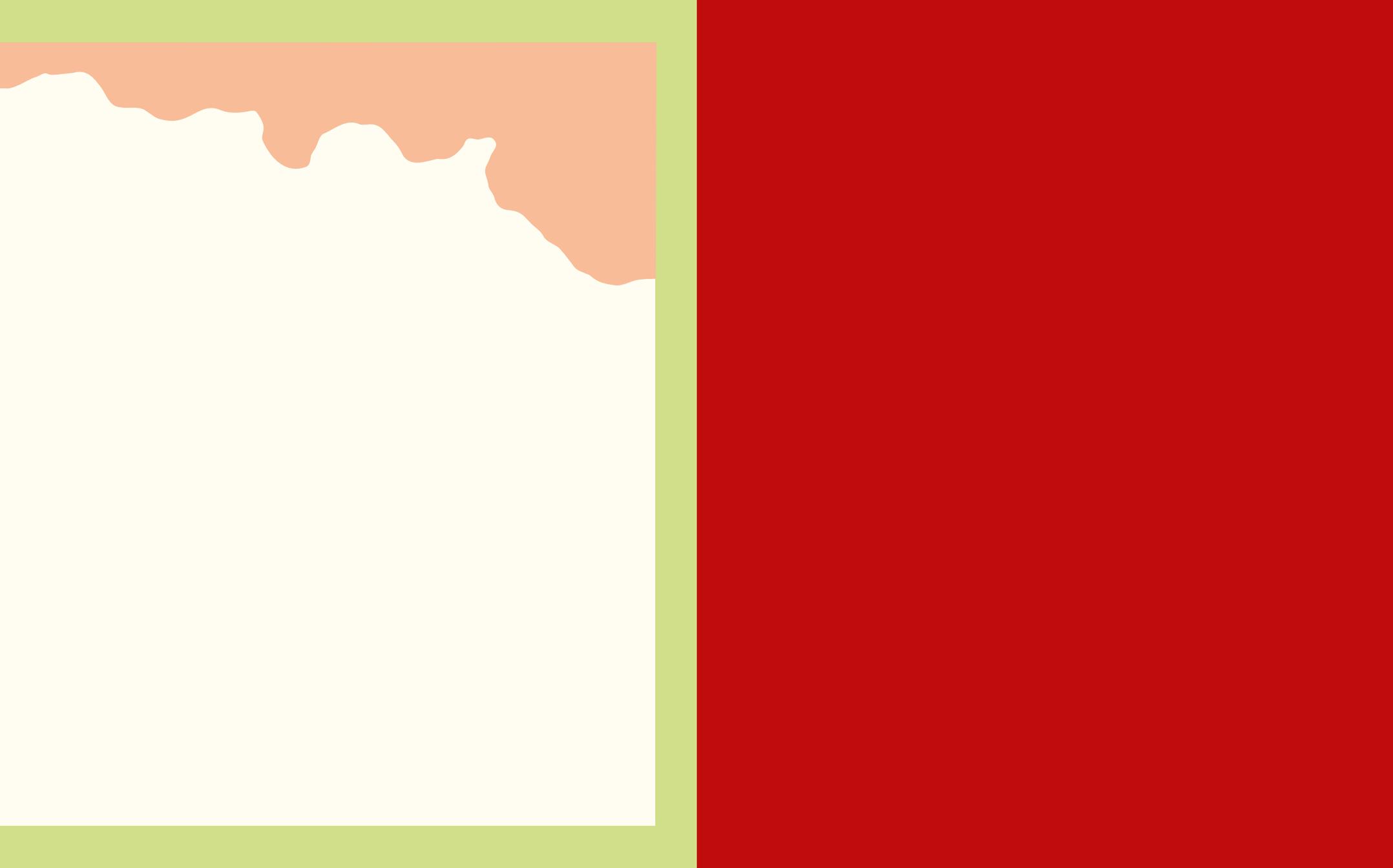


resiliência
residência
artística
arte e
agricultura
resilience
artist in
residence
art and
agriculture



resiliência
residência
artística
arte e
agricultura
resilience
artist in
residence
art and
agriculture

**resiliência
residência
artística
arte e
agricultura**

23 de julho a 20 de agosto, 2023

Serrinha do Alambari + Planalto do Parque Nacional do Itatiaia
RJ, MG, SP | Brasil

**resilience
artist in
residence
art and
agriculture**

july 23 to august 20, 2023

Serrinha do Alambari + Itatiaia National Park Plateau
RJ, MG, SP | Brazil

residentes residents

André Felipe Cardoso
Flaviana Lasan
Hemak
Landra
Mariana Rodrigues
Oksana Rudko

www.silo.org.br/residencia
www.silo.org.br/en/residencia

8 **apresentação**
introduction

14 **sobre a Silo**
about Silo

20 **transmutação**
resiliência: residência artística – arte e agricultura
transmutation
Resilience: Artist in Residence – Art and Agriculture
CINTHIA MENDONÇA

34 **dos microrganismos à macroeconomia:**
duas ou três coisas sobre arte e agricultura
from microorganisms to macroeconomics:
two or three things about art and agriculture
ICARO VIDAL

50 **residentes**
residents

50 André Felipe Cardoso
60 Flaviana Lasan
80 Hemak
94 Landra
110 Mariana Rodrigues
122 Oksana Rudko

142 **Silo, resiliência e eticidade –**
reflexões de um sobrevoo
Silo, resilience and ethicality –
reflections from a flyover
CLARISSA DINIZ

156 **do artista-etc e da arte em extensão**
on the artist-etc and art in extension
CLAUDIO OLIVEIRA

168 **biografias**
biographies

apresentação

Durante o ciclo lunar de 23 de julho a 20 de agosto de 2023, aconteceu na Serrinha do Alambari e em seus arredores a quinta edição da *Resiliência: Residência Artística*, uma iniciativa da Silo – Arte e Latitude Rural. Catalisada por uma questão levantada por Cinthia Mendonça – “O que se pensa sobre o universo camponês da atualidade e o que é pensado a partir dele?” –, a residência reuniu sete artistas em torno das articulações entre arte e agricultura. Esta publicação tem por objetivo criar uma maneira de documentar essa imersão, prolongá-la no tempo e partilhá-la. Com esse intuito, propusemos aos residentes que pensassem o catálogo como uma plataforma na qual poderiam desdobrar processos iniciados no contexto da residência, compartilhar os resíduos da imersão – anotações, esboços etc. –, ou experimentar novas linguagens e formatos, com a mesma liberdade que a própria residência artística pressupõe.

A publicação é aberta com os ensaios de Cinthia Mendonça, pesquisadora, artista e diretora da Silo – Arte e Latitude Rural, e Icaro Ferraz Vidal Junior, curador e editor desta publicação. A seguir, estão reunidas em ordem alfabética as contribuições de cada residente: André Felipe Cardoso, Flaviana Lasan, Hemak, Landra, Mariana Rodrigues e Oksana Rudko. Encerrando este volume, contamos com os ensaios de dois autores que responderam afirmativamente ao

nosso convite para refletirem sobre as questões que se encontram no cerne do projeto da *Resiliência: Residência Artística*: Clarissa Diniz, curadora, escritora e educadora que esteve com os residentes durante parte desse ciclo lunar; e Cláudio Oliveira, filósofo e curador, que nos visitou durante a mostra final.

Um projeto precisa ser suficientemente flexível para incorporar acontecimentos felizes não antecipados por seus idealizadores. Embebidos nessa aposta, quando observamos o impacto que o encontro com a ceramista Gisele Ferreira, moradora da Serrinha do Alambari, teve sobre os processos de cada residente, decidimos trazê-la para o catálogo, inserindo imagens de suas peças entre as diferentes seções. Conferir ritmo, coerência e unidade a essa diversidade de contribuições não teria sido possível sem a argúcia gráfica e a inventividade da designer Ana C. Bahia. Os tradutores Maíra Mendes Galvão e Robin Ward nos ajudaram a levar as palavras semeadas no que nos resta de Mata Atlântica para os anglófonos mundo afora e Andrea Stahel afinou nossos textos em português com sua preciosa revisão. Mediando todos esses agentes, com diplomacia, organização e paciência, contamos com o trabalho de Carolina Fenati.

Boa leitura!



introduction

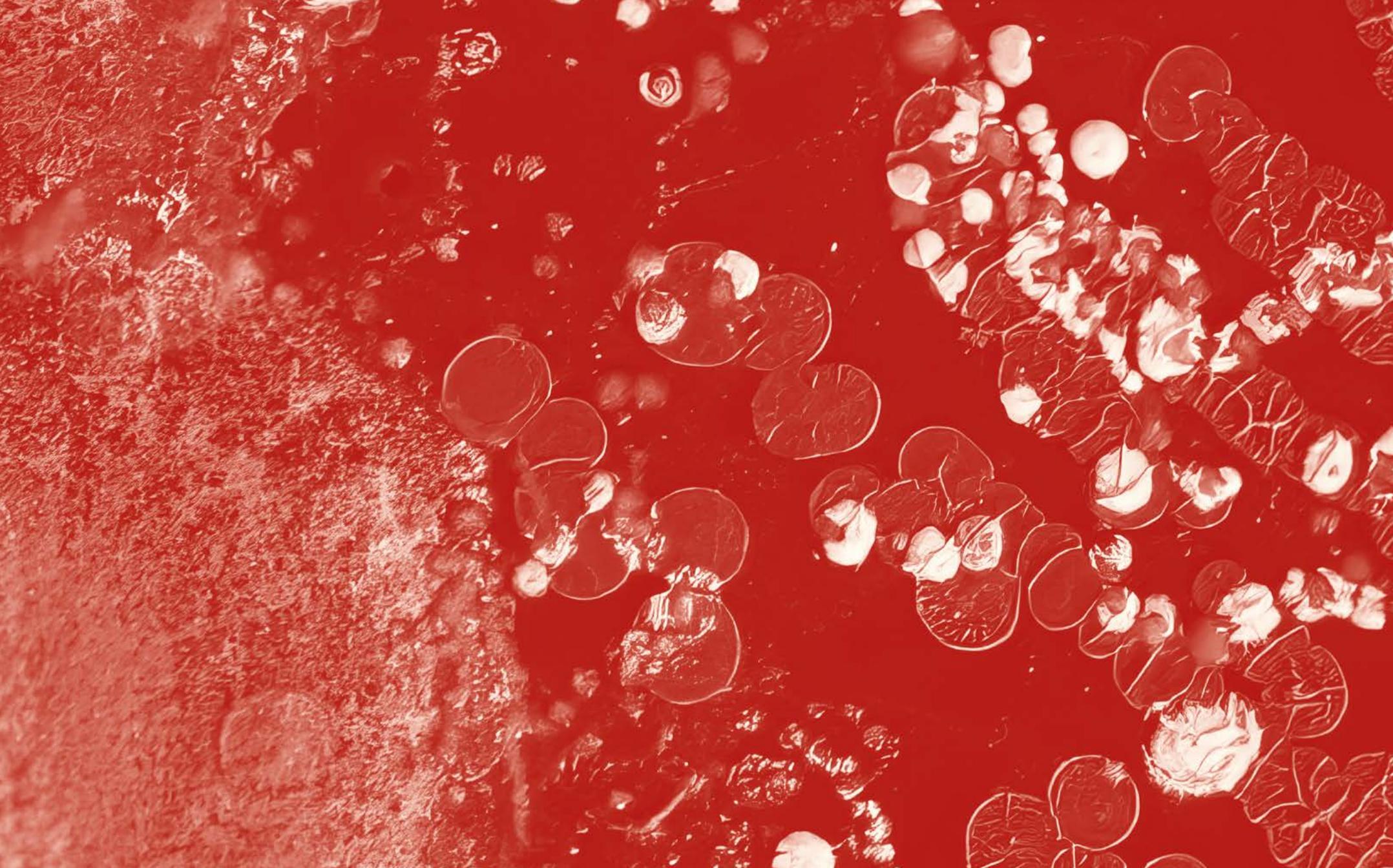
During the lunar cycle of July 23 to August 20, 2023, the fifth edition of *Resilience: Art Residence* took place in Serrinha do Alambari and surroundings, a Silo – Rural Art and Latitude initiative. Catalyzed by a question raised by Cinthia Mendonça – “What is the current thinking about the present day countryside and what kind of meaning does it give rise to?” –, the residency gathered seven artists around the articulations between art and agriculture. This publication seeks to create a way of documenting this immersion, extending it over time and sharing it. With this intent, we have proposed to the residents to think of the catalog as a platform where they could unfold processes kickstarted in the context of the residency, as well as share the traces of this immersion – notes, sketches, etc. –, or experiment with new languages and formats, with the same freedom that the art residency itself presupposes.

Opening the publication are the essays penned by Cinthia Mendonça, researcher, artist, and director of Silo – Rural Art and Latitude, and Icaro Ferraz Vidal Junior, curator and editor of this publication. They are followed by the contributions of each resident in alphabetical order: André Felipe Cardoso, Flaviana Lasan, Hemak, Landra, Mariana Rodrigues and Oksana Rudko. Rounding off this volume, we have essays by two authors who accepted our invitation to reflect on the

questions at the center of the *Resilience: Artist in Residence* project: Clarissa Diniz, curator, writer, and educator who was with the residents during part of this lunar cycle; and Cláudio Oliveira, philosopher and curator, who visited us for the final exhibition.

A project needs to be sufficiently flexible to incorporate happy events that were not foreseen by the idealizers. All in on this bet, when we observed the impact that our encounter with ceramicist Gisele Ferreira, resident of Serrinha do Alambari, had on each of the residents’ processes, we decided to bring her into the catalog fold, inserting images of her pieces between the different sections. Conferring rhythm, coherence, and unity on this diversity of contributions would not have been possible without the graphic acumen and inventiveness of designer Ana C. Bahia. Translators Máira Mendes Galvão and Robin Ward helped us bring the words sown on what is left of the Atlantic Rainforest to the anglophone world at large and Andrea Stahel refined our texts in Portuguese with her precious proofreading. Mediating all those agents with diplomacy, organization and patience, we counted on the work of Carolina Fenati.

Good reading!



sobre a Silo

Silo – Arte e Latitude Rural é uma organização da sociedade civil fundada em 2017 e conduzida por uma equipe de mulheres, engajadas em promover o diálogo entre o campo e a cidade por meio da arte, ciência e tecnologia.

A Silo tem uma linha de programas desenvolvidos com metodologias próprias, que visam estimular o cruzamento entre saberes populares e científicos. Nossas ações criam e ampliam as possibilidades para que jovens camponeses possam viver, trabalhar e se reconectar com o campo e ser um agente de mudança na sua comunidade.

Estamos em território de Mata Atlântica, na Serra da Mantiqueira, em uma Área de Proteção Ambiental, na divisa entre os estados de Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo.

Nossas ações estão focadas em promover a transformação social por meio de sua expressão cultural, artística e da troca de saberes para estimular o desenvolvimento do pensamento crítico, ético e estético. Desse modo, nossos programas são:

Resiliência: Residência Artística

Imersão para pesquisa e experimentação artística voltada para artistas e curadores com a participação de cientistas e agricultores em uma comunidade rural dentro de uma reserva de Mata Atlântica.

CaipiratechLAB

O programa colabora para o fortalecimento dos sistemas agroalimentares regionais e sua expressão cultural por meio de mapeamento, cursos e desenvolvimento de tecnologia em codesign com agricultoras/es para fomentar a autonomia e a cooperação na zona rural, estimulando o desenvolvimento econômico e social no campo.

Laboratórios de Experimentação e Inovação

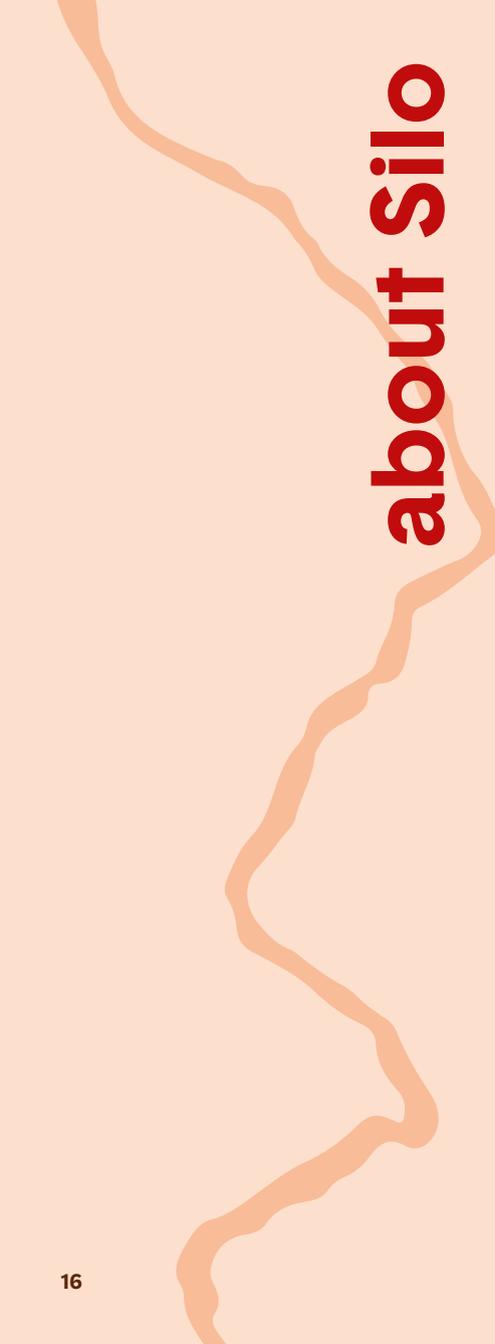
São espaços de prototipagem colaborativa e interdisciplinar, comprometidos com pesquisa e produção, para o desenvolvimento de ideias com a participação de colaboradores e interlocutores, utilizando diferentes recursos.

EncontrADA

Encontros feministas focados na troca de conhecimento entre diferentes realidades que compõem as vivências culturais, sociais, econômicas e estéticas da vida de mulheres e pessoas trans.

Silo Escola

A Silo Escola é uma linha de ação rural, livre e transdisciplinar que atravessa todos os programas da Silo, inspirada na educação popular e nos laboratórios colaborativos, projetada para buscar perguntas e respostas às complexas questões de nosso tempo, oferecendo experiências para intercâmbio de saberes e desenvolvimento humano, trabalhando com diferentes epistemologias.



about silo

Silo – Rural Art and Latitude is a civil society organization founded in 2017 and led by a team of women engaged in promoting a dialog between the countryside and the city through art, science, and technology.

Silo has a line of programs developed after its own methodologies, aimed at stimulating the intercrossing of folk and scientific knowledge. Our actions create and expand opportunities for rural youth to live, work, and reconnect with the countryside and be agents of change in their community.

We are in Atlantic Rainforest territory, in the Mantiqueira Range, an Environmentally Protected Area at the border between the States of Rio de Janeiro, Minas Gerais, and São Paulo.

Our actions are focused on promoting transformation in society by means of their own cultural and artistic expression, as well as the exchange of knowledge to stimulate the development of critical, ethical, and aesthetic thinking. As such, our programs are:

Resilience: Artist in Residence

Immersive experience for art research and experimentation geared toward artists and curators with the participation of scientists and farmers in a rural community within an Atlantic Rainforest nature reserve.

CaipiratechLAB

The program collaborates with the strengthening of regional agricultural food systems and their cultural expression by means of mapping, workshops, and the development of technology co-designed with farmers to foster autonomy and cooperation in rural areas, stimulating social and economic development.

Experimentation and Innovation Laboratories

These are spaces for collaborative and interdisciplinary prototyping, committed to research and production for the development of ideas with the participation of collaborators and interlocutors using various resources.

EncontrADA

They are feminist gatherings dedicated to the exchange of knowledge between different realities that make up the cultural, social, economic, and aesthetic experiences in the life of women and trans persons.

Silo School

Silo School is a rural, free, and transdisciplinary line of action that traverses all Silo programs, inspired by popular education and collaborative labs, designed to seek our questions and answers to the complex issues of our times, offering experiences for the exchange of knowledge and human development, working with different epistemologies.



transmutação

CINTHIA MENDONÇA

resiliência: residência artística –
arte e agricultura

Ao longo dos últimos seis anos a Resiliência: Residência Artística vem propondo temas, questionamentos e linguagens para pesquisa e experimentação artística em uma comunidade rural dentro de uma reserva de Mata Atlântica. Criada para receber artistas e curadores, com o passar do tempo ela foi se abrindo à participação de cientistas e agricultores e se expandiu aos territórios vizinhos, parques nacionais e estaduais, minifúndios e assentamentos, nos revelando a diversidade de modos de vida no campo e na floresta. Hoje podemos dizer que a residência influencia artistas da arte contemporânea a experimentar livremente enquanto criam narrativas sobre o universo rural/ambiental da atualidade, a partir de uma vivência geográfica, focada na experiência territorial, na cotidianidade, no bioma regional e no campesinato. Nesse ambiente oportuno para a troca de saberes, a convivência criativa entre residentes incentiva, de um lado, que diferentes conhecimentos possam se transformar a partir das referências e modos de pensar e fazer da arte e, de outro, que a arte possa ter voz ativa em debates de grande impacto da sociedade, como as questões científicas, políticas, sociais, educativas, socioambientais e agrárias.

O que se pensa sobre o universo camponês da atualidade e o que

transmutation

CINTHIA MENDONÇA

resilience: artist in residence
– art and agriculture

Over the last six years, Resilience: Artist in Residence has been proposing themes, lines of questioning, and languages for art research and experimentation in a rural community within an Atlantic Rainforest Reserve. Created at first to host artists and curators, over time it started to open up to scientists and agriculturists and expanded toward neighboring territories, national and state parks, homesteads and camps, revealing to us the diversity present in the ways of life in the countryside and the forest. Today, we can say that the residency influences contemporary artists toward free experimentation while creating narratives about the present-day rural/environmental sphere, grounded in geography, focused on the territorial experience, everyday goings-on, the regional biome, and country life. In this environment ripe for knowledge exchange, the creative conviviality between residents encourages, on one hand, the transformation of different kinds of knowledge through art references and its ways of thinking and doing, and on the other hand, giving art an active voice in high-impact societal debates, such as scientific, political, social, educational, socio-environmental, and agrarian issues.

*What is the thinking about today's rural sphere and what is thought from it?*¹ Over the last decade, this question

1. Part of a doctoral research in Art, at the State University of Rio de Janeiro, originated a book titled *Settlement* – yet to be published. It shows, via

*é pensado a partir dele?*¹ Ao longo da última década, essa pergunta tem permeado minhas pesquisas e produções artísticas e, nessa nova edição da residência, me pareceu propício lançar mão dela como um convite ao pensamento coletivo, uma oportunidade de matarmos juntos – artistas, cientistas e agricultores – sobre o campesinato contemporâneo. No lugar da pretensão de trazer respostas e soluções, queremos mostrar a importância da arte para colaborar, à sua maneira, nas possíveis formas de lidar com a complexidade dos problemas atuais. Como é o caso da relação entre as mudanças climáticas e as questões agrárias brasileiras.

Entendo que a crise climática que vivemos é também uma crise cultural e nos exige profundas transformações nos modos de pensar e agir. Acredito que a mudança que é preciso fazer reúne desenvolvimento humano e ambiental; respeito e cultivo de diferentes modos de existência; criação, preservação e regeneração de biodiversidades. Assim, o campo e o campesinato estão no centro dessa mudança, dentro de uma disputa cultural, e a arte não pode ignorar isso.

Tendo a duração de um ciclo lunar, a imersão seguiu em um ritmo muito

próprio, com movimento e paragem, expansão e retração das atividades individuais e coletivas. Em um determinado momento ela se encontrou com o programa CaipiratechLAB. O episódio permitiu que os residentes convivessem com agricultores e cientistas para realizarem juntos uma série de atividades, como laboratórios de práticas sobre mudança climática, oficinas de arte, momentos de música e culinária, além das plenárias sobre agricultura, escoamento de alimentos, políticas públicas, editais culturais, campesinato e questões agrárias.

É chegada a hora de compartilhar um pouco do que vivemos durante a imersão. Desde a segunda edição da residência, tenho me dedicado a descrever parte do cotidiano da imersão, seguindo um ritual que aprendi, como artista da performance, de documentar a partir da escrita e ao mesmo tempo tentar incorporar os sentidos presentes. Mas nessa edição há algo diferente. Nas anteriores tiveram vez as expedições pela área de proteção ambiental da Serrinha do Alambari e pelos campos de altitude do Parque Nacional do Itatiaia. Então, coube a mim narrar nossas longas caminhadas pelas nuvens, nos

has permeated my research and artistic output, and this new edition of the residency seemed like a good opportunity to offer it as an invitation for collective thinking, an opportunity to ruminate together – artists, scientists, and agriculturists – about contemporary country life. Instead of having the pretension of offering answers and solutions, we want to show the importance of art's collaboration, in its own way, toward dealing with the complexity of the problems of the present. One such case is the relationship between climate change and Brazilian agrarian issues.

I understand that the climate crisis we are traversing is also a cultural crisis and demands profound transformations in our ways of thinking and acting. I also believe that the necessary change has to bring together human and environmental development; respect and cultivation of different ways of existing; the creation, preservation, and regeneration of biodiversities. Thus, rural areas and rural dwellers are at the center of this change, within a cultural conflict, and art cannot ignore this.

With the duration of one lunar cycle, the immersion followed its very unique pace, with movement and stoppage, expansion and retraction of individual and collective activities. At a certain point, it overlapped with the

program CaipiratechLAB. The episode allowed residents to share space with agriculturists and scientists by coming together for a series of activities, such as climate change practices labs, art workshops, music and cooking moments, as well as plenary sessions about agriculture, outflow of food, public policies, culture notices, rural life, and agrarian issues.

The time has come to share a bit of what we experienced during the immersion. Since the second edition of the residency, I have been pouring myself into describing part of the day-to-day of the immersion, following a ritual that I have learned, as a performance artist, of documentation using writing while also trying to incorporate the present senses. But there is something different in this edition. The previous ones featured expeditions through the environmental protection area of Serrinha do Alambari and through the high-altitude fields of the Itatiaia National Park. Therefore, it was my duty to narrate our long walks among the clouds, losing and finding ourselves in stories amid the mists.

Now, I had to choose between the visits we took to the region's farming areas: productive homesteads, small farms, settlements, and larger farms. As such, I take it upon myself to tell you about our outing to the Roseli Nunes

1. Essa pergunta guiou minha pesquisa de doutorado em artes, na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, e deu origem a um livro que se chama *Assentamento* – ainda não publicado. Ele mostra, a partir das artes performativas e visuais, o desencontro entre pessoas e territórios, uma espécie de desterramento de famílias camponesas no interior dos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo.

performance and the visual arts, the disconnect between people and territories, a kind of uprooting of country families in the interior of the states of Minas Gerais, Rio de Janeiro, and São Paulo.

perdendo e nos achando em histórias em meio a nevoeiros.

Agora tive que escolher entre as visitas que fizemos aos locais de plantio da região: quintais produtivos, sítios, assentamentos e fazendas. Com isso, me dedico a contar-lhes sobre nossa ida ao Assentamento Roseli Nunes, localizado no município de Pirai, Rio de Janeiro.

Para dar conta dessa tarefa, foi preciso voltar a pôr meus pés no chão, me conectar com o ciclo do cultivo da terra, todo o pragmatismo que faz parte dele e ver transmutar a névoa em um horizonte rural.

*

Quando chegamos ao Assentamento Roseli Nunes em Pirai já passava das 9h30 da manhã de um dia de inverno, e, como de costume, Celso nos esperava na estrada, na bifurcação entre o seu lote e a sede do assentamento. Para chegar até lá cruzamos o rio Pirai – só é possível vê-lo se esticar bem pescoço –, gosto de imaginar seu cheiro de peixe e musgo. Passamos pela estrada de terra esburacada, pastos descampados e diversas estradinhas que nos levam a um mosaico de lotes, sítios e terrenos numa paisagem um tanto árida.

Quando nos avistamos, sorrimos, Celso deu partida e nós então o

seguimos. Da estrada, a vista da sede sempre me fascinou. É bom ver a velha fazenda Cesbra² rasurada por murais e a bandeira do MST que balança no alto. Quando passo pela porteira é como se eu tivesse a certeza de que o mundo está em movimento.

A antiga fazenda ficou para trás e deixou como herança um solo que necessita de cuidados. Ela cumpriu um longo ciclo exploratório – dentro da lógica colonial –, primeiro o café, depois a pecuária leiteira e por último, já como empresa, a silvicultura que, sem manejo adequado, drena a água e os nutrientes do solo, impactando inclusive os lençóis fluviais mais profundos.

Chegamos na sede, uma casa com janelas de ferro e vidro, uma grande varanda. Atrás dela há um terreiro cimentado e um curral retangular, em cima dele um telhado duas águas. Esse curral tem um espaço no meio para caberem duas fileiras de vacas – de costas, uma ao lado da outra – e cochos nas laterais, onde elas colocam a cabeça para comer. Ao lado dele fica um celeiro com uma casinha em cima.

Nessa arquitetura repousam os vestígios de um modo de produção do passado e as marcas do agora, a reforma agrária e seus processos regenerativos. Quando a reforma acontece não é apenas o solo que se regenera, as pessoas que ali vivem e os que estão

Settlement, in the municipality of Pirai, Rio de Janeiro.

In order to achieve this, I needed to put my feet on the ground again, to connect with the cycle of land cultivation, all the pragmatism that is part and parcel of that process, and see the mists get transmuted into a rural horizon.

*

When we arrived at the Roseli Nunes Settlement in Pirai, it was after 9:30 on the morning of a winter's day, and, as usual, Celso was waiting for us on the road, at the fork between his plot and the settlement's headquarters. We crossed the Pirai river to get there – you can only see it if you stretch your neck quite fiercely –, I like to imagine its scent of fish and moss. We passed through the hole-ridden dirt road, through eerie pastures, and several little roads that took us to a mosaic of plots and ranches, in quite an arid landscape.

When we saw each other, we smiled, Celso started the car, and we followed him. From the road, the view of the headquarters has always fascinated me. It is good to see the old Cesbra farm² redacted by murals and the MST (Landless Workers' Movement) flag waving up high. When I pass through

the gate, it is as if I am sure that the world is in motion.

The old farm was left behind and left as heritage a soil that needs care. It fulfilled a long exploration cycle – within the colonial rationale –, first with coffee, then with dairy farming, and lastly, as a business at the time, the kind of forestry that, without proper management, drains the water and nutrients from the soil, making a negative impact even in the deepest river tables.

We arrived at the headquarters, a house with iron and glass windows, a large porch. Behind it there is a concrete patio and a rectangular pen covered by a two-gable roof. This pen has a space in the middle to fit two rows of cows – on their backs, side-by-side – as well as troughs on the sides, which they would reach by sticking their heads through the fencing for feeding. Next to the pen, there is a storehouse with small living quarters on top.

On this architecture lie the traces of a past mode of production and the marks of the present, the agrarian reform and its regenerative processes. When the reform happens, it is not just the soil that regenerates, but the people who live there and those around it also acquire new life. Thus, the pen becomes a meeting space; the patio, meeting grounds for artists and settlers; the

2. Improdutiva, foi desapropriada pelo governo federal e a ocupação da área do Assentamento Roseli Nunes teve início em 2006.

2. An unproductive tract of land, it was dispossessed by the Federal Government and the occupation of the Roseli Nunes Settlement area began in 2006.

ao redor também ganham nova vida. Dessa forma o curral torna-se sala de reuniões; o pátio, lugar de encontro entre artistas e assentados; a mata, reserva ambiental; a roça, laboratório de experimentações agroecológicas, e a vizinhança encontra, a preço justo, comida de qualidade e sem veneno.

A despeito do passado, há uma nova história para viver a partir desse lugar. Estando ali, sinto que testemunhamos uma espécie de escrita que rasura a outra. É como se essa rasura criasse possibilidade para novas formas de cultivar a terra e sua gerência coletiva.

Descemos do carro. Era possível sentir o cheiro do café, a alegria da chegada e ver a fumaça saindo do fogão a lenha: algo estava sendo cozido. No centro do terreiro de cimento a bandeira do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra dobrada de maneira a mostrar-se: verde, vermelho, branco, preto, chapéu, homem e mulher, facão hasteado, mapa do Brasil. A estética do Movimento se expressa nesse gesto de dobradura. Então, um companheiro perguntou onde queríamos nos sentar e logo sugeri que nos sentássemos ali mesmo, no centro do terreiro de cimento, junto à bandeira, debaixo do sol. Enquanto tomávamos café com inhame e nos aquecíamos, surgiram as primeiras perguntas: o que significam as cores e os símbolos dessa bandeira?

Quando foi a criação do assentamento, qual é a história dele? O que é Incra? Então, a reforma agrária, ela está garantida na constituição brasileira? Mas, aí, por que ainda não foi realizada? Aprendemos que o assentamento é formado por minifúndios, isto é, pequenas propriedades familiares. Em sua maioria esses lotes são menores do que a definição de módulo fiscal.³ Foi aí que a conversa enveredou pelas dificuldades e disputas jurídicas na criação de um assentamento, a luta cotidiana pela sustentabilidade e o sentido de garantir a terra àqueles que plantam: depois que um assentamento é erguido, como é que faz para permanecer? O galo não parava de cantar, como se quisesse dar seu testemunho. Me lembrei que no MST há uma prática que sempre me chamou atenção. Quando se ocupa uma terra improdutiva, após o rompimento das cercas e a armação de barracos de lona, a roça é feita. Antes mesmo de construir moradia, se plantam milho, mandioca, abóbora, se fazem horta e o que mais for possível cultivar. Então, a primeira colheita é distribuída gratuitamente para a vizinhança da cidade, em uma marcha em que os trabalhadores sem-terra se apresentam, mostrando seus valores.

Após a conversa no terreiro fomos convidados a visitar um lote do Assentamento. Caminhamos cerca de

forest, an environmental reserve; the crops, a laboratory for agroecological experiments; and the neighborhood can find, for fair prices, quality, poison-free food.

In spite of the past, there is a new history to be lived in this space. Being there, I feel that we witness a new kind of writing that redacts the former one. It is as if this redaction would create the possibilities of new forms of cultivating the land and enacting its collective management.

We get out of the car. It was possible to smell the coffee, the joy of the arrival, and to see the smoke wafting from the woodburning stove: something was being cooked. At the center of the concrete patio, the flag of the Landless Rural Workers' Movement folded in such a way as to show itself: green, red, white, black, hat, man and woman, a hoisted machete, the map of Brazil. The aesthetic of the movement expresses itself in this folding gesture. Then, one comrade asked where we wanted to sit and I immediately suggested we sat right there, at the center of the concrete patio, by the flag, under the sun. While we drank coffee and ate some root vegetables, warming ourselves up, the first questions arose: what do the colors and symbols in this flag mean? When was the settlement created, what is its history? What is Incra? So, the

agrarian reform, is it guaranteed by the Brazilian constitution? But then, why hasn't it been done? We learned that the settlement is made up of homesteads, that is, small family properties. Most of those plots are smaller than the definition of a fiscal module.³ That was when the conversation meandered through the difficulties and legal conflicts involved in the creation of a settlement, the everyday fight for sustainability, and the purpose of securing land for those who cultivate: after a settlement is erected, how can it become permanent? The rooster would not stop crowing, as if to give his testimony. But I remembered that there is a practice at MST that has always caught my attention. When one occupies unproductive land, after breaking the fences and pitching the tarp tents, the soil is tilled. Even before homes are built, they plant corn, manioc, pumpkin, they make a vegetable garden and plant whatever else is possible. Then, the first crop is shared for free with the neighboring townspeople, during a march where the landless workers introduce themselves and demonstrate their values.

After the conversation on the patio, we were invited to visit one of the plots of the Settlement. We walked for about three kilometers along the dusty red dirt road. We passed by protestant

3. Unidade de medida, em hectares com valor fixado pelo Incra para cada município levando em conta diversas variantes, entre elas a produção agrícola.

3. Measurement unit, in hectares with a value determined by Incra for each municipality considering many variants, among them, the production of crops.

três quilômetros pela estrada de terra vermelha empoeirada. Passamos por igrejas protestantes, encruzilhadas com ebó, casebres, barrancos, pequenas plantações, braquiária, bifurcações que nos levariam a outros lotes, a outros assentamentos. Enquanto seguíamos a pé pela estrada, ouvíamos histórias sobre o dia da ocupação. Naquela noite escura de lua nova, após o rompimento da cerca, na hora de erguer a bandeira, eles tiveram uma surpresa. O responsável por erguê-la, com pouca luz, cheio de adrenalina e cansaço, pegou o tecido vermelho que avistou primeiro, e assim, em vez da bandeira, o que subiu na longa vara hasteada foi a saia da companheira. Gosto de imaginar que o Assentamento Roseli Nunes foi conquistado assim, com a saia de uma mulher.

Avistamos a cerca de arame farpado. O lote era do Celso. Uma casa em construção, na frente dela um pomar com uma enorme variedade de frutíferas, na lateral uma passagem repleta de arbustos, era por onde chegaríamos à agrofloresta. Nessa passagem se podiam ver, à direita, a casa da vizinha e, à esquerda, a garagem; a porta de entrada da cozinha; uma trança de espigas de milho bem amarelas penduradas, secando numa haste; um cacho gigante de banana-nanica e, embaixo da bananeira, um banco de madeira onde, em algum momento, eu me sentaria para descansar. Ouço a TV ligada, o riso de uma criança e por

fim o rosto de uma bonita mulher. A companheira do Celso é pedagoga e educadora popular. Em meio à longa conversa que tive com ela já no final da visita – depois de me sentar no banco de madeira –, Maria Emília me contou que Celso e ela se conheceram na militância, enquanto viