoom em fotografia de Peri, Benjamin, Iberê, Cidreira e as Formigas. Fonte: da autora.

#3

Era o fim das chuvas de verão, quando Cacá e Pedro se mudaram para Goiânia. Alugaram uma casa próximo ao Campus Samambaia da Universidade Federal de Goiás. Depois de um dia todo de mudança, já era noite e estavam deitados na cama em um sono profundo, quando Cacá acordou com a sensação de algo andando pelo seu corpo. A noite estava clara. Ela levantou da cama e observou uma enorme faixa preta que entrava pela porta do quintal, atravessava a cozinha, subia a mesa de jantar, descia, atravessava a porta do quarto, subia pela cama e desembocava na porta de entrada da casa pra rua. Era um trieiro de formigas que, sem pestanejar, seguia o seu caminho por sobre a cama atravessando os corpos de Pedro e Cacá, em direção à rua. Eram inúmeras que, em poucos minutos, finalizaram sua passagem sem deixar vestígios. Pela manhã, Cacá achou que aquela cena era fruto de sua imaginação, mas Pedro também havia visto as formigas. Eles então ligaram para o proprietário da casa que haviam alugado para dizer que eles não iam ficar na casa porque ela estava infestada de formigas. O proprietário calmo respondeu: “Ó, não se preocupem, elas passam apenas uma vez no ano.”.

#4

Depois de alguns dias fora de Goiânia e com o ateliê fechado, Glayson retornou às atividades quando deparou com um enorme ninho de formigas em um rolo de papel de dez metros. As formigas haviam utilizado o interior do rolo e criado uma estrutura com cascas de madeira, folhas e algo que lembrava plumas brancas entre os restos de matéria orgânica. Glayson colocou o rolo de fora de casa, fotografou, filmou e me enviou convidando para fazermos algo com aquela aparição. A segunda vez que as formigas encontraram Glayson, ele novamente esteve um tempo fora do ateliê e algumas gavetas ficaram por meses sem abrir. Em um dia de faxina, Glayson abriu a última gaveta da mapoteca que estava meio emperrada. Dentro da gaveta, havia inúmeras formigas que corriam de maneira frenética. Elas passavam sobre recortes de jornais, fotografias impressas, e desenhos que estavam guardados, algumas carregavam ovos, outras apenas andavam de um lado para o outro com as mãos sobre a cabeça.

3.2 | PALAVRAS MORDIDAS

De ré, poderíamos dizer que no princípio era a folha.
Futuro Ancestral - Ailton Krenak, 2022.

Lá na rua de casa tem um formigueiro e por dias passei por ali impressionada com as folhas que ainda verdes tapavam parte da calçada e da rua (Fig. 34). Algumas dessas folhas eram levadas pelas formigas para dentro do ninho e o restante elas deixavam ali sobre a calçada. Com suas mandíbulas afiadas, elas desenhavam em meia lua o corte nas folhas. Virou um hábito passar pela calçada e procurar pelas folhas. Por alguns meses, catei algumas folhas cortadas, cada uma com uma particularidade, tanto pelo nível de degradação, quanto pelo desenho que formava o corte. Foram cerca de setenta folhas e na medida em que coletava eu as desenhava com lápis de cor sobre papel. Tem palavras que carregam desenho e desenhos que carregam palavras. Krenak, em “O Futuro Ancestral” (2022), faz uma brincadeira com a frase encontrada no primeiro capítulo do Evangelho de João: “No princípio era o verbo.” A brincadeira consiste em trocar o “verbo” por “folha”. Krenak diz:

De ré, poderíamos dizer que no princípio era a folha. (...) imaginar cartografias, camadas de mundos, nas quais as narrativas sejam tão plurais que não precisamos entrar em conflito ao evocar diferentes histórias de fundação. (...) Estamos vivendo num mundo onde somos obrigados a mergulhar profundamente na terra para sermos capazes de recriar mundos possíveis. Acontece que, nas narrativas de mundo onde só o humano age, essa centralidade silencia todas as outras presenças. (KRENAK, 2022, n.p.)

Em “A Autora das sementes de acácias e outras passagens da revista da Associação de Therolinguística” (2012), de Ursula K. Le Guin, cientistas therolinguistas⁴⁶ encontram sementes de acácias meticulosamente enfileiradas no final de um túnel de um formigueiro. Nelas, havia mensagens deixadas por formigas. As cientistas então se empenham no exercício de interpretar as mensagens, e se veem em dúvida sobre em qual pessoa verbal era escrito o texto delas. Segundo as cientistas, “(...) Nenhum dialeto conhecido de Formiga emprega pessoas verbais além da terceira pessoa do singular e do plural e a primeira pessoa do plural.” (LE GUIN, 2012, n.p.). Para Haraway (2023), mais do que a mensagem a ser decifrada, interessa a ela “(...) o que teria atraído a formiga à semente de acácia (...) Como conheceram uma à outra? Como se comunicavam?” (HARAWAY, 2024, p. 246). Pensar nessas relações multiespécie é uma maneira de semear mundos, mergulhar profundamente na terra como nos convida Krenak e seguir a ouvir as outras presenças.

⁴⁶ De acordo com Cevallos, (2024, p.12) a “(...) Therolinguística, uma ciência ficcional que nos ajudou a discutir o excepcionalismo humano, mediante a relação com animais, minerais, plantas e outros reinos”.



Fig. 35 - Folhas de Magnólia-amarela cortadas pelas formigas saúvas, Rua 18, Setor Central - Goiânia. Fonte: da autora.

Desde que retornei para Goiânia, depois da residência artística na Pivô, em São Paulo, as formigas começaram a tomar um tipo de proporção a ponto de começar a vê-las por vários cantos da cidade. Às vezes, via o trieiro delas em alguma praça, por vezes, o monte de terra anunciava a existência de formigueiro em calçadas. Do mesmo jeito que a imagem perturba, na medida do afeto, de ficar com a imagem na cabeça e falar dela repetidamente, as formigas me perturbam e me mobilizam. Toda vez que passava pela esquina da minha casa, procurava pelas formigas e pelas folhas cortadas. As folhas eram coletadas dia após dia. Em um exercício diário e impregnado no meu cotidiano, visto que era necessário coletar poucas folhas por dia, isso porque, se eu reunisse várias folhas e as trouxesse todas de uma vez para casa, elas se deteriorariam rapidamente, e o desenho que faria perderia os detalhes que me levaram a escolher justamente aquela folha cortada pelas formigas. Por isso, eu coletava no máximo seis folhas

por vez — dessa forma, conseguia desenhá-las ao longo de alguns dias, sem que perdessem tanto as características de cor e textura que tinham no instante em que foram colhidas.

Foram cerca de dois anos dedicados ao desenho dessas folhas. Era como se, a cada vez que eu passava pelo formigueiro, uma nova folha cortada fosse capaz de me atrair — talvez porque aquele desenho ainda não tivesse sido feito, talvez porque a folha tivesse sido cortada de uma forma diferente, ou porque já estivesse quase toda mordida, ou, ainda, porque era uma folha bem verde e que apresentava apenas um único corte. Por que as formigas diante daquela folha vistosa, macia e verde só fizeram um pequeno corte e não cortaram ela inteira? Se eu fosse formiga, aquela folha seria a ideal para cortar. Mas é nesse exercício de perceber como as formigas fazem - ou o que elas deixam de fazer - que me aproximo delas.

As folhas cortadas e deixadas na calçada era uma maneira de comunicação que tinha com as formigas, essa comunicação não era só comigo, já que as folhas estavam lá na calçada para quem quisesse vê-las. Mas os desenhos que elaborei a partir das folhas cortadas se tornaram um efeito do nosso encontro. Esses desenhos em lápis-de-cor acabam por compor um inventário de palavras ou seria um dicionário? Quando somos alfabetizados copiamos as formas das letras, aprendemos o desenho letra a letra, comum quando crianças confundirmos o "A" e o "V" ou o "M" e o "N". Repetimos durante alguns meses o desenho das palavras, não só desenhando mas também escutando, em vários exercícios para aprender essa língua escrita. Se os Therolinguistas vissem as folhas cortadas pelas formigas, eles seriam capazes de anunciar que ali estava uma escrita feita por elas e então traduzi-las?

Uma das minhas primeiras lembranças de desenhar quando era criança era copiando meu irmão mais velho. Ele tinha um caderno em formato paisagem com folhas brancas sem pauta. Lá, ele desenhava cidades que atravessavam as páginas. As cidades eram grandes, tinham longas estradas, árvores e algumas casas. A cidade era uma vista de cima e os prédios, carros e pessoas eram vistas de frente, uma mistura de perspectiva. Também ganhei um caderninho e o copiava. Imitava a cidade, os carros, as casas. Depois de um tempo ele parou de desenhar e eu também parei. Voltei a desenhar durante a graduação em arquitetura, lá, em algumas disciplinas, o desenho parecia ter sempre um lugar anterior a algo. O desenho era mais vinculado à representação da realidade e pouco vinculado à imaginação, não que tenhamos como separar isso totalmente.

