



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

BERNARDO DE MORAIS PINTO

TEMPO DA BESTAGE: POÉTICAS AUTOBIOGEOGRÁFICAS DE COEXISTÊNCIA

GOIÂNIA, GO
2024



UFG

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

BERNARDO DE MORAIS PINTO

3. Título do trabalho

TEMPO DA BESTAGE: POÉTICAS AUTOBIOGEOGRÁFICAS DE COEXISTÊNCIA

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(a) autor(a) e ao(a) 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 **Bernardo De Moraes Pinto, Discente**, em 27/12/2024, às 20:39, 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 **Manoela Dos Anjos Afonso Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 03/01/2025, às 07:23, 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_aceeso_externo=0, informando o código verificador **5067992** e o código CRC **6224006D**.

Referência: Processo nº 23070.062288/2024-63

SEI nº 5067992

BERNARDO DE MORAIS PINTO

TEMPO DA BESTAGE: POÉTICAS AUTOBIOGEOGRÁFICAS DE COEXISTÊNCIA

Trabalho final de mestrado apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial a para obtenção do título de MESTRE EM ARTE E CULTURA VISUAL, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades, na linha de pesquisa Poéticas Artísticas e Processos de Criação, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues.

GOIÂNIA, GO

2024

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

Pinto, Bernardo de Morais

Tempo da Bestage [manuscrito] : Poéticas autobiogeográficas
de coexistência/ Bernardo de Morais Pinto. - 2024.

119 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-
Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2024.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Poéticas Artísticas . 2. Pesquisa Autobiográfica em Arte . 3.
Autobiogeografia . 4. Coexistência . I. Rodrigues, Manoela dos Anjos
Afonso, orient. II . Título.

CDU 7



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

Ata nº 13/2024 da sessão de Defesa de **Dissertação** de **Bernardo de Moraes Pinto**, que confere o título de **Mestre** em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Aos vinte dias de dezembro de dois mil e vinte e quatro, a partir das quatorze horas e trinta minutos, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de **Dissertação** intitulada "TEMPO DA BESTAGE: POÉTICAS AUTOBIOGEOGRÁFICAS DE COEXISTÊNCIA". Os trabalhos foram instalados pela professora orientadora e Presidente da Banca Examinadora, Prof.ª Drª Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues (PPGACV/FAV/UFG), com a participação dos demais Membros, Prof.ª Dr.ª Cláudia Mariza Mattos Brandão (PPGArtes/UFPel) e Prof. Dr. Elinaldo da Silva Meira (PPGACV/FAV/UFG). 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 o candidato **aprovado** pelos seus membros. A Banca Examinadora reforça a recomendação feita anteriormente no Exame de Qualificação, de passagem do candidato diretamente para o doutorado. Destaca a originalidade e relevância da pesquisa, bem como a sua contribuição tanto para o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual quanto para a área de Artes. Recomenda, ainda, a publicação da dissertação de mestrado e a continuidade da pesquisa em nível de doutorado. Proclamados os resultados pela Prof.ª Drª Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e quatro.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Manoela Dos Anjos Afonso Rodrigues, Professor do Magistério Superior**, em 20/12/2024, às 17:16, 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 **Elinaldo Da Silva Meira, Professor do Magistério Superior**, em 20/12/2024, às 17:26, 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 **Cláudia Mariza Mattos Brandão, Usuário Externo**, em 20/12/2024, às 18:05, 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 **5022029** e o código CRC **0AEA552D**.

Referência: Processo nº 23070.062288/2024-63

SEI nº 5022029

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E
CULTURA VISUAL**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**TEMPO DA BESTAGE: POÉTICAS
AUTOBIOGEOGRÁFICAS DE COEXISTÊNCIA**

BERNARDO DE MORAIS PINTO

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues
(PPGACV/FAV/UFG)

Orientadora e Presidente da banca

Profa. Dra. Claudia Mariza Mattos Brandão
(PPGArtes/UFPel)

Membro externo

Profa. Dra. Denise Moraes Cavalcante
(FAC/UnB)

Suplente externo

Prof. Dr. Elinaldo da Silva Meira
(PPGACV/FAV/UFG)

Membro interno

Profa. Dra. Rosa Maria Berardo
(PPGACV/FAV/UFG)

Suplente interno

AGRADECIMENTOS

Agradeço à generosa e afetuosa orientação da professora Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues.

Sou muitíssimo grato pelos ensinamentos que levo para a vida.

À banca composta pelas professoras Cláudia Brandão, Denise Moraes, Rosa Berardo e professor Elinaldo Meira.

Aos demais professores e servidores do Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás que abriram trilhas de pensamentos.

Aos queridos colegas do NuPAA: Bruna, Daniela, Don, Gisele, Kassius, Lívia e Luiza pelo apoio e trocas gentis.

Ao Centro Livre de Artes de Goiânia pelos espaços de práticas e partilhas.

Ao meu companheiro de vida, Deíço Xavier, pelas coisas, negóçalas e bichulas de cada dia.

À minha família e amigos que me acolhem e incentivam.

Às espécies companheiras que me ensinam todos os dias.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pelo financiamento e oportunidade de desenvolver esta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa coloca em diálogo os campos da Arte, da Cultura Visual, da Autobiografia e do Pensamento Ecológico para investigar artisticamente o Antropoceno a partir de experiências autobiográficas com o território norte mineiro. Por meio de uma prática artística que se orienta pela autobiogeografia, enuncio lugares ético-político-estéticos como ação contracolonial que cartografa processualmente o que chamo de "tempo da bestage". Apresento, como resultados da investigação, uma série de obras realizadas entre 2020 e 2024, oriundas das estratégias poéticas que criei para herdar sem negar os desafios das ruínas de nossos tempos.

PALAVRAS-CHAVE: Poéticas Artísticas; Pesquisa Autobiográfica em Arte; Autobiogeografia; Coexistência.

ABSTRACT

This research establishes a dialogue between the fields of Art, Visual Culture, Autobiography, and Ecological Thought to artistically investigate the Anthropocene through autobiographical experiences in the northern Minas Gerais territory. Through an artistic practice guided by autobiogeography, I articulate ethical-political-aesthetic spaces as a counter-colonial action that processually maps what I call the "time of bestage." As outcomes of this investigation, I present a series of works created between 2020 and 2024, stemming from the poetic strategies I developed to inherit, without denying, the challenges of the ruins of our times.

KEYWORDS: Poetics; Autobiographical Arts Research; Autobiogeography; Coexistence.

LISTA DE FIGURAS

- 01** |||| **Figura 1** - Bernardo Morais. Rastro de paisagem multiespécie, 2024. 5184x3456 px. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 12** |||| **Figura 2** - Bernardo Morais. Cerca de aroeira, 2024. 5184x3456 px. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 18** |||| **Figura 3** - Bernardo Morais. Rastros 1, 2024. Fotografia. 5184x3456 px. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 22** |||| **Figura 4** - Bernardo Morais. Jardins da fazenda, 2024. 17x11cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 24** |||| **Figura 5** - Bernardo Morais. Bloco de terra, 2020. 17x11cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 26** |||| **Figura 6** - Bernardo Morais. Documento de processos, 2024. 27x21,5. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 27** |||| **Figura 7** - Bernardo Morais. Achadouro 1, 2021. Giz pastel sobre papel, 20 x 20 cm. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 30** |||| **Figura 8** - Bernardo Morais. Semente de terra, 2020. 4x7,5cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 33** |||| **Figura 9** - Bernardo Morais. Achadouro 1, 2021. Giz pastel e lápis sobre papel. Documento de processos. 27x21,5cm. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 43** |||| **Figura 10** - Bernardo Morais. Achadouros, 2024. Dimensões variadas. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 45** |||| **Figura 11** - Bernardo Morais. Documento de processos, 2024. 27x21,5cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 47** |||| **Figura 12** - Bernardo Morais. O que foi tem em nós um futuro. Fotografia digital: 5184x3456 px. 2020. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 50** |||| **Figura 13** - Bernardo Morais. Tesouros de Brenda e Edson, 2024. Dimensões variadas. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 51** |||| **Figura 14** - Bernardo Morais. Tesouros de Bárbara e Douglas, 2024. Dimensões variadas. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 52** |||| **Figura 15** - Bernardo Morais. Tesouros de Ingrid, Aline e Fernanda, 2024. Dimensões variadas. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.

- 54 |||| **Figura 16** - Bernardo Morais. Painel semântico, 2023. 96,5x66cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 55 |||| **Figura 17** - Bernardo Morais. Detalhe do painel semântico. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 57 |||| **Figura 18** - Bernardo Morais. Gravura artesanal, 2023. Acrílica sobre papel. 29,7 x 42 cm. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 58 |||| **Figura 19** - Bernardo Morais. Teste de projeção, 2024. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 60 |||| **Figura 20** - Bernardo Morais. Sem Título, 2023. Acrílica e giz pastel sobre papel. 30 x 30 cm. Arquivo Pessoal.
- 62 |||| **Figura 21** - Bernardo Morais. Sem título, 2024. Fotografia digital, dimensão variável. Arquivo Pessoal.
- 66 |||| **Figura 22** - Bernardo Morais. Trívio, 2024. 9'25". Prints de tela. Arquivo Pessoal.
- 70 |||| **Figura 23** - Bernardo Morais. Trajeto de viagem, 2024. Fonte: Print Google Maps.
- 72 |||| **Figura 24** - Bernardo Morais. Notação em diário, 2024. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 74 |||| **Figura 25** - Bernardo Morais. Trívio, 2024. 9'25". Prints de tela. Arquivo Pessoal.
- 75 |||| **Figura 26** - Bernardo Morais. Achadouros perdidos, 2024. 20x20 cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 77 |||| **Figura 27** - Bernardo Morais. Trívio, 2024. 9'25". Prints de tela. Arquivo Pessoal.
- 79 |||| **Figura 28** - Bernardo Morais. Trívio, 2024. 9'25". Prints de tela. Arquivo Pessoal.
- 81 |||| **Figura 29** - Bernardo Morais. Trívio, 2024. 9'25". Prints de tela. Arquivo Pessoal.
- 83 |||| **Figura 30** - Bernardo Morais. Trívio, 2024. 9'25". Prints de tela. Arquivo Pessoal.
- 86 |||| **Figura 31** - Bernardo Morais. Trívio, 2024. 9'25". Prints de tela. Arquivo Pessoal.
- 87 |||| **Figura 32** - M'barek Bouhchichi - Imdyazen III, 2018, Madeira, couro e gravação em cobre, Dimensões variadas. Foto: Muzee / Steven Decroos.
- 89 |||| **Figura 33** - Bernardo Morais. Registros de capturas, 2024. Montagem de fotografias e print de tela. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 90 |||| **Figura 34** - Bernardo Morais. Rastros Fotografia digital: 5184x3456 px. 2024. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 91 |||| **Figura 35** - Bernardo Morais. Resultado de coletas no ateliê, 2024. Dimensões variadas. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.

- 93** |||| **Figura 36** - Bené Fonteles. Sem título, 35 cocos secos de Massarandupió (BA), com galhos secos de Brasília. 18 x 45 x 70 cm. 2012. Fonte: Arte Veine
- 94** |||| **Figura 37** - Bené Fonteles. Tributo à Jaqueira 2. Tela, papel artesanal, madeira e cravo de ferro antigo. 94 x 70 x 10 cm. 2022. Fonte: Zipper Galeria
- 96** |||| **Figura 38** - Tom Isaacs. 7000 Oaks - Joseph Beuys. Fotografia Digital. 2017. Fonte: <https://tom-isaacs.tumblr.com/post/8583041291/7000-oaks-joseph-beuys>
- 98** |||| **Figura 39** - Colunas de basalto dispostas em frente ao Museu Fridericianum, Documenta 7. 1982. Fotografia: Dieter Schwerdtle. Fonte: www.7000eichen.de
- 100** |||| **Figura 40** - Bernardo Morais. Obras finalizadas no ateliê, 2024. Dimensões variadas. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 102** |||| **Figura 41** - Bernardo Morais. Detalhe da obra Paisagem, 2024. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 103** |||| **Figura 42** - Bernardo Morais. Detalhe da obra Paisagem, 2024. 30x30cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 104** |||| **Figura 43** - Bernardo Morais. Detalhe da obra Paisagem, 2024. 30x30cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 105** |||| **Figura 44** - Bernardo Morais. Detalhe da obra Paisagem, 2024. 30x30cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 106** |||| **Figura 45** - Bernardo Morais. Vazante 1, 2024. Acrílica sobre vidro em suporte de madeira, 12x67x22cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 107** |||| **Figura 46** - Bernardo Morais. Coleta 4, item 11, das que já tiveram utilidade, 2024. Madeira, 38x8x14cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.
- 109** |||| **Figura 47** - Joseph Beuys. impressão offset, Manifesto " der Fehler fängt schon an, wenn einer sich anschickt, Keilrahmen und Leinwand zu kaufen " 1.11.1985, Edição Staeck, Heidelberg. 83,5 x 59,5 cm. Fonte: <https://www.invaluable.com/>
- 114** |||| **Figura 48** - Bernardo Morais. Aroeiras com quase 2 meses de vida. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.

SUMÁRIO

ABERTURA		13
1. ACHADOUROS		19
1.1. Invento para me conhecer		19
1.2. Achadouro de Memórias		31
2. TEMPO DA BESTAGE		61
2.1. Eu vim do norte de Minas		61
2.2. Trívio		66
2.3 Um Movimento e Meio		87
MUNDIFICAÇÕES		109
REFERÊNCIAS		114



ABERTURA

Esta pesquisa é um desdobramento de um processo crítico e poético de auto localização iniciado em 2020, quando participei, como pesquisador independente, do Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPAA), onde refleti, a partir do fazer artístico autobiogeográfico (Rodrigues, 2017), sobre as emergências que brotam da minha presença no mundo. Nessa trilha que sigo, a produção artística é guia e companheira, deslocando-me por paisagens internas de um território afetivo em crise, enquanto exercito possibilidades poéticas e políticas de deixar rastros para os que caminham junto e os que virão depois de mim.

A emergência que me instiga a pesquisar e criar não é nova, nem para mim, na esfera íntima dos ideais e práticas cotidianas, nem para outras pessoas de diversas áreas de conhecimento e atuação que estão atentas às questões ambientais e ecológicas, às relações de poder e aos processos de vida e morte que se imbricam a epistemologias que não diferem humanidade e natureza. Portanto, em um viés estético e poético, me coloco sensível e afetado, no sentido do processo de afetar e de afeições, diante do tempo de ruínas que estamos vivendo, para pensar possíveis contribuições da arte, do fazer artístico e suas dimensões poéticas a partir de sujeitos criticamente situados.

No quadro das disputas conceituais da crise ambiental, escolho como ponto de partida o Antropoceno, uma convenção normativa conceituada por Paul Crutzen e Eugene Stoermer (2020), no ano 2000, em uma espécie de manifesto ambientalista audacioso que propõe o fim do Holoceno (época geológica após última era glacial, posterior crescimento da população humana e domínio da agricultura) e o começo de uma era na qual a humanidade (antropos) se torna uma força geológica capaz de influenciar processos biológicos e geográficos que modificam a Terra e sua biodiversidade de maneira desastrosa.

Em tempo, destaco que, nesta pesquisa, as questões climáticas do Antropoceno não abarcarão catástrofes midiaticizadas, extinções catalogadas e desastres sazonais. Estou interessado em outras práticas, pouco visíveis, silenciadas ou normalizadas,

relacionadas especialmente a contextos associados a práticas de extrativismo e desmatamentos, monoculturas, subjulgamentos de espécies não humanas e paisagens urbanas e rurais em ruínas dentro do capitalismo - este entendido não como sistema econômico e social, mas como organizador da nossa relação com a natureza.

Considero o conceito de Antropoceno estimulante pelo seu potencial de abrir brechas para pensá-lo como questionador ético de um dos limites intelectuais e epistemológicos basilares da modernidade herdado do Iluminismo, exportado pelo norte global, que é a separação entre natureza e humanidade/cultura que sustenta práticas perversas da colonialidade do ser, saber e poder (Quijano, 2005).

Entretanto, ousou pegar um desvio nessa narrativa, que usualmente é ilustrada com imagens e discursos que tendem a reforçar a emboscada da universalização da culpa dos indivíduos pela crise climática (fomos todos vítimas das “pegadinhas” da ecobag, do canudo reutilizável, do fim dos aerossóis e dos banhos de 10 minutos) e neutralizar a responsabilização de grandes corporações e governos, uma vez que os efeitos desses colapsos contemporâneos advêm de uma convergência específica de projetos políticos, econômicos e epistemológicos racistas, especistas, heteronormativos, patriarcais e supremacistas brancos do capitalismo/colonialismo e dos seus meios de produção.

Nesse rumo, diversos autores e autoras problematizam o conceito de Antropoceno no ensejo de abranger dimensões críticas da questão ambiental, a exemplo de Bruno Latour (2014) e Isabelle Stengers (2015), que enfatizam a falácia do dualismo natureza/sociedade, enquanto Donna Haraway (2016) e Anna Tsing (2019; 2022) utilizaram outros termos, como Capitaloceno, Chthuluceno e *Plantationoceno*, em antagonismo ao Antropoceno, que tende a condenar o imaginário¹, sabotando as

¹ Utilizo o termo "imaginário" com base na concepção de Gilbert Durand (1988), definindo-o como o conjunto dinâmico de imagens, símbolos e arquétipos estruturantes da experiência humana. Para Durand, o imaginário estrutura-se em regimes que representam distintas formas de relação simbólica com o mundo, desempenhando um papel primordial na construção de sentidos e na articulação das interações entre o humano e o não-humano.

possibilidades de imaginar, habitar e cuidar de um mundo que encontra nos agenciamentos multiespécies, no devir-com, alternativas de se viver nas ruínas do capitalismo.

Entretanto, ressalto que a ideia de ruína que compartilho aqui não está fixa em um horizonte negativo de paralisia, mesmo tendo consciência de que alguns processos são irreversíveis e precários. Se nos desviarmos de um ideal desenvolvimentista de progresso e modernidade, há outro espectro das ruínas, impregnadas de memórias, vivências, aprendizados. A decomposição é húmus e, portanto, substrato para a produção artística. Formas outras de viver e regenerar.

O imaginário e a poética que constituem meu fazer artístico em relação ao lugar de onde venho, o sertão norte-mineiro, e o lugar onde vivo hoje, interior do estado de Goiás, dialogam, ainda, com as concepções de uma Pesquisa Autobiográfica em Arte ou “Pesquisa Autobiográfica Baseada na Prática Artística - como abordagem que desponta e mostra sua força no contexto das pesquisas que se dão por meio da prática artística” (Rodrigues, 2021, p. 96), que privilegiam aspectos relacionais a histórias de vida e vivências singulares ou plurais, a partir de materialidades e imaterialidades de escritas de si, arquivos pessoais ou coletivos, memórias e oralidades nos processos de criação que vão compor o fazer artístico, englobando, por exemplo, a escolha de materiais, processos e até formas de apresentação da poética de cada artista.

Ao integrar memórias pessoais e afetivas com questões ambientais, busco colocar em diálogo minha trajetória e as paisagens que me formaram — desde a infância no sertão até a experiência de reconhecer as marcas do tempo e da história nos vestígios da terra. Nesse processo, a prática artística se estabelece como um campo de escuta e de transformação, em que as narrativas familiares e as memórias da infância são atravessadas por um olhar crítico sobre os impactos da modernidade e do desenvolvimento capitalista sobre o meio ambiente.

Em um contexto em que as questões ambientais se tornam cada vez mais urgentes, a arte assume um papel central na construção de uma consciência ecológica, capaz de sensibilizar para a complexidade das relações entre as formas de vida e o espaço que habitamos. Nesta pesquisa, ao abordar o Tempo da Bestage² como um conceito filosófico e estético, busco refletir sobre o potencial da arte para questionar os modelos de dominação e exploração, propondo, em sua prática, uma forma de resistir e de criar novos espaços de coexistência, em que a memória e a natureza não sejam tratadas como bens descartáveis, mas como fontes de sabedoria e transformação.

Nesse viés, soma-se a autobiogeografia como metodologia de confronto à colonialidade (Rodrigues, 2017), para proporcionar uma compreensão crítica e situada do espaço e da identidade que não é fixa, mas sim um arranjo temporário de narrativas influenciadas por diversas relações sociais, políticas e históricas que questionam concepções universalistas de sujeito e/no espaço, promovendo, assim, uma conscientização sobre singularidades e as relações de poder que permeiam as narrativas hegemônicas.

Segundo Manoela Rodrigues (2017. p. 3151), “para assumirmos a tarefa de manter o espaço aberto ao futuro é necessário que reconheçamos sua complexidade e compreendamos que o espaço é e sempre será uma entidade geográfica dinâmica, diversa e, por isso mesmo, fonte constante de rupturas”. Portanto, tais abordagens indicam caminhos para investigar a minha postura de artista-pesquisador engajado em questões ambientais locais e como a prática artística autobiogeográfica pode ser um elemento para reflexão sobre formas ético-político-estéticas de fazer arte diante dos desafios contemporâneos de se viver no tempo de ruínas, na criação de estratégias poéticas de modos outros de existência e coexistência entre humanos e não-humanos e no confronto com a colonialidade.

² No capítulo 2, desdubro mais detalhadamente o significado e as implicações deste conceito no contexto da pesquisa. Por ora, convém esclarecer que Tempo da Bestage é uma expressão dita pelo meu avô, em referência ao período de devastação da mata nativa e desperdício de madeira nobre em suas terras, no norte de Minas Gerais. Adoto o termo como uma provocação para refletir sobre as ações humanas que perpetuam modelos predatórios e a possibilidade de, artisticamente, "ficar com o problema", como sugere Donna Haraway, criando um espaço pra outras sensibilidades.

