

ESPECULAÇÕES ARTÍSTICAS NO ANTROPOCENO

Recebido: 24 de Abril de 2023 / Aprovado: 3 de Outubro de 2023

https://doi.org/10.14195/2182-844X_9_11

Ana Nolasco¹

Ensaísta

Resumo

No contexto do fenómeno das alterações climáticas e geológicas causadas pela ação do ser humano – denominado de “Antropoceno”, “Capitaloceno” ou “Novo Regime Climático”, entre outros - este texto procura analisar as diferentes propostas artísticas contemporâneas a partir de três eixos estruturantes: um primeiro eixo explora a memória procurando descolonizar o modo de historização antropocêntrica e eurocêntrica; um segundo adopta uma abordagem fenomenológica através de práticas relacionais que exploram a dimensão sensorial do presente e, por fim, um terceiro, mais experimental, procura explorar criativamente as novas tecnologias, especulando sobre possíveis visões do futuro através de linguagens poéticas pautadas pela ironia.

Palavras-chave: Antropoceno; Mónica de Miranda; Zheng Bo; Hito Steyerl; Arte

Abstract

In the context of the phenomenon of climate and geological changes caused by human action - called “Anthropocene”, “Capitalocene” or “New Climate Regime”, among others - this text seeks to analyse different contemporary artistic proposals from three structuring axes: a first axis explores memory seeking to decolonize the anthropocentric and Eurocentric mode of historicization; a second adopts a phenomenological approach through relational practices that explore the sensorial dimension of the present and, finally, a third, more experimental, seeks to creatively explore new technologies, speculating on possible visions of the future through poetic languages punctuated by irony.

Keywords: Anthropocene; Mónica de Miranda; Zheng Bo; Hito Steyerl; Art

¹ UNIDCOM / IADE - Unidade de Investigação em Design e Comunicação

² Universidade Europeia, Lisboa, Portugal

<https://orcid.org/0000-0002-8139-1706>

ananascodasilva@gmail.com

ARTE POÉTICO-CRÍTICA NO ANTROPOCENO

Introdução

Como todos irremediavelmente nos demos conta, atingimos um ponto de não retorno na nossa relação com a natureza. Esse ponto de viragem, essa “dobradiça”, como denominou Haraway, que separa o antes e o depois, é o tempo em que “o que vier não será como o que veio antes” (Haraway, 2016: 100): trata-se do fim da era do Holoceno, iniciada há cerca de 11.000 anos, no final da última era glacial e o início do que o ecologista Eugene Stroemer e o Prémio Nobel de Química Paul Crutzen denominaram de “Antropoceno”, o qual se caracteriza pelo facto de, pela primeira vez, ser a ação do ser humano que determina a evolução da Terra, a composição química dos solos, dos mares e da atmosfera, provocando uma mudança climática antropogénica.

Resumamos brevemente a situação. No séc. XX, a população aumentou de 1,5 para 6 bilhões. As consequências da tentativa de globalização de um modelo de sociedade extrativista são, entre outras, a acidificação dos oceanos, a poluição e a subida do nível da águas – as quais provocam a destruição do tecido social – fomes, migrações e guerras, em torno do controlo de fontes de recursos energéticos e hidráulicos. O ser humano construiu para si próprio um habitat formado pelo que Peter Haff denominou a “tecnosfera” (2014), isto é, um sistema em larga escala de tecnologias que permitem explorar a Terra e criar redes

eficientes de abastecimentos e comunicação de longa distância. A tecnosfera tornou-se o habitat da espécie humana sem a qual não poderia viver. Estas vias de fluxos de comunicação e bens são as veias que abastecem o que podemos considerar a esfera da espécie humana, o mundo no qual vive: calcula-se que, aproximadamente, um décimo da energia mundial é transformada em informação tecnológica (Feder, 2019: 48).

Esta esfera que consome a natureza infiltrou-se no que alguns cientistas denominaram “Zona Crítica”, “a película fina onde a vida alterou radicalmente a atmosfera e a geologia – em oposição quer ao espaço além quer à geologia profunda abaixo” (Latour, 2017: 126), tornando-se ubíqua. Todas estas evoluções, abrindo caminho para a sexta extinção, tornaram evidente que este modelo de sociedade se tornou insustentável: não existem suficientes planetas disponíveis para tornar global o estilo de vida moderno¹. Face a esta situação, por todos conhecida, quais são as respostas dos artistas?

Se desde a Land Art muitos artistas têm vindo a chamar a atenção para a fragilidade da natureza, no contexto do agravamento da situação climática tais abordagens ganham uma acutilância ligada à urgência de, por um lado, registar o que se está a desvanecer – a natureza e a sua diversidade – e denunciar a falácia dos desenvolvimentos que lhe subjazem e, por outro, tentar criar cosmovisões alternativas que alteram a relação ser humano/natureza.

¹ Segundo Bruno Latour seriam necessários 5 planetas para manter o estilo de vida moderno para todos os terrestres.

O antropólogo Bruno Latour tem sido uma das figuras mais proeminentes no sentido de criar pontes entre diferentes áreas do conhecimento e de promover a arte como uma das plataformas de diálogo e experimentação entre estas áreas e o público. Assim, recentemente, com a colaboração de Martin Guinard, Bruno Latour foi curador da Bienal de Taipé, em 2020, sobre o tema “You and I don’t Live in the same Planet”, organizando a exposição por núcleos relacionados com o Antropoceno, como “Planeta Terrestrial”, “New Diplomatic Encounters”, “Moving Earths”, entre outros. No mesmo ano, na ZKM, Karlsruhe, Alemanha, adotou a mesma estratégia na exposição ligada ao projeto com o título “Zonas Críticas”, na qual as obras foram agrupadas em conceitos-chave que, neste caso, têm um caráter de um percurso evolutivo desde “Starting to observe: a critical observatory”, passando por “Ghost Acreages”, “o mapeamento do mundo do qual vivemos e não onde vivemos”, por “Gaia”, a consciência da interdependência de todos os elementos da biosfera, assim como por “Earth Tidings e “Redrawing Territories”, a parte invisível da natureza que nos sustenta.

Mas, para além destas obras, muitos delas criadas no âmbito do projeto “Critical Zones”, como no caso desta última exposição com o mesmo nome, um pouco por todo o mundo a arte reflete as múltiplas vertentes dos fenómenos do Antropoceno, expondo à reflexão crítica o que um profundo sentimento negacionista esconde sob uma camada de banalidade.

Neste contexto, propomos aqui agrupar as diferentes propostas artísticas que se relacionam com

o Antropoceno em três eixos: um eixo que explora a memória numa tentativa de descolonizar o modo de historização antropocêntrica que tornou invisível outras ontologias e epistemologias – como o agenciamento dos elementos naturais, das comunidades indígenas e/ou rurais, de mulheres e de saberes tradicionais; um segundo eixo, mais focado no presente, que adota uma abordagem que poderíamos designar de fenomenológica e uma estética relacional que procura cristalizar a fugacidade e a vulnerabilidade da natureza no seu devir – tanto da natureza humana como não-humana – permitindo-nos usufruir estética e eticamente através de uma imersão sensorial, propondo um foco na relação com a natureza na sua dimensão vivencial; por fim, um terceiro eixo, que poderíamos designar por “inimigo do interior”, ou seja, uma utilização criativa das tecnologias – frequentemente através de uma colaboração interdisciplinar entre várias áreas – a fim de explorar especulativamente possíveis futuros, questionando, por vezes de uma forma poética pautada de ironia, os fundamentos da sociedade atual. Estes eixos, obviamente, não são estanques, pois muitas obras poderiam encaixar-se em mais de um deles ou extravasá-los, procurando apenas agrupar visões artísticas que focam sobretudo uma destas vertentes.

Dada a limitada extensão deste ensaio, tomarei aqui como exemplos paradigmáticos do que acabei esquematicamente de delinear, para o primeiro eixo, *A Ilha*, filme de Mónica de Miranda, 2022 (fig. 1); *Drawing Life*, a exposição *Wanwu Council* de Zheng Bo, 2020-21 (fig. 2, 3 e 4), para o segundo eixo; e *This is the Future*, instalação vídeo de Hito Steyerl, 2019 (fig. 5 e 6), para o terceiro eixo.

Reimaginando o passado

Na vertente que explora a memória - o tempo profundo e geológico e as histórias excluídas do processo de modernização – poderemos enquadrar, entre outros: *Tree e Sunflower Seeds*, ambas de 2010 e *Sprouts*, 2015, de Ai Weiwei, artista que além de denunciar danos ambientais e injustiças sociais em conexão com o Antropoceno, também procura resgatar tradições artesanais e saberes ancestrais chineses que promovem o equilíbrio entre o ser humano e a natureza; o projeto *Mother India*, de Pushpamala N., iniciado em 2009, que explora a representação da “Mãe Índia” durante o final do séc. XIX – período em que desempenhou um importante papel no movimento de independência da Índia – e a sua relação com a iconografia da mulher; ou, ainda, *Living Rock*, de James Darling e Lesley Forwood, 2019, instalação realizada com raízes moldadas de forma a parecerem formações escultóricas de trombólitos, estruturas de microrganismos formadas em águas rasas².

Para o efeito desta reflexão sobre a exploração da memória, focar-me-ei no filme *Ilha*, 2022, de Mónica de Miranda (fig. 1), por dar visibilidade a cada uma destas memórias esquecidas: os afrodescendentes em Portugal, as mulheres e a Terra. Neste trabalho, a artista inspira-se num facto histórico: a “Ilha dos Pretos” – denominação de tradição oral dada, no séc. XVIII, a uma comunidade de pessoas de origem africana que se fixou na zona ribeirinha do rio Sado. A partir deste *topos*, Mónica de Miranda cria uma ilha imaginária, local onde se cruzam os fantasmas

dessa comunidade e as suas histórias com o sentimento geológico do tempo, traçando um paralelo entre o domínio do ser humano sobre si próprio e o extrativismo predatório da natureza. A “Ilha dos Pretos” marca o desaparecimento na memória portuguesa da presença dos africanos em Portugal e do seu contributo para a sua história e desenvolvimento. Trata-se do local, na margem esquerda do rio Sado, onde os escravos alforriados – ou que fugiam – se iam fixando, juntando-se a uma forte presença de pessoas de origem africana já aí existente, integrando-se na orizicultura, então em expansão nesta zona (Henriques, 2020). O seu rasto, entretanto, desapareceu e apenas recentemente, estudos trouxeram à luz as suas vidas documentadas em papéis esquecidos



Fig. 1 - Mónica de Miranda, *The Island*, 2022. Cortesia da artista.

² Microrganismos que tiveram seu auge no limite entre o Neoproterozóico e o Cambriano, entre cerca de 1000 a 500 milhões de anos atrás, e que se crê que tenham sido os criadores da nossa atmosfera.

em arquivos – quando existentes, pois as pessoas escravizadas ou afrodescendentes não eram imortalizados pelo papel. Atualmente, apenas as fisionomias africanas e os cabelos encrespados na região de Alcácer do Sal denotam ainda a sua presença africana através das gerações (Henriques, 2020).

Mónica de Miranda entrelaça esta estória com a história da emancipação das mulheres, encarnada pela protagonista, cujo corpo se confunde com a terra, fragmentada e transformada em mercadoria transportada numa mala por soldados, ou com as pedreiras escavadas. Estas cristalizam a mercadorização da Terra e as extrações mineiras que “agora movem mais sedimentos desta forma [mineração e extração] do que todos os processos naturais combinados” (Chakrabarty 2021: 19). As imagens captam a sua beleza que se esvanece, como um sorriso num rosto desaparecido. Deste modo, entrelaça o apagamento da história dos africanos negros em Portugal e a mudança da natureza-mãe como nutridora para a natureza como matéria inerte, sem agenciamento.

De facto, como Vandana Shiva notou (1993), a dessacralização da Terra foi crucial para a sua destruição e para o desenraizamento do ser humano. O aparecimento das economias baseadas na aspiração a um crescimento ilimitado – quer seja o capitalismo ou o socialismo – na concentração dos recursos em grandes empresas, é indissociável de uma narrativa que molde o imaginário do que é a “natureza” através da noção de Terra como matéria inerte, secularizada, sem agenciamento,

legitimando a sua monetarização e divisão em unidades, transformando-a em mercadorias negociáveis. A representação da natureza como mãe nutridora na Antiguidade deu lugar, com a revolução científica na Europa no séc. XVI e XVII (Merchant, 2016), à sua representação como o feminino, passivo e submisso, e o seu solo como um ventre a ser extirpado, sendo que esta evolução ocorreu a par com o colonialismo. Assim, a secularização da Terra – anteriormente um espaço sagrado, fonte de sustento e vida – tornou-a num território e num instrumento de colonização, abrindo a via para a extração dos seus recursos. Em *A Ilha*, as pedreiras são “feridas na terra”³, simbolizando essa mesma violência exercida sobre os corpos e sobre a terra.

As personagens vão-se encontrando ao longo do percurso num caminho de autodescoberta ligado à desocultação das suas raízes e às suas memórias trazidas pelas águas do rio as quais alicerçam as bases para a reivindicação da sua história, contrariando a história de uma humanidade masculinizada. Assim, implicitamente, posiciona-se na linha de feministas como Rosi Braidotti e Zoe Todd, desconstruindo o conceito de “Antropoceno” no sentido em que deriva etimologicamente de *anthropos*/homem e de *ceno/novo*: as palavras nunca são inocentes, contaminando as discussões sobre as alterações climáticas com o mesmo patriarcalismo e racismo que subjaz à mentalidade extrativista da terra. O termo Antropoceno cria o sentimento que somos todos culpados, que consumimos demasiado quando, na realidade, apenas um quinto da população mundial é historicamente

³ Entrevista à artista a 13.04.2022.

responsável pelas emissões de gás de estufa até à atualidade (Chakrabarty, 2021: 57).

As mulheres, sobretudo nas zonas rurais, são as principais vítimas das alterações climáticas, principalmente entre os povos do Sul Global⁴. Ao mesmo tempo, são guardiãs de conhecimentos tradicionais, essenciais para a proteção da biodiversidade e, constituindo o seu contributo até 50% das atividades económicas a nível global (Andrews *et al* 2019: 14), este não é valorizado devido a uma noção de “economia” que se limita às atividades passíveis de serem valorizadas em termos monetários (MELLOR, 2016), excluindo muitos aspetos da vida humana e não humana.

Como afirma uma personagem “[...] romperam a terra para as extrair/ as cicatrizes dos nossos ventres choram e sentem o vazio das pedras desfeitas”. No filme, várias personagens vão cruzando-se – uma mulher (Zua) e um homem (Hermínio), uma idosa e duas gémeas e a própria água do rio – e tecem narrativas justapondo vários tempos e lugares num processo dialógico com a Terra, as estrelas e as memórias trazidas pelo rio. No diálogo entre as personagens e os elementos da natureza, entrelaçam-se vários tempos: o tempo da estrelas, o tempo geológico da Terra, o tempo do chamado Antropoceno ou Capitaloceno (Haraway, 2015), o tempo dos povos colonizados e a sua migração forçada no séc. XV, e o tempo da estória da exploração do corpo das mulheres que sofrem o mesmo processo de objetificação que a natureza.

Através de meios cinematográficos, *A Ilha* cria uma temporalidade mais ampla, para além da noção antropocêntrica do tempo. A durabilidade dos planos e a lentidão da declamação do texto permite, não apenas discernir as subtis alterações no cambiante da luz sobre a paisagem e os corpos como, também, a autonomização da palavra enquanto elemento plástico e expressivo do discurso cinematográfico. Este constitui o motor narrativo dos planos e um elemento importante na criação de um espaço diegético tecido pelo entrelaçamento de várias temporalidades. Ao impedir a projeção-identificação psicológica do observador, o estatismo da câmara e o caráter assumidamente artificial dos atores e a recitação neutral do texto induzem um exercício crítico de caráter intelectual. Simultaneamente, a pontuação do filme por planos lentos que se tornam imagens puramente visuais e sonoras desligadas da ação induz uma receção sensorial; *close ups* de dedos das mãos que se tocam; pés nus a entrarem na água fresca do rio; o vaivém da copa das árvores sob o céu azul; um plano em que a câmara ganha uma subjetividade própria, correndo atrás de uma criança a jogar à cabra-cega, constituem cenas que se desligam da narrativa criando dimensões que convocam os sentidos e a imaginação do espetador. Assim, enquanto é desconstruída uma temporalidade linear que tem subjacente a separação ser humano/natureza legitimadora da extração desta última, é salientada a beleza da natureza, apenas percecionável no que Deleuze designou como imagem-cristal (Deleuze, 1985), os espaços sensoriais que escapam a uma razão instrumentalista.

4 Entendido aqui, na linha de Boaventura de Sousa Santos, como que o está para lá dessa linha invisível que separa os saberes não-ocidentais dos ocidentais, como “metáfora do sofrimento humano sistémico e injusto provocado pelo capitalismo global e pelo colonialismo [...]” In De Sousa Santos e Meneses, *Epistemologias do Sul*, 2009, p. 44.

Evitando realizar uma essencialização da natureza ou da mulher ou das pessoas de pele negra através da focagem num contexto social e cultural muito específico, *A Ilha* convoca uma reflexão sobre o processo de objetificação do outro – seja a natureza, a mulher ou o africano – e sobre o modo como o colonialismo, que está intrinsecamente ligado ao patriarcalismo e ao racismo, alicerçou a violência estrutural do sistema capitalista patriarcal, responsável pela degradação das pessoas e do meio ambiente.

Sentindo o presente – Gaia

O segundo eixo reúne um conjunto de práticas artísticas que focam, sobretudo, a dimensão vivencial do encontro com a natureza e que, de certo modo, traduzem uma mudança de paradigma da noção de natureza como separada do ser humano e oposta à arte ou artefacto (em alemão “Kunst”, “arte”, deriva de “Künstlich”, “artificial”) para a noção da natureza como “Gaia” – conceito desenvolvido por James E. Lovelock, definido como “a biosfera e todas as partes da terra com a qual interage ativamente” (Lovelock e Margulis, 1974: 3). Esta ideia está em oposição à noção da evolução linear de Darwin – na qual os organismos vão evoluindo segundo uma seleção natural baseada na sua adaptação ao meio considerado como um pano de fundo inerte – uma vez que considera que os organismos também transformam o seu meio. Assim, operou-se uma viragem do foco de atenção exclusiva aos fatores do ecossistema que influenciam os seres vivos (como água, luz e radiação) para a interação transformadora da energia e a sua circulação na qual os organismos vivos desempenham um papel central.

Apesar de James E. Lovelock comparar Gaia a um organismo, no sentido em que – intencionalmente ou não – é criada pela interação de todos os seus elementos, esta ideia está em oposição à noção de uma entidade holística. Pelo contrário, esta noção de Gaia não pressupõe um todo dotado de uma intencionalidade ou de uma “alma”, mas um caos profícuo formado por interdependências bioquímicas que não formam um todo coerente mas “uma bela confusão” (Latour, 2020: 165) que dá espaço à imprevisibilidade, portanto, à ação entendida como fundadora de novos cursos temporais.

Esta noção de não separação entre os seres humanos e os elementos da natureza está patente em várias obras contemporâneas que implicam a presença do artista: nas pinturas de João Queiroz que procuram desconstruir o padrão percetivo implicado no conceito de paisagem através do que designa por uma “co imanência” corporal; nas performances do artista Nikhil Chopra, como *Drawing a Line Through Landscape*, 2017, na qual realiza uma deambulação nomádica entre desenho, pintura, vídeo e performance, através do seu percurso entre Atenas e Kassel; no projeto *Khvay Samnang*, de Preah Kunlong, 2017, durante o qual o artista se integrou no povo indígena Chong, no Camboja, ameaçado pela construção da barragem de Stung Cheay Areng, por um período não consecutivo de um ano, aprendendo o seu método corporificado de mapeamento da terra como forma de resistência; ou, ainda, no filme *Dystopia*, de Carla Maldonado, 2019, realizado em colaboração com o Centro Comunitário Indígena Cipiá, Manaus, Brasil que evoca o ritmo do quotidiano dos sons da floresta.



Fig. 2 - Zheng Bo, Drawing Life (Cold Dew), 2020-2021. Cortesy of the artist.

Como exemplo paradigmático deste eixo que agrupa práticas artísticas com uma abordagem fenomenológica, analisarei aqui a prática artística de Zheng Bo a qual procura sensibilizar para a consciência ecológica através do diálogo interespécies recorrendo a vários *médiuns*.