Uma exceção foram as aulas de desenho no primeiro período com a professora e artista Manoela Afonso. Foi uma retomada e uma abertura para os lugares que o desenho podia ocupar. Ela propôs, como trabalho para o semestre, um caderno de cem páginas em branco, que deveria ser desenhado durante todo o semestre e entregue no final. Um tipo de exercício um tanto simples se não fosse a dificuldade em terminá-lo. Era um caderno para desenhar sem ter o que desenhar, desenhar sem saber, mas, onde desenhar podia ser escrever, pintar, borrar, anotar, copiar e o desenho podia se encerrar ali.

Hoje, na minha prática artística, o desenho serve para me lembrar, para ver melhor, para conversar, para imaginar, para contar histórias, para convocar, para esquecer, para aquietar⁴⁷, para divertir, etc. Talvez nessa lista de serventia do desenho, uma coisa seja quase a outra coisa ou por vezes uma até anula outra, mas o desenho é um tanto isso. No texto “Lingua Vegetal Guarani” (2023), de Izaque João, publicado na revista *Piseagrama* - onde tive a honra de compartilhar junto ao texto de João, os desenhos das “palavras mordidas”- ele nos conta sobre narrativa de origem dos Kaiowá “(...) cada animal e cada vegetal tem seu ambiente, sua forma própria de agir, de se alimentar, de se movimentar e de se comunicar.” (JOÃO, 2023, p. 46-53). Isso que é único em cada animal, pode também ser compartilhado com outros. As formigas então se comunicam com as árvores que elas cortam? De acordo com João (2023, p. 46-53):

As plantas são seres especiais desde o começo dos tempos. Na superfície da terra, elas influenciam todos os outros seres e, no mundo subterrâneo, também interagem com os seres que ali habitam. (...) As folhas também têm suas especificidades. Elas caem e têm seu barulho próprio. Aparentemente, é algo insignificante ver uma folha cair e fazer barulho. No entanto, essa também é uma forma de comunicação suave. Inclusive, esse balanço foliar está no *Jerosy Puku*, o Canto Longo, ritual. Seu movimento não é apenas movimento, é também uma forma de dançar. Galhos de árvores se esfregam uns nos outros produzindo sons que, às vezes, são advertências. Todas essas falas das plantas e das árvores que conseguimos ouvir, mas não entender, são o *yvyra ayvu*, ou a linguagem das árvores. Ou *ka’aguy ayvu*, a linguagem da mata.

Precisamos aprender a escutar e tornar mais diverso o que significa comunicar-se, seja com o desenho, com as folhas, com a dança das árvores, etc. Mas, não são todos que conseguem entender os sons das árvores, a conversa das formigas, logo, abre-se um convite para possíveis traduções dessas línguas, seja

⁴⁷ Referência ao trabalho de Giselle Lotufo publicado no catálogo da exposição *Estórias de Montar* realizada em 2006 no Palácio das Artes em Belo Horizonte. Com curadoria de Hélio Passos Rezende e Renata Marquez.

através dos Therolinguistas que observam as mensagens deixadas pelas formigas em sementes de acácia, seja através dos seja através dos desenhos reproduzidos em folhas de papel dos cortes feitos em folhas de árvore pelas formigas.



Fig. 36 - "Palavras mordidas", desenho em lápis-de-cor de conversas com formigas saúvas. Exposição: "Não há terra sem saúvas" na Galeria da FAV / Goiânia. Fonte: da autora.



Fig. 37 - "Palavras mordidas", desenho em lápis-de-cor sobre papel. Exposição: "Não há terra sem saúvas" na Galeria da FAV / Goiânia. Fonte: da autora.

3.3 | PREFERIRAM NÃO CORTAR

Depois de passar algumas semanas focada em um livro físico, a escritora Mariana Vieira, de 32 anos, tentou voltar a utilizar o seu Kindle, leitor digital da Amazon, e percebeu que o aparelho não ligava, apesar de conectá-lo no carregador. Ao soprar o buraco de energia, a moradora de Brasília teve uma surpresa: o Kindle estava infestado por formigas, que saíam aos montes de dentro da tela. Ao perceber que o aparelho podia estar quebrado de vez, Mariana desistiu do conserto e voltou a trabalhar em sua residência. A concentração foi interrompida por uma notificação do e-mail. A mensagem a parabenizava pela compra da obra "Robôs e o Império", de Isaac Asimov, através do mesmo Kindle infestado de formigas.

Formigas invadem Kindle e compram livros: 'Tinha virado um ninho' - Jornal Digital G1, 2022.

No capítulo dois, narrei meu encontro com as formigas do Instituto Biológico de São Paulo, a impressão em fitotipia em uma folha de mangueira, foi a maneira que encontrei para me aproximar delas. Levar algo para elas, em uma expectativa delas fazerem o que eu sabia que elas “naturalmente” ou “necessariamente” fariam: cortar folhas. Lá no Instituto Biológico de São Paulo, no formigueiro artificial, o pesquisador cogitou a possibilidade delas não cortarem as folhas. Elas estavam acostumadas com outras folhas, mais frescas e macias do que a que estava em mãos. Porém, elas cortaram e não só cortaram como deixaram algumas partes da folha sem cortes, me fazendo imaginar que elas escolheram o que seria cortado daquela imagem-folha.

A agência das formigas diante desse encontro movimentou um outro experimento. Desenhei com lápis-de-cor as folhas de Magnólia - que é a árvore que elas cortam na rua de casa -, recortei os desenhos e os levei até o formigueiro. O dia estava se pondo e algumas formigas já estavam pela calçada aparentemente em busca de folhas para cortar - será que é só isso que as formigas fazem quando elas saem do formigueiro? Deixei o desenho próximo a elas e comecei a filmar. Algumas seguiram seu movimento sem se preocupar com a minha presença ali e ignoraram a folha. Apenas uma formiga se aproximou, percorreu o desenho e em uma das laterais dele começou a morder. Talvez ela estivesse analisando o que era aquilo com sua mandíbula. Ela percorreu toda a lateral do desenho com sua mandíbula, ora ou outra, chegou a levantar um pouco do desenho, mas logo saiu e não voltou mais. Cheguei a pensar que ela não teria feito porque o desenho tinha uma gramatura alta, isso me mobilizou a fazer vários outros desenhos em papel de gramatura menor, o que poderia facilitar o trabalho dela de cortar. Suas mandíbulas são capazes de cortar sementes, algo bem mais duro e resistente do que aquele papel.

O desencontro das vezes que levei os desenhos para as formigas e a minha interpretação diante da posição delas, de não cortar me colocou uma questão sobre a minha expectativa diante delas. O trabalho artístico só seria “bem sucedido” no momento em que eu conseguisse êxito naquilo que “planejei”: filmar as formigas cortando um desenho. Porém, em algumas conversas com a amiga e também artista Maria Clara, ela apontou sobre a possibilidade de assumir esse encontro “fracassado” com as formigas. O não cortar delas também era uma resposta. As formigas “preferiram não” cortar.

No livro escrito pelo estadunidense Herman Melville, *Bartleby, o escrevente: uma história de Wall Street* (2015), Bartleby é um escrevente que não

escreve. O livro é narrado por um advogado da Wall Street que contrata Bartleby para ser copista. Porém, quando ele é interpelado diante de alguma tarefa do escritório ele prontamente responde com uma recusa: “Preferia não”, resposta essa que será repetida pelo personagem ao longo da narrativa. Essa repetição “(...) rompe com um discurso determinado, certo e causal, para abrir margem ao inesperado, oferecendo uma passagem para outra coisa aparecer.” (KIERNIEW; MOSCHEN, 2019, p. 6). Essa outra coisa que aparece é um espaço vazio, um lugar potente de possibilidades e impossibilidades, deixa um tanto de lado a necessidade de fazer ou não fazer.