Além dessa **ABERTURA** introdutória, esta dissertação conta com outros dois capítulos. No primeiro, denominado **ACHADOURO**, abordo o ponto de partida da pesquisa e os resultados das práticas realizadas no Núcleo de Práticas Artísticas Autobiográficas (NuPPA) desde 2020, bem como a contribuição das disciplinas cursadas no primeiro ano do mestrado. Como a pesquisa se relaciona diretamente com a centralidade do conceito de lugar (Tuan, 1976) a partir de uma perspectiva da geografia humanista, que engloba as qualidades simbólicas da cultura e as experiências vividas no espaço, apresento a especificidade do sertão norte-mineiro em diálogo com o conceito de contravisualidades a partir de Nicholas Mirzoeff (2016), pesquisador do campo da Cultura Visual.

No capítulo **TEMPO DA BESTAGE** trato de processos metodológicos na criação do filme-ensaio autobiográfico Trívio, de 2024, bem como reflexões sobre três obras de minha autoria (“Vazante 1”, “Paisagem” e “Coleta 4, item 11, das que já tiveram utilidade”), apresentadas na exposição coletiva Um Movimento e Meio, no Centro Cultural UFG, em 2024. Todos estes trabalhos são resultados poéticos da pesquisa já amadurecida dentro das questões relacionadas ao Antropoceno e a geopoéticas sertanejas, a partir da cartografia processual (Kastrup, 2014) e em diálogo com o referencial artístico que ancora a pesquisa, baseada em M'barek Bouhchichi, Bené Fonteles e Joseph Beuys.

Em **MUNDIFICAÇÕES**, concluo, em síntese, os caminhos percorridos nesta pesquisa, que entende "enverdecer" e "mundificação" como conceitos-operatórios, reforçando o lugar das práticas artísticas comprometidas com a criação de cosmovisões germinadoras de coexistência.

Ademais, esperando trazer você, que me lê, um pouco mais para perto e para dentro desta pesquisa, optei por ampliar algumas das imagens em toda a extensão da página e, por vezes, deixando as legendas ao final ou no início das páginas anteriores ou subsequentes. Demore-se nelas o quanto quiser. Boa leitura!



1. ACHADOUROS

1.1 INVENTO PARA ME CONHECER

O apanhador de desperdícios

Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas
Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim um atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato
de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios.

(Barros, 2018, p. 25)

Instigado pela “invencionática” de Manoel de Barros (2018), faço questão de redigir este texto anunciando, desde já, que esta pesquisa partiu de um sujeito geolocalizado no lugar-sertão norte-mineiro, em uma relação atravessada pelos compassos das areias do tempo, onde eu, como artista-pesquisador, sou invadido pelas vozes da infância. Tenho a pretensão, ainda que despretensiosa, de guiar o leitor ou a leitora em um ritmo e narrativa que são próprios do meu jeito de ser no mundo.

Vou me demorar um pouco mais no “apanhador de desperdícios”, pois o poema funcionará quase que como metalinguagem desse percurso. Nos dois primeiros versos do poema em apígrafe, “*Uso a palavra para compor meus silêncios \ Não gosto das palavras fatigadas de informar*”, o poeta faz uso de uma figura de linguagem habitual em sua lírica, o paradoxo. O que contraria as expectativas conceituais no jogo entre os termos “*palavras*” (reverberações de sons), “*silêncios*” (ausência de sons) e “*palavras fatigadas de informar*” (outras funções possíveis para a palavra) diz muito sobre a potencialidade de uma pesquisa com abordagem autobiográfica na arte em interlocução com o campo da Cultura Visual.

Entre visibilidades e invisibilidade, é possível propor outras funções para as imagens fatigadas de se mostrarem. Quando pensamos, por exemplo, os lugares de enunciação agenciados por artistas a partir da produção de contranarrativas (Mirzoeff, 2016), há a possibilidade de quebra da unidade hegemônica do visível, do que é dado como normal. Uma poética engajada ou insubordinada constrói “agenciamentos/rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que vemos e o que dizemos, entre o que fazemos e o que podemos fazer” (Rancière, 2000, p.62) e, assim, reconfigurar a partilha política do sensível por meio de processos criativos para “desenhar uma nova topografia do possível” (Rancière, 2004, p.55).

Uma vez juntos, os campos da autobiografia e da Cultura Visual fomentam uma investigação crítica das narrativas hegemônicas e do contexto ético-político-estético de onde enuncia cada artista. É como um canto da sereia que nos encanta pela beleza e nos devora nas suas verdades.

Apesar de ter levantado toda aquela poeira na introdução deste trabalho, por ora, neste capítulo, te convido a olhar para o miradouro de onde brota a produção poética e científica que é apresentada aqui. As miudezas ordinárias e desimportantes espalhadas na obra Barrosiana não são despropositadas, elas falam de outra relação com as coisas e os seres que são próprios do mundo de uma criança - ainda que isso seja enunciado por um sujeito adulto que, ao matutar sobre si e sua infância, não se projeta como um sujeito infantil, e sim o oposto, maduro, ousado dizer enverdecido. Isto é, enverdecer, para esta pesquisa, é um conceito-operatório³, ou seja, algo que não apenas estrutura ou orienta o pensamento, mas também atua e faz no mundo, participando ativamente da construção de sentidos e da prática artística.

Em uma reflexão que é um contra discurso ético-político-estético em oposição à objetividade esperada de um adulto em nossa sociedade produtivista, enverdecer orienta a pesquisa por um caminho de oposição ao tal amadurecimento, onde, por um olhar espiralado sobre a vida, o apodrecimento não chegaria, seria húmus para a semente prosseguir.

Na contramão de um mundo que preza a racionalidade cartesiana, o objetivismo, a aceleração, o desenvolvimento, a modernidade e o lucro acima de tudo e todos, facilmente posso contestar que também tenho em mim esse “*atraso de nascença*” confessado por Manoel. Prezo pela relação mais consciente com o tempo e com tudo que me rodeia, sou dado ao contemplativo e “*aparelhado a gostar de passarinhos*”. Das poucas certezas que carrego, uma delas é que foi na minha infância que aprendi ser

³ Segundo Sandra Rey (2002), o conceito operatório é o conceito que estrutura, fundamenta e articula todos os demais conceitos e ideias desenvolvidas em uma pesquisa em arte. A produção de sentido configura-se nas operações realizadas durante a sua instauração, permitindo assim, realizar a obra tanto no nível prático quanto no teórico. O conceito-operatório é especialmente útil no contexto desta pesquisa artística, tanto para o conceito de enverdecer quanto para o de mundificação que será apresentado no final desta dissertação. Entendo que o artista-pesquisador, pela utilização de conceitos operatórios, articula pensamento crítico e a prática em um movimento contínuo de retroalimentação. Ele enfatiza a inseparabilidade entre teoria e prática, sugerindo que as ideias não são apenas reflexivas, mas também generativas, ou seja, capazes de produzir novos modos de fazer, ver e viver no mundo.

assim, a ver-sentir prazer nisso, tal como o poeta diz logo adiante em seu texto em que, vivendo do seu jeito, conquistou “*abundância de ser feliz por isso*”. As miudezas, os desperdícios e as ruínas nos engrandecem.

Quando menino, o meu quintal era maior que o mundo: ele tinha matas, rios, barrancos, morros e o horizonte a perder de vista. Até os oito anos de idade, morei e estudei (na escola e fora dela) na fazenda Barra das Lages, propriedade dos meus avós no interior do norte de Minas Gerais. Lá fui apelidado de dedo verde, em referência ao personagem Tistu, no clássico infantil ‘O Menino do Dedo Verde’, de Maurice Druon (2017), pois, desde muito pequeno, gostava e entendia como cuidar das plantas, não por um dom ou poder angelical como a criança do livro, mas por dedicar a elas um tempo de observação e apreciar sua companhia. Ainda hoje, quando visito parentes, logo sou incumbido de transplantar, adubar e podar suas plantas.



Na página anterior: Figura 4 - Bernardo Morais. Jardins da fazenda, 2024. Dimensões variadas. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.

Naturalmente, essa área de interesse ampliou-se na medida em que cresci e me dediquei a entender mais sobre saberes tradicionais afro-indígenas que ultimamente têm sido transformados em mercadoria pelo capitalismo (Santos, 2023), como a identificação de plantas exóticas e nativas; jardinagem naturalista, que considera o paisagismo a partir do contexto dos biomas; práticas regenerativas de solo, as quais pensam alternativas de aumento de biodiversidade e cuidado com a biologia do solo; permacultura, que propõe uma visão sistêmica para o compartilhamento de recursos e ocupações humanas sustentáveis e agrofloresta, sistema que reúne as culturas de importância agrônômica em consórcio com plantas que integram a floresta.

Apesar de, hoje, viver contido por muros, postes e ruídos na cidade, tenho o privilégio de dispor de um quintal generoso onde sigo cultivando, aprendendo e brincando. Julgo importante ressaltar, ainda, que considero a infância como um estado de ser que tem arranjos próprios, desprovido das limitações impostas pela lógica adulta. É no brincar, no explorar e no inventar que os sentidos interagem com o mundo e constrói, ao seu jeito, um autoconhecimento. Admiro especialmente como as crianças naturalmente se colocam em abertura sensível diante de novas experiências.

Um dia, depois de cavar alguns buracos no quintal para plantar novas mudas, tive que lidar com o excedente de terra. Parte da terra estava compactada sob os meus pés descalços, criando um relevo arredondado interessante. Outra fração estava amontoada logo ao lado, carimbada pelas as patas do meu cachorro. Quando eu era criança, gostava de abrir pequenos regos por onde a água podia escorrer pelo quintal. Esta também era a brincadeira de criança preferida da minha avó.

Eu quis emoldurar aquela amostra de quintalzinho e, para isso, experimentei compactar a terra em uma pequena forma improvisada. Depois de seca e fora da forma, comecei a tateá-la para deixar a superfície mais lisa. Por curiosidade, fechei os olhos e continuei a fazer movimentos circulares na peça. Pequenos grãos causavam uma sensação de formigamento na ponta dos dedos, que já desenhavam um movimento curvilíneo, como os pequenos rios que fazia com vó.



Figura 5 - Bernardo Morais. Bloco de terra, 2020. 17x11cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.

O contato despertou outras imagens, tocando sentimentos longínquos. O medo, a insegurança e a descrença que me faziam companhia desde o começo da pandemia de Covid-19 deram espaço para uma saudade de um tempo de leveza e despreocupação. Como uma agulha que passeia nos sulcos dos discos de vinil, conseguia escutar sons, um ecoar. Meus dedos, ao repetirem o movimento pelo bloco de terra, coreografavam também uma soma de experiências vividas pelo meu corpo nas margens do rio Acari, que fazia a curva no fundo do quintal da fazenda. O bloco rachou ao meio e uma parte desmoronou em minhas mãos. Tive que abrir os olhos, mas a imagem das margens do rio estava transbordando em mim. Com os dedos já sensibilizados, procurei um graveto para continuar a fricção e tentar escavar naquela paisagem devaneante.

A nova rotina de isolamento social clamava por momentos brincantes. A leveza de uma novidade acordava raízes, renovava o encantamento. Por vários dias retornei ao quintal e ao gesto de fricção de sentidos que escavavam lembranças em busca daquele êxtase no qual memórias floresciam por meio da materialidade. Gaston Bachelard (1998) propõe reflexões sobre a imaginação da matéria que auxiliam no entendimento desses eventos, uma vez que defende o caráter organicista das imagens e sua indissociabilidade ao corpo. Para Bachelard, (1998. p. 9), “os primeiros interesses psíquicos que deixam traços indelévels em nossos sonhos são interesses orgânicos. A primeira convicção calorosa é um bem-estar corporal. É na carne, nos órgãos, que nascem as imagens materiais primordiais”

Nessa relação dialógica materialidades-manualidades, comecei a derivar pela lembrança de vários locais da fazenda onde tive experiências de encantamento e envolvimento com a vida a partir de um bem-estar do meu corpo. A princípio, o devaneio⁴ se destinava à beira do rio Acari ou na parte em que o Córrego das Lages desaguava nele, mas logo um lugar me levava a outro, outras memórias, outras imagens, em um contínuo. Lembro-me de uma dessas situações devaneantes em que eu-criança estava cavando um buraco na praia, fui olhar dentro e “caí” em outro lugar da fazenda, a estrada de entrada. Até então eu estava vivenciando pura alegria; na estrada se deu o oposto, senti uma profunda melancolia, uma vontade de ir embora do mundo e dissolver na paisagem.

Dei um tempo nas brincadeiras, mas passei a ser alcançado pela imagem da estrada nos sonhos noturnos. Neles eu só caminhava, sem chegar a lugar algum. Tive esse mesmo sonho por dias, a ponto de começar a não querer mais dormir. Tentei forçar os devaneios, mas não funcionou. Reorientei a prática, a esfera da manualidade migrou para o desenho e a escrita, e mimetizei no quintal a sensação de caminhar descalço, sentindo a areia e o cascalho, como fazia na estrada. Comecei, então, a

⁴ Em Poética do Devaneio, Bachelard (2018) propõe o despertar da imaginação a partir da imagem poética, enfatizando os sonhos e os devaneios como possibilidades epistemológicas que tornam complementares a razão e a imaginação no processo de criação para se pensar a subjetividade das imagens que se apresentam no presente. O devaneio é, portanto, uma atividade que propicia ao homem um encurtamento da distância entre o sujeito que imagina e a imagem imaginada, possibilitando imaginar e instaurar outras realidades, participar e habitar a profundidade das coisas e seres para gerar novas imagens.

ouvir a voz do meu avô, o barulho das pedras batendo na parte de baixo do seu carro, o canto baixo do vento na fresta da janela. Outros locais, outros sentidos, outras mediações substancialistas para novas experiências poéticas.

Palavra é de vento, disse meu vô
na última despedida.

Ele me disse com aquela certeza
de quem tira os olhos da estrada
para o horizonte.

Talvez seja daí donde as palavras vêm
para ocupar o nosso ôco.
Nunca parei de pensar nisso.

Poderia uma palavra pertencer ao vento?
Faria diferenças se ela fosse "de" ou "do" vento?
Vai ver o "do" anda mais junto,
isso faz mais jeito de vento.
Vô saberia.

Seria o inventar coisa de vento em desuio?
Talvez "do" vento, aí sim, do vento que segue
no seu jeito de ser e que já assenta
meus na minha cabeça do que na dele
(que agora só assopra para o chão
o que guardou dos desuios de menino).

Suas palavras se repetem como quem
já busca moradia derradeira da palavra.

Naquele dia, sem saber
herdei a palavra-do-vento
e agora sigo na sina
do ser em ventania.

26/04/2013

Na página anterior: Figura 6 - Bernardo Morais. Documento de processos, 2024. 27x21,5cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.

Apesar de propor, neste tópico, uma narrativa cronológica que abarca experiências de 2019 e 2020, resgatei em meus documentos de processo (Salles, 2009, p. 21), o poema demonstrado na figura 6, finalizado em 2023, a partir de vestígios de versos que compus nos processos criativos dos anos anteriores. Optei por trazê-lo aqui para apresentar desdobramentos poéticos evocados na relação com a imagem fundante da estrada e os subseqüentes aprendizados que emergem cada vez que me coloco diante desse território afetivo.



Na página anterior: Figura 7 - Bernardo Morais. Achadouro 1, 2021. Giz pastel sobre papel, 20 x 20 cm. Fonte: Arquivo Pessoal.

A imaginação material pedia corpo; o meu e o da materialização das imagens. “Imagens da matéria, imagens diretas da matéria. A vista lhe dá nome, mas a mão as conhece. Uma alegria dinâmica as maneja, as modela, as torna mais leves” (Bachelard, 1998, p. 2). Materializar, dar suporte ao devaneio poético, salvaguardar permanências. De modo similar à experiência do contato dos meus dedos com a terra, agora a consciência estava nos bastões de giz. A cada rastro de pigmento deixado sobre papel, nuances mais vívidas de memórias se manifestaram.

Quando finalizei o desenho, preguei-o na parede e o fitei por alguns minutos. A mente vagueou e me lembrei de um momento ocorrido cinco anos antes, quando estava a poucos dias de me mudar de Minas Gerais para Goiás. Naquele instante recordei-me de um sonho; tal recordação era tão vivaz que parecia estar de fato revivendo aquele momento. Deixei aquela lembrança me conduzir e logo estava descendo novamente os degraus encerados do alpendre da sede da fazenda. O sol já estava se pondo e a luz alaranjada desenhava as texturas de casca de árvore que compunham a pele do ser que estava na minha frente. Seus olhos eram como brasa quase apagada e até as araras pararam ao ouvir o som gutural que saía de dentro dele. Eu não conseguia me mexer; nem precisava, a presença ocupava todas as possibilidades. Ele dizia meu nome com sons que só meu coração entendia. Seus dedos compridos puxaram minhas mãos para as dele e, entre elas, surgiu algo que, ao mesmo tempo, era leve e carregado. Uma semente, diferente de todas as frutas que já havia experimentado, era feita de terra. Ouvi: “coloca dentro de você e leva até quando achar uma terra fértil para fazer brotar”. Busquei, então, materializar, dando suporte ao devaneio poético, salvaguardando as permanências, seguindo, assim, um imperativo metodológico, sem ter em mente um destino final ou um produto artístico delimitado.

Nego Bispo, em *A terra dá, a terra quer* (Santos, 2023), me ensinou que, em oposição ao desenvolvimento, precisamos nos envolver. Propõe os saberes orgânicos ao invés de sintéticos, envolvimento orgânico com a terra e seus compartilhantes. A relação que eu estava envolvendo com minhas memórias, com o lugar de onde vim, minha ancestralidade, espiritualidade e o que eu estava sendo enquanto me envolvia, tudo isso impunha uma outra relação com o tempo, outras formas de pensar a funcionalidade das coisas e reconhecer sabedorias que germinam a partir do fazer localizado.

Para os povos Yanomami, a experiência onírica é uma das portas de entrada para tudo que é desconhecido, que, então, passa a ser próximo e a fazer sentido, sendo uma forma complementar de estar no mundo e se relacionar com ele (Limulja, 2022). Escavar memórias, torná-las adubo orgânico para a vida, retornar à terra. A existência material se conforma em ciclos, as circularidades da vida se renovam e seguem um *continuum* de “início, meio e início” (Santos, 2023. p. 102). Os procedimentos meditativos, as devaneações, as experiências sensoriais e a alquimia do fazer artístico me despertaram para outras possibilidades de usufruir a vida em relação com a terra a partir dessas práticas profundas que produzem o chão onde piso.

Em confluência, Célia Xakriabá (2023), ao falar sobre a relação do povo Xakriabá com as memórias do fazer que passam de geração em geração, sendo estes os conhecimentos enunciados pela oralidade e pela observação da vida, diferenciam-se da inteligência adquirida em um percurso formativo escolar comum. Frente à sabedoria de determinada comunidade, possuidora de uma outra temporalidade que pede um movimento ainda maior da mente e do corpo, todo “conhecimento não é apenas elaborado pela mente, é elaborado também pelo exercício da prática com as mãos” (Xakriabá, 2023. p. 325).

Na próxima página: Figura 8 - Bernardo Morais. Semente de terra, 2020. 4x7,5 cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.



1.2 ACHADOUROS DE MEMÓRIAS

Achadouros

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade. A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas. Há de ser como acontece com o amor. Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo. Justo pelo motivo da intimidade. Mas o que eu queria dizer sobre o nosso quintal é outra coisa. Aquilo que a negra Pombada, remanescente de escravos do Recife, nos contava. Pombada contava aos meninos de Corumbá sobre achadouros. Que eram buracos que os holandeses, na fuga apressada do Brasil, faziam nos seus quintais para esconder suas moedas de ouro, dentro de grandes baús de couro. Os baús ficavam cheios de moedas dentro daqueles buracos. Mas eu estava a pensar em achadouros de infâncias. Se a gente cavar um buraco ao pé da goiabeira do quintal, lá estará um guri ensaiando subir na goiabeira. Se a gente cavar um buraco ao pé do galinheiro, lá estará um guri tentando agarrar no rabo de uma lagartixa. Sou hoje um caçador de achadouros da infância. Vou meio dementado e enxada às costas cavar no meu quintal vestígios dos meninos que fomos. Hoje encontrei um baú cheio de punhetas. (Barros, 2018, p. 31)

Considero importante apresentar o lugar de onde minha pesquisa partiu, bem como os lugares aos quais ela pertenceu até chegar ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV-FAV-UFG). Tal importância se dá, por exemplo, no que se refere ao conjunto de termos e conceitos aos quais qual fui apresentado ao participar da Linha 1 no NuPAA e que, desde então, seguem embasando a minha pesquisa, a saber, poéticas de (auto) localização que partem das relações entre o relato autobiográfico e as noções de espaço, lugar, território, fronteira, natureza, ancestralidade, pertencimento, migração, esquecimento e exílio, bem como autobiogeografia, geopoéticas, escritas de si e decolonialidade.

Caminhando por esta geografia íntima, apropriei-me do termo “achadouros de infâncias” de Barros (2018) para compor meus “Achadouros de Memórias”, tema do projeto que apresentei no edital de seleção do NuPAA⁵, em 2020. Adentrei ao grupo de pesquisa como pesquisador independente, uma vez que eu não tinha vínculo com a Faculdade de Artes Visuais nem com a Universidade Federal de Goiás, onde ela se insere.

Desde 2017 o grupo objetiva investigar o fazer artístico em artes visuais na articulação do campo da Arte com os estudos auto/biográficos. Em 2020 e 2021, devido à pandemia, o grupo atuou de modo remoto e, em encontros semanais nos Seminários de Pesquisa em Arte e Autobiografia, expúnhamos nossas pesquisas e interagíamos com as pesquisas dos colegas.

A linha 1, na qual ingressei, liderada pela professora Dra. Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues, tinha como objetivo investigar poéticas artísticas e processos de criação a partir dos atravessamentos entre os estudos autobiográficos e os estudos decoloniais. Posteriormente, no segundo ciclo, em 2021, a linha passou a se chamar Materialidades e Imaterialidades Auto/Biográficas nas Poéticas Artísticas e Processos de Criação.