Tomarei aqui como ponto de partida a exposição *Wanwu Council* de Zheng Bo, no Museu Gropius-Bau, Berlim, 2021, constituída por *Drawing life*, *The Political Life of Plants* e *Ecosensibility Exercizes*. “*Wanwu*” é um termo taoísta que em chinês contemporâneo significa, segundo o artista (BO, 2021), “tudo entre o céu e a terra e pode ser traduzido como “miríades de acontecimentos”, mas na filosofia tradicional também pode ser um fenómeno, um evento – engloba todas as formas de ser” (BO, 2021). *Drawing life* (fig. 2 e 3) consiste numa série de 366 desenhos realizados na ilha de Lantau, Hong Kong, e na Europa. Os desenhos foram organizados segundo o calendário lunissolar tradicional da Ásia Oriental, dispostos em vinte e quatro painéis – o número dos termos solares – colocados em mesas baixas no solo à frente das quais se encontram almofadas onde as pessoas se podem sentar e contemplar os desenhos dispostos

horizontalmente como os tradicionais rolos chineses. Os desenhos estavam distribuídos em sete salas estando o termo solar e a data escritos em mandarim em cada desenho. Em cada sala havia uma mudança subtil de luz de forma a envolver os visitantes no tempo solar evocado nos desenhos. Assim, algumas salas eram completamente iluminadas por luz natural, outras tinham as persianas corridas para transportar as pessoas para o inverno em Berlim.

Como o artista notou, a perceção horizontal é muito diferente da visão vertical (BO, 2022), implica um tardar no tempo e uma maior imersão no que é percecionado, sendo mais apropriada para

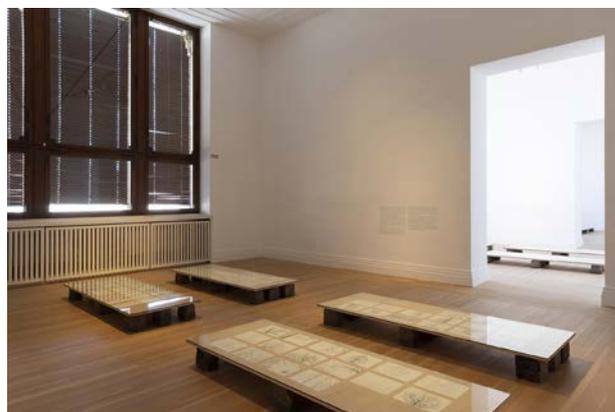


Fig. 3 - Zheng Bo, Drawing Life (Cold Dew), 2020-2021. Cortesia da artist.

a contemplação da vida das plantas no seu habitat e não enquanto múmias, representativas de uma etiqueta botânica, como na tradição das ilustrações dos manuais botânicos nos quais as plantas são representadas isoladas, de modo semelhante a desenhos anatómicos (Bo, 2022). Esta tentativa de representar a vida das plantas como um todo, com o seu meio ambiente, está patente, também, no título *Drawing Life* que inverte o tradicional termo “Life Drawing” (“Xieschang”), sublinhando, deste modo, que são desenhos das plantas enquanto seres vivos.

No contexto da noção ubíqua de “modernidade” como permanente mudança – postulada como *telos* universal por uma narrativa histórica ocidental que se projeta para a ponta do tempo através da contínua rejeição do anteriormente existente designado como “tradicional” – a prática de desenho da natureza ao vivo e do exercício de meditação é uma forma de ancorar a atenção no presente, de conviver com as plantas e de dar-lhes atenção sem tentar vesti-las com a camisas de forças de conceitos – como as categorias botânicas – que deixam escapar por entre os dedos a experiência encarnada do presente.

Zheng Bo começou a praticar desenho das plantas diariamente numa colina ao pé da sua casa, na Ilha de Lantau, quando se viu impossibilitado de viajar devido à pandemia da Covid-19. De início, procurou acompanhar o exercício diário de desenho por uma investigação sobre as espécies botânicas, mas rapidamente percebeu que o convívio com as plantas lhe permitiria aproximar-se da alteridade do seu ser. Quando foi convidado para uma residência artística de um ano no Museu

Gropius-Bau, continuou esta prática em Berlim. Aqui, a vegetação era outra: Zheng Bo passou do desenho de uma flora em que as espécies estão mais interligadas para o desenho da vegetação do clima nórdico, onde se destacam as árvores sobranceiras, sendo que a instalação através da diferente iluminação de cada sala e de diferentes estilos de composição reflete essa mudança num ambiente imersivo.

O filme *The Political Life of Plants*, realizado em Grumsi, uma antiga floresta de faias em Brandenburg, procura tornar inteligível uma alteridade e a possibilidade de existência de outras formas de estar no mundo, entendendo “política” num sentido expandido, não tendo o foco no comportamento, como nas sociedades humanas, mas no corpo como substância plástica: através da documentação de conversas com os ecologistas Mathias e Roosa Laitinen sobre a vida das plantas e de cenas cinematográficas experimentais, o filme especula sobre outros modos de fazer política, no sentido da organização de modos de viver em conjunto, como no mundo das plantas, através da modelação dos seus corpos às condições ambientais.

Drawing Life e *The Political Life of Plants*, no interior do museu, eram complementados pelo que o artista designou de *Ecosensibility Exercises*: exercícios para os quais o artista convidava os visitantes a participar durante duas horas, baseados na tradição Quijong, uma tradição chinesa de exercícios para o corpo e o espírito juntarem energia “Qui”. Os exercícios eram praticados no exterior do edifício onde existe um bosque – geralmente invisível para os transeuntes, pois é utilizado como

parqueamento – do qual foi utilizada uma parte para a construção de uma plataforma procurando, assim, a interação com estes coabitantes da cidade invisíveis para os transeuntes.

Esta prática de convívio com as plantas no seu habitat, assim como os *Ecosensibility Exercizes*, (fig. 4) têm como princípio subjacente a não dualidade matéria/espírito implícita, também, na fenomenologia de Merleau-Ponty que, no Ocidente, procurou contrariar a separação sujeito/objeto que subjaz à separação humano/natureza. Como notaram Merchant (2016), e Shiva (1993) entre outros, esta separação é central para a crise ecológica e a perda da diversidade biológica: tendo tido origem entre os séc. XV e XVII com a revolução científica na Europa, foi depois trazida para o resto da humanidade através do colonialismo. Esta separação, considerando a natureza como não atuante, serviu para legitimar a extração da natureza, como é exemplo, atualmente, o patenteamento das sementes que impede a renovação autogerativa da Terra, tornando o processo dependente de fertilizantes e os agricultores do terceiro mundo dependentes do setor corporativo (Shiva, 1993).