A preferência das formigas, abriu um espaço para uma escuta diante do “fracasso” do trabalho com esse ser *outro que humano* (FAUSTO, 2020). A expectativa que tinha diante delas, era que elas cortassem, não é o que elas “naturalmente” fazem? Talvez não seja a mesma preferência do personagem de Melville. As formigas não foram contratadas por mim para esse trabalho. Mas o que interessa aqui é o efeito que a escuta dessa “negativa” tem no fazer-com as formigas. O que se abre diante da possibilidade de escutá-las? Latour (2021) aponta sobre o livro “O que diriam os animais?” (2021):

(...) O que é certo, por enquanto, ao menos nas mãos infalíveis de Viciane Despret, é que os animais parecem capazes de contar um número bastante significativo de contos morais que trariam enormes benefícios para os humanos, caso estes fossem autorizados por seus próprios cientistas a ouvi-los. (LATOUR, 2021, p. 19)

No caso aqui, nesta dissertação, a proposta é pensar o que se abre quando nos autorizamos a ouvi-las (as formigas). Ao compartilhar a negação das formigas durante uma residência artística no Ateliê Asterisco⁴⁸, as pessoas então se empenharam em uma especulação dos motivos que levaram as formigas não cortarem os desenhos: talvez devesse utilizar uma tinta com base em folhas naturais; talvez devesse desenhar sobre uma folha de papel “mais natural”; talvez devesse insistir, levar novamente e novamente; talvez devesse levar os desenhos até o formigueiro de madrugada; talvez devesse enganá-las melhor. O que gostaria de evidenciar aqui é que em nenhum momento, nessas sugestões, imaginou-se que talvez elas tivessem preferido não cortar as folhas.

⁴⁸ Ateliê Asterisco, um espaço de produção e reflexão autogerido pelos artistas Maria Clara Curti e Matheus Pires, em Goiânia, Goiás.



Fig. 38 - Desenho de folhas de magnólia em lápis-de-cor sobre papel. Fonte: da autora.

Fig. 39 - Frames de vídeo / Desenho em lápis-de-cor de folhas de Magnólia levadas até o saueiro. Fonte: da autora.

3.4 | ESPECULAR COM AS FORMIGAS

Do que se vê, a terra acumulada na superfície, reimagina-se o desenho de espessura fantasmática, submersa, fúngica e infra perceptível do surgimento desta cidade-território-narrativa.

Cacá Fonseca - "galeria-Galeria" texto Curatorial para exposição "Não há terra sem saúvas", 2023.

Na noite de 8 de fevereiro de 1959, a Guarda Especial de Brasília invadiu o alojamento dos trabalhadores da construtora Pacheco Fernandes. No cinema do alojamento, estava passando um filme de formigas gigantes quando os trabalhadores escutaram os tiros. O massacre foi negado pela construtora, mas é documentado através do relato de alguns trabalhadores no filme "Conterrâneos Velhos de Guerra" (1991), do cineasta Vladimir Carvalho. "Nós escutamos o barulho, o tiroteio. Aí o filme acabou e nós saímos correndo. Estava passando o filme daquela formiga gigante que não me recordo o nome."⁴⁹. De acordo com Fausto (2020), o filme que provavelmente que passava no alojamento era "Them!" (1954) de Gordon Douglas, um dos primeiros filmes de ficção científica a abordar o "perigo nuclear" (FAUSTO, 2020). No filme, as formigas ficam gigantes após testes nucleares realizados no deserto do Novo México. Ao longo da trama, cientistas e militares se juntam para combater as formigas que chegam até Los Angeles, onde são destruídas pelos mesmos que as "criaram". Em Brasília, alguns trabalhadores também foram destruídos pelo mesmo poder que os convocou ao trabalho da construção da capital. Para Fausto, "(...) A eles impunha-se ao mesmo tempo o estatuto de máquinas da construção civil e o de animais, sub-humanos de pouca dignidade existencial." (FAUSTO, 2020, p. 276). Além da analogia entre a formiga e os trabalhadores, trabalhadores e máquinas, importa aqui imaginar que as formigas - as do filme e outras - testemunharam em Brasília o massacre contra os mesmos que ergueram a nova capital do Brasil.

Porém, a ideia de formigas gigantes talvez anteceda os filmes de ecoterror. Em 1904, o escritor H. G. Wells publicou o conto *O império das formigas*, em que um marinheiro francês é mandado a percorrer o rio Amazonas para investigar as invasões de formigas gigantes em aldeias ribeirinhas. As formigas que detêm uma inteligência "incomum" são capazes de se articular. Elas expulsam pessoas de suas casas, atacam os inimigos e constroem um grande império. O desejo das formigas é interpretado como o desejo daqueles que querem exterminá-las. Anos mais tarde, em 1977, era lançado um filme homônimo ao conto, mas que propõe uma outra narrativa. *O império das formigas* com direção de Bert I. Gordon, as formigas sofrem mutação após o derramamento de material radioativo, enquanto isso um grupo de possíveis compradores de lotes chegam até um novo empreendimento na região onde as formigas foram contaminadas. Elas atacam e

⁴⁹ Transcrição trecho do filme "Conterrâneos Velhos de Guerra" (1991) de Vladimir Carvalho.

matam boa parte do elenco em uma perseguição sangrenta, os sobreviventes fogem e abandonam a ilha das formigas gigantes.



Fig. 40 - Capa do livro "The empire of the ants" de H. G. Wells, 1926. Fonte: Wikimedia⁵⁰.

⁵⁰ Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Empire_of_the_Ants_by_H._G._Wells_\(Amazing_Stories,_August_1926\).pdf](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Empire_of_the_Ants_by_H._G._Wells_(Amazing_Stories,_August_1926).pdf). Acesso em: 20 mai. 2025.



Fig. 41 - Frame do filme *Them!* (1954) de Gordon Douglas. Fonte: MUBI⁵¹.

Fig. 42 - Frame do filme *O império das formigas* (1977) de Bert I. Gordon. Fonte: Boca do Inferno⁵².

⁵¹ Disponível em: <https://mubi.com/pt/br/films/them-1954>. Acesso em: 20 mai. 2025.

⁵² Disponível em: <https://bocadoinferno.com.br/criticas/2024/04/o-imperio-das-formigas-1977>. Acesso em: 20 mai. 2025.

Em nenhum dos exemplos citados acima, temos como desfecho final as formigas “vencendo” os humanos. E se as formigas tivessem vencido a guerra contra a cidade moderna e destruído Goiânia antes mesmo dela existir? E se do alto do avião, os militares da Escola de Aviação Militar tivessem avistado inúmeras formigas saindo da mata do Córrego Botafogo? Elas teriam atravessado todo o terreno baldeado pelas máquinas, criando inúmeros trieiros por entre as ruas de terra batida até o Grande Hotel. E se as formigas tivessem então destruído todo o edifício e não deixassem um tijolo sequer, sem estrutura de fundação, sem ferro, sem resquício de sacada. O terreno do Grande Hotel talvez pudesse voltar a ser a terra esfolada pelo sopro do monstro? E os vestígios da destruição promovida pelas formigas estaria então na mata do Botafogo, minuciosamente encaixado tijolo por tijolo, janela por janela, por entre as painéis subterrâneas do formigueiro gigante?

Poderíamos estranhar essa imagem das formigas que destroem um edifício, talvez pela semelhança que ela carrega com as formigas gigantes dos filmes de ficção científica ou até mesmo pela proximidade com as propagandas de formicidas que mostrificam a formiga. Porém, há também uma diferença entre essas formigas gigantes, isso porque a proposta em imaginar a formiga que destrói o edifício talvez seja uma maneira de restituir a terra de onde elas foram expulsas. O “e se” proposto aqui é uma maneira de colocar ao avesso esses vestígios dos arquivos - sejam eles filmes, documentos oficiais, propagandas. O avesso como aquilo que é contrário ou como um desvio no caminho que se considera correto. Seria tomar partido da história com colorações de ficção científica presente nos arquivos para propor uma especulação que

(...) se produz “a favor do mundo” quando, longe de esvaziar, ela adiciona, ela se arrisca a introduzir um possível, uma dimensão suplementar, dimensão pertinente se ela permite de fazer as perguntas um pouco diferentemente, de deslocar o que está em jogo, de complicar as posições. (STENGERS, apud SILVA E SILVA, 2022, p.169).

As formigas gigantes então aparecem em alguns encontros com o coletivo HNG e acabo por desenvolver um carimbo esculpido em borracha escolar de formigas gigantes. Esse carimbo inicialmente foi feito a partir dos desenhos de formigas que apareciam nas propagandas de formicidas. Em reuniões no ateliê, fizemos esse exercício de carimbar formigas sobre fotografias da construção de Goiânia, principalmente sobre fotografias do traçado urbano ou de edificações da jovem capital (Fig. 42). Isso mobilizou a criação da obra, também homônimo

do conto de H. G. Wells *Império das formigas* (Fig. 40). A obra consiste na projeção da fotografia do Grande Hotel feita pela Escola de Aviação Militar, em 1937. Ao lado da projeção, havia um banco de madeira com dois carimbos e uma almofada de tinta. As pessoas que visitavam a exposição eram convidadas a carimbarem formigas sobre a projeção da fotografia.

As pessoas carimbavam o espaço da projeção, carimbavam elas mesmas com uma formiga, carimbavam espaços outros da galeria, as crianças carimbavam onde elas conseguiam alcançar; outras pessoas disputavam quem conseguia colocar uma formiga mais alta. As formigas estavam por toda a parte. (MARÚ; BORELA; SCAPIN, 2024, p. 21).

Se anteriormente o trabalho de imaginar outras histórias para aquela fotografia do Grande Hotel estava restrito aos encontros do coletivo HNG, agora, a possibilidade de imaginar as formigas tomando a imagem e o espaço da galeria era algo compartilhado. Pensemos o gesto das formigas que em seu trabalho de corte, e coleta de fragmentos, de maneira coletiva cultivam uma vida subterrânea complexa e multiespecífica. “Um trabalho de formiguinha” diriam alguns, cada pessoa que visitava a exposição preenchia a fotografia de 1937 - como em uma viagem no tempo - com uma formiga. Ao compartilhar com outros humanos a imaginação deste trabalho, cultivamos também uma imagem comum.

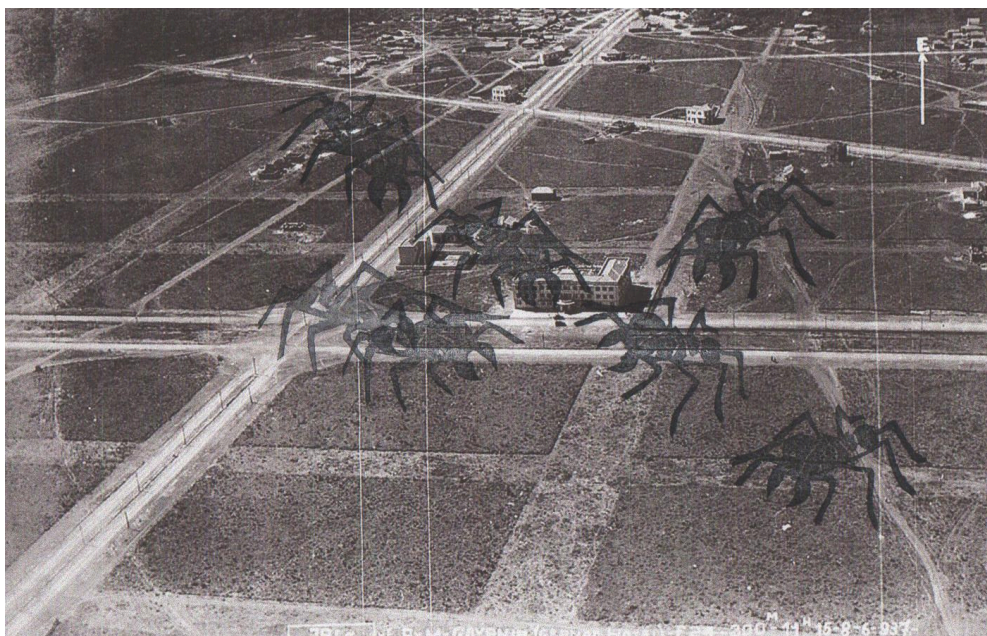


Fig. 43 - Carimbo de formigas sobre fotografia, teste feito durante encontros com o coletivo HNG. Fonte: da autora.



Fig. 44 - Carimbo feito para exposição "Não há terra sem saúvas", o desenho foi elaborado a partir do desenho de uma formiga no cartaz do formicida "Terremoto" de 1937. Fonte: da autora.

Fig. 45 - Formiga carimbada acima do portal na Galeria da FAV. Fonte: Coletivo HNG.



Fig. 46 - Detalhe de formigas sendo carimbadas na obra *O império das formigas*. Exposição: “Não há terra sem saúvas” na Galeria da FAV / Goiânia. Fonte: Coletivo HNG.

Fig. 47 - *O império das formigas*, fotografia projetada sobre parede com intervenção de carimbos. Exposição: “Não há terra sem saúvas” na Galeria da FAV / Goiânia. Fonte: Coletivo HNG.

Após o encerramento da exposição, durante a desmontagem, tivemos que lidar com o estranhamento de lixar as paredes para apagar as formigas e deixar as paredes da galeria limpa para a próxima exposição. Estaríamos nós em uma "contradição poética" apontada pela amiga, artista da performance, Cássia Nunes?

Na ocasião, estávamos com uma lixadeira elétrica apagando todas as formigas vermelhas carimbadas sobre a parede da galeria. Contrariedade essa que levou algumas horas e muito pó com fragmentos da imagem das formigas sobre todo o espaço da galeria. O pó se assentou sobre nossas roupas, sapatos, cabelos, nariz, pulmão, boca, olhos, etc. O pó fino continha restos de um gesto proposto por nós e coletivizado com todos que passaram pela exposição. (...) estaríamos nós em uma contradição poética? Agindo contra as formigas? Agindo contra as imagens? A imagem das formigas foram transmutadas em pó. Espalhadas pelo nosso corpo ao lixar a parede, espalhadas pelas frestas das portas, vigas, vidros restava o fragmento da destruição dessa imagem. Se há algo de poético ou contraditório talvez resida na possibilidade de escrever sobre o incômodo e retomar o texto de Cacá e as discussões sobre as imagens e as formigas. Essa exposição acontece na possibilidade de revolver a terra e compor de grão em grão um arquivo, uma história, uma imagem às avessas. (MARÚ; BORELA; SCAPIN, 2024, p. 21-22)

Os encontros, os acasos e as histórias fazem parte dessa pesquisa, é no desejo de escutá-los que encerro este subcapítulo com um acontecimento posterior a nossa exposição na Galeria da FAV:

De volta à galeria para abertura de uma próxima exposição de título "Agora eu ouço os sabiás" - as saúvas talvez tenham saído de cena? - o artista e diretor da galeria Glayson Arcanjo nos recebe com uma notícia: algumas horas antes da abertura da nova exposição, quando a artista Valéria chegou na galeria ela estava tomada por formigas, só que dessa vez não eram as imagens das formigas, eram elas mesmas, "de carne o osso". (MARÚ; BORELA; SCAPIN, 2024, p. 22)

3.5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

É, o Atílio Corrêa Lima, quando ele chegou aqui, nesse local, onde deveria ser o palácio do governo. O deserto era tão grande, a solidão era tão grande que o único objeto que ele encontrou para marcar o local onde deveria ser construído o palácio do governo era um esqueleto de ema, pra você ter uma ideia do que era isso daqui. Um deserto né?! Então o que é um milagre é que em pleno sertão, em pleno deserto, o que agente podia dizer que naquela época era um fim de mundo né, construiu-se edifícios que estavam em vigor no mundo inteiro, era um estilo que era de ponta no mundo inteiro.

Transcrição entrevista Arquiteta Professora Márcia Metran - Documentário: Goiânia, 78 anos. TV Câmara - 2013.

Encerro essa dissertação com um trecho de uma entrevista dada pela arquiteta e professora Márcia Metran, para o filme “Documentário: Goiânia, 78 anos”, feito pela TV Câmara, em 2013. Comentei com um amigo, o artista e arquiteto Ronaldo Paixão⁵³, sobre o trecho da entrevista e ele me contou sobre a tese “Goiânia: Cidade de Pedras e de Palavras”, defendida em 2004, por Metran. Lá, a ema também aparece. O trabalho investiga o imaginário urbano de Goiânia, a *cidade de pedras* como o espaço arquitetado e a *cidade de palavras*, sendo as produções literárias feitas sobre a cidade (METRAN, 2004), onde uma é atravessada a outra num jogo de significados. Não irei me aprofundar nas reflexões trazidas no livro, apenas compartilhar que Metran se lança em imaginar a ema como um símbolo fundador da jovem capital. Ela nos apresenta uma pequena crônica sobre a ema:

A Ema: o verdadeiro símbolo de Goiânia

Como toda a justiça, apesar de nunca ter sido cogitada para tal, a ema deveria ser o símbolo de Goiânia. Nos desenhos rupestres lá está ela: antes de tudo, antes do sempre, vinda da eternidade. A primordial. A imemorable.

Atilio Corrêa Lima, o urbanista, marcou o lugar onde deveria ser construído o palácio do governo com um esqueleto de ema, único objeto encontrado no local. O corpo desse animal, e antes dele sua alma, antecedeu o poder e pronunciou a goianidade.

Vislumbra-se escritos antigos que contam histórias remotas: “[...] e a cidade nasceu de uma costela de ema”. A ema, o nosso Adão, Goiânia, a nossa Eva, comeram o fruto proibido da modernidade.

Dizem que essa ema, a primeira criatura verdadeiramente goianiense, estava imbuída da missão divina de apontar o local exato a ser erigida a aglomeração de outros bípedes. Quando chegou no ponto predestinado, deixou-se morrer ao sol escaldante para que o letrado forasteiro usasse os restos do seu corpo como marco.

Morreu por nós,
para nos redimir do sertão,
a nos criar!

Ave, ave!

(METRAN, 2004, p. 30)

Um texto cheio de imagens: a ema como um “antes”; o animal que anuncia e se “doa” a essa nova cidade; a alusão ao mito de origem cristão; a morte como uma forma de redimir em nome de algo. Retomemos a entrevista.

⁵³ Ronaldo Paixão é artista e arquiteto, em 2019 defendeu seu mestrado “Caminhos de uma arquitetura: obra e trajetória de Antônio Lúcio Ferrari Pinheiro” (2019), no Programa de Pós-Graduação Projeto e Cidade (UFG) orientado pela professora Márcia Metran.

Metran apresenta novamente a imagem de "deserto", imagem essa relacionada a uma ideia de solidão. Em textos dos viajantes naturalistas é possível localizar essa relação. A solidão como um sentimento muitas vezes tido por eles durante as viagens ao "sertão" (LEONARDI, 1996). A solidão, o deserto e o sertão é uma narrativa que vai ser consolidada também no discurso oficial da construção de Goiânia, como vimos no decorrer do primeiro capítulo. A arquitetura, por sua vez, aparece na entrevista como aquilo que é construído no "fim de mundo", mas que faz laço com "o mundo inteiro". O estilo arquitetônico e os prédios construídos aqui parecem uma miragem no deserto, miragem que "salvará" essa jovem cidade da ignorância do sertão. Vivemos em uma "sinuca de bico", diriam alguns por aqui. Temos que criar outras saídas. A ema, apresentada por Metran, parece ser mais uma abertura de caminhos para a narrativa dessa cidade. A marcação do Palácio do governo teria sido feita com um esqueleto de ema. Os homens criaram o deserto e também criaram o mito de origem. Na necessidade de justificar a modernidade, o progresso colocou a ema, ela própria em uma escolha: morrer para os homens crescerem. Ela "deixou-se morrer". Teria mesmo a ema se colocado neste lugar? Ou deveríamos imaginar quem matou a ema? Hoje, as emas vivem por entre as lavouras de soja (MENDONÇA; PELÁ, 2011); ou nos condomínios de luxo em Goiânia, onde são criadas em cativeiro e soltas entre as casas de alto padrão para "controlarem" a incidência de cobras e insetos.

Não só a ema existia antes de Goiânia nascer. O historiador Paulo Betran apontou a existência de algo antes do "vazio", em seu livro "História da Terra e do Homem no Planalto Central. Eco história do Distrito Federal: do indígena ao colonizador" (1995). A ema faz conjunto para isso que antecede o vazio, é mais um dos vestígios, mais um dos fósseis que marca a tão nova e velha história do progresso. Em Brasília, nos canteiros de obra, os ratos-candangos (*Juscelinomys candango*) presenciaram o barulho incessante das máquinas (FAUSTO, 2020) e rapidamente se tornaram também fósseis de uma parte dessa história. O rato-candango foi uma espécie descoberta e extinta no mesmo momento - de maneira oposta a Brasília que já nasceu tombada -, isto é, sua espécie foi encontrada pelos trabalhadores da construção de Brasília, catalogada e dada como extinta, como Juliana Fausto (2020) pontua:

Diz-se que Brasília foi erguida sobre o sangue dos candangos. Os ratos que eles descobriram e nomearam nunca mais foram vistos desde aquela primeira vez, no canteiro de obra. Foram declarados extintos, a causa sendo a perda de seu habitat:

Brasília e seu desenvolvimentismo não comportam nenhuma espécie de candango. (FAUSTO, 2020, p.267).

Essa maneira de pensar as cidades e as civilizações está profundamente "(...) comprometida com a produção acelerada de novos fósseis." (HARAWAY, apud, FAUSTO, 2020, p. 300). *Desaprender* Goiânia com as fotografias de sua construção foi uma maneira de pensar criticamente outras histórias para essa jovem capital. Um desafio, já que as imagens nos convidam a um jogo e como nos aponta Di Carli (2024) precisamos aprender a ver. E isso que se aprende não é exatamente fixo, não se trata de uma narrativa única sobre o que se vê em uma imagem. Mas a potência reside no caráter imaginativo que é olhar e ser olhado por uma fotografia. O convite ainda segue, precisamos seguir neste trabalho com as imagens, mas não só com elas, precisamos apostar em um *fazer-com* as emas, os fósseis, os fantasmas, as formigas e também com os seres humanos. Isto é, um humano esteja mais próximo do *húmus*, que como aponta Haraway (2024, p. 64),

O humano como húmus tem potencial, se pudermos picar e desfiar o humano como Homo, esse projeto detumescente de um chefe executivo autoprodutor e destruidor de planetas. Imagine um colóquio que não seja sobre o Futuro da Humanidades na Reestruturação Capitalista da universidade, mas sobre o Poder das Humusidades por um Imbróglia Multiespécie Habitável!

O que me interessa aqui é pensar outro modo de narrar essa história e colocar esses *outros-que-humanos*, no centro de questionamentos para que, talvez, ampliemos nossas formas de olhar e escutar esse “fim de mundo”. Atravessamos um momento importante de crítica à narrativa colonial e ao Antropoceno, em direção a uma retomada das narrativas, da possibilidade de contar outras histórias com esses *outros-que-humanos* para nos questionarmos sobre as políticas e as cidades.

Convencida de que somente através de encontros multi específicos com outros situados é possível urdir políticas cósmicas e não extremistas, proponho um mergulho nos olhos de alguns animais outros que humanos, na esperança de que, de dentro das trevas anunciadas pelo Antropoceno, esta “festa universal da morte, [...] pernicioso febre que ao nosso redor inflama o céu desta noite chuvosa”, uma centelha que divide caminhos enlameados formados por rastros de bichos, possa porventura brilhar. (FAUSTO, 2020, p.16)

Sendo assim, o trabalho empenhado até aqui apresenta a seguinte conclusão: o primeiro capítulo reconhece a necessidade de rever o arquivo da

construção de Goiânia não como um arquivo neutro, mas como uma tecnologia imperial (AZOULAY, 2024) implicada na narrativa do progresso e nos regimes de visualidade do projeto moderno-colonial (TAVARES, 2022). A aproximação com as fotografias, feita a partir do trabalho coletivo HNG em diálogo com autores como Azoulay, Didi-Huberman e cineastas como Varda e Farocki, permitiu instaurar uma prática de montagem, recorte e fabulação que tensiona os modos hegemônicos de leitura da imagem. A história contada pelas fotografias oficiais, ao mesmo tempo em que promove a visibilidade de certos elementos – como a monumentalidade da arquitetura, os traçados planejados e a ideia de “vazio” civilizacional –, também oculta os vestígios de destruição de modos de vida humanos e outro-que-humanos. Através da prática de olhar novamente para as fotografias — e de escutá-las em companhia —, propôs-se um exercício de desaprendizagem, uma abertura para imaginar outros arquivos e outras histórias a partir dos vestígios de uma história imperial, a fim de iniciar a escrita de uma *história potencial*.

O segundo capítulo reconhece a potência dos deslocamentos — geográficos, temporais, fabulatórios — como elementos que fazem parte da prática artística. A figura conceitual da *quase-arquiteta-artista-etnógrafa-etc* permite pensar um modo de investigação que se coloca em trânsito entre campos, saberes e modos de fazer. A experiência da residência no Pivô Pesquisa, em São Paulo, operou como um espaço de experimentação, em que a presença das formigas saúvas, os arquivos da destruição e os gestos de criação constituíram um campo de investigação. A fabulação do formigueiro gigante partindo de Goiânia até São Paulo tensiona as narrativas lineares da história ao mesmo tempo em que insere as formigas como seres ativos na remontagem de uma imagem que, originalmente, representava a história de seu extermínio. Nesse gesto, as formigas cortam, carregam, redirecionam os fragmentos — e reinscrevem outras possibilidades para a fotografia da máquina de matar formigas. A aliança com as formigas não é apenas objeto da pesquisa, mas também método: é no encontro com elas — com seus corpos, seus fungos, seus trieiros — que se ensaia uma outra forma de narrar e fazer pesquisa. A prática artística foi tomada como meio de investigação. Porque é “Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor.” (LANCRI, 2002, p. 18). Essa prática como um meio de reflexão, trouxe um desafio para a escrita que

muitas vezes foi atravessada por uma temporalidade fragmentada e aberta aos desvios que as imagens e que o fazer-com as formigas propuseram.

O terceiro e último capítulo encerra com um desejo de seguir escutando as formigas com uma pergunta no horizonte: *o que diriam as formigas?* Em vez de uma resposta, o que se delineia são encontros — com os desenhos, com os amigos e claro com as formigas. Para contornar a questão, como propõem Despret (2021) e Haraway (2023), é necessário uma prática que fabula e se deixa afetar pelos encontros, pelas recusas e pelos fragmentos deixados para trás. Dizer que as formigas preferiram não cortar, como Bartleby, é reconhecer uma agência que desvia das expectativas humanas e abre a possibilidade de outros modos de coabitar e fazer-com. A coleta de estórias, folhas e vestígios compartilhados neste capítulo compõe um inventário aberto, construído na travessia entre a rua, o ateliê, a galeria, a casa e o formigueiro. Como aponta Le Guin (1989), o gesto de coletar e de semear desloca o gesto heroico e convoca formas outras de contar histórias. Com isso, ao imaginar a destruição de Goiânia por um “Império” de formigas, o gesto especulativo atua como um modo de fabular *a favor do mundo* (STENGERS apud SILVA E SILVA, 2022), tensionando a imagem do progresso e da cidade moderna com a persistência de mundos subterrâneos e multiespecíficos.

A aposta aqui é que precisamos "(...) manter vivo o potencial de reverter a história" (AZOULAY, 2024, p.37). Para manter vivo este potencial, vários trilhos foram abertos - e ainda devem ser - na história oficial de Goiânia, no desejo de construir caminhos para desaprendê-la. Se a cidade foi projetada e construída sobre a destruição dos modos de vida de alguns humanos e outros-que-humanos, precisamos nos perguntar se conseguimos, hoje, imaginar uma cidade pensada não a partir da exclusão de alguns modos de vida, mas na confluência (BISPO, 2023) ou nas “respons-habilidades” (HARAWAY, 2024) de viver uns com os outros. Como aponta Haraway (2024, p. 29), "(...) devemos reaprender a conjugar mundos em conexões parciais, e não em universais e particulares". Quem são os que podem imaginar a cidade? Quem são os que podem imaginar os arquivos, a arquitetura?

Com isso, alguns caminhos de investigação se abrem para um futuro. As imagens devem ser imaginadas por outras pessoas, inclusive pessoas que talvez

possam se reconhecer ou fabular parentescos através da imagem. A imaginação civil (AZOULAY, 2024) deve ser um meio para entrar de outras maneiras nas imagens, um caminho que pode ser traçado em investigações futuras. A escuta com as formigas pode ser composta por mais vozes ao se aproximar de grupos que possuem uma prática com elas.

*

No encerramento da escrita dessa dissertação, encontrei o trabalho de conclusão de curso de Érica Marinho do Vale, intitulado *As formigas trabalham porque não podem cantar? Delimitando os parâmetros espectro-temporais de som de formigas (Hymenoptera: formicidae)* (2019), apresentado na Universidade Federal de Manaus. Trata-se de um trabalho que coleta e analisa sinais acústicos emitidos por formigas, de acordo com a autora,

Nossos resultados podem ajudar em estudos de monitoramento acústico de invertebrados de solo, assim como ser uma ferramenta promissora em estudos taxonômicos por fornecer um novo caractere para ser usado em estudos de evolução. (VALE, 2019, p.25)

O orientador de Érica, Fabrício Beggiato Baccaro, possui o site Community Ecology Lab, onde foi possível encontrar o e-mail de contato dele, para tentar um diálogo com Érica e sua pesquisa. Tive uma grata surpresa. Por e-mail, contei sobre meu interesse e investigação com as formigas cortadeiras e o encontro com o trabalho de Érica. Fabrício respondeu o e-mail em cópia para Érica e Lisa. Ele informou que Lisa era responsável por apresentar essa investigação sonora com insetos. Lisa é uma compositora, percussionista e artista sonora, de acordo com sua biografia em seu portfólio online:

Ela documenta paisagens sonoras, insetos e habitats por meio de composição musical, escrita e colaboração multimídia, engajando o público na audição e estimulando uma reflexão mais aprofundada sobre esses mundos sonoros. Atualmente, ela desenvolve sistemas de composição musical que interagem com o som dos insetos em tempo real. (tradução da autora) <https://www.lisaschonberg.com/about/cv>

A partir desse encontro com estudos e práticas artísticas que investigam o som das formigas, construí um microfone de contato (piezoelétrico) que transforma vibrações mecânicas em onda sonora, um microfone que “facilita a captação dos sons de baixas amplitudes, produzidos sobre o substrato

(percussão).” (VALE, 2019, p. 14). Iniciei algumas escutas no formigueiro da rua da minha casa. Ainda não sei dizer o que as formigas dizem sobre essa cidade ou se é que estão interessadas em dizer algo sobre isso. Mas, com essa aproximação pretendo seguir imaginando e revirando os arquivos em companhia.

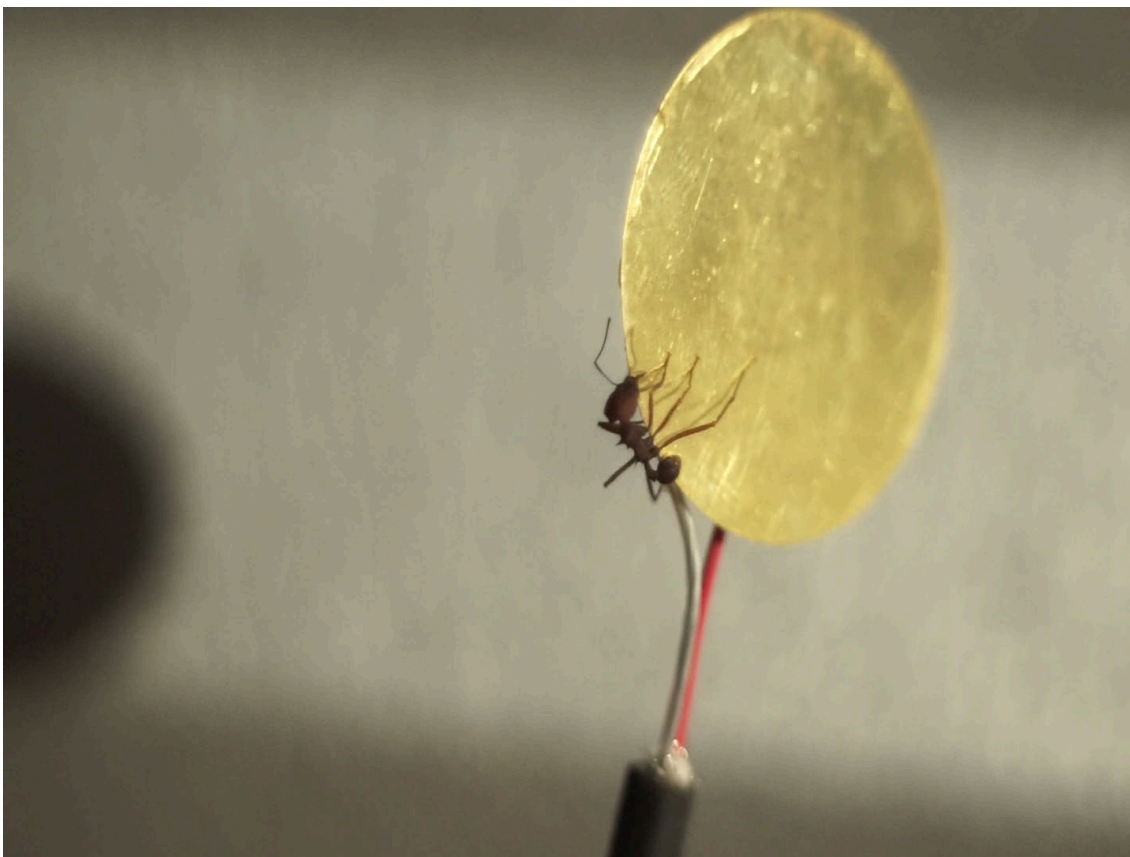


Fig. 48 - Microfone de contato, placa piezoelétrica e formigas saúva. Fonte: da autora.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ACADEMIA INTERNACIONAL DE CINEMA. **Agnès Varda: por que ela se destacava tanto nos seus filmes?**. 2010. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/agnes-varda-por-que-ela-se-destacava-tanto-nos-seus-filmes/>. Acesso em: 19 fev. 2025.

ANASTÁCIO, Sílvia Maria Guerra (org.). **H. G. Wells: Ficções Clássicas**. Salvador : EDUFBA, 2021.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. 1º ed. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

ANTONIL, J.A. Ministério das saúvas. In: **Revista de Agricultura**, vol.5. Dezembro, 1930.

AZOULAY, Ariella Aïsha. Desaprendendo momentos decisivos. In: **Revista Zum**. São Paulo, nº17, p. 117 - 137, 2019.

_____. **História Potencial: desaprender o imperialismo**. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

_____. O que é uma fotografia? O que é fotografia? In: **Philosophy of Photography**. Volume 1 Number 1. doi: 10.1386/pop.1.1.9/. Tradução de Marina Feldhues. 2010.

_____. **Sight is a Veil: Reading the Imperial Image** Ariella Aïsha Azoulay. Youtube, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9_MyxP9qWb-s. Acesso em: 20 jan. 2025.

BALTAZAR, Ana Paula. Não existe arquitetura decolonial porque não existe ensino de arquitetura decolonial porque não existe arquitetura decolonial. In: **Redobra**, n. 15, ano 6, p. 121-136, 2020.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

CALDERÓN, Andera Soto. Prefácio. RANCIÈRE, J. In: **O trabalho das imagens**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021. p.13-41.

CANÇADO, Wellington. **Sob o pavimento, a floresta : cidade e cosmopolítica**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2019.

CARVALHO, K. S.; MENEZES, G. K.; BOCCARDO, L.; SANTOS, J. B.; Formigas e humanidade: uma longa jornada adaptativa e cultural. In: **Formigas em ambientes urbanos no Brasil**. Bauru, SP: Canal 6, 2017. p.623-647.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1996.

CEVALLOS, Gabriel Motta **O dispositivo Therolinguística: abordagens e leituras artístico-curatoriais em um planeta em mutação**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.

COSTA, Lorena Braga. **Processos fotográficos históricos: antotipia e fitotipia**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais). Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Marabá, 2022.

CRAMPTON, J. W.; KRYGIER, J. Uma introdução à cartografia crítica. In: **Cartografias sociais e território** / Henri Acselrad (organizador).-- Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional, 2008.

CUNHA, Manoela Carneiro da. Anti-Domesticação. In: **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, p. 34-45, 2023.

DE CARLI, Anelise Angeli. **Entre o visível e o sentido: A comunicação como um pensamento por imagem** / Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

DE CARLI, Anelise Angeli. Imaginar melhor, imaginar novamente. In: DE CARLI, Anelise; QUEIROGA, Eduardo. **Imaginação como saída [livro eletrônico]: panorama da pesquisa no pequeno encontro da fotografia**. Recife: Propágulo, 2024.

DESPRET, Vinciane. **O que diriam os animais?** São Paulo: Ubu Editora, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido – O olho da história II**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. Quando as imagens tocam o real. In: **Pós Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 9 ago. 2023.

_____. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DINIZ, Anamaria. **Goiânia de Atílio Corrêa Lima (1932-1935) Ideal estético e realidade política**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

ELSAESSER, Thomas. Harun Farocki: Um cineasta, artista e teórico da mídia. In: MOURÃO, Maria Dora G.; BORGES, Cristian; MOURÃO, Patrícia. **Harun Farocki: por uma politização do olhar**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

EL-DAHDAH, Farès. Brasília, um objetivo certa vez adiado. In: **Arquitextos**, São Paulo, ano 10, n. 119.02, Vitruvius, abr. 2010 Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.119/3363>. Acesso em 5 mar. 2025.

ESTERCI, Neide. **Mito e democracia no país das bandeiras** (Análise simbólica dos discursos sobre imigração e colonização do Estado Novo). Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1972.

FAUSTO, Juliana. **A cosmopolítica dos animais**. São Paulo: N-1 edições, 2020.

FIRMINO, Teresa. **Descoberta a maior supercolônia de formigas do mundo**. Disponível em: <https://www.publico.pt/2002/04/17/jornal/descoberta-a-maior-supercolonia-de-formigas-do-mundo-169506> Acesso em: 20 fev. 2025.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONSECA, Carolina. Não há terra sem saúvas. (In: Galeria da FAV). Goiânia, 2023.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 8 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2019.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FRAZER, Sir James George. In: MALINOWSKI, Bronislaw Kasper. **Argonautas do Pacífico ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos no arquipélago da Nova Guiné melanésia. 2º ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

GENARO, Ednei de. Montagem dialética e transindividual: o cinema de Farocki e a perspectiva de Rancière. In: **Revista Digital de Cinema Documentário**. DOC-Online, Meio-Ambiente. Número 20. Setembro, 2020.

GONÇALVES, Alexandre Ribeiro. **Goiânia**: uma modernidade possível. Brasília: Ministério da Integração Nacional; Ed. da UFG, 2003.

HARAWAY, Donna J. Ficar com o problema: Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno. In: **Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo**. MOORE, Jason W. (org.). São Paulo: Elefante, 2022.

HARAWAY, Donna J. **Ficar com o problema**: fazer parentes no Chthuluceno. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HAYS, K. Michael. Posfácio. SYKES, A. Krista. In: **O campo ampliado da arquitetura**: Antologia teórica 1993-2009. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p.359-362.

INSTITUTO BIOLÓGICO DE SÃO PAULO. **Álbum histórico do Instituto Biológico**: 86 anos de ciência em sanidade animal e vegetal / pesquisa histórica e iconográfica Roney Cytrynowicz; colaboradoras Márcia M. Rebouças; Silvana D'Agostini. – 1. ed. – São Paulo: Narrativa Um, 2013.

JACQUES, Paola Berenstein. **Fantasmata modernos**: montagem de uma outra herança. Salvador: EDUFBA, 2020.

_____. Pensar por montagens. In: **Nebulosas do Pensamento Urbanístico**: tomo I – Modos de Pensar. Paola Berenstein Jacques e Margareth da Silva Pereira (orgs.). Salvador: EDUFBA, 2018.

LISSOVSKY, Mauricio; JAGUARIBE, Beatriz. Imagem fotográfica e imaginário social. In: **ECO-PÓS**- v.9, n.2, agosto-dezembro 2006, pp.88-109.

JOÃO, Izaque. Língua vegetal guarani. In: **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, edição especial Vegetalidades, p. 46-53, set. 2023.

JULIÃO, André. Saúvas surgiram há 8,5 milhões de anos e podem ter se beneficiado da expansão do Cerrado. diz estudo. In: **Revista Cultivar**, 2022. Disponível em: <https://revistacultivar.com.br/noticias/sauvas-surgiram-ha-85-milhoes-de-anos-e-podem-ter-se-beneficiado-da-expansao-do-cerrado-indica-estudo>. Acesso em: 10 mar. 2025.

KIMINAMI, C. A. G.; SPERLING, D. M. Práticas contracartográficas artísticas e a desestabilização dos mapas. In: **Oculum Ensaios**, v. 17, e204492, 2020.

KONDER, Leandro. **A poesia de Brecht e a história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1996.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo : Companhia das Letras, 2019.

_____. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas/ organizado por Blanca Brites e Elida Tessler**. - Porto Alegre : Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

LANZA, T. R. ; MING, L. C.; HAVERROTH, M.; FERREIRA, A. B.. Agricultura Tradicional Amazônica: Sistemas de cultivo Huni Kui da terra indígena Kaxinawá de Nova Olinda, Acre, Brasil. In: **Revista Brasileira de etnobiologia e etnoecologia, Ethnoscientia** – ano 07, número 04 - 2022.

LARROSA, Jorge; KOHAN, Walter. “Apresentação da Coleção”. In: RANCIÈRE. Jacques. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Tradução Lílian do Valle. 2ª ed. 1. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LATOUR, Bruno. Prefácio. In: DESPRET, Vinciane. **O que diriam os animais?** São Paulo: Ubu Editora, 2021. p.9-19.

LE GUIN, Ursula K. The Carrier Bag Theory of Fiction (1986). In: **Dancing at the Edge of the World – Thoughts on Words, Women, Places (1989)**. Ed. Grove Press. Tradução: Priscilla Mello. Revisão: Ellen Araujo e Marcio Goldman.

LE GUIN, Ursula. A autora das sementes de acácia. Tradução do original: “The author of the acacia seeds”. In: **The unreal and the real II (outer space, inner lands)**. Easthampton: Small Beer Press, 2012. Tradução de Luiza Dias Flores e Thiago Cardoso para o Laboratório de Escritas Etnográficas, 2020, UFAM.

LENKO, Karol; PAPAVERO, Nelson. Sauva: “The king of Brazil”. In: **Anais do Simpósio sobre Formigas dos Países do Mercosul**. Piracicaba: FEALQ, 1998.

LEONARDI, Victor. História e Sertão. In: **Entre árvores e esquecimentos: história social nos sertões do Brasil**. Brasília: Ed. UnB, Paralelo 15, 1996, p. 307-321).

LISOVSKY, Marcelo ; JAGUARIBE, Beatriz. A invenção do olhar moderno na Era Vargas. In: **Revista Eco-Pós**, 9(2). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v9i2.1084>. Acesso em: 20 maio. 2024.

MARCONDES, Guilherme. Deslocamento, formação e legitimação: uma análise de programas de residência artística no Brasil. In: **Caderno CRH**, Salvador, v. 32, n. 87, p. 561–575, 2019.

MARICONI, Francisco A. M. **As saúvas**. São Paulo: Editora Agronômica Ceres, 1970.

MARQUES, Roberto Silva. **A expansão do espaço urbano em Goiânia: Impactos socioambientais na Região Norte de Goiânia (2000 - 2019)**. Dissertação (mestrado em Geografia). Universidade Federal de Goiás, 2021.