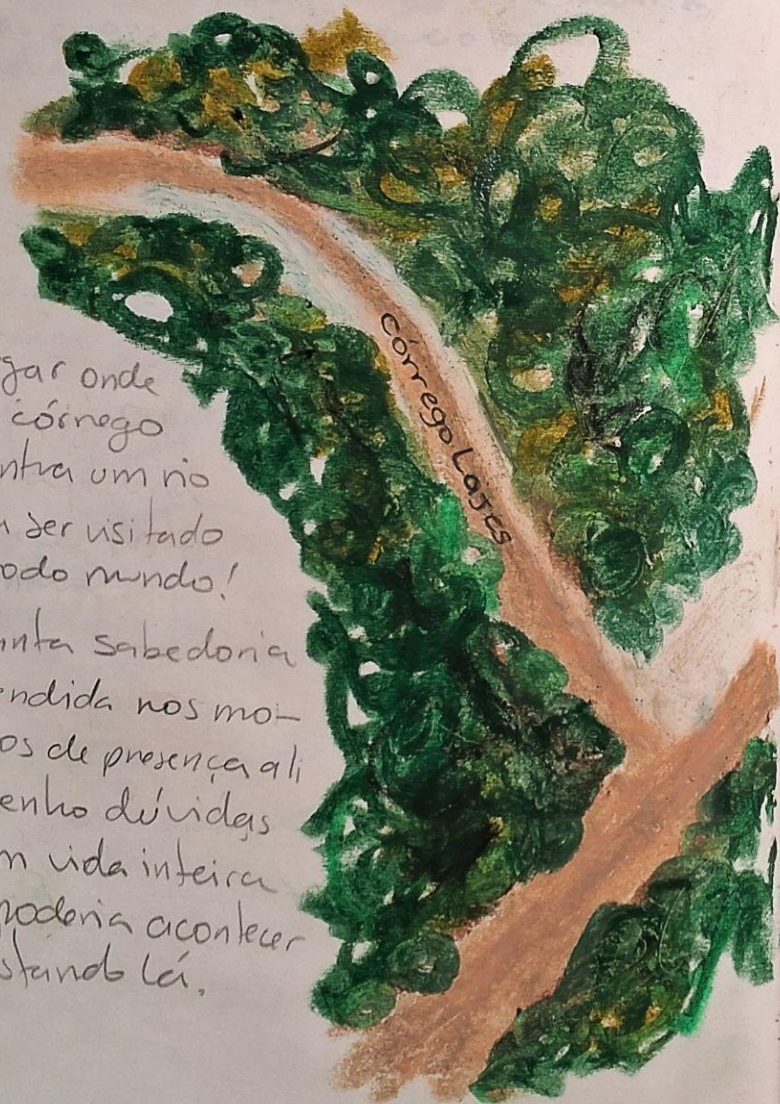
E foi neste encontro com outros pesquisadores e pesquisadoras que enverdecia a pesquisa artística, impulsionada pelas materialidades do meu quintal e pelas imaterialidades que o devaneio me apresentava, transitava pelo entendimento íntimo das coisas, proposto pelo poeta cuiabano. No primeiro ano de participação no NuPAA dei prosseguimento às escavações dos Achadouros. Após reconhecer um padrão na repetição dos lugares da fazenda, passei a registrar os devaneios a partir de um elemento que se sobressaísse em cada lugar. Assim, constatei que meus Achadouros de infância eram nove. Às vezes acontecia um devaneio relacionado a outro local da fazenda, mas entendi que, na repetição e pela insistência com que estas figuras apareciam em minha mente, que eles foram sendo elencados e fidelizados como Achadouros.

⁵ <https://nupaa.org/2020/07/17/edital-de-selecao-nupaa-2020-2021/>

Achadouro # 02

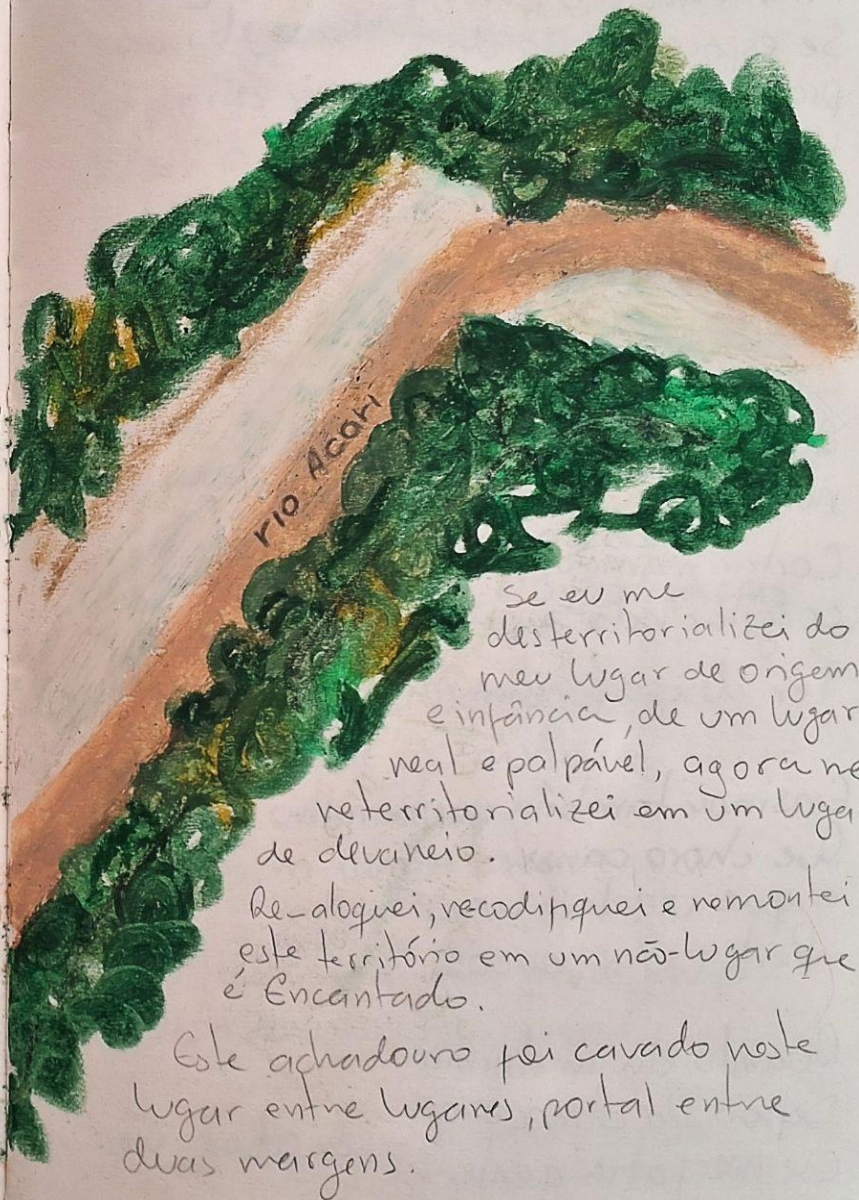
Fluir

Presença fluida



O lugar onde
um córrego
encontra um rio
devia ser visitado
por todo mundo!

É tanta sabedoria
apreendida nos mo-
mentos de presença ali
que tenho dúvidas
se um vida inteira
não poderia acontecer
só estando lá.



Se eu me
desterritorializei do
meu lugar de origem
e infância, de um lugar
real e palpável, agora me
reterritorializei em um lugar
de devaneio.

Re-aloguei, recodifiquei e remontei
este território em um não-lugar que
é Encantado.

Este achadouro foi cavado neste
lugar entre lugares, portal entre
duas margens.

Na página anterior: Figura 9 - Bernardo Morais. Achadouro 1, 2021. Giz pastel e lápis sobre papel. Documento de processos. 27x21,5cm.

Fonte: Arquivo Pessoal A seguir, exponho uma síntese quase descritiva dos nove Achadouros, no ensejo de que as palavras levem o leitor ou leitora a seus próprios Achadouros.

I

ESTRADA

alongada e alargada linha reta com uma baixada onde o ar é mais frio;

cascalho solto;

poeira viajante;

insetos no para brisa.

II

BEIRA DO RIO

ecos surdos das águas;

redemoinhos;

picada de muruim;

salto solitário de peixe;

fluidez contínua que come barrancos.

III

PASSARELA

coragem de primeiro passo;
margear que não chega;
o balanço fazedor de frio na barriga;
a lembrança de que quem vai, volta.

IV

JARDIM DE VÓ

cores combinadinhas;
perfume surpresa ou perfume algum;
planta dos pés buscando raízes;
“cuidado com cobra”.

V

PEDRA VIRADA

coisas que não nos esperaram nascer para acontecer;
coisas que não conseguem voltar a ser como um dia foram;
heranças de enchentes.

VI

CAMINHO-DAS-BRUXAS

todos os sons que congelam a alma;
o irresistível desejo de olhar pra trás;
oferendar.

VII

PÉ-DE-CAMELO

distrações solitárias;

o 'do nada' e o 'de repente';

diálogos silenciosos que terminam em sorriso de canto de boca.

VIII

CARCAÇA

os avessos;
vestígios inesperados;
o fim sem fim.

IX

CURRAL DE PUTARIA

o segredo gostoso;
as entrâncias e latências.



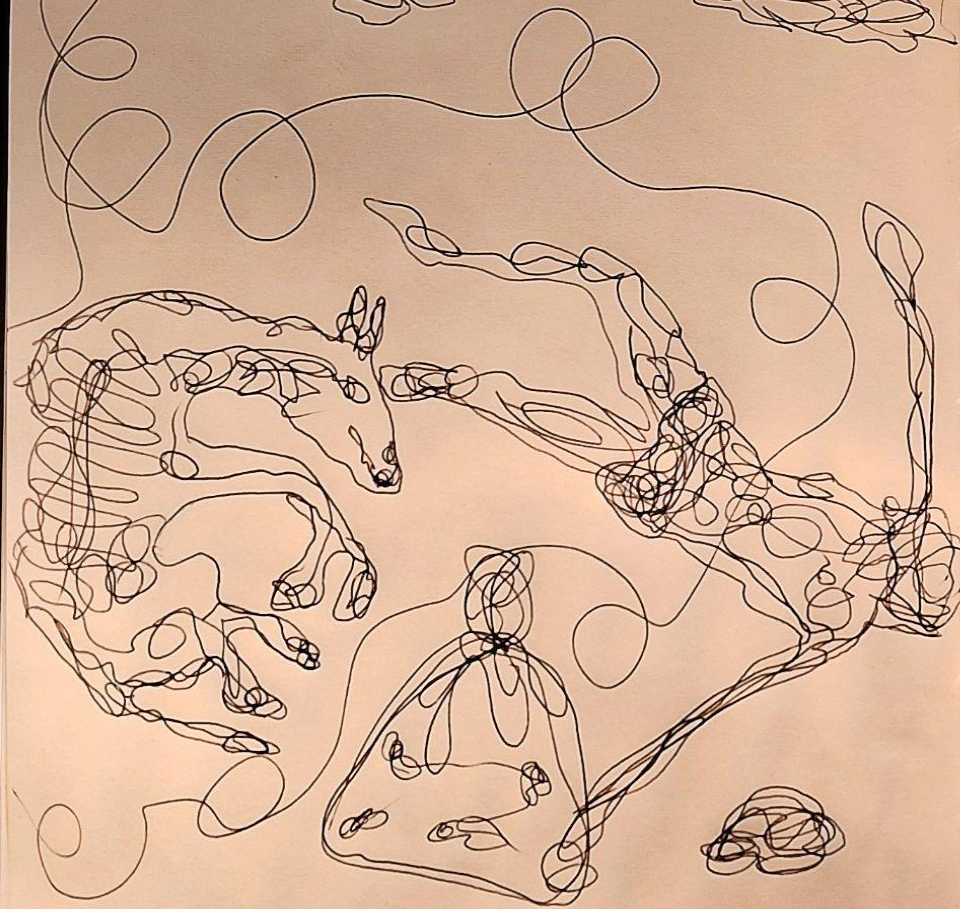
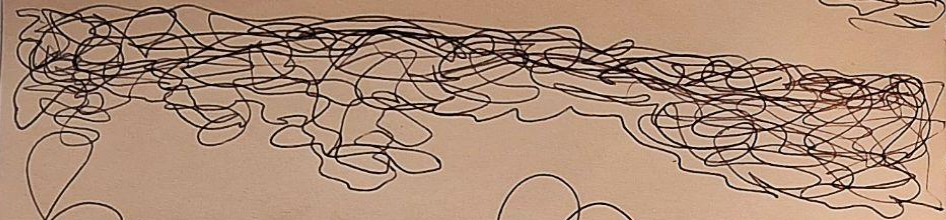
Figura 10 - Bernardo Morais. Achadouros, 2024. Dimensões variadas. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.

Percebi, então, que as imagens fundantes dos Achadouros funcionavam como arquétipos⁶ que eu poderia relacionar às situações que permearam meu cotidiano ou como uma espécie de oráculo por onde poderia abrir outros diálogos. Houve momentos em que era necessário produzir uma obra ou texto poético e, como já conhecia bem cada um dos nove Achadouros, escolhia um para escavar inspiração. Às vezes me desafiava a construir narrativas que misturassem mais de um Achadouro, as possibilidades de brincadeiras eram infinitas.

O poema, na imagem a seguir, partiu de um exercício realizado em meados de 2023, em um encontro do NuPAA, no qual cada pesquisador se dispôs a observar suas paisagens internas para, posteriormente, fazer um exercício de escrita automática em apenas 10 minutos. Estive tão embrenhado nesse território afetivo durante o início desta pesquisa, que mal fechei os olhos e já estava tocando no fundo do rio.

Na próxima página: Figura 11 - Bernardo Morais. Documento de processos, 2024. 27x21,5cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.

⁶ Faço uso do termo arquétipo conforme definido por Jung (2002), referindo-se a imagens universais que representam situações da vida e que, repetidas, deixaram marcas na constituição psíquica da humanidade desde tempos imemoriais. Tais imagens simbolizam possibilidades específicas de percepção e ação sobre a realidade. Na visão jungiana, o conceito de arquétipo se relaciona com representações primordiais e coletivas, ou seja, imagens do inconsciente coletivo que formam e modelam o comportamento instintivo do ser humano.



Puxar todo o ar. Apertar. Abrir os olhos.
No fundo do rio, paisagem turva, tato.

Nessa água rasas a imensidão é rápida,
instantes absorvidos em eco abafado
a procura de pedra ou pau para se agarrar.

Nada. Uma curva, outra curva,
peixe, barco, motor, carcaça.

Soltar todo o ar. Submergir. Fechar os olhos.
Fora do rio, ventania, visão.

Nesta praia fria a memória persiste,
dança pra lá e pra cá na certeza
de um movimento registrado internamente.

Tudo. Uma curva, outra curva,
árvore, ninho, prazer, enlace.

05/06/2003

Ao fim do ano de 2020, os integrantes do NuPAA, fomos convidados para produzir o ensaio visual Nós-isolados, práticas autobiográficas do existir⁷, para o dossiê da Revista Nós/UEG: Imagens Auto/Biográficas na História e na Prática Artística. Fomos desafiados a responder, por meio da prática artística, à seguinte indagação: que estratégias de existência tenho adotado por meio das práticas de si durante o isolamento e o distanciamento social? Cada artista recebeu uma palavra ativadora para articular sua produção. A minha era fronteira.

Voltei ao quintal de casa para produzir um novo bloco de terra. Retomei o despertar sensorial com a materialidade, desta vez buscando refletir sobre as barreiras físicas e emocionais que me separavam do território da infância. A impossibilidade de retornar à fazenda, as andanças que já fiz da fazenda para a cidade, de Minas Gerais para o Tocantins, depois de volta para Minas, de lá para São Paulo, outra vez para Minas e, de lá, para o meu quintal aqui em Aparecida de Goiânia, Goiás. Uma coleção de lonjuras.

Repousei a cabeça no bloco de terra, senti a poeira entrar pelas narinas enquanto fechava os olhos. Em devaneio, vi a fazenda por cima, os nove Achadouros se apresentaram, desta vez se fundindo em uma paisagem única. À minha frente o caminho para a fazenda e, nas minhas costas, o meu quintal. Por fim, eu estava deitado nu no chão daquela estrada, às vezes com o corpo de criança, às vezes adulto. Ao mesmo tempo, os dois lugares eram um só, eu era tudo aquilo; as plantas, os bichos, as pessoas. O solo era fértil e eu tinha os olhos em brasa.

Na próxima página: Figura 12 - Bernardo Morais. O que foi tem em nós um futuro. Fotografia digital: 5184x3456 px. 2020. Fonte: Arquivo Pessoal.

⁷ <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistanos/article/view/11234>



Sempre que compartilhava esses exercícios autobiogeográficos nos seminários do NuPAA, os Achadouros passavam a ser ativadores para relatos de memórias das infâncias ou de experiências significativas que as pessoas participantes tiveram com a natureza ou com lugares importantes para elas. O conceito de topofilia, desenvolvido pelo geógrafo humanista Yi-Fu Tuan (1974), abarca essas experiências afetivas e vínculos subjetivos que desenvolvemos com um lugar ou paisagem.

A palavra “topofilia” é um neologismo, útil quando pode ser definida em sentido amplo, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material. Estes diferem profundamente em intensidade, sutileza e modo de expressão. A resposta ao meio ambiente pode ser basicamente estética: em seguida, pode variar do efêmero prazer que se tem de uma vista, até a sensação de beleza, igualmente fugaz, mas muito mais intensa, que é subitamente revelada. A resposta pode ser tátil: o deleite ao sentir o ar, água, terra. Mais permanentes e mais difíceis de expressar, são os sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o *locus* de reminiscências e o meio de se ganhar a vida (Tuan, 1974, p. 107).

A partir desse lugar topofílico nas autobiografias, das boas lembranças dos lugares de afeto de infância, começaram a surgir reflexões críticas referentes às questões ético-político-estéticas enunciadas pelo lugar. Questões de gênero, cor, sexualidade, classe e outras interseccionalidades surgiram na medida em que nos afastávamos de nossas próprias narrativas e ouvíamos o outro, nos envolvíamos. Para Manoela Rodrigues (2021, p.109), “a abordagem autobiográfica conectada à pesquisa em arte tem despertado o senso crítico de estudantes-artistas-pesquisadoras/es sobre si e sobre si no mundo”, possibilitando diálogos e reflexões sobre trajetórias individuais e coletivas que são enunciadas no fazer artístico contemporâneo.

O “falar de si no plural em meio aos exercícios de autolocalização instituídos como formas de questionar, restabelecer e reivindicar pertencimentos – individuais ou coletivos” (2021. p. 104) é um ato de enunciação de existência e resistência dos lugares que ocupamos, dos impasses do nosso tempo, da ampliação dos nossos imaginários de existência e coexistência na retomada de quem conta suas próprias histórias:

A autobiogeografia numa Pesquisa Autobiográfica em Arte gera narrativas, imagens, objetos e processos artísticos criticamente situados que tomam forma e adquirem materialidade ao longo dos processos criativos do fazer-pesquisa de artistas que estão a exercitar suas diversas posicionalidades. Assim, imagens, objetos e narrativas que emergem desses processos de criação são como lampejos de auto/consciência provocados pelas ignorâncias moventes (os não-saberes conscientes) que despontam nas diversas experiências de deslocamento: espacial, temporal, identitário, epistemológico, metodológico, disciplinar, subjetivo, dentre outros. Pesquisas dessa natureza têm tocado os desejos mais profundos de suas pesquisadoras, desejos de re/aprender a ver, fazer, estar, ser e sentir no mundo, abrindo espaços para imaginar outros futuros (Rodrigues, 2021. p. 124).

Desta noção de valorar o subjetivo, o pequeno e íntimo, nasceu o projeto para o segundo ano de participação do NuPAA, em 2021⁸, quando criei o CirCo, Circuito de Correspondências, para abrir diálogos com outras pessoas e suas narrativas de vida. Cada um dos 10 correspondentes recebeu uma carta contendo um Achadouro e um breve texto explicativo do conceito de autobiogeografia. A carta terminava com a seguinte pergunta ativadora: a partir deste encontro, que histórias ecoam do lugar onde você está? A resposta poderia ser uma carta ou qualquer proposição artística.

Em meados 2021, estávamos experimentando reabertura e flexibilização nas medidas sanitárias da pandemia, possibilitando aos meus correspondentes enviarem suas cartas. Assim, enquanto um novo “normal” se estabelecia, tesouros provenientes de variados quintais brasileiros preencheram minha caixa de correspondência (figuras 13, 14 e 15).

⁸ <https://nupaa.org/2021/08/31/resultado-edital-interno-nupaa-2021-2022/>



Figura 13 - Bernardo Morais. Tesouros de Brenda e Edson, 2024. Dimensões variadas. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.

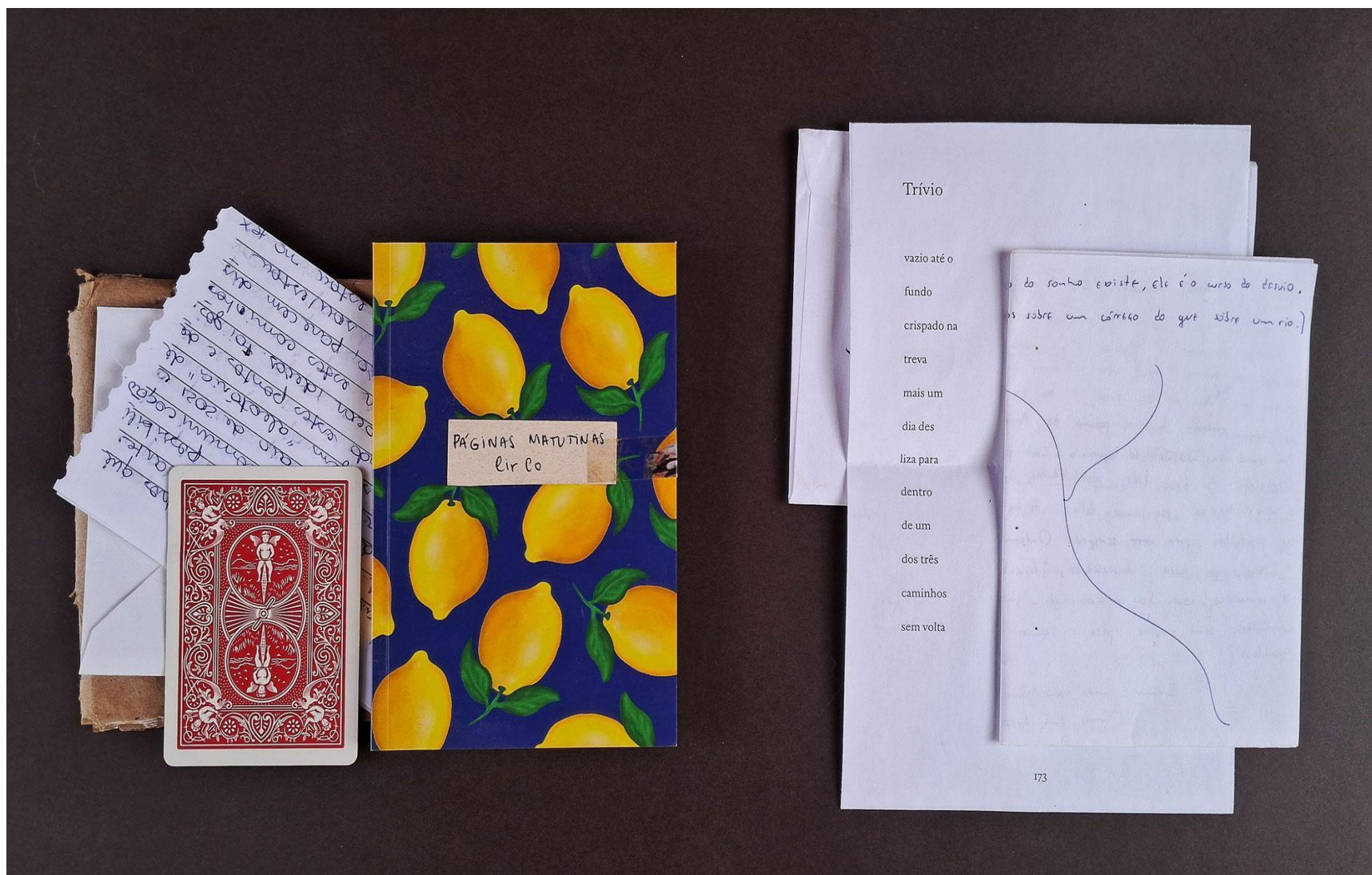


Figura 14 - Bernardo Morais. Tesouros de Bárbara e Douglas, 2024. Dimensões variadas. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 15 - Bernardo Morais. Tesouros de Ingrid, Aline e Fernanda, 2024. Dimensões variadas. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.

O verdadeiro tesouro achado no poema de Barros pode não ter valor na lógica colonialista ainda vigente, mas é primordial por representar espaços de enunciação ricos em histórias de vida, de relações poéticas e políticas. Muitas são as dimensões simbólicas sobrepujadas nos achadouros barrosianos, no entanto, me demoro na parte do poema em que a negra Pombada fala sobre tesouros escondidos. A memória é estruturada arqueologicamente como em camadas superpostas, nas quais o passado se revela na medida em que escavamos, na medida em que o tamanho das coisas passa a ser medido pela intimidade que temos com elas. O tesouro é a memória da própria terra; minhas lembranças e narrativas, sozinhas, não dão conta da dimensão mais profunda de um lugar.

Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação, na linha B: Poéticas Artísticas e Processos de Criação, a pesquisa se moveu em busca de uma poética que desse conta de alcançar o rastro de um devaneio. Enquanto não conseguia tatear territórios de sensibilidades mais profundas que envolviam a relação com a fazenda, reorientei o foco para investigar possíveis técnicas, materiais e suportes na produção do projeto poético, maior ênfase nos processos de criação. Produzir para depois redimensionar as perspectivas.

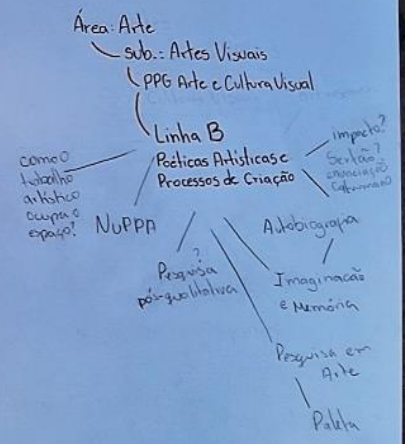
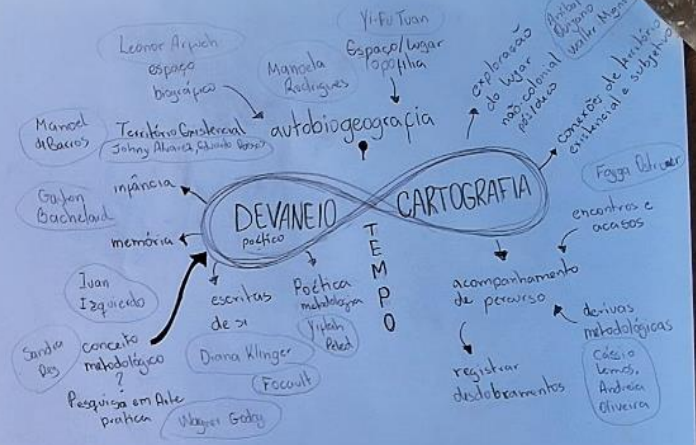
Como atividade proposta na disciplina de Metodologia de Pesquisa em Arte e Cultura Visual (ACV0069) ministrada, entre abril e agosto de 2023, pelos professores Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues e Flávio Gomes de Oliveira, construí um painel semântico, mapeando a localização de cada Achadouro na espacialidade da fazenda, juntamente com uma pesquisa de paleta de cores de referências artísticas com as quais gostaria de dialogar naquela época. Este painel esteve colado na parede do meu ateliê desde então, servindo como âncora nos momentos de crise.

ACHADOUROS & MEMÓRIAS

PPGACV-FAV-UFG 2023



Ref. ARTÍSTICO e PALETAS



Ref. ILUSTRAÇÃO





Figura 17 - Bernardo Morais. Detalhe do painel semântico, 2023. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.

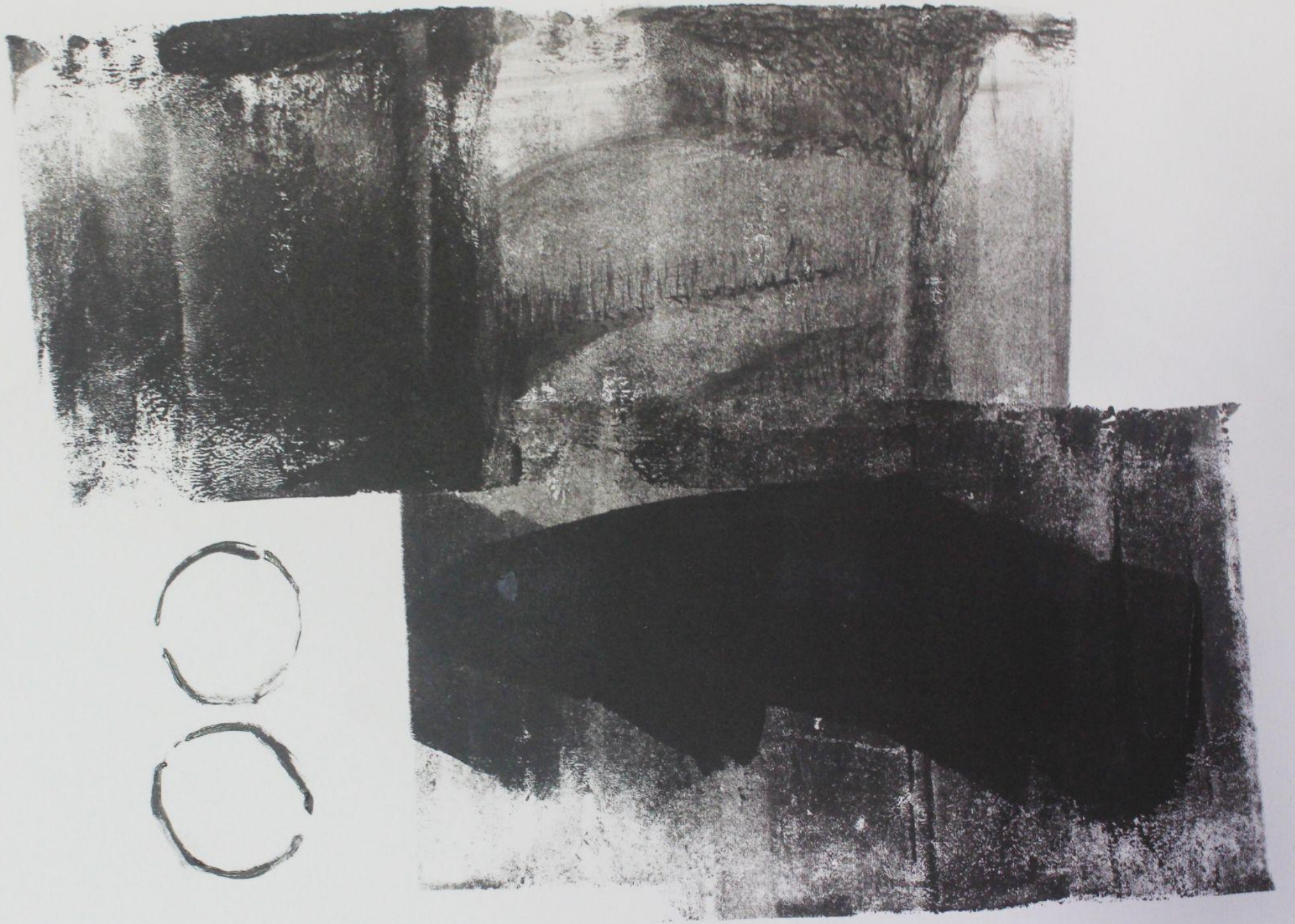
Como esta é uma pesquisa guiada pela prática artística e nela a centralidade está nos processos de criação, as mudanças de rumo vieram sem avisar. Como pontua Sandra Rey, “o projeto na pesquisa em artes visuais equivaleria a um projétil, algo que é lançado com uma mira. Mas o caminho exato que irá percorrer nunca sabemos” (Rey, 1996. p. 84).

Nessa época estava começando a investigar processos artesanais de gravura. Assim como Fayga Ostrower (1995), defensora dos acasos na criação artística, encontrava inspiração na rotina de limpar seus instrumentos de impressão e me surpreendi ao ver que ali havia uma paisagem-mancha deixada pelo rolo de entintagem sobre um papel rascunho.

Para esta autora, “há no ser de cada pessoa certas áreas de sensibilidade, a partir das potencialidades latentes, que serão ativadas pelos acontecimentos, transformando-se em enfoques para os próprios acontecimentos” (Ostrower, 1995. p.3). A brincadeira agora era descobrir novas paisagens, evocadoras de memórias, fazer interferências mínimas até encontrar um rastro de devaneio que conectasse aos Achadouros.

A experimentação levou a uma intimidade com o processo criativo que deu espaço para um processo automático, da esfera do acaso e muito próximo de uma meditação contemplativa que, em vez de me levar para os territórios de infância, permitiu andanças por outros lugares e histórias que se relacionam mais ao presente e com as proposições dos próprios materiais.

Na página a seguir: Figura 18 - Bernardo Morais. Gravura artesanal, 2023. Acrílica sobre papel. 29,7 x 42 cm. Fonte: Arquivo Pessoal.



O próprio vidro onde estico a tinta de impressão acabou por se tornar uma obra, uma monotipia derivada, inicialmente, de um esgrafito acidental, a partir da tentativa de limpeza do vidro. A sensação de que a obra estava concluída se deu em outro acaso. Comecei a raspar a tinta com ajuda de uma espátula e uma esponja de aço, deixando alguns rastros de tinta em que logo notei semelhança com a margem do Achadouro do rio. Ali também acontecia uma escavação, uma outra materialidade, porém, repleta de possíveis metáforas relacionáveis ao processo de devanear e às memórias (luz/sombra, opacidade/transparência, etc.). Nesse ínterim, faltou luz em casa e, ao ligar a lanterna do celular, a imagem do vidro foi projetada na parede. Devaneios em projeção.



Figura 19 - Bernardo Moraes. Teste de projeção, 2024. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.

A pesquisa autobiográfica em arte no enlace com a pesquisa de produção artística (Godoi, 2018) reivindica as obras e os seus processos como sendo o próprio resultado da pesquisa. Firmo, portanto, a metodologia desta pesquisa centrada na reflexão proveniente da minha própria produção, em que este “querer-saber-do-fazer é ir ao encontro da metalinguagem própria do artista, ou seja, aquela que diz respeito à Poética como processo formativo e operativo da obra de arte” (Godoi, 2018. p. 148).

A pesquisa artística na universidade é um tipo muito específico de pesquisa, sendo um estado que não empresta, sem contestações, os modelos da pesquisa científica ou próprios de outras áreas, pois se define a partir da tradição da própria arte, de sua história e pelo desenvolvimento muito específico dos projetos poéticos de cada artista que se propõe a pesquisar, criando constantemente novos modelos de forma mutável, plural, aberta. (Godoi, 2018. p. 133)

Em confluência com Rodrigues (2017, p. 237), “considero os atos autobiográficos como atos de re-ver, re-contar, re-posicionar e contestar formas de ser, fazer, agir, sentir, conhecer, existir”. Em um primeiro momento, recorri às minhas imagens fundantes, aos meus buracos de existências de onde saem tesouros (acha-d'ouro) de uma infância privilegiada e aos saberes da terra. Já em um segundo momento, relatado a seguir, outros processos relacionais se impuseram, bem como refletir os atravessamentos socioculturais e históricos, além das questões críticas que emergem do próprio processo de se pensar o contexto onde o artista se insere, com atenção aos seus gestos e motivações. Uma Pesquisa Autobiográfica em Arte é um constante ir, vir e devir, mas sempre com pés bem aterrados no tempo em que vivemos para não cairmos em armadilhas de construções de narrativas superficiais e acríticas.

Na página a seguir: Figura 20 - Bernardo Morais. Sem Título, 2023. Acrílica e giz pastel sobre papel. 30 x 30 cm. Arquivo Pessoal.



2023

2. TEMPO DA BESTAGE

2.1 Eu vim do norte de Minas

Ao fim do primeiro semestre do mestrado, eu tinha duas certezas: todos os Achadouros, na verdade, eram desdobramentos de um único, a imagem fundante da estrada e era preciso retornar à fazenda. Minha última ida havia sido em 2016, um ano após ter me mudado para Goiânia. Recordo ter voltado daquela viagem carregando tristeza. Aquela foi a primeira vez que notei a finitude alcançando meu avô, que já não conseguia mais andar sem auxílio de um andador. O córrego das Lages havia secado, retornando brevemente nos períodos de chuva e voltando para debaixo da terra na seca. A diversidade de animais silvestres como araras, tucanos, emas, siriemas, saruês, veados, caititus, tatus e muitos outros, que na minha infância eram vistos rotineiramente e em grande quantidade, praticamente desapareceu. A maior parte do pomar, o jardim e as enormes árvores nativas, que se destacavam em meio à monocultura de capim, haviam sido substituído por vazios.

Naquela época, pensei que, se eu me afastasse de tudo aquilo, se eu fosse embora e nunca mais voltasse, seria mais fácil lidar. Não foi. Em 2018, a casa onde morava em Goiânia foi arrombada e todo o meu acervo digital de imagens da fazenda, da família e portfólio foram roubados. O que havia armazenado na nuvem foi deletado, só restando imagens postadas em redes sociais ou enviadas por e-mail. Havia planos de voltar em 2019 para o que eu apostava ser a última visita, mas demorei e, logo em seguida, fomos todos surpreendidos pela pandemia de Covid-19. Restaram-me as imagens mentais e memoriais que acessei pelos Achadouros nos anos seguintes e algumas fotografias analógicas reveladas. Desde então estive habitando a ruína. Retornar seria, sem dúvida, difícil, mas, ao mesmo tempo, necessário, pois sentia falta de deitar a barriga naquele chão.



Figura 21 - Bernardo Moraes. Sem título, 2024. Fotografia digital, dimensão variável. Arquivo Pessoal.

Antes de prosseguir e apresentar a produção artística resultante dessa viagem, preciso ampliar a geolocalização da minha pesquisa para o contexto regional onde nasci e fui criado, pois o carrego para todo canto onde vou, no jeito de falar, pensar e relacionar: o norte de Minas Gerais, território baiano, o sertão norte-mineiro. Para além do imaginário social brasileiro referente às belas paisagens montanhosas, do barroco e da arquitetura colonial das cidades históricas, do pão de queijo e do ‘uai, sô’, o imaginário nacional segue colonizado e colonizador, perpetuando estereótipos, seja por vieses modernistas, como em Candido Portinari e Guimarães Rosa, ou pela mídia hegemônica a partir de personagens caricatos e subjetividades anuladas. No entanto, o sertanejo reconhece a sua singularidade cultural, “uma vez que a formação de sua identidade é profundamente moldada pelo ambiente em que vive: o sertão, em uma relação intrínseca e, por que não, íntima, que ele mantém diante da estrutura social na qual está inserido” (Pinto, 2023. p 224).

Mas, como pontuou o próprio Guimarães Rosa (1985. p. 270), em *Ave, Palavra*: “Minas Gerais são muitas ou pelo menos várias”. Nesta mesma obra, o autor apresenta oito regiões culturais que constituem a geopolítica do estado, dando ao Norte de Minas, a sexta região, o nome de Norte Sertanejo, explicitando que “o Norte, sertanejo, quente, pastoril, um tanto baiano em trechos, ora nordestino na intratabilidade das caatingas e recebendo, em si, o polígono das secas” (1978, p. 271).

O Polígono das Secas citado é uma região geográfica que abrange o nordeste e o extremo norte da região sudeste do Brasil, marcada pela ocorrência de secas e caracterizada por clima semiárido, baixa pluviosidade e alta aridez do solo, com vegetação predominante de caatinga. Nomenclatura criada em 1946 e oficialmente instituída em 1968 pela Lei nº 63.778, o bioma Catinga abrange áreas de nove estados, sendo Minas Gerais o único representante do sudeste.

Tendo primeiramente pertencido à Bahia e a Pernambuco, o Norte de Minas foi incorporado a então Capitania de Minas Gerais em meados do século XVIII. Segundo Costa (2019, p.121), “na criação da Capitania de Minas Gerais em 1720, duas regiões, uma vinculada ao ouro e a outra ao gado, foram articuladas para dar fundação à sociedade mineira”. Essa região era

conhecida como Currais do São Francisco, composta por grandes fazendas às margens do rio de mesmo nome, fundadas por bandeirantes que visavam desfazer quilombos e escravizar povos indígenas para mão de obra nas fazendas e, que posteriormente, abasteceram a região aurífera com comida e animais de carga para transporte do ouro.

Essa era uma área com difíceis condições de acesso, distante das principais rotas de comércio e dos centros administrativos da colônia, como Salvador e Rio de Janeiro. As poucas e precárias vias de acesso aquáticas e terrestres dificultavam o contato com outras regiões, limitando o fluxo de pessoas, mercadorias e informações, o que resultava em uma economia local baseada na agricultura e na pecuária de subsistência e menor presença do Estado colonial. Entretanto, devido ao descontrole no escoamento do ouro nas trocas por mercadorias dos currais sanfranciscanos, a Coroa Portuguesa passou a incentivar outras regiões a fornecerem os mesmos produtos. Começou assim o que Costa (2003) denominou “isolamento do sertão” - mecanismo pelo qual a sociedade pastoril foi privada de se desenvolver economicamente em comparação com o restante do estado, favorecendo o surgimento de expressões preconceituosas ao chamarem os norte-mineiros de “baianeiros” ou “baianos cansados”.

No século XIX, segundo Hugo Moreira (2010), o norte de Minas e o sul da Bahia experimentaram um novo aquecimento econômico a partir do cultivo do algodão, chegando até a desenvolver, em Montes Claros, minha cidade natal, a primeira experiência fabril na região, com a instalação de uma fábrica filatória de tecidos, na década de 1880. Já no início do século XX, outra atividade largamente explorada na região, com relevante importância econômica no decorrer do seu ciclo, foi a extração do látex de uma árvore frutífera regional para a produção de borracha. Moreira (2012. p. 27) afirma que “assim como na Amazônia, onde a exploração da seringueira provocou um surto migratório sem precedentes, no Vale do São Francisco, (...) a extração do látex da mangabeira e da maniçoba inscreveu uma história em tudo semelhante: pequena duração do ciclo econômico, extração predatória e exploração da mão-de-obra nordestina”.

Nessa onda migratória nordestina, desceram do Piauí, pelos barcos a vapor no rio São Francisco, os meus tataravós materno e paterno. Ambos conheceram suas esposas no norte de Minas e por lá permaneceram. No mesmo período, fugindo da iminência da Primeira Guerra Mundial, emigrou da Itália o outro tataravô materno, que chegou até o norte de Minas trabalhando como caixeiro viajante acompanhando a construção da linha de trem que ligava a região à capital Belo Horizonte e ao Rio de Janeiro, rompendo o isolamento ao qual a região foi submetida desde o início do Século XVIII.

Sidney Pimentel (1996) denomina essa modernização de “domesticação do sertão”, período que se estende até os anos 1960, quando a região passou a integrar a área do Polígono das Secas, como mencionado anteriormente. O sertão norte-mineiro foi anexado à área de atuação institucional da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene) e recebeu uma série de incentivos fiscais e financeiros. Tal expansão das relações capitalistas de produção apoiadas nas ações governamentais propiciaram, segundo o autor, “a mercantilização da terra, a transformação da fazenda em empresa rural passível de investimentos e financiamentos incentivados, a industrialização de algumas cidades regionais e a implantação de projetos de irrigação tanto institucionais (...) quanto privados” (Pimentel, 1996. p. 23). Para Moreira (2010), as interferências governamentais, “além de reforçarem algumas tendências e ideologias modernizadoras, foram as grandes responsáveis pela instalação das condições necessárias à reprodução capitalista na região” (2010. p. 42). Neste solo germinará o Tempo da Bestage, explicitado a seguir.

2.2. Trívio



Figura 22 - Bernardo Morais. Trívio, 2024. 9'25". Prints de tela. Arquivo Pessoal.

Como trabalho de conclusão da disciplina Vídeo e Autorepresentação: um exercício decolonial e afirmação identitária através das práticas artísticas (ACV1897), ministrada no segundo semestre de 2023 pela professora Dra. Rosa Berardo, deveríamos aproveitar o recesso de fim de ano para produzir uma obra audiovisual⁹ autorrepresentativa. Além de matar a saudade da fazenda e do meu avô, pois não via ambos há oito anos, aproveitaria a viagem para visitar e registrar os Achadouros.

A poucos dias da viagem recebi uma mensagem, um convite inesperado, conhecer o meu pai. Um acréscimo de 90 km no roteiro para dar conta de uma ausência de 34 anos. Do meu pai só sabia o nome, Raimundo. Não conhecia seu rosto, seu jeito de ser, apenas a história de um rapaz de vinte e poucos anos que havia engravidado uma menina de 14 anos, minha mãe. Eles conseguiram esconder o namoro e a gravidez até o sexto mês, quando minha avó esteve em uma consulta de rotina no ginecologista e foi perguntada como estava progredindo a gravidez da filha.

Na época, 1989, a notícia virou assunto público, uma vez que o meu avô era prefeito de São Francisco, MG, cidade que, de acordo com o Censo do IBGE de 1992, tinha 51.510 habitantes¹⁰, Uma menina grávida não costuma ser bem vista na vida tradicional inerente a uma cidade do interior e a oposição política do meu avô não hesitou em nos expor ao pânico moral. Segundo a minha avó, ela e meu avô ofereceram à minha mãe a possibilidade de abortar a gestação, mas a relação com o meu pai era inaceitável. Não consigo nem imaginar como foi para a minha mãe viver tudo isso. Quando nasci, tive muitos problemas respiratórios e fiquei internado por meses. Nesse tempo, o meu pai tentou me visitar, mas, segundo uma tia que acompanhava minha mãe no hospital, ela não quis recebê-lo. Ele, então, voltou para sua cidade, Icaraí de Minas, MG, e lá logo estabeleceu uma outra família. Dois anos após o meu nascimento, minha mãe e seus dois irmãos permaneceram na cidade em que nasci, Montes Claros, MG, para estudar para o vestibular e eu passei a morar com meus avós maternos entre São Francisco e a fazenda Barra das Lages.

⁹ Para assistir ao filme, acesse: <https://vimeo.com/942395328?share=copy>

¹⁰ https://ftp.ibge.gov.br/Estimativas_de_Populacao/Estimativas_1992/estimativa_populacao_1992.pdf

Para Bachelard (2018 p.93), é no fio de nossa história contada por outros que acabamos, ano após ano, por parecermos com nós mesmos. Se o exercício de me autorrepresentar tivesse sido feito em um momento anterior ao ingresso no mestrado, certamente seria narrado por muitas vozes. Na adolescência, quando ia de férias a São Francisco, era comum ser abordado por conhecidos da minha família para contar suas versões da época da gravidez da minha mãe ou da família do meu pai. Assim soube que eu tinha irmãs, que meu pai havia se tornado pastor evangélico, que meu avô ameaçou meu pai de morte, ou que eles continuaram mantendo contato sem deixar que minha avó soubesse. Já cheguei até a ser abordado por um estranho na fila do supermercado para contar que meu pai era afilhado do adversário político do meu avô e que a gravidez era uma vingança tramada. Apesar da curiosidade, cresci me apegando aos sentimentos de raiva pelo abandono dos meus pais (minha mãe logo passou no vestibular, foi estudar fora e, depois de formada, se mudou para algumas cidades em busca de trabalho até passar em um concurso no Tocantins. Nos encontrávamos nas férias de julho ou dezembro) e ao medo de ferir a minha família, inclusive a minha mãe que, por anos, se esforçaram para tentar suprir todas essas ausências. Assim, a fazenda se tornou um refúgio onde pude praticar minhas solidões primeiras que, para Bachelard, é onde a criança pode acalmar seus sofrimentos, “onde se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa em paz” (Bachelard, 2018. p.94).

Na medida em que fui crescendo, processei como pude a complexidade dessas questões, mas tendo passado todos esses anos e, neles, sofrendo muito *bullying* nas escolas onde estudei por ser gay-da-roça-sem-pai, vivenciado o divórcio dos meus avós, quando minha avó descobriu uma dívida impagável que o meu avô havia feito secretamente há muitos anos ao hipotecar a fazenda e jamais ter pago, negociando até não poder mais, correndo o risco de ter a propriedade confiscada a qualquer momento ou com a certeza de que não seria passada para os filhos após a morte. A tudo isso, soma-se, ainda, o fato da minha mãe quase ter morrido na pandemia de Covid-19 e posteriormente desenvolvido sequelas com eventuais perdas de memória, sem que eu pudesse estar com ela por não haver vacinas disponíveis. Eventualmente, cheguei à idade adulta descobrindo ter depressão após uma série de crises de ansiedade por não saber lidar com o desamparo que sentia. Assim, quando minha irmã me convidou para

conhecer a outra parte da família, vi ali a oportunidade de viver outras narrativas, mesmo cheio de inseguranças em relação ao cenário que encontraria.

Sem um roteiro pré-estabelecido, viajei tendo em mente que o filme a ser feito teria como premissa um exercício autobiogeográfico envolvendo três lugares, sendo a minha casa em Aparecida de Goiânia como ponto de origem e retorno, o sítio onde reside a família do meu pai, em Icaraí de Minas e a fazenda do meu avô, na zona rural de São Francisco. Pensando o conceito de lugar por um viés crítico, a prática autobiogeográfica ampliou-se diante da cartografia processual (Kastrup, 2014), uma vez que a última propõe a criação de conexões e significados ao mapear pensamentos, situações, pessoas e lugares. Pensar a viagem dessa forma, construindo um panorama a partir do que foi vivenciado, se tornou um processo criativo que se transformou diversas vezes ao longo da investigação, adaptando-se às demandas emergentes.

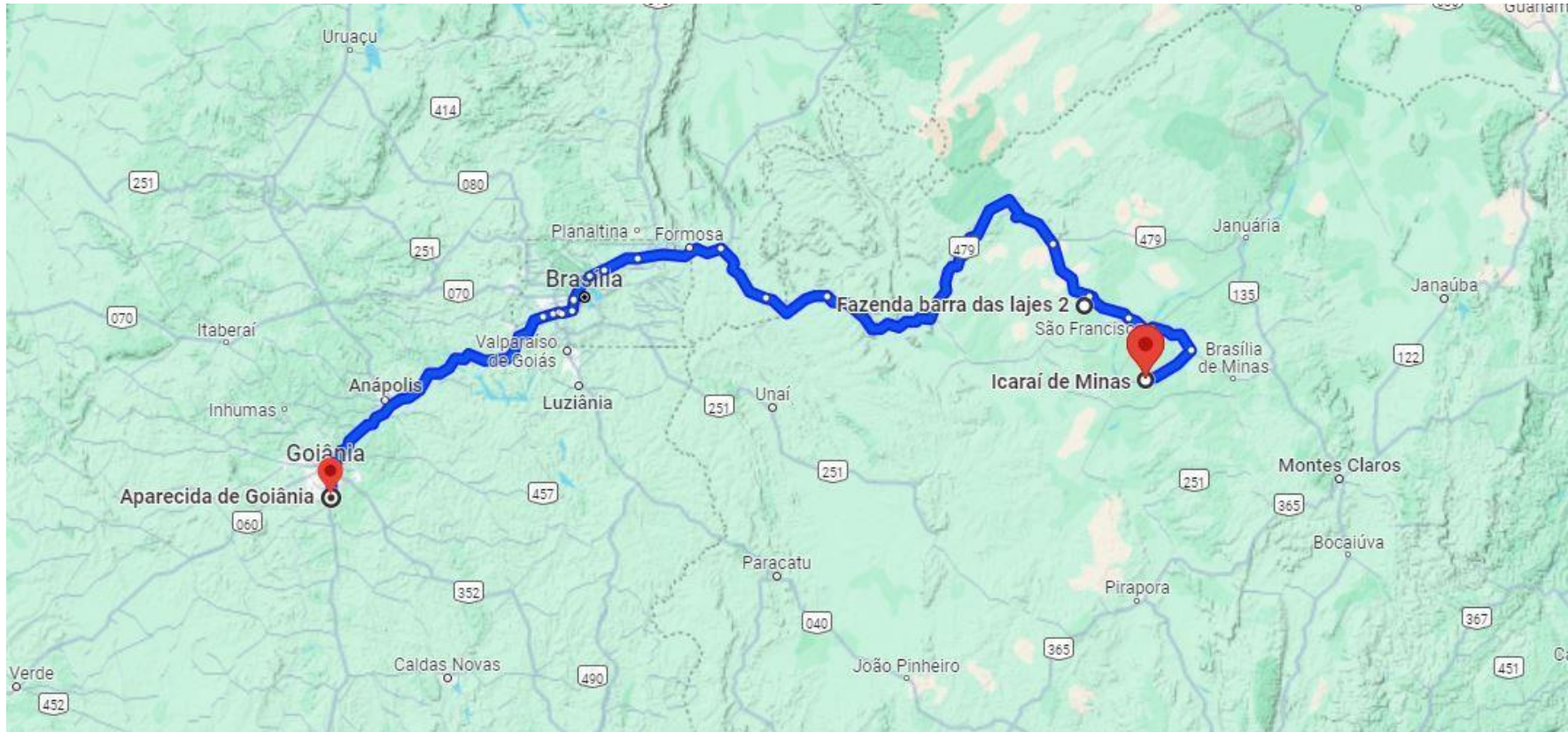


Figura 23 - Bernardo Morais. Trajeto de viagem, 2024. Fonte: Print google maps.

Apesar da pouca intimidade, os dois dias em que estive com a família paterna foram repletos de situações nas quais me reconheci em cada um deles. Quando meu pai soube do meu interesse por práticas sustentáveis de cultivo, ofereceu uma caminhada por seu sítio que, para minha surpresa, era cheio de pequenos experimentos agroecológicos. Apesar de não nos parecermos fisicamente, reconheci nele o mesmo gosto pela terra e seus processos. Inevitavelmente, me peguei criando ficções nas quais nossa história teria diferentes desdobramentos. Em um dado momento, parei a caminhada para observar uma árvore

frondosa e logo ouvi: “essa aí é uma aroeira. Bonita, né? Tinha muito lá nas terras do seu avô”, comentou se referindo ao meu avô materno. Confuso, apenas concordei com a cabeça, surpreso pelo conhecimento de meu pai sobre aquele lugar que nunca soube ter visitado, fato este que me era completamente desconhecido.

Percebi, naquele momento, que a fazenda do meu avô tinha uma história antes da minha história e isso atiçou minha curiosidade. Ao término do dia, havia me esquecido completamente de filmar ou fotografar qualquer coisa por estar imerso em álbuns de fotografias das minhas irmãs, histórias de infâncias e novas memórias sendo criadas. Porém, antes de dormir, recorri ao diário de pesquisa e registrei apenas a palavra "aroeira", uma isca para a investigação.

No segundo dia, logo no café da manhã, timidamente expliquei a todos que eu queria fazer alguns registros do meu pai no que seria seu cotidiano no sítio. A tarefa logo envolveu toda a família. Iríamos preparar a terra para plantar algumas mudas e planejar a semeadura de outras áreas de plantio. Assim como faria mais tarde com meu avô, estava, inicialmente, focado em pegar apenas closes desses homens lidando à sua maneira com o lugar onde vivem, mas logo me vi filmando planos mais abertos para guardar recordações mais palpáveis dos seus trejeitos, modo de movimentar, a voz, o olhar. Rastros para onde poderei um dia retornar.

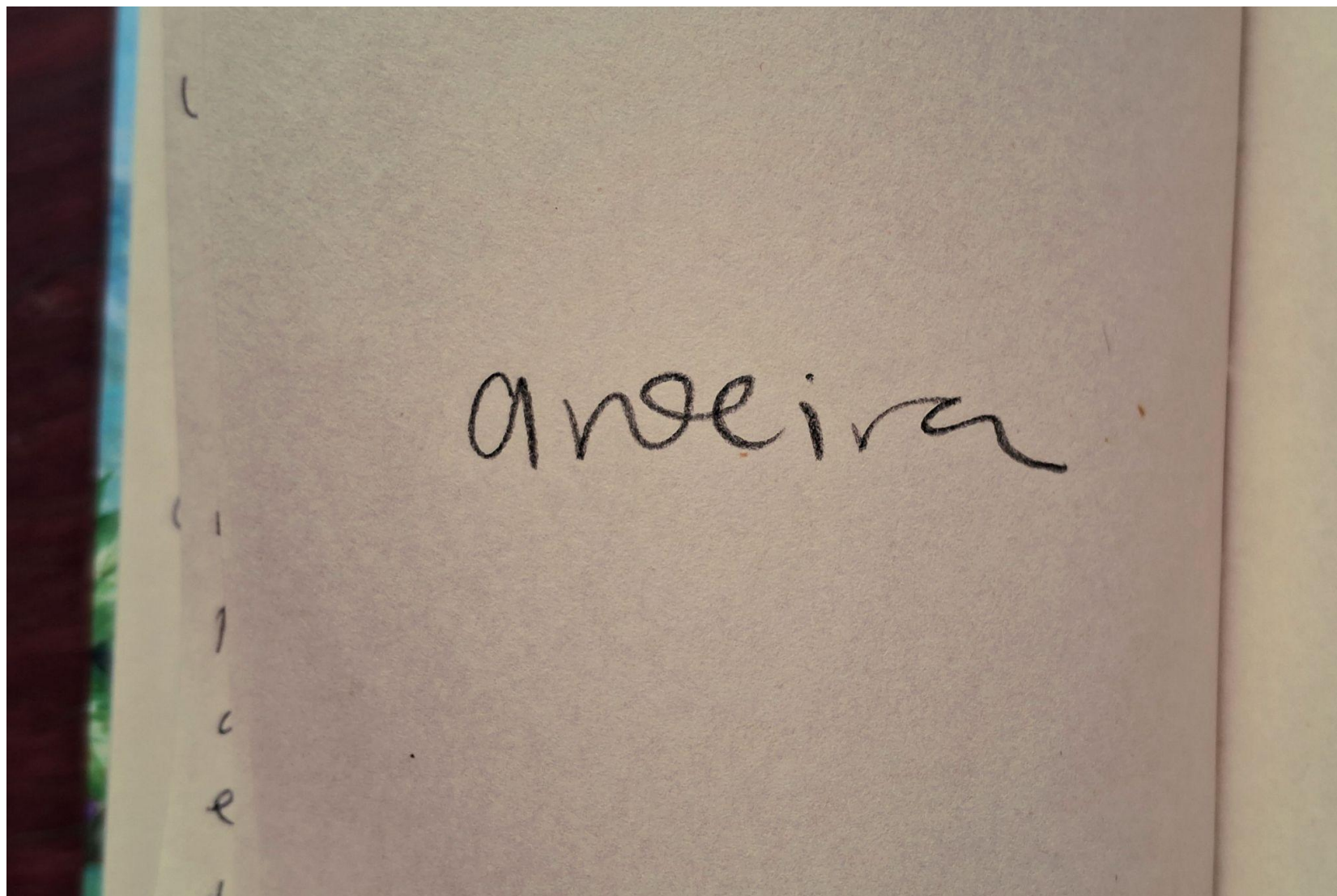


Figura 24 - Bernardo Moraes. Notação em diário, 2024. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.

No dia seguinte, atravessei o rio São Francisco na companhia do meu avô e, dessa vez, registrando a maior parte do trajeto para não correr o risco de perder alguma fala ou sonoridade que pudesse ser interessante para a narrativa do filme ou para o meu arquivo afetivo. Na balsa, desci do carro para registrar meu avô cantarolando enquanto encarava o pôr do sol, pois essa é uma imagem que sempre me vem quando me lembro das diversas vezes que atravessamos aquele rio. Logo me atentei para a música que estava tocando em outro carro e meu avô acompanhando assobiando, Barco de Papel, do Trio Parada Dura, uma das suas bandas favoritas e que, curiosamente, dizia muito sobre aquele momento.

Ali comecei a perceber camadas de sentidos no que Georges Perec nomeou como cotidiano infraordinário, em oposição ao extraordinário, aguardando apenas a minha presença atenta para o “que acontece todos os dias e volta todos os dias” (Perec, 2011, p. 11). Dali em diante resolvi que o filme não teria uma narração roteirizada, senão o que emergisse das situações, dos lugares e viventes.

Interrogar o habitual. (...) estamos acostumados com ele. Nós não o interrogamos, ele não nos interroga, não parece ser um problema, nós vivemos sem pensar, como se ele não transmitisse nem pergunta, nem resposta, como se ele não carregasse nenhuma informação. Não se trata nem mesmo de condicionamento, é a anestesia. Dormimos nossa vida em um sono sem sonhos. Mas onde está a nossa vida? Onde está nosso corpo? Onde está o nosso espaço? (Perec apud Silva da Silva, 2020, p.34).



Figura 25 - Bernardo Morais. Trívio, 2024. 9'25". Prints de tela. Arquivo Pessoal.

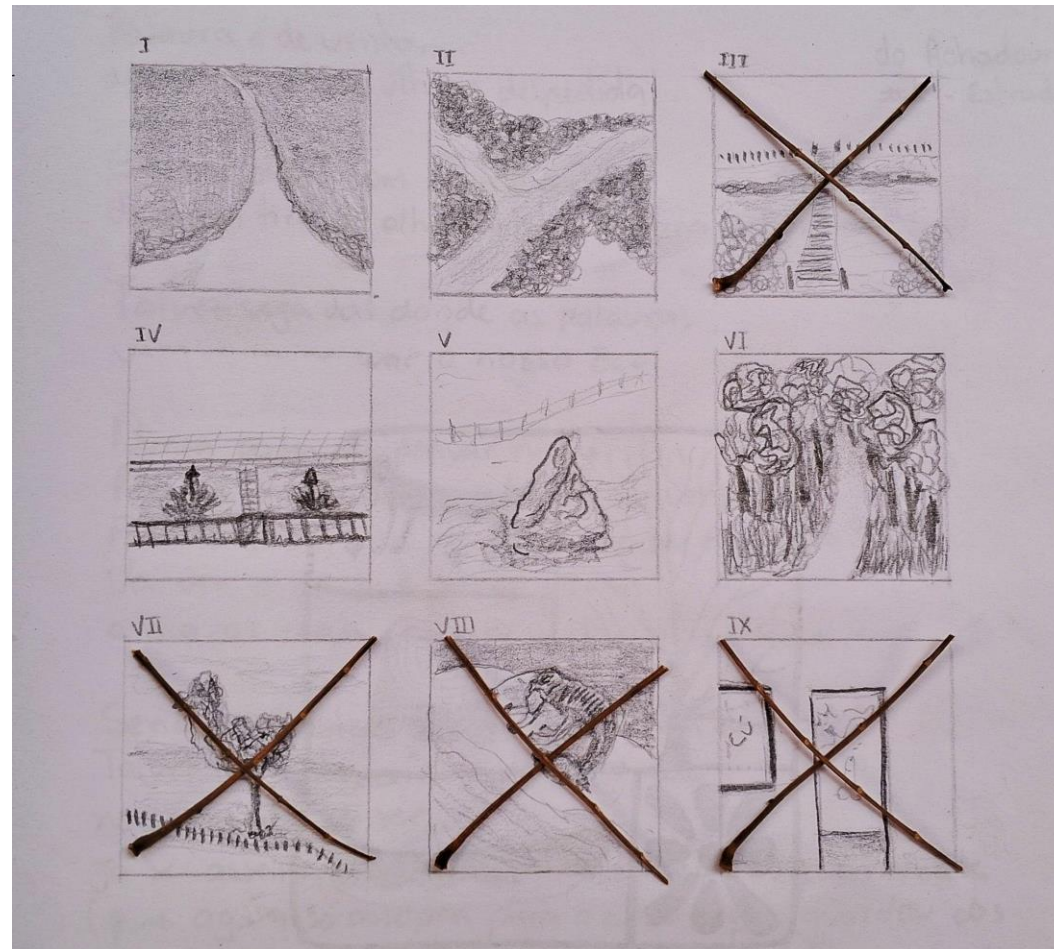


Figura 26 - Bernardo Morais. Achadouros perdidos, 2024. 20x20cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.

Aos poucos fui reencontrando os lugares com os quais tanto sonhei e devaneei nos últimos anos. Organizei-me para fazer caminhadas duas vezes ao dia, ao amanhecer e ao fim da tarde. Revisitei todos os lugares onde estavam os Achadouros de Memórias, mas quatro dos nove já não existiam mais e nem deixaram rastros na materialidade. Nos cinco restantes, capturei

imagens e sons, mas, incomodado com o desaparecimento dos elementos que caracterizavam os outros Achadouros (passarela, árvores, construções de alvenaria, etc.), comecei, então, a coletar elementos que me conectavam a esses espaços, no entanto, me aproximando de um sentido mais tradicional da cartografia geográfica, mapeando e catalogando.

Aflorou assim um novo incômodo. Tal qual um explorador/colonizador, estava andando pelo espaço coletando qualquer coisa que chamasse a minha atenção ou que ressoasse com um senso estético de identidade que me agradasse, ignorando que aqueles elementos naturais participavam de um ciclo de vida e morte próprio daquele ambiente ou em vias de se tornarem, como nas construções deterioradas que eram refúgio para pequenos animais e fungos.

Notei um ponto de partida nesta pesquisa para pensar criticamente o lugar, reconhecer que ocupo espaços que também são habitados por outros viventes, humanos e não humanos, com suas histórias de existência e agências de resistência. Parece óbvio, mas entender esta referência me fez perceber a facilidade com que hierarquizamos as espécies, ou melhor, a facilidade com que ignoramos tudo aquilo exterior ao que orbita nossos umbigos desejosos. Portanto, ao ponderar sobre os momentos, lugares e eventos que moldam minhas práticas, reflito sobre as experiências vivenciadas, abro caminhos para uma interseção singular nos trajetos formativos pessoais e artísticos: um “existir sensível” (Bernardes; Pereira, 2020, p.2), em que a prática de narrativas de si deixa de ser alienada e o lugar que ocupo, não mais um plano de fundo inerte.

O presente em transitoriedade buscava o meu olhar e, quanto mais eu me demorava nessas imersões, mais reconhecia as camadas críticas do lugar. Esta ação de perceber não só o sentido temporal do agora, mas também algo espacial, algo que está diante de nós, evidenciou o auge e o declínio desse espaço e do meu avô, homem branco de oitenta e um anos, dono de uma propriedade rural largamente explorada que, desde meados dos anos de 1960, tem sido usada para criação de gado e outras atividades extrativistas, apresentando, agora, consequências dessa atividade predatória, resultando em solos inférteis, áreas degradadas, nascentes secas e rios assoreados.



Figura 27 - Bernardo Morais. Trívio, 2024. 9'25". Prints de tela. Arquivo Pessoal.

Digerindo o incômodo, passei a acompanhar meu avô nos trajetos que ele fazia para administrar os serviços da fazenda. Quando passamos por uma aroeira, fui assaltado pela lembrança do meu pai comentando sobre a abundância de aroeiras que ele tinha visto ali. Indaguei meu avô sobre as árvores nativas da fazenda que eram consideradas madeira de lei e, sem demora, ele se pôs a listá-las: aroeira, jatobá, ipê e angico. “Aqui tinha muitas, mas isso foi no tempo da bestage”, completou.

Tempo da “bestage” é a referência dada por ele ao tempo cronológico entre 1965 e 1980, quando ele e muitos outros latifundiários do Norte de Minas puseram abaixo quase toda mata nativa para dar lugar para pastagem e criação de gado. Em um período com limitado acesso a estradas, escassez de tratores e motosserras, somados à falta de conhecimento sobre práticas sustentáveis, a bestagem diz respeito à relação entre desperdício e má gestão da terra. Mas “a bestage mais ignorante”, segundo o meu avô, era ter que queimar madeira nobre. Este tipo de madeira se caracteriza por sua excepcional resistência, cuja qualidade superior, em comparação com outras variedades, fazia as aroeiras demorarem até um mês para serem completamente consumidas pelo fogo.

Observei que todo o madeiramento dos currais, das casas e cercas da fazenda era feito de aroeira. Entretanto, ao invés de chamar a minha atenção pelas suas qualidades positivas quanto à sua beleza e utilidade, só consegui notar o desperdício. Fiz várias trilhas para capturar as imagens que havia proposto em meu roteiro de viagem, porém, meu olhar sempre recaía sobre pilhas de aroeiras tomadas pela vegetação, construções em ruínas e as consequências de anos de extrativismo evidenciadas em áreas degradadas, rios assoreados, nascentes secas e lixo de décadas.

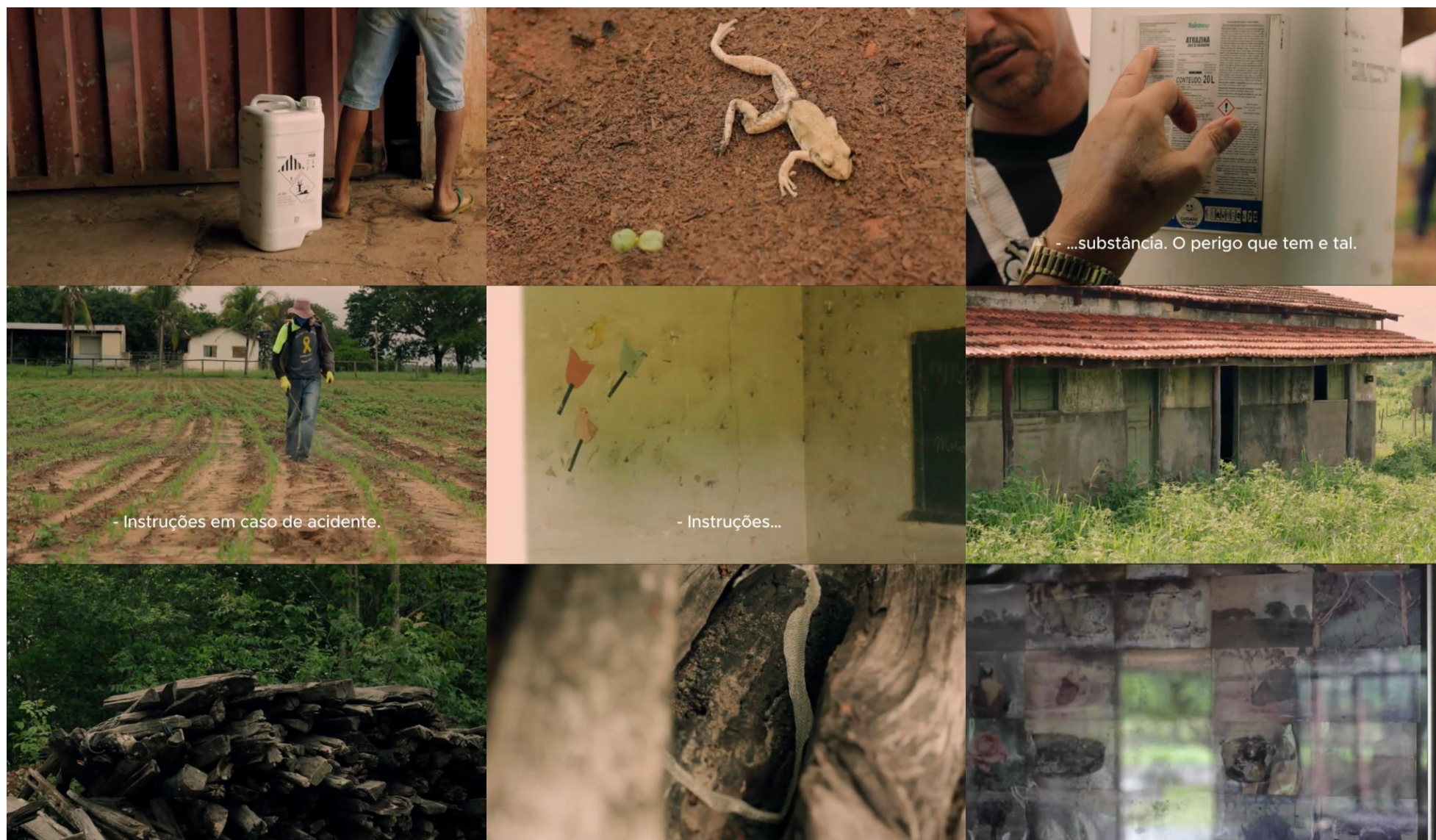


Figura 28 - Bernardo Morais. Trívio, 2024. 9'25". Prints de tela. Arquivo Pessoal.

Observando os resquícios do Tempo da Bestage a partir das ruínas que fui encontrando, me deparei com cenas que ilustram perfeitamente a bestagem: pessoas aplicando veneno na pastagem para matar insetos e outras plantas que não eram bem-vindas ali. Dentre essas pessoas reconheci um rapaz com quem brincava quando éramos crianças; ele e os demais estavam ali para ganhar uma diária de serviço e depois voltarem para suas casas e beberem leite para evitar intoxicação. Leite das vacas que comem aquele mesmo capim. A poucos metros dali estava a Escola Municipal Barra das Lages, onde fui alfabetizado e estudei até a terceira série. Quando me aproximei, vi que, por trás da vegetação mais crescida, havia pilhas e mais pilhas de estacas de aroeira. Consegui abrir uma das salas onde estudei e pude ver mais resquícios de um outro tempo, cartazes desbotados, marcas de decoração arrancadas, restos de giz. No chão, mais aroeiras amontoadas.

Dei-me conta de que todo o madeiramento usado nos currais, telhados, postes de luz e até as cruzes do cemitério da fazenda, bem como a própria cama em que sempre dormi, todas as portas e janelas da casa, eram de aroeira. Havia encontrado a síntese simbólica que ainda não estava muito clara em minha vida e, conseqüentemente, na minha pesquisa poética. A partir dali, toda a prerrogativa do roteiro do material audiovisual que estava produzindo e da minha pesquisa como um todo encontrou seu eixo em uma interlocução mais profunda com a realidade social e cultural em que estou situado.



Figura 29 - Bernardo Morais. Trívio, 2024. 9'25". Prints de tela. Arquivo Pessoal.

A processualidade é inerente à Pesquisa em Arte e na vida, “nos avanços e nas paradas, em campo, em letras e linhas, na escrita, em nós, ou seja, a partir do reconhecimento de que o tempo todo estamos em processo, em obra” (Aguiar, 2010, p. 2). Trívio, como prática de autorrepresentação, me possibilitou profundas reflexões sobre o meu lugar de artista pesquisador, evocando atenção ao extraordinário e aos contextos ético-político-estéticos em que estão incluídos. Para Kastrup e Passos (2013), a pesquisa cartográfica sempre busca a investigação da dimensão processual da realidade que inclui múltiplas linhas ou vetores, denominados, por Deleuze e Guattari (1995), como rizoma e que, para Latour (2000), são redes de articulação e composição, pelas quais fazem aflorar o entendimento de uma realidade complexa a partir de um processo de criação atento às suas demandas. Segundo Kastrup (2014, p. 11), a cartografia “aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude”.

Mais uma vez na estrada, enquanto atravessava de volta o rio São Francisco, refleti sobre como estar presente em interlocução crítica com o lugar e comigo mesmo como estratégia para um fazer artístico, pode oferecer uma metodologia de confronto à colonialidade e, portanto, indicar caminhos que conduzam ao “vir a ser” decolonial (Rodrigues, 2017). Proposição esta que, nesta pesquisa, se dá como processo de transformação do sujeito que emerge da experiência psicológica proporcionada pelas inter-relações sociais, implicando uma visão prospectiva da realidade, em que as experiências cotidianas moldam nossas expectativas e perspectivas futuras.

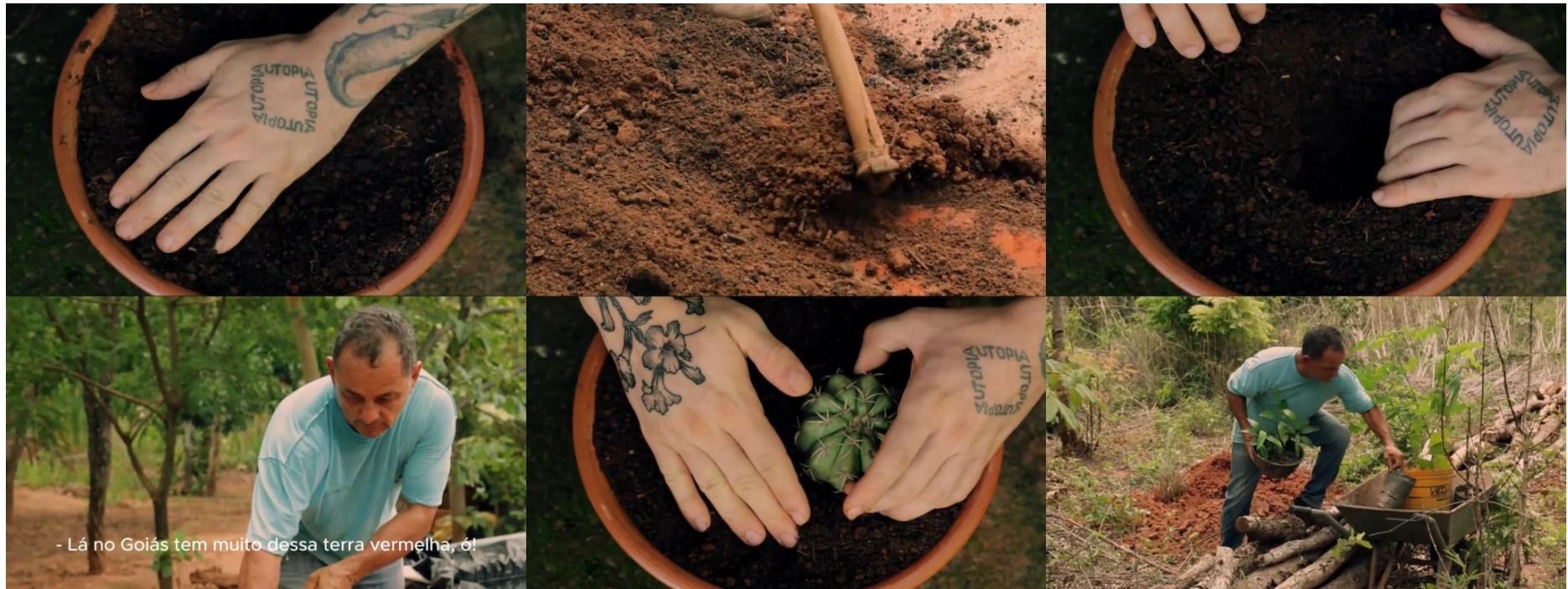


Figura 30 - Bernardo Morais. Trívio, 2024. 9'25". Prints de tela. Arquivo Pessoal.

Cartografar o vivido me permitiu uma postura investigativa aberta aos fenômenos, derivante, e não baseada apenas na busca pelas representações do lugar das memórias de refúgio da solidão da criança ou de uma representação de paisagem sertaneja possivelmente estereotipada. A narrativa visual de Trívio se apresentou na constelação das imagens relativas às díspares realidades que encontrei ao conhecer a relação do meu pai e meu avô com suas respectivas terras e encarar o meu quintal, repensar minhas proposições, meu ser e fazer no mundo, na certeza de que o Tempo da Bestage não se restringe ao período histórico dito pelo meu avô, nem apenas à zona rural do norte de Minas Gerais.

Inspirado no gesto ensaístico proposto por Adorno (2003), o filme-ensaio (Corrigan, 2015) propõe uma realidade e reflete uma fluidez que brinca com o descontínuo, sem seguir uma hipótese fixa, mas aberto às demandas narrativas que se manifestaram durante o processo de pesquisa. Ele equilibra a representação do eu e do mundo experiencial, com uma reflexividade evidente nas escolhas poéticas que fiz para não reduzir a narrativa apenas à minha própria história de vida, mas propor uma obra aberta a outros diálogos.

Assim, ao abordar a autobiografia no campo das artes visuais, seguindo a perspectiva de um espaço biográfico (Arfuch, 2010) aberto às interações e aos hibridismos de formas, apresento nesta produção poética uma reflexão de mundo, ancorada em questões críticas situadas no meu contexto, que se desdobram em provocações sobre modos de ser e fazer. Dessa forma, creio que o filme Trívio representa uma confluência entre filme-ensaio e filme autobiográfico (Ribeiro; Rodrigues, 2023), combinando a exploração de temas amplos e reflexões abstratas com a narrativa intimista e direta das experiências pessoais, localizada, ao mesmo tempo que ampla, para criar uma zona de contato interrogativo sobre o tempo precário em que vivemos e as relações que estabelecemos nesse contexto.

Nesse sentido, em um esforço para romper oposições modernistas, em especial a separação entre natureza e cultura, Dona Haraway discorre, a partir de Ana Tsing, que a precariedade é “o fracasso das promessas mentirosas do Progresso Moderno - caracteriza a vida e a morte de todos os bichos terranos nestes tempos. (...) Fazendo da precariedade a regra da nossa sistematicidade” (Haraway, 2023. p.74). Para a autora, a antropóloga Tsing propõe um compromisso para se viver e morrer com “respons-habilidade em companhia inesperada” (Haraway, 2023. p.75), um devir-com recíproco.

Haraway converge vida e obra ao propor um conhecimento conectivo, particular e situado em corpos, temporalidades e políticas. Ela explora as possibilidades de um pensamento tentacular, em que a ciência é vista como uma ficção material e a ficção científica, como uma forma de teorização sobre a realidade. A autora, que é filósofa, bióloga e teórica feminista, projeta uma

perspectiva na qual o conhecimento é situado e inseparável dos corpos que o produzem ou são por ele afetados. Além disso, ela propõe um parentesco multiespécies para pensar futuros que reconheçam animais e outros organismos como alteridades significativas, reconfigurando as trajetórias humanas e não humanas como naturais-culturais, possibilitando um devir-conjunto.

O vocabulário conceitual oferecido por Haraway, como devir-com, respons-habilidade e naturezacultura, dentre outros, mobiliza figurações formadoras de possibilidades. Assim, quando a autora substitui responsabilidade por respons-habilidade, nos convida a propor mais aberturas do que por pontos finais por meio de um cultivo da habilidade de responder ao Antropoceno: "a respons-habilidade é sobre ausência e presença, matar e cuidar, viver e morrer – e sobre lembrar de quem vive, de quem morre e de como se faz isso nas figuras de barbante da história naturalcultural" (Haraway, 2023. p. 52).

Na obra *Ficar com o Problema* (2023), um manifesto e fabulação sobre habitar coletivamente a Terra em uma era de extermínio em massa das espécies, Antropoceno-Capitaloceno-Plantationoceno, a autora propõe o termo Chthuluceno – combinação de *khthôn* (ctônicos), da terra profunda, ser ancestral e *kainos* (-ceno), tempo de recomeço, agora – para contar outras histórias onde emergem conjuntos multiespécies ligados por parentescos baseados em afinidades e não em ancestralidades, nos quais humanos dividem com outros seres as possibilidades de vida, morte e regeneração.

O Tempo da Bestage é estrutural, produto do colonialismo, é um extrativismo que não se limita à subsistência e, sim, ao extermínio dessas relações multiespécies, característica estrutural do capitalismo como sistema de acumulação e lucro acima de tudo e todos, humanos e não humanos. Pensar-com Haraway e Tsing me faz seguir com os problemas naturais-culturais multiespécie do território sertanejo norte-mineiro e da minha produção artística, atento às histórias invisibilizadas e aberto à imprevisibilidade, sejam elas histórias humanas e não humanas, naturais e culturais, uma vez que somos todos responsáveis por “moldar as condições para o florescimento multiespécie diante de histórias terríveis que às vezes também são cheias de alegrias,

mas não somos todos respons-hábeis da mesma maneira. As diferenças importam - para as ecologias, as economias, as espécies e as vidas” (Haraway, 2023. p.55).



Figura 31 - Bernardo Moraes. Trívio, 2024. 9'25". Prints de tela. Arquivo Pessoal.

2.3. Um Movimento e Meio

Em agosto de 2023 estive no Ateliê e Escola de Arte Sertão Negro, para uma roda de conversa em ateliê aberto do artista marroquino M'barek Bouhchichi (1975), que explora em seu trabalho uma linguagem experimental multimeios para refletir sobre relações de poder em contextos sociais, culturais e históricos, a partir de uma prática artística que se inspira no cotidiano, na oralidade e no conhecimento partilhado em conversas e vivências coletivas com anciãs e anciãos dos territórios que visita.



Na página anterior: Figura 32 - M'barek Bouhchichi - Imdyazen III, 2018, Madeira, couro e gravação em cobre, Dimensões variadas.

Foto: Muzee / Steven Decroos.

Em sua fala, o artista comentou ser fascinado por objetos, em especial os objetos relacionados à terra e que, por meio do gesto de andar, pensa com os pés, enquanto que, no ato de coletar objetos, pensa por meio das mãos. Disse ainda que é alguém que se especializa na sua própria experiência vivida e na ideia de “viver juntos”, levantando questões relacionadas à história, presença/ausência e visibilidade/invisibilidade dentro do cenário social marroquino. “Em cada lugar que visito, busco uma síntese poética” foi a última frase que anotei em meu caderno naquele dia, frase esta que me motivou a fazer o mesmo movimento autobiogeográfico quando estive na fazenda no fim daquele mesmo ano, tentando criar um arquivo afetivo daquele lugar, não só pelo registo de imagens, mas coletando sons de animais e objetos, como o barulho do trinco da cancela, além de amostras de solo, a água do rio Acari, pequenas pedras, algumas plantas típicas da região e outras coisas interessantes que cruzaram o meu caminho e que poderiam, um dia, agregar sentidos em minha prática artística.

Como dito anteriormente, durante as caminhadas que fiz entre os Achadouros, me chamou a atenção a quantidade de estacas e postes de aroeira abandonadas ao tempo, os resquícios dos desperdícios do Tempo da Bestage. Percebi nas aroeiras não só a possibilidade de síntese poética de um tempo passado ou vinculado apenas ao sertão norte mineiro, mas a eminência de um encontro de espécies e a possibilidade de criar algo que não é uma coisa e nem outra, um devir-com baseado na proposição Harawayana de parentesco por afinidade.

Recolhi esses objetos como quem herda coisas de um familiar falecido. Nesse sentido, entendi o convite de aprender a “herdar sem negação e a ficar com o problema dos mundos degradados” (Haraway, 2023. p. 298). Olho para esses objetos diariamente, fabulando suas histórias e, em relação com estes conjuntos multiespécies, ensaio enunciações poéticas sobre a herança cultural da colonialidade monocultural no Brasil adentro e afora.

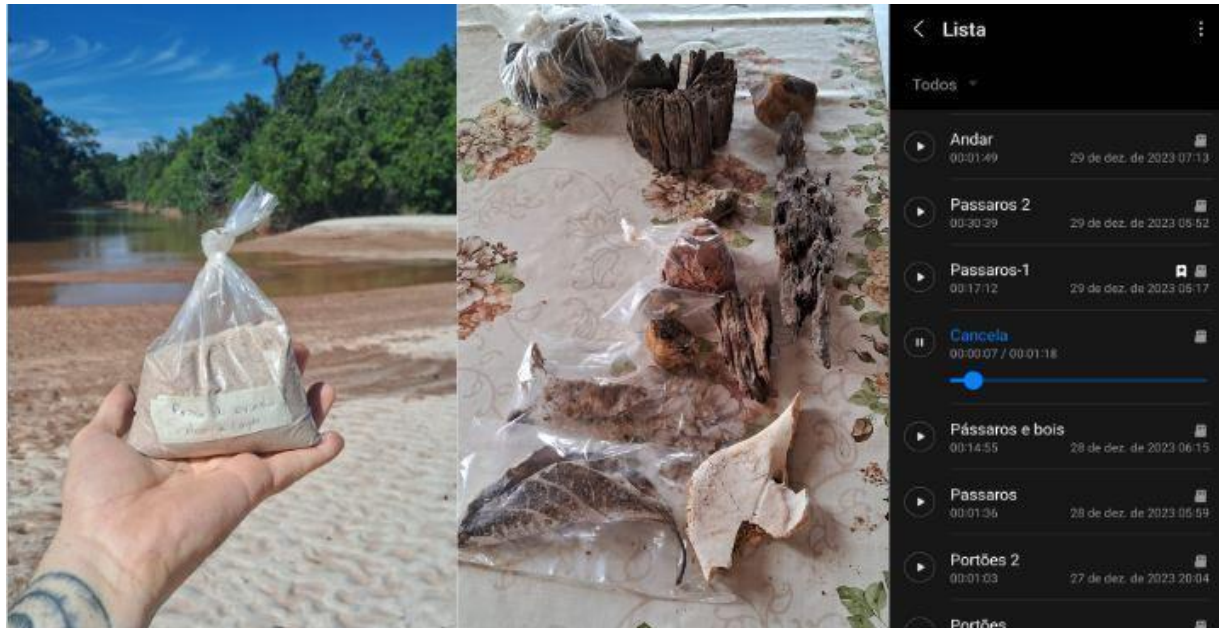


Figura 33 - Bernardo Morais. Registros de capturas, 2024. Montagem de fotografias e print de tela. Fonte: Arquivo Pessoal.

A partir da coleta na fazenda, escolhi evidenciar as trajetórias naturais culturais desses objetos entre humanos e não humanos, de modo que revelassem processos éticos-políticos-estéticos do comum, do ordinário, do 'natural'. Esses trabalhos despertam em mim fantasmas do passado, de temporalidades remotas, que, às vezes, emergem como desafios nos contextos urbanos e contemporâneos de uma exposição em um cubo branco. Quando elevo essas materialidades utilizadas ao âmbito de obras artísticas, elas comunicam especificidades semânticas que nos ajudam a refletir sobre a enunciação proposta, especialmente em objetos tridimensionais, pois eles evocam histórias que contam outras histórias.

Na próxima página: Figura 34 - Bernardo Morais. Rastros Fotografia digital: 5184x3456 px. 2024. Fonte: Arquivo Pessoal.





Figura 35 - Bernardo Morais. Resultado de coletas no ateliê, 2024. Dimensões variadas. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.

No entanto, quando penso em obra de arte, naturalmente imagino algo criado (esculpido ou pintado) e os trabalhos produzidos até então foram rearranjados em um novo contexto. É como se, ao entrarem nesses espaços artísticos, eles se transformassem em arte ou algo mais. Mas, ao retirá-los desse ambiente e devolvê-los ao jardim ou à fazenda, eles se despem do aspecto artístico e retornam à sua função ordinária, inerente à sua materialidade. No caso da aroeira, decompor-se e virar adubo. A partir da organização desses objetos, sua existência ganha outro valor; não são mais cerca, poste, carbono ou árvore. Desse modo, na medida em que as relações se acionam, na medida em que as paisagens concebem paisagens, as obras que produzi a partir das materialidades coletadas na fazenda me questionam também a função-arte-artista.

Nesse sentido, outros dois referenciais artísticos se aproximam: o paraense Bené Fonteles,(1950), com seus “des-objetos”, e o alemão Joseph Beuys (1921 – 1986), com seu conceito de escultura social. Fonteles é um artista que convida à contemplação ao criar em relação e estar junto. Suas obras evidenciam suas andanças de olhar atento Brasil adentro, coletando, apropriando e transformando elementos naturais, objetos de povos indígenas e elementos de cultura afro-brasileira. Troncos, pedras, conchas e outras desimportâncias são transmutadas:

Os des-objetos que recrio nas últimas três décadas, cheios do saber da artesanaria popular e dos elementos naturais com o trabalho da ação do tempo, foram muitas vezes colhidos como objetos menosprezados, trabalhados sem nenhuma intenção formal ou de utilidade imediata e, às vezes, sem nenhum respeito à sua matéria. Por isso, também, me interessou a oportunidade de enobrecê-los, ao desejar revelar uma função poética para que outros, como eu, também sejam encantados pelas possibilidades da poesia em nós, sempre refazer-se, ao recriar o Mundo. (...) Gosto ainda mais da amorosidade que tenho pela matéria extraída dos meios naturais e trabalhada para funções utilitárias e como pela ação do tempo sobre as coisas. Através dos seus elementos vitais, esta mesma matéria transforma-se, transmuta-se e desfigura-se ganhando outros significados de uso, tempo e espaço. Me fascina, ainda, o uso que fazemos dos objetos, e como em suas utilidades ganham uma aura de energia e sinergia em parceria com o tempo, criando estados que extrapolam e vazam pela matéria. A resultante está além dos significados e dos significantes. É isso que eu chamo de ‘corpo da transcendência (Fonteles, 2008, p. 147).



Figura 36 – Bené Fonteles. Sem título, 35 cocos secos de Massarandupió (BA), com galhos secos de Brasília. 18 x 45 x 70 cm. 2012. Fonte: Arte Veine.



Figura 37 – Bené Fonteles. Tributo à Jaqueira 2. Tela, papel artesanal, madeira e cravo de ferro antigo. 94 x 70 x 10 cm. 2022. Fonte: Zipper Galeria.

Quando Fonteles fala da possibilidade da poesia em nós, do refazer-se ao recriar o mundo, me lembrei do conceito de "worlding" (criação de mundos) de Haraway (2023) em O Manifesto das Espécies Companheiras, quando questiona o lugar onde nós (aqui, o eu e os objetos) nos encontramos. Quando, diante de outro, humano ou não humano, nos tocamos... que mundificações se fazem nesse toque? Complemento, então, com uma fala do artista: “Quando encontro algo que me alumbra, ele deixa de ser um objeto e ganha aura transcendente. Sinto um pertencimento antigo como se aquilo sempre tivesse sido parte de minha história. Deixo-o guardado em algum lugar e muito mais na memória afetiva, até que ele amadureça e possa ressignificar-se e ressignificar uma situação vivida intensamente e que preciso transmutar” (Martins, Milene; Fonteles, Bené. 2016. p.9). Que tipos de temporalidades e (i)materialidades se dão nesse toque, nesse encontro? Nós somos-com o mundo e vários mundos podem ser criados a partir de diferentes formas de se fazer-com.

Dessa maneira, o objeto artístico, como mediador de significações, pode vir a ser um mediador de encontros consigo e com o mundo ou invocar outras direcionalidades para se questionar o que significa se dirigir ao não humano ou como ser interpelado/tocado pelo não humano, uma vez que os modos de habitar a terra estão invariavelmente relacionados a modos de existir e técnicas/poéticas de existência.

Tal direcionamento me leva a considerar o objeto artístico como ativador de uma reflexão sobre como nos relacionamos com as coisas do mundo, com a temporalidade, o espaço e como nos posicionamos ético-político-esteticamente. Aqui entra a obra “7.000 carvalhos - florestação urbana em vez de administração urbana”, de Joseph Beuys, que, assim como em muitas obras de Fonteles, me convoca a observar as coexistências que desenham o território que produzimos.



Figura 38 – Tom Isaacs. 7000 Oaks - Joseph Beuys. Fotografia Digital. 2017.
Fonte: <https://tom-isaacs.tumblr.com/post/8583041291/7000-oaks-joseph-beuys>

Uma árvore e uma pedra. O que fazemos faz o quê com o lugar onde estamos? Bouhchichi, Fonteles e Beuys propõem respostas que, embora distintas, convergem na ideia de que o fazer artístico age no lugar como força sensibilizadora, seja resgatando histórias, fazeres e saberes, reconfigurando relações ou enunciando possibilidades de futuros. O que fazemos, como

artistas e viventes, inevitavelmente reencanta o lugar onde estamos. A arte e as relações que temos com os outros seres são sempre políticas. Encaro a escolha das materialidades a partir do lugar onde pesquiso como uma forma de estender a existência desses objetos que, em seu contexto, são seres e não coisas úteis ou inúteis a um propósito humano. Tudo o que existe, existe através de outras coisas. Só estou a escrever esta dissertação porque, antes de mim, existiram aroeiras e outras espécies tornando a minha e a nossa existência possível de várias maneiras.

Ao menos desde 1982, a cidade alemã Kassel se tornou espaço de reflexão sobre ecologia e estética urbana, e onde a importância da biodiversidade nas políticas do espaço ganhou protagonismo. Para a exposição de arte contemporânea Documenta 7, Beuys propôs plantar 7.000 árvores por toda a cidade, acompanhadas de peças de basalto que funcionavam como marco simbólico da obra. Como parte da campanha criada para a obra, o artista espalhou pela cidade cartazes com os dizeres “uma ideia cria raízes”, buscando engajar a população da cidade na proposição. Ao longo de cinco anos, as pedras de basalto foram retiradas da frente do Museu Fridericianum e plantadas em toda a cidade, uma fundação foi criada para pensar na gestão e na preservação da obra e, assim, a execução desse trabalho transformou um processo artístico em um processo social.

A meu ver, a ideia radical¹¹ de Beuys, sua escultura social que se propunha como um conceito ampliado de arte é, sobretudo, a interseção entre arte e vida, uma mundivivência criticamente situada que passou a compor o cotidiano de todas as pessoas que ali foram construindo suas vidas em relação com uma obra viva. Para além de toda a beleza na audácia da dimensão dessa obra, a imobilidade da pedra que carrega a memória da formação do planeta ao lado da pulsação de crescimento constante da árvore me devolve uma sensação de tocar algo de espiritual nesse encontro multiespécie que me ativa seguir buscando respostas artísticas para viver nas ruínas do Antropoceno e nas atualizações do Tempo da Bestage.

¹¹ Radical em um duplo sentido por várias razões, uma que se conecta ao impacto cultural, ecológico e político que ela promoveu, além de seu caráter visionário em relação ao papel da arte no mundo e também no sentido de raiz. Assim, radical aqui é tanto o impulso de subir e explorar quanto o de descer e nutrir, duas forças em equilíbrio que, a meu ver, sustentam a potência da obra.

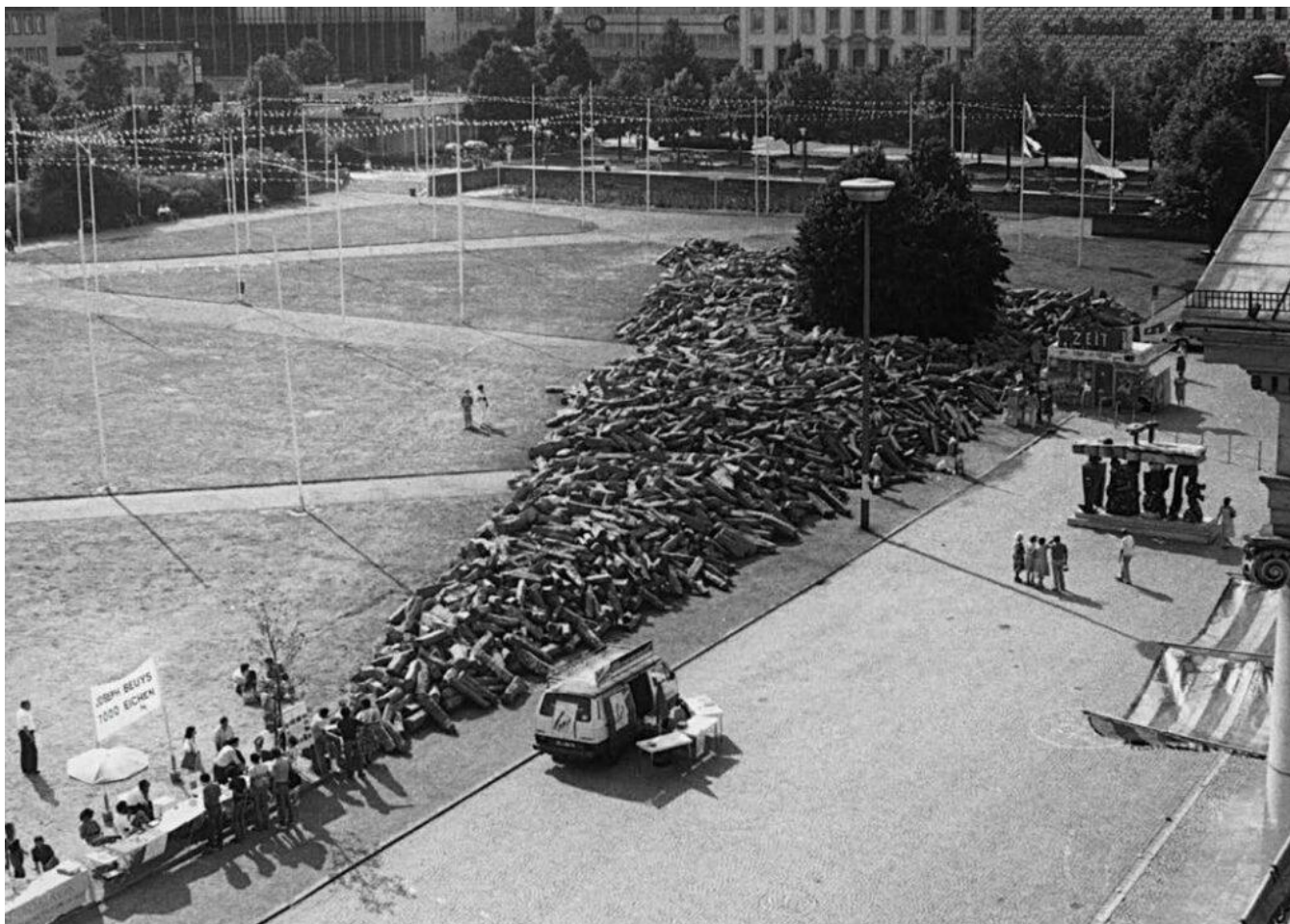
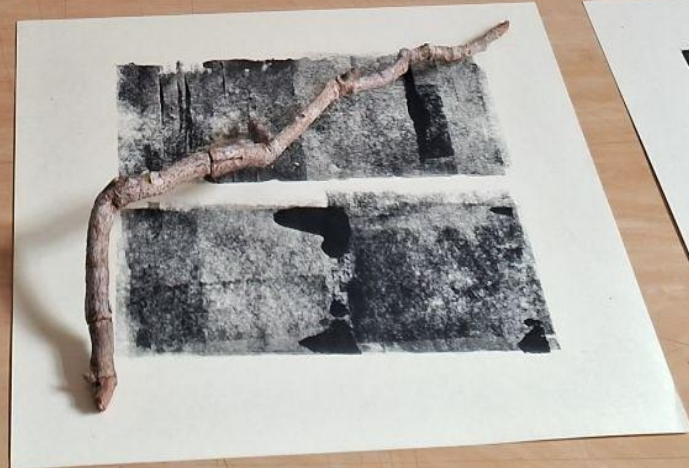


Figura 39 – Colunas de basalto dispostas em frente ao Museu Fridericianum, Documenta 7. 1982. Fotografia: Dieter Schwerdtle.
Fonte: www.7000eichen.de

Como propõe o pensamento tentacular de Haraway, a partir da fabulação especulativa da antropóloga Marilyn Strathern, “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. (...) Importa quais estórias produzem mundos, quais mundos produzem estórias” (Haraway, 2023. p. 27).



Em meio às ruínas, por onde começar? Conforme argumenta Rancière (2005), a função da Arte na formação do político, como promessa de um espaço compartilhado, é definida por sua natureza como manifestação coletiva, em vez de ser tratada como uma categoria isolada da vida. Onde as fronteiras se movem, artistas produzem a partir de um lugar híbrido que cruza lugares vividos, utopias e distopias praticáveis. Estando as paisagens do Antropoceno situadas nos territórios onde os humanos se relacionam com a Terra e seus viventes, me interessam produções simbólicas que proponham modos plurais de devir-com a partir de agenciamentos e composições em coexistência que o que nos rodeia. Fazer essa localização é importante para que possamos compreender a real dimensão do problema e encontrar formas realistas de seguir com ele, criando vetores de subjetivação e novos modos de vida.

Na companhia de Trívio, as obras a seguir participaram da exposição Um Movimento e Meio¹², junto a trabalhos de discentes e docentes que participam da linha de pesquisa Poéticas Artísticas e Processos de Criação no PPGACV-FAV-UFG, em nível de mestrado, doutorado e pós-doutorado. O movimento gerado pela pesquisa de cada artista e os meios que conduziram os processos criativos engajados nos debates da Arte e Cultura Visual ocuparam o espaço expositivo do Centro Cultural da UFG, onde pude apreciar a dimensão enunciativa da minha pesquisa poética ali exteriorizada do contexto do ateliê e aberta a diálogos com outras temáticas e com o público geral.

A interação com o público e com os outros artistas durante a abertura da exposição nutriu profundamente minha reflexão sobre o meu projeto poético. Depois de trocar percepções com uma moça diante da obra “Vazante 1”, ela disse: “agora vou prestar mais atenção nas histórias que carrego e quero carregar com as coisas que escolho guardar”, e um senhor ao seu lado complementou: “é bom pensar também nas que é bom esquecer”.

¹² Exposição fez parte das atividades do II Seminário de Pesquisa em Arte: <https://centrocultural.ufg.br/e/35968-exposicao-um-movimento-e-meio>



Figura 41 - Bernardo Morais. Detalhe da obra Paisagem, 2024. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.

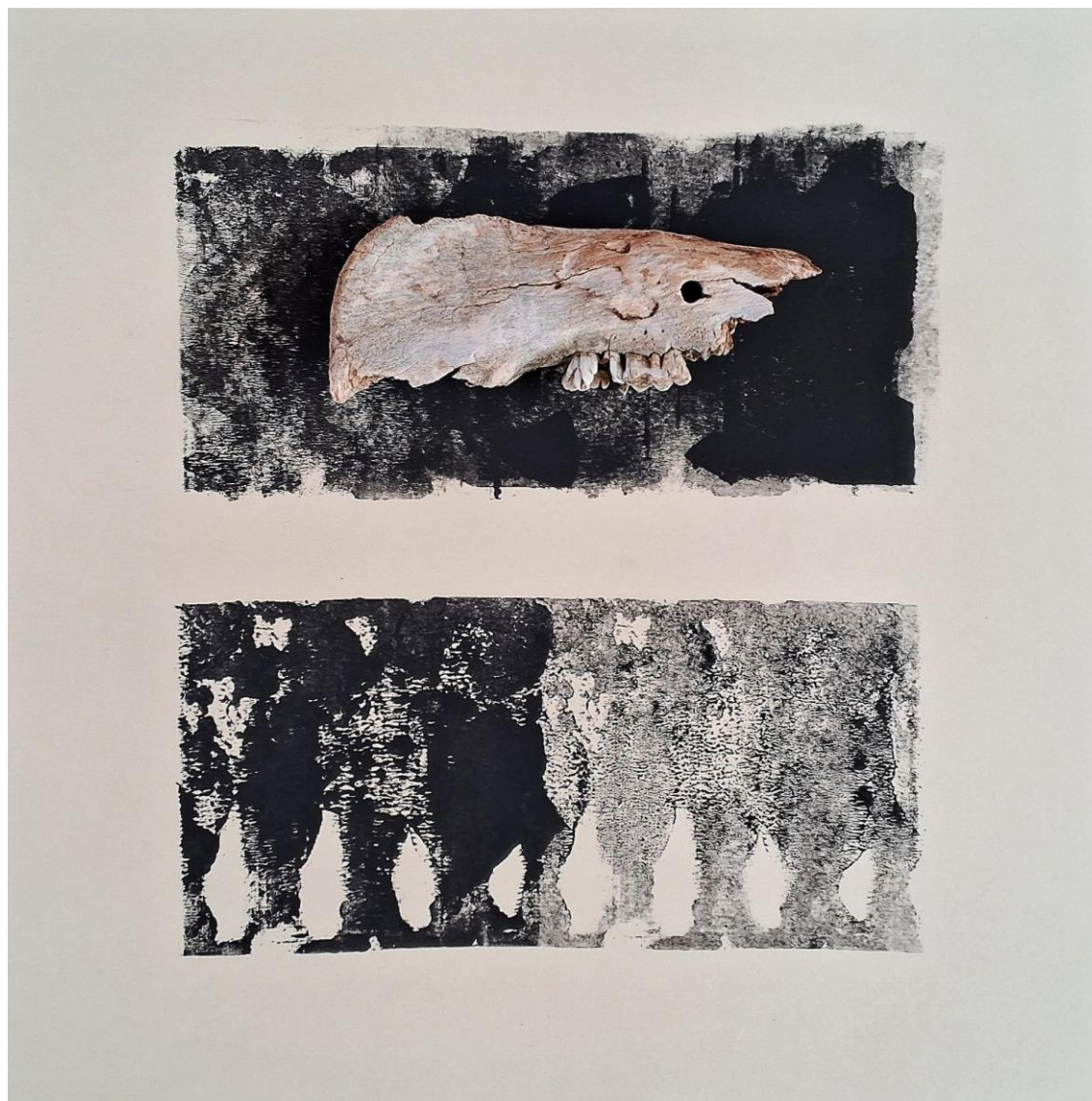


Figura 42 - Bernardo Morais. Detalhe da obra Paisagem, 2024. 30x30cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 43 - Bernardo Morais. Detalhe da obra Paisagem, 2024. 30x30cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 44 - Bernardo Morais. Detalhe da obra Paisagem, 2024. 30x30cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 45 - Bernardo Morais. Vazante 1, 2024. Acrílica sobre vidro em suporte de madeira, 12x67x22cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.



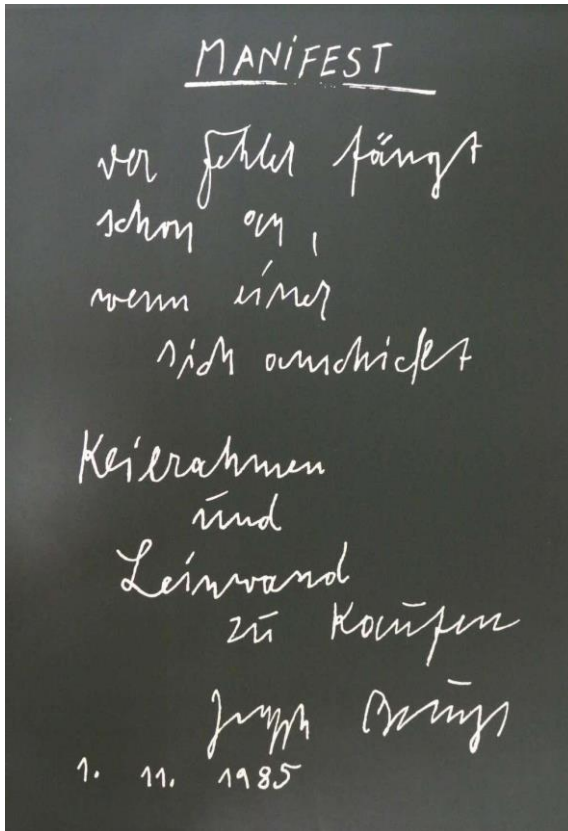
Figura 46 - Bernardo Morais. Coleta 4, item 11, das que já tiveram utilidade, 2024. Madeira, 38x8x14cm. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal.

A coleta de objetos constituiu uma das práticas fundamentais desta pesquisa, servindo como um elo entre as lembranças da infância, a realidade do momento presente e uma análise crítica acerca da nossa relação utilitarista da natureza, muitas vezes vista apenas como recurso. Esses itens, removidos do ambiente da fazenda, possuem uma profunda conexão com a territorialidade, as mudanças na paisagem e as experiências que moldaram minha trajetória, como reflexo do Tempo da Bestage. Esses fragmentos de histórias naturais culturais transcendem seu valor físico e se tornam também Achadouros de Memórias, atuando como registros de um passado que permanece criticamente relevante. A interação com esses objetos ao longo do processo criativo possibilitou uma reflexão não apenas sobre o que eles simbolizam, mas também sobre como podemos reformular nossa relação em uma coexistência multiespécie.

A aroeira, em sua materialidade, carrega a marca da passagem do tempo e também da violência histórica, e, ao ser ressignificada no contexto artístico, traz à tona questões sobre as práticas de consumo e exploração. A coleta desses fragmentos, ao mesmo tempo em que remete a uma questão de memória, também me provoca diante da necessidade de repensar as práticas de coleta e descarte, não como um ato isolado, mas como um gesto inserido em um ciclo contínuo de transformação. No processo de construção artística, esses objetos não foram apenas "usados" como matéria-prima; eles se tornaram agentes ativos e coparticipantes da pesquisa, na intenção de reconstituir e reconectar-me com o "verde", o natural e o não humano.

Isso me fez lembrar outra obra de Joseph Beuys, uma de suas últimas, a coleção de postais múltiplos, denominada Com isso abandono a arte (1985), mas, em especial, o postal que diz "o erro já começa quando alguém se prepara para comprar uma tela", escrito sobre fundo escuro, fazendo alusão ao quadro negro de sua vivência como educador, transmitindo uma lição derradeira.

Na próxima página: Figura 47 - Joseph Beuys. impressão offset, Manifesto " der Fehler fängt schon an, wenn einer sich anschickt, Keilrahmen und Leinwand zu kaufen " 1.11.1985, Edição Staeck, Heidelberg. 83,5 x 59,5 cm. Fonte: <https://www.invaluable.com/>



A escolha do material, longe de ser um simples suporte, torna-se uma reflexão sobre a efemeridade e a impermanência, tema presente em toda a obra do artista, que buscou transcender a arte como objeto de consumo, propondo-a como uma prática transformadora e socialmente engajada.

Considero o conjunto de obras produzidas nesta pesquisa como um ensaio e, talvez, aqui esteja a principal lição que aprendi ao realizar uma pesquisa guiada pela prática artística: importa mais encontrar a coerência entre o ser e o fazer, os envoltórios, as afetações.

Reconheço na prática um domínio de conhecimento, em que os métodos e temas surgem a partir do trabalho realizado, participando como objeto de investigação. Nesse contexto, há um conhecimento implícito que adere à pesquisa enquanto ela surge por meio da prática. O conhecimento adquirido em pesquisas assim só é compreendido na ação prática.

Produzir e depois refletir não é opção quando a prática se torna ela própria o veículo da pesquisa. Gerar novos entendimentos e avançar no conhecimento científico emolduram a obra em certa aura que repousa na manualidade do fazer.

A travessia para se construir um conhecimento baseado numa vivência é vasta, mas aquilo que descobrimos como orientadores da presença investigativa no mundo é a necessidade de (re)tecer vínculos entre humanos e não humanos, entre o que está vivo e o que foi apartado pela racionalidade colonizadora e desenvolvimentista. E, nesse sentido, esta dissertação é o meu jeito de, como Beuys, “abandonar a arte” para estar com ela noutras dimensões.

MUNDIFICAÇÕES

Não poderia finalizar esta dissertação sem dois “causos”.

Perto do exame de qualificação, em outubro de 2024, meu marido havia ido visitar amigos na região do Parque Nacional Grande Sertão Veredas, em Sagarana, região noroeste de Minas Gerais. Nosso amigo em comum também se interessa por práticas sustentáveis e aprecia espécies nativas. Estávamos na temporada de florada das aroeiras e pedi que eles fossem colher para mim, já que só conhecia as flores por fotografia. Sementes entregues. No outro dia, para minha surpresa, meu marido chegou em casa não só com novas sementes, mas também com um raminho recém-brotado. Existem três aroeiras adultas plantadas em calçadas e no canteiro central da avenida onde residimos. Estavam aqui todo este tempo. E mais, na mesma semana, encontrei dois postes de aroeira em um terreno baldio em nosso bairro onde, em outro tempo, havia uma pequena fazenda. Este foi o primeiro.

Ao longo desta pesquisa, orientada pela prática artística autobiográfica e pela escuta atenta do tempo e dos lugares que me constituem, fui instigado a reconhecer a complexidade e a interconexão das dimensões políticas, poéticas e ambientais que permeiam nossa existência. A experiência estética se revela, então, como um campo no qual o devir-com, as narrativas multiespécies e a reflexão sobre o Antropoceno se entrelaçam, propondo alternativas ao pensamento hegemônico ocidental, branco, eurocentrado e aos processos destrutivos da natureza. No espaço de criação, o Tempo da Bestage surge como um conceito que evoca tanto a violência histórica do passado, marcada pela devastação da mata nativa e desperdícios da sanha desenvolvimentista, quanto a possibilidade de renovação, de regeneração e de reencontro com a terra, com a memória e com as formas de vida que coexistem conosco.

Ao falar de uma época em que a madeira nobre como a aroeira foi derrubada e desperdiçada em nome de um progresso destrutivo, é também possível estabelecer uma ponte com o presente, em que o mesmo modelo de exploração predatória se perpetua das mais diversas formas e não se reduz ao ambiente rural. Entretanto, ao trazer a aroeira como síntese poética para o centro de minha produção, e ao integrar a relação entre o humano e o não humano, encontro estratégias narrativas de enunciar essa herança. Os Achadouros, as paisagens devaneantes e a aroeira não são apenas testemunhos do passado, mas elementos pulsantes que permitem um deslocamento nas relações entre as espécies e uma reconexão crítica com o lugar. Essa reconexão é, portanto, a base da poética autobiogeográfica que envolve esta pesquisa, uma poética que questiona o antropocentrismo e propõe uma produção artística que se faz em coexistência, em diálogo contínuo com os seres e os espaços que nos rodeiam.

Ao contrário do desenvolvimento linear e do amadurecimento num sentido capitalista, enverdecer, como mencionado no início do primeiro capítulo, é uma ação contínua de transformação e regeneração. Nesse movimento, a ideia de "enverdecer" se apresenta como um conceito-operatório para orientar o fazer, uma prática de re-existência e renovação. É sobre saber que tudo que é gerado não tem fim, nada acaba, tudo é húmus. O que está verde cresce, amadurece e logo vira semente para começar tudo de novo em outro canto. É devir-com. Na natureza nada é sozinho ou está isolado. Sendo um verbo, portanto, uma ação, enverdecer é um gesto que opera o ser e o fazer. É um gesto político e artístico que nos convida a estarmos presentes no tempo das coisas, escutando o rio, a terra e as árvores que, ao contrário do que nos ensina a lógica do consumo, não são objetos de exploração, mas sujeitos de um mundo compartilhado. Enverdecer é agir de forma ética e consciente, respeitando as narrativas que existem antes e ao redor de nós, criando espaços de possibilidades, não para o fim, mas para o ciclo contínuo do crescimento, da morte e do renascimento. O conceito de enverdecer, portanto, evoca outro modo de estar no mundo, baseado no respeito, na escuta e na construção de relações mais harmoniosas com o ambiente e com as outras formas de vida.

Enverdecer no Tempo da Bestage, em essência, é também proposição de reflexão, de crítica e reconhecimento da falência dos modelos de progresso e desenvolvimento que estruturam nossa sociedade, inclusive no fazer artístico e acadêmico, na escolha dos materiais, dos referenciais artísticos e teóricos, nas formas de narrar e se posicionar. O Antropoceno, como crise anunciada, se impõe como um marco que desafia as narrativas dominantes. No entanto, a arte, como prática estética e política, tem o poder de fabulação de outras possibilidades de mundos, no qual a regeneração e a coexistência podem se tornar novos princípios organizadores do nosso pensamento e ação.

A arte não precisa se limitar a um reflexo passivo das catástrofes que nos cercam, como pude ilustrar com ajuda dos artistas que trouxe para diálogo nesta pesquisa. Aqui vislumbro um modo de como a autobiogeografia pode pensar estas questões. Ficar com o problema não é denunciar o problema; a denúncia se fundamenta numa estética branca de fim de mundo em que ao invés de sensibilizar, a arte dessensibiliza. Nesse sentido, a autobiogeografia, ao ser pensada no contexto artístico, reflete sobre uma obra cujo resultado se dá no encontro com o mundo e com o outro. Por este fazer podemos tecer raízes relacionais para permear solos impermeáveis e trazer vida e abundância de narrativas necessárias para o nosso tempo.

Agora, finalizando esta pesquisa, percebo em mundificação outro conceito-operatório que começa a abrir caminhos. Nesta percepção, mundificação designa o gesto de fazer mundos, de engendrar significados, narrativas e práticas que respondam às demandas éticas, poéticas e políticas da coexistência no Antropoceno. Mais do que descrever uma ação, mundificação implica uma postura; é uma narrativa ativa e transformadora que reconhece a multiplicidade de agentes, humanos e não humanos, e se compromete com práticas de cuidado, reparação e criação (Haraway, 2023).

Entender o conceito-operatório mundificação como uma postura, fora dos paradigmas hegemônicos do progresso e do utilitarismo, exige um reposicionamento radical. É na relação e na coautoria com outros seres que os mundos se fazem, de maneira contingente, aberta e situada, ou seja, os processos de mundificação não seguem uma lógica universalista, linear ou

previsível. Em vez disso, surgem e se desdobram em contextos únicos, marcados pelas relações, histórias e encontros que ali acontecem, saberes situados. Isso se alinha a uma visão ecológica e multiespécie, em que o mundo é constantemente coproduzido em uma teia viva de interações. Trata-se de uma fabulação crítica, no sentido proposto por Haraway, que cria mundos possíveis a partir da colaboração multiespécie, recusando a ideia de centralidade humana e celebrando a coexistência.

Direcionar futuras pesquisas e práticas pelo conceito-operatório mundificação desafia a lógica da ruína, propondo modos de viver que valorizam os ciclos, as inter-relações e a reinvenção. É um ato de re-existência e fabulação que insiste em construir mundos onde os desastres do Antropoceno não sejam silenciados, mas enfrentados com cuidado, criatividade e compromisso.

Neste processo, a proposição de coabitar é uma estratégia essencial para reconhecer que não estamos sozinhos na criação do nosso presente e futuro, aliás, nunca estivemos. Minha produção artística, inspirada nas memórias de infância no sertão norte-mineiro, no meu quintal e, especialmente, com a aroeira, busca reconhecer essa pluralidade de vozes e histórias, colocando em destaque a necessidade de uma escuta atenta, sensível, que perceba a trama complexa da vida que se desenrola ao nosso redor.

Agora, o segundo “causo”. No dia 2 de outubro de 2024, após fechar a sala virtual onde acontecera o exame de qualificação, retornei ao quintal e plantei as sementes da aroeira. Celebrei o momento ritualizando como menino do dedo verde. O baixo índice germinativo descrito nos livros de biologia não se concretizou, as sementes germinaram com vigor e a celebração daquele dia ainda dá continuidade à vida e fortalecendo a certeza que os diálogos daqui para frente se darão também por vias pedagógicas, ações coletivas e socioambientais engajadas.



Figura 48 - Bernardo Morais. Aroeiras com quase 2 meses de vida. Fotografia. Fonte: Arquivo Pessoal

Por fim, a pesquisa me conduziu a um horizonte que vai além da reflexão pessoal. Ela estende um convite para pensar a arte como uma prática que não apenas representa e anuncia, mas que se engaja na construção de outras cosmovisões, cosmopolíticas e cosmopoéticas, possibilidades germinadoras de coexistência multiespécie.

Em um tempo marcado pela crise ambiental e pela urgência da regeneração, sigo para o doutorado aprofundando-me em autores¹³ sugeridos pela banca de qualificação, ampliando a crítica do debate multiespécie, das práticas decoloniais, outras cosmovisões e imaginários enverdecidos no contexto da pesquisa autobiográfica, abrindo espaço para as complexidades do “bio” por meio do fazer artístico. Ao encerrar esta dissertação, reafirmo o compromisso de seguir este caminho, com a escuta atenta às histórias com terra, na certeza de que, no coração da devastação, sempre há espaço para um começo e para um recomeço.

¹³ A quem possa se interessar: Geontologias, um réquiem para o liberalismo tardio de Elizabeth Povineli; O desejo dos outros, uma etnografia dos sonhos yanomami de Hanna Limulja; Vozes Vegetais, diversidade, resistências e histórias da floresta, de vários autores; Uma ecologia decolonial, de Malcom Ferdinand;

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: ADORNO, W.T. **Notas de Literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.

AGUIAR, Lisiane. **As potencialidades do pensamento geográfico: a cartografia de Deleuze e Guattari como método de pesquisa processual**. In: XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2010. Disponível em https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4047519/mod_resource/content/0/Deleuze%20e%20o%20método%202.pdf Acesso em 04 de janeiro 2024.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico na (re)configuração da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes. 2018.

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2018.

BERNARDES, Rosvita Kolb; PEREIRA, Ana Cristina Carvalho. **Espaços poéticos como mediação para a narrativa de si**. *Eccos Rev. Cient.*, São Paulo, n. 53, e16658, abr. 2020. Disponível em <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1983-92782020000200202&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 18 ago. 2024. Epub 31-Jan-2024. <https://doi.org/10.5585/eccos.n53.16658>.

CORRIGAN, T. **O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker**. Campinas, SP: Papyrus, 2015.

COSTA, João Batista. **Minas Gerais na contemporaneidade: identidade fragmentada, a diversidade e as fronteiras regionais**. In *Cadernos da Escola do Legislativo*. v. 11 n. 16 (2009). P. 117 - 137. Disponível em: <https://cadernosdolegislativo.almg.gov.br/cadernos-ale/article/view/309/262> Acesso em 04 de janeiro 2024.

_____. **Mineiros e Baianos: Englobamento, Exclusão e Resistência**. Brasília: Universidade de Brasília, 2003. Tese de Doutorado. Disponível em http://www.dan2.unb.br/images/doc/Tese_051.pdf .Acesso em 04 de janeiro 2024.

CRUTZEN, Paul; STOERMER, Eugene. **O Antropoceno**. *Anthropocena: Revista de estudos do Antropoceno e ecocrítica*, 1: 113-116, 2020. Disponível em <https://revistas.uminho.pt/index.php/anthropocena/article/view/3095>

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**, v. 1. 1995.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DRUON, Maurice. **O Menino do Dedo Verde**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

FONTELES, Bené. **Cozinheiro do Tempo**. Editora Petrobrás: Rio de Janeiro, 2008.

GODOI, Vagner. **Funcionamento da obra de pesquisa**. 2018. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.93.tde-20032019-111504.

HARAWAY, Dona. **Ficar com o problema: fazer parentescos no Chthluceno**. São Paulo: n-1 edições, 2023.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia Das 154 Letras, 2019.

_____. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia Das 154 Letras, 2022.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. **Cartografar é traçar um plano comum**. Fractal, Revista de Psicologia, v.25 - n.2, p. 263-280, Maio/Agosto, 2013.

LATOUR, Bruno. **Ciência em ação**. São Paulo:UNESP, 2000.

_____. **Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno**. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 57, n. 1, p. 11-31, nov. 2014. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/ra/article/view/87702>>.

LE MOS, Cássio; OLIVEIRA, Andréia. **Mapeamento, Processo, Conexões: a cartografia como metodologia de pesquisa**. (2017).Revista Paralelo 31, UFPEL, edição 08, julho de 2017. P. 40-51. DOI: <https://doi.org/10.15210/p31.v1i8.13299>. Acesso em 18 de janeiro 2024.

LIMULJA, Hanna. **O desejo dos outro: Uma etnografia dos sonhos yanomami**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

MARTINS, Milene Rodrigues; FONTELES, Bené. **Cosmologia e Incerteza**. Cadernos Educativos da 32ª. Bienal de São Paulo. São Paulo: 2016.

MIRZOEFF, Nicholas. **Direito a olhar**. Educação Temática Digital, Campinas, SP, v. 18, n. 4. p. 745-768, nov. 2016 . Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472>

MOREIRA, Hugo. “**Se for pra morrer de fome, eu prefiro morrer de tiro**”: **O Norte de Minas e a formação de lideranças rurais**. 2010. 139 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade) – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Rio de Janeiro, 2010.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. São Paulo: Editora Campus, 1995.

PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PEREC, Georges. **L'infra-ordinaire**. Paris: Seuil, 2011.

PIMENTEL, Sidney Valadares. **O Chão é o Limite. A Festa do Peão de Boiadeiro e a Domesticação do Sertão**. Goiânia: Editora UFG, 1997.

PINTO, Bernardo de Moraes. **Resistência identitária e o entre-lugar sertanejo geraizeiro**. In: Anais do VI Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: des-obediencia. Montevideo (Uruguay), 2023. p. 220-229. ISSN: 2595-8992. Disponível em: <https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/p/50767-2023-vi-sipacv>. Acesso em: 26 de agosto de 2024.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocetrismo e América Latina**. In LANDER, Edgardo (org). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. CLACSO, Buenos Aires, Argentina. 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Le Partage du Sensible: esthétique et politique**. Paris: La Fabrique éditions, 2000.

_____. **Aux bords du politique**. Paris: Gallimard, 2004.

REY, Sandra. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa e artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 123140.

_____. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, [S. l.], v. 7, n. 13, 2012. DOI: 10.22456/2179-8001.27713. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27713>. Acesso em: 9 ago. 2024.

RIBEIRO, José da Silva; RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. **Autobiografia: campo de experimentação em expansão**. In: CINEMAS, Edição 2, p. 21-35, 2023. Disponível em <https://ao-norte.com/cinemas/02/cinemas02-Jose-da-Silva-Ribeiro.pdf> Acesso em 14 de agosto 2024.

RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso. **Autobiogeografia como metodologia decolonial**. In: 26º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas - Memórias e Invenções, 2017, Campinas. Anais [...] Campinas: ANPAP/Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.3148-3163.

_____. **Pesquisa autobiográfica em arte: apontamentos iniciais**. Revista Nós: Cultura, Estética e Linguagens, [S. l.], v. 06, p. 95-130, 2021.

ROSA, João Guimarães. **Ave, Palavra**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu editora / Piseagrama, 2023.

STENGERS, Isabelle. In **catastrophic times: resisting the coming barbarism**. Londres: Open Humanities Press, 2015.

SULLIVAN, Graeme. **Art practice as research: inquiry in visual arts**. 2ª ed. London: Sage, 2010.

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

_____. **O cogumelo no fim do mundo: Sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo**. Tradução de Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: n-1 edições. 2022.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: Um estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente**. New Jersey: Prentice Hall, 1974.

XAKRIABÁ, Célia. Amansar o giz. In: CARNEVALLI, Felipe; REGALADO, Fernanda; LOBATO, Paula; MARQUEZ, Renata; CANÇADO, Wellington (Org.). **Terra, antologia afro-indígena**. São Paulo/Belo Horizonte: Ubu Editora / Piseagrama, 2023. p.319 - 330.