Este processo de separação dos elementos da natureza – dos quais o ser humano faz parte – contribui para torná-los comutáveis entre si e aptos à aplicação dos métodos científicos de análise, medição, classificação e avaliação. Deste modo, o ser humano tenta recriar os processos da natureza e, tanto quanto possível, redesenhá-los. Assim, o real é reconfigurado de forma a adaptar-se aos instrumentos e métodos científicos, através de uma taxonomia simbólica que o desumaniza. Contra



Fig. 4 - Zhen Bo, *ecosensibility exercizes*, 2020. Cortesy of the artist.

a crescente desumanização de um progresso tecnológico assente na constante separação dos elementos da natureza, privando-a da sua capacidade auto-generativa, torna-se urgente uma prática de conexão e de consciencialização da interdependência de todos os elementos da natureza.

Como notou Arendt, a instrumentalização da natureza foi tornada possível através da adoção explícita e intencional, pela ciência moderna, de um ponto de vista arquimediano, exterior à Terra, nem geocêntrico, nem heliocêntrico, mas flutuante, conforme o fim específico a partir do qual “todos os eventos passaram a ser vistos como sujeitos a uma lei universalmente válida” (Arendt, 2007 [1958]: 275).

Bruno Latour, em *Onde aterrar?: Como orientar-se politicamente no Antropoceno*, 2017, desenvolveu essa linha de pensamento afirmando que temos de abandonar o ponto de vista de “um Sirius da imaginação, ao qual ninguém jamais teve acesso” que apenas apreende “a gama de movimentos capturados pelo conhecimento positivo” (p. 79) e substituí-lo pelo ponto de vista a partir da “zona crítica”, fina película onde a vida alterou radicalmente a atmosfera e a geologia, ponto de vista que

denominou de “Terrestre” (com “T” maiúsculo). Neste contexto, torna-se pertinente retomar a distinção grega, esquecida pelos contemporâneos, entre “imortalidade” e “eternidade” lembrada ainda por Arendt (Arendt, 2007 [1958]: 26-30): a primeira refere-se à “vida sem morte nesta terra e neste mundo, tal como foi dada, segundo o consenso grego, à natureza e aos deuses do Olimpo [e à] vida perpétua da natureza” (26); a segunda refere-se ao transcendente, ao que está para além do tempo, aquilo que não nasce nem morre, como as ideias platônicas, e que tem a sua tradução na promessa da vida individual eterna pelas religiões monoteístas. Em face desta última, para quê preocupar-se com a passagem transitória pela Terra? Atualmente a promessa da eternidade celestial foi substituída – pelos poucos que têm o poder para alterar a situação – pela miragem rocambolesca de um outro planeta onde uns poucos privilegiados poderiam recomeçar a vida humana. A imortalidade, no sentido grego, é regida por uma temporalidade cíclica, sendo a constante metamorfose dos seus elementos que permite a sua sobrevivência, sendo que, do ponto de vista do todo, não existe nem nascimento/morte intrínseca: tudo está interligado numa contiguidade.

Os limites entre um ser e o outro são, assim, ilusórios, i. é, são resultado de um determinado ponto de vista.

É neste sentido que a prática artística de Zheng Bo estimula práticas de relacionamento inter-espécies – como no seu filme *Pteriphilia*, 2016, ou na dança *Le Sacre du Printemps*, 2021, em que explora outras possíveis formas de sentir erótico entre plantas e seres humanos – respondendo

ao repto de Haraway (Haraway, 2016: 102-103) de “make kin not babies” e de criar comunidades eletivas inter-espécies que interrompam a linha patriarcal reprodutiva ligada à transmissão hereditária de bens, a qual serviu de modelo ao patenteamento da propriedade privada e até de processos da natureza. É assim necessário desconstruir a ilusão da separação do ser humano e da natureza, isto é “do mundo no qual vivemos e do mundo do qual vivemos” (Latour, 2022), pilar do individualismo.

Neste contexto, na prática artística de Zheng Bo, pode entender-se o alargamento do conceito de arte relacional (Bourriaud, 2004) às plantas e aos elementos naturais, de forma a “constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente [produzindo] relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos”. Esta ampliação da arte relacional para o mundo das plantas vai de encontro ao conceito de comprometimento desenvolvido pelo filósofo Arnold Berleant, segundo o qual a “marca estética” (2011 [1993]: 294) não é uma contemplação *voyeurista* da natureza, caracterizada pela separação entre objeto e sujeito, mas uma imersão sensorial através de uma intensificação da acuidade percecional pela atenção à infinita variedade do detalhe. Como nota Berleant, “a apreciação da beleza natural reside no fascínio de detalhes intrincados, tons subtis, variedade sem fim e o encanto imaginativo a que num artefacto humano chamaríamos de invenção maravilhosa” (Berleant, 2011 [1993]: 294-295). Neste encontro, as fronteiras entre o ser humano e a natureza dissolvem-se: “o homem como ser total habita a natureza que o envolve, transforma-a e é transformado por ela. Não se pode defender, em

rigor, que ele vê a natureza, uma vez que, vivendo nela, ela se torna parte integrante daquilo que ele é” (Serrão, 2011 [1993]: 281).

Em lugar da atenção dada ao que há de comum – característica do pensamento abstrato que universaliza os conceitos – a percepção estética convocada pela prática artística de Zheng Bo desenvolve uma sensibilidade e compreensão da infinita diversidade do particular, do detalhe. Contribui, assim, para a anulação das fronteiras entre o ser humano e a natureza através da consciência de uma interdependência e contiguidade na experiência somática, implicando uma corresponsabilidade pela vida biótica.

Imergindo no futuro

Denomino aqui de terceiro eixo as obras que realizam, de forma crítica e/ou poética, uma

especulação sobre futuras formas de vida explorando criativamente as novas tecnologias. Poderemos situar neste eixo obras como, entre outros, os biótopos de Edouardo Kac, composições constituídas, literalmente, por milhares de pequenos seres vivos de forma a constituir uma ecologia autossustentável em permanente metamorfose; *Precarious Inhabitants*, 2017, de Eva Papamargariti, em que a artista joga com a ideia da migração de genomas entre humanos, máquinas de IA, animais e outros corpos orgânicos sintéticos; ou, ainda, a série *Watery Ecstatic*, de Ellen Gallagher, iniciada em 2001, na qual a artista se inspira na mitologia afro futurista criada pelos Drexciya – nome de dois artistas techno de Detroit – para imaginar seres aquáticos biomórficos.

Tomarei aqui como ponto de partida a vídeo-instalação *This is the future* de Hito Steyerl, 2019, por esta reunir um pouco de todos estes elementos



Fig. 5 - LUX: Hito Steyerl – *This is the Future*, 2019. Imagem CC 4.0 Hito Steyerl. Cortesia da artist, Galeria Andrew Kreps, Nova Iorque e Esther Schipper, Berlin/Paris/Seoul.

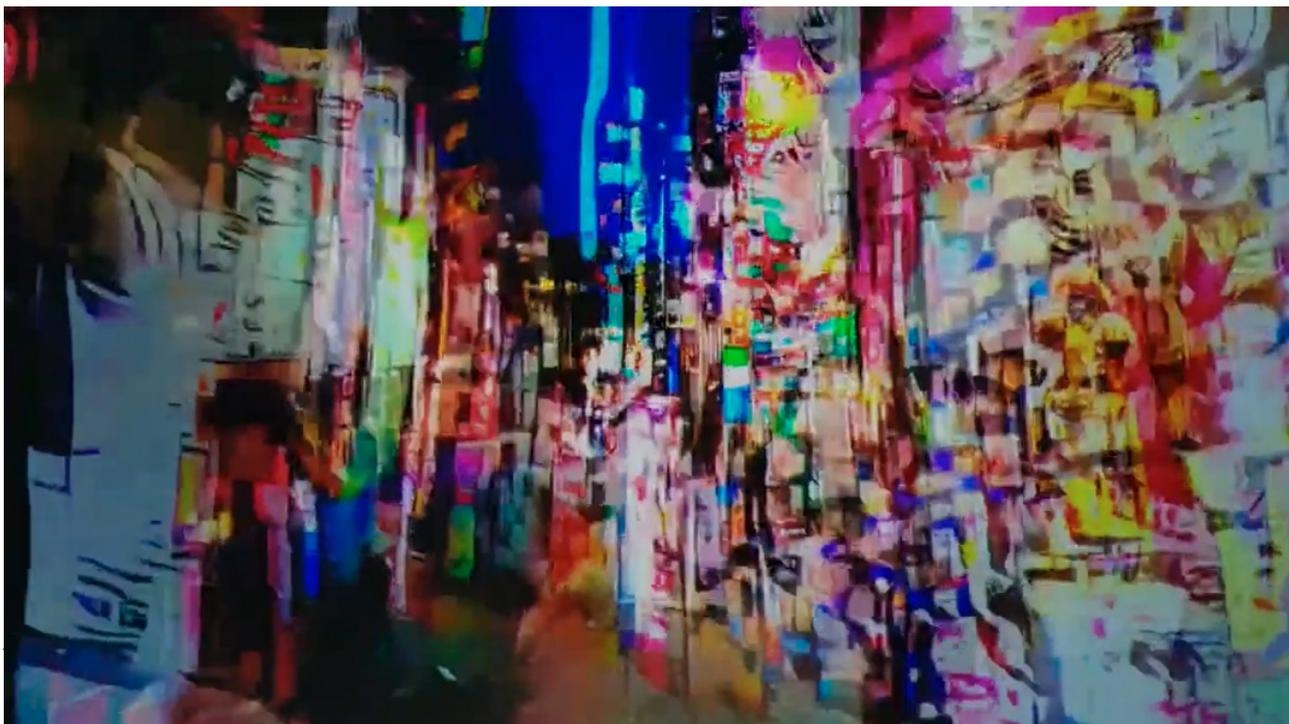


Fig. 6 - LUX: Hito Steyerl – *This is the Future*, 2019. Imagem CC 4.0 Hito Steyerl. Cortesia da artist, Galeria Andrew Kreps, Nova Iorque e Esther Schipper, Berlin/Paris/Seoul.

de flores em constante metamorfose. Como nota Steyerl, *This is the future* “é uma visão otimista do futuro na medida em que tenta imaginar um futuro em que há muitas plantas que têm muitas características políticas ou habilidades” (2021). Cada planta tem um nome encriptado legível nos smartphones através da aplicação de realidade aumentada PowerPflanzenOs onde são descritas, também as características das flores. Assim, surgem uma espécie de entradas enciclopédicas de flores que misturam ironicamente o mundo dos média em que vivemos com o tom pseudocientífico de uma prescrição medicinal: algumas flores têm propriedades que causam reações químicas nas fibras neurais de forma a “making it unsusceptible for hate speeches and austherirry propaganda”; a “*Hordeum Murinum Futuris* é adequada para “*Deseja LIKES? / Preparar uma papa / E bane com ela / confusão no livro-rostro*”; a “*Sisymbrium Irio Futuris*” aconselha-se a “*ao amanhecer / Toma*

and sequestres CO₂ this superpower is shared by almost any other plant in the planet”, só que, claro, essa realidade já existe, i. é, o presente é o mais extraordinário: o que está aos nossos pés, é literalmente o que podia constituir uma via de futuro.

O vídeo central, *This is the future*, com o subtítulo *100% accurate Prediction*, de início, avisa-nos que “these are documentar images of the future – not about what it will bring, but about what it is made”. A história é narrada a partir da protagonista, Heja, que nos avisa que só irá aparecer no final do vídeo, profecia que não se realiza, aparecendo-nos em voz-off: “*quando estávamos na prisão cultivávamos plantas, deixando cair papel e mastigando-o/Apanhávamos sementes voadoras no pátio e fazíamos-las germinar no papel/As flores cresciam em cartas de amor uma acusação por séculos de detenção/Os guardas vinham e destruíam as plantas*

sempre que as encontravam/Por isso escondemo-las no futuro". O filme apresenta, assim, imagens do presente – como um passeio em Veneza de gondola, uma manifestação neonazi ou peixes em recifes de coral – constantemente desconstruídas ironicamente em frases como "the next scene predicts how this vídeo will have been made in an accurate yet cumbersome way", ou "the next scene has a 2196 probability of actually taking place". No entanto, o resultado estético das imagens resulta numa espécie de pinturas em movimento a partir da sua refração, estranhando-as e tornando-as irreais, como reflexos na superfície da água a deslizar num movimento contínuo.

Steyerl ironiza aqui com a simulação do futuro que rege tantos domínios da sociedade, nomeadamente, o sistema financeiro. Atualmente, as previsões realizadas por algoritmos determinam os rankings que influenciam a tomada de decisão dos investidores. A economia financeira baseia-se, assim, nas expectativas dos acionistas e não no valor intrínseco dos bens, tornando-se num sistema autorreferencial (Orléan 1999: 2011). Este efeito de profecia autorrealizável tem efeitos em cadeia que se repercutem e que influenciam reciprocamente tanto os mercados financeiros como os consumidores (Frank, 2014). Ao mesmo tempo, enquanto a internet é divulgada como o apanágio da transparência de informação, os lucros obtidos com ela residem, precisamente, na ocultação dos dados extraídos ao navegador, perdido no meio de informações de utilização para as quais não tem, na maioria das vezes, tempo para ler. O valor desses dados reside na sua utilização para prever os futuros comportamentos dos consumidores e, assim, personalizar a publicidade,

tornando-se mercadoria no que Soshana Zuboff denominou *Surveillance Capitalism* (2012), uma sociedade baseada na mercadorização de dados pessoais.

Os fluxos financeiros que conduzem a economia globalizada são abstrações invisíveis, existindo apenas como cálculos no mundo digital que, apesar de não corresponderem a nenhuma atividade produtiva/bem têm um efeito muito real na vida das pessoas. Na medida em que esta realidade, por sua vez, é processada digitalmente através de ubíquos mecanismos de vigilância, as previsões abstratas do futuro e a realidade entretecem-se no tecido social de modo indestrinçável. A abstração e volatilidade das imagens em *This is the future* traduzem essa indiscernibilidade entre as abstratas previsões do futuro e o real. Como nota, Hansen (2016), a continuidade da lógica baseada no pixel da imagem digitalmente comprimida difere da lógica da continuidade cinematográfica: a relação entre imagens desta última é substituída, no primeiro caso, pela contaminação através de um processo de modulação contínua que modela a imagem a partir de dentro, de forma auto-generativa: i. é, a imagem vai-se modificando ao nível elementar do pixel. Nesse sentido, espelha a indistinção entre artificial/natural trazida pelas novas tecnologias – desde a reprodução artificial, passando pela criação de animais transgenéticos, as sementes modificadas, as sequências patenteadas de genes ao *Deep Learning* – na medida em que reproduz uma característica que, até aqui, era distintiva da natureza como o que se autoproduz.

A relação de indexação com o que denominamos "real" que existia no cinema e na fotografia

analógica, i. é, a sua referência a algo exterior à imagem, torna-se autorreferencial no sentido em que apenas é o traço/index da diferença em relação a si mesma 0,04 segundos atrás, espelhando, assim, através dos próprios meios videográficos, a tautologia dos cálculos financeiros que penetram em todos os setores da vida social, tornando-se, também ela, tautológica: uma vez que cada realidade subjetiva não reflete uma realidade exterior, o real fragmenta-se em infinitas bolhas que não constituem uma esfera pública comum.

A metáfora do jardim – no filme, quando entramos no futuro, entramos no “Jardim de Heja” – neste contexto, é significativo. Como nota Arendt, ao contrário da posterior interpretação, no Velho Testamento, o homem (Adam – forma masculina de solo) foi posto no jardim de Éden para servi-lo e preservar a Terra (Adamah). Como castigo de ter comido o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, o ser humano passará a sofrer para dar à luz (Arendt, 2007 [1958]: 119 e 152). Encontramos narrativas semelhantes na mitologia grega na personagem de Prometeu: este, por ter roubado o fogo aos deuses para ajudar a humanidade, desencadeia como castigo a criação da primeira mulher, Pandora, que abriu a caixa de onde saíram todos os males até então desconhecidos pela humanidade. Em ambas a estória existe a ideia de que a humanidade se quis substituir a Deus, dominando a conhecimento, i. é, a tecnologia que lhe permite dominar a natureza, assim perdendo a inocência e a sua integração nela.

Ao mesmo tempo que ironicamente critica a cegueira do ser humano levado pela ambição de acumulação de poder, *This is the future* faz-nos

refletir sobre a possibilidade de outras formas alternativas do futuro sendo “uma visão da natureza mais otimista do que o presente autoriza” (Steyerl, 2021), apresentando uma esperança num futuro em que a imaginação triunfa sem a redundância de um logaritmo autorreferencial. Para esta visão mais otimista contribuem vários elementos que nos remetem para o pluriverso multimedial de Steyerl: o humor dadaísta e irreverente através do que Freud denominou de “técnica de transposição” (“Verschiebungstechnik”) (Freud, 1970 [1899]: 51), i. é, o desenvolvimento da mesma linha de pensamento apesar da deslocação do contexto, fazendo-nos passar impercetivelmente do território do sério para a mais aventureira derrisão; a criação de uma “instalação total” (Kabakov, 1995), i. é, uma instalação imersiva em que todo o espaço está eletrocutado de significados que ricocheteiam uns nos outros num jogo de refração que se intensifica mutuamente, dando sempre azo à possibilidade de novas combinações consoante o movimento corporal do espetador. Nesse sentido, cada visita à instalação é única, uma vez que cada visitante tem um trajeto espaço-temporal diferente, como se de facto num jardim estivesse a fazer diferentes “frases” com as diversas “palavras” que flutuam, provocatórias, convocando a interpretação crítica do visitante. Ao convocar uma percepção proprioceptiva, *This is the future* interpela os afetos do visitante a um nível pré-verbal e, simultaneamente, desperta o seu sentido crítico pela sobreposição de camadas de citações e palimpsestos cujo significado necessita de ser inferido, mas que é sempre diferido, reposicionado em novas constelações que o ressignificam de outro modo. Connolly (2006; 2002) demonstra como os afetos são importantes no processo deliberativo sobre as ações, o qual,

geralmente se dá de forma inconsciente e mais rápida do que os processos cerebrais. São os afetos que embebem as nossas atitudes, as nossas inclinações e as nossas aspirações que estão na origem das nossas ações, contrariando os modelos políticos deliberativos que minimizam a importância dos modos de consciência afetivos. Ao impactar simultaneamente os afetos e o espírito crítico, *This is the future* liberta o pensamento para fora do previsível: como nota, Steyerl, estamos sempre no presente, o futuro é agora (2021). Na caixa da Pandora ficou retida a Esperança, único poder (ainda) guardado, indissociável da imaginação e da sua capacidade de projetar outros futuros para além dos expectáveis a partir do presente.

Considerações finais

Se, desde a Antiguidade, arte esteve ligada à natureza através do conceito de *mimesis* como o ideal de perfeição e exemplo para a vida, ao longo do séc. XIX deu-se uma inversão, passando a arte a servir de modelo para a vida. Esta viragem epistemológica deu-se, simbolicamente, com Hegel para quem a beleza artística é sempre superior à da natureza por ser produto da mente: “da mesma forma que a mente e os seus produtos são mais elevados que a natureza e as suas manifestações, a beleza artística é mais elevada do que a beleza da natureza” (Hegel, 1993 [1835], p. 3).

Assim, ao contrário do séc. XVII e XVIII em que seria a arte, através da pintura de Poussin e, sobretudo, Claude Lorrain, que modelava, literalmente, a natureza transformando-a num jardim, a partir do séc. XIX passaria, como notou Serrão, a ser “a vida moldada pela arte que ensinaria por

sua vez a ver e a redescobrir a natureza” (Serrão, 2004: 88).

Como vimos nas obras analisadas, atualmente, o paradigma da arte como simulacro da natureza, isolado da sociedade e do seu tumulto, tornou-se obsoleto. A arte continua ligada à natureza, mas os significados desta vão-se metamorfoseando. Em face das novas tecnologias e da necessidade de uma outra relação com os outros seres deste planeta, em causa já não estão as questões autorreferenciais do que é a arte, mas do que é a natureza, o que é o “ser” dos outros seres que coabitam este planeta, no seu ser-para-si e não enquanto recurso para o ser humano e quais são as novas formas de relação que o ser humano pode estabelecer com os coabitantes da Terra.

Estas propostas não apresentam respostas relativamente ao que se designou de Antropoceno, são testemunhos da condição humana e da sua capacidade de imaginar outras formas de existência para além do que é socialmente percecionado, num dado momento, como sendo a realidade. Apresentam-nos uma materialização de uma miríade de perspetivas que estimulam a imaginação para o que poderia vir a ser, assim como estimulam a partilha da crítica. Poderemos considerar que no seu conjunto, estas obras salientam a incomensurável variedade da natureza no seu “ser-à-mão” (“Zuhandensein”) e a sua irredutibilidade ao pensamento abstrato, tendo subjacente a noção de compromisso enquanto imersão sensorial no mundo, simultaneamente ética e estética. Na medida em que, ao provocar a consciencialização da interdependência de todos os seres na Terra – vivos e inanimados – intensifica o sentimento

de corresponsabilidade pelos outros seres que coabitam este planeta. Se podemos considerar que a arte é sempre antropocêntrica, no sentido em que é feita exclusivamente pelo ser humano e para o ser humano, no contexto do Antropoceno, as práticas artísticas aqui apresentadas, na medida em que tornam visível aspetos negligenciados da existência, constituem uma forma de resiliência convocando uma ampliação do olhar e da mente para a perceção da alteridade irreductível. A arte, pela sua capacidade de tocar os sentidos através de uma experiência imersiva, pode sensibilizar o público em geral para a necessidade de uma mudança de paradigma que terá sempre de ser iniciado a nível individual.

Bibliografia

- ANDREWS, DONNA *et al* (2019). *O poder das mulheres na luta pela soberania alimentar*. Brasil: Brot für die Welt/Fian Internacional.
- ARENDE, HANNA (2007 [1958]). *A condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- BERLEANT, ARNOLD (2011 [1993]). A estética da arte e a natureza. In Adriana Veríssimo Serrão (coord.) *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Tradução de Adriana Veríssimo Serrão. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, pp. 282-298.
- BOURRIAUD, NICOLAS (2004). *Postproduction—La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Paris: Les Presses du Réel.
- BO, ZHENG. Zheng Bo: Wanwu Council, 2021. [Disponível em:] http://zhengbo.org/2021_WWC.html [consultado em maio de 2022].
- BO, ZHENG (2022). FIA Lost & Found Agency | Zheng Bo & Xiaoyu Weng in Conversation|. [Disponível em:] <<https://www.youtube.com/watch?v=T1Fskq-Z3enI>> [consultado em julho 2022].
- CHAKRABARTY, DIPESH (2021). *The Climate of History in a Planetary Age*. Chicago: University of Chicago Press.
- CONNOLLY, WILLIAM E. (2006). Experience & experiment *Daedalus*, 135(3), pp. 67-75. [Disponível em:] doi: <https://doi.org/10.1162/daed.2006.135.3.67> [consultado em junho de 2022].
- CONNOLLY, WILLIAM E. (2002). *Neuropolitics: Thinking, Culture, Speed*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DELEUZE, GILLES (1985). *L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DE SOUSA SANTOS, BOAVENTURA; Maria Paula Meneses (orgs) (2009). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina.
- FEDER, HELENA (2019). Never Waste a Good Crisis: An Interview with Mary Mellor. *Capitalism Nature Socialism*. 30(4), pp. 44-54. DOI: 10.1080/10455752.2018.1499787.
- FRANCK, GEORG. Économie de l'attention (2014). In Yves Citton (dir.) *L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?* Paris: La Découverte, pp. 55-72.
- FREUD, SIGMUND (1970 [1899]). *Die Traumdeutung*. Frankfurt: S. Fischer.
- HAFF, PETER K (2014). Technology as a Geological Phenomenon: Implications for Human Well-Being. A Stratigraphical Basis for the Anthropocene. *Geological Society, London, Special Publications* 395, pp. 301-9. DOI:10.1144/SP395.4.
- HARAWAY, DONNA (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- HARAWAY, DONNA ([2015]). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities*, 6, pp. 159-165. [Disponível em:] www.environmentalhumanities.org [consultado em outubro de 2022].
- HANSEN, MARK B. N. (2016). Algorithmic Sensibility: Reflections on the Post-Perceptual Image. In Shane Denson; Julia Leyda (eds.) *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Falmer: Reframe Books, pp.785-816. [Disponível em:] <https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/> [consultado em junho de 2022].

- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH (1993, [1835]). *Introductory Lectures on Aesthetics*. Traduzido por Bernard Bosanquet. London: Penguin Books.
- HENRIQUES, ISABEL CASTRO (2020). *Os pretos do Sado*. Lisboa: Edições Colibri.
- KABAKOV, ILYA (1995). *On the "Total" Installation*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- LATOURE, BRUNO (2020). *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. São Paulo: Ubu.
- LATOURE, BRUNO. L'écologie a-t-elle un avenir politique? *France Culture*, 2022. [Disponível em:] < <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-bruno-latour>> [consultado em agosto de 2022].
- LATOURE, BRUNO (2017). *Où atterrir? Comment s'orienter en politique*. Paris : La Découverte.
- LOVELOCK, JAMES; MARGULIS, LYNN. Atmospheric homeostasis by and for the biosphere: the gaia hypothesis. *Tellus*. 26, 1-2, 1974, pp. 2-10. DOI: 10.3402/tellusa.v26i1-2.9731.
- MELLOR, MARY (2016). Ecofeminist Political Economy and the Politics of Money. In Ariel Salleh (ed.) *Eco-Sufficiency and Global Justice: Women Write Political Ecology*. London: Pluto Press, pp. 251-67.
- MERCHANT, CAROLYN (2016). *Exploiter le ventre de la terre*. In Emilie Hache (ed.) *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*. Paris: Cambourakis, pp. 129-158.
- ORLEAN ANDRÉ (1999). *Le Pouvoir de la finance*. Paris: Odile Jacob.
- ORLEAN ANDRÉ (2011). *L'Empire de la monnaie. Refonder l'économie*. Paris: Seuil.
- SERRÃO, ADRIANA V. (coord.) (2011 [1993]). *Filosofia da paisagem: uma antologia*. Tradução de Adriana Veríssimo, Serrão. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- SERRÃO, ADRIANA VERÍSSIMO (2004). Filosofia e paisagem aproximações a uma categoria estética. *Philosophica*, 23, Lisboa, pp. 87-102.
- SHIVA, VANDANA (1993). Reductionism and Regeneration: A Crisis in Science. In Maria Mies; Vandana Shiva.(eds.) *Ecofeminism*. London: Zed, pp. 55-71.
- STEYERL, HITO (2021). LUX: Hito Steyerl - This is the Future. *Factmagazine*. [Disponível em:] < <https://www.youtube.com/watch?v=WyIWL-vyzcH4> >.[consultado em julho de 2022].
- SHIVA, VANDANA (1993). Homeless in the "Global Village". In Maria Mies; e Vandana Shiva.(eds.) *Ecofeminism*. London: Zed, pp. 149-160.
- ZUBOFF, SHOSHANA (2012). *The age of surveillance capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. London: Profile Books.