MARQUEZ, Renata. Arte como prática de fronteira. In: BETHÔNICO, Mabe (Org.). **Provisões: uma conferência visual**. Belo Horizonte: ICC, 2013.

MARQUEZ, Renata. Arte e geografia. In: FREIRE-MEDEIROS, Bianca; COSTA, Vaz da; BRAGA, Maria Helena (Org.). **Imagens marginais**. Natal: Editora da UFRN, 2006. p.11-22.

_____. Quase-etnógrafa-etc. In: **Revista Mundaú**; n. 9, Encontro de Saberes: Transversalidades e Experiências. Universidade Federal de Alagoas, 2020. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/revistamundau/article/view/10455>. Acesso em: 05 ago. 2023.

_____. **Geografias Portáteis**. Belo Horizonte : Piseagrama, 2019.

MARÚ, Ana Flávia. **A arte do fazer: o corpo no meio**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2016.

MARÚ, Ana Flávia; BORELA, Henrique; SCAPIN, Octávio. Não há terra sem saúvas. In: **Trabalhos Completos Apresentados nos Seminários Temáticos da IX Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia**. v. 6 n. 6. 2024. Disponível em: <https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/react/article/view/3988>. Acesso em: 20 mar. 2025.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrevente: Uma história de Wall Street**. Autêntica; 1ª edição, 2015.

MENDONÇA, Marcelo Rodrigues; PELÁ, Márcia. O cerrado goiano numa encruzilhada de tempos: os territórios em disputa e as novas territorialidades do conflito. In: **Revista Geográfica de América Central**, vol. 2, p. 1-18. Universidad Nacional Heredia, Costa Rica, 2011.

MENEZES, Marcos Antônio de. Goyaz urbano na primeira metade do século XIX: imagens dos viajantes. In: **OPIS**, Goiânia, v. 18, n. 2, 2018. DOI: 10.5216/o.v18i2.50301. Disponível em: <https://periodicos.ufcat.edu.br/index.php/Opsis/article/view/50301>. Acesso em: 17 abr. 2025.

MESQUITA, André. Sobre mapas e segredos abertos. In: **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 116-137, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15449>. Acesso em: 31 jul. 2023.

MONTEIRO, Ofélia Sócrates do Nascimento. **Como nasceu Goiânia**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1938.

MOORE, Jason W. O surgimento da Natureza Barata. In: **Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo**. MOORE, Jason W. (org.). São Paulo: Elefante, 2022.

MORAIS, Barbara. **How to preserve Chlorophyll prints**. Alternative Photography. Disponível em: <https://www.alternativephotography.com/how-to-preserve-chlorophyll-prints/>. Acesso em 10 mar. 2024.

MORATÓ, Ion Cuervas-Mons. Não fazer nada, com urgência. In: **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, número 02, página 42 - 43, 2011.

MUNARI, Lucia Chamlian. **Memória social e ecologia histórica: a agricultura de coivara das populações quilombolas do vale do Ribeira e sua relação com a formação da mata atlântica local**. Dissertação (mestrado em Ecologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

NESTOR, García Canclini. **A Sociedade sem Relato**: Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

NUNES, Jordão Horta. O pioneiro Silvio Berto: fotografia e sociabilidade. In: **Sociedade e Cultura, Goiânia**, v. 4, n. 1, jan./jul. 2001, p. 107-143.

OLIVEIRA, Diego Silva Freitas. **A magnólia-amarela, *Michelia champaca* L. (Magnoliaceae), como recurso alimentar para aves em áreas antrópicas de Uberlândia**. Monografia (Bacharel em Ciências Biológicas). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

PADUA, Andréia Aparecida Silva de. A sobrevida da Marcha para Oestes. In: **Estudos, Goiânia**, v. 34, n. 7/8, p. 623-643, jul./ago. 2007.

PEREIRA, Renato Pignatari. **O Instituto Biológico de São Paulo (1927-1947): uma História de percepções**. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

PESSONI, Carolina. **Palácio das Esmeraldas**: residência oficial do poder no coração de Goiânia. *Jornal A Redação*. 2001. Disponível em: <https://www.aredacao.com.br/colunas/158055/palacio-das-esmeraldas-residencia-oficial-do-poder-no-coracao-de-goiania>. Acesso em: 10 abril. 2025.

RAMOS, Gabriel Teixeira. **Mapas-movimentos**: narrativas de deslocamentos urbanos por meio de [outros] funcionamentos de sistemas cartográficos. Tese (doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo. 2021.

RANCIÈRE, J. **O trabalho das imagens**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021.

_____. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. Les incertitudes de la dialectique. In: **Revista francesa Traffic**, edição nº93, 2015. Traduzido por: Ednei de Genaro, 2020. Disponível em: <https://maelstromlife.wordpress.com/2015/11/25/as-incertezas-da-dialetica/>. Acesso em: 20 abril, 2025.

RODRIGUES, Fernando Rocha. História Política de Goiás, o governo de Pedro Ludovico Teixeira e a Dominação Tradicional. In: **Multi-Science Journal**, 1(2), p. 3-12. 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador**: reflexões sobre a construção da figura pública do monarca tropical D. Pedro II. 1998. Tese (Livre Docência) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998. Acesso em: 29 abr. 2025.

SILVA, Daniel Carneiro da. Evolução da Fotogrametria no Brasil. In: **Rev. Bras. Geom.**, v.3, n. 2, p.081-96, jul/dez. 2015.

SILVA, Karinne Machado. **Camadas do tempo**: representações geográficas nas fotografias e cartões postais da cidade de Goiânia (1933-1970). Tese (Doutorado em Geografia). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

SILVA, Leonardo Ferreira da. **O olhar ambiental do Marechal Raymundo José da Cunha Mattos sobre o Sertão Goiano no início do século XIX**. Monografia (Bacharelado em Gestão Ambiental). Faculdade UnB Planaltina, Universidade de Brasília, 2013.

SILVA, Valéria Mara da. **Nascida do sol e da chuva**: Minas Gerais e o combate à saúva (1928 - 1936). Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

_____. O Brasil contra a saúva: considerações sobre a Campanha Nacional de 1935. In: **Cadernos de Pesquisa Cdhis**, Uberlândia, v.23, n.2, jul./dez. 2010.

SILVA E SILVA, Fernando. **Fazer filosofia em um planeta ferido**: Whitehead, Stengers e uma filosofia ambiental. Teste (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Filosofia, PUCRS, Porto Alegre, 2022.

SILVEIRA, Eduardo. **Desfazendo invisíveis**: um passeio pela antotipia e fitotipia / SILVEIRA, Eduardo; PIOVEZAN, Marcel; (org.). Florianópolis: Editora Caseira, 2021.

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

SYKES, A. Krista. **O campo ampliado da arquitetura**: Antologia teórica 1993-2009. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TAVARES, Paulo. **8 Reações para o depois**. Rio de Janeiro: Rio Book's, 1ª Ed. 2019.

_____. **Habitar o Antropoceno**. Belo Horizonte: BDMG Cultural / Cosmópolis, 2022.

_____. **Lucio Costa era racista?** Notas sobre raça, colonialismo e a arquitetura moderna brasileira. São Paulo : n-1 edições, 2022.

TEIXEIRA, Suelen Demuner. **O Rio de Janeiro pelo Brasil**: a grande reforma urbana nos jornais do país (1903-1906). Dissertação (mestrado em História). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2020.

URURAHY, Nilton Rabello. **A construção de Goiânia**: uma abordagem médico-sanitarista através dos discursos, planos e projetos (1930-1942). Dissertação (mestrado em Ciências Sociais e Humanidades). Universidade Estadual de Goiás, Anápolis, 2015.

VALE, Érica Marinho. **As formigas trabalham porque não podem cantar?** Delimitando os parâmetros espectro-temporais de som de formigas (Hymenoptera: formicidae). Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Biológicas). Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2019.

ZANINI, Tássia Caroline. Entre fotografia e cinema: aspectos ensaísticos em Une minute pour une image. In: **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2017. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0504-1.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2025.

Filmes:

Conterrâneos velhos de guerra. Direção: Vladimir Carvalho. Brasil, 1990, 175 min.

Documentário: Goiânia, 78 anos. Produção: TV Câmara. Brasil, 2011, 10 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vM2HvzjdDT4>. Acesso em 20 abril. 2025.

Imagens do mundo, inscrições da guerra. Direção: Harun Farocki. Alemanha Ocidental 1988, 75 min.

O império das formigas. Direção: Bert I. Gordon. Estados Unidos, 1977, 89 min.

Um minuto para uma imagem. Direção: Agnes Varda. Produção: Garance - Centre National de la Photographie. França, 1982, 2 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pouuhPbVzc0>. Acesso em: 20 abril. 2025.

Them! Mundo em perigo. Direção: Gordon Douglas. Estados Unidos, 1954, 94 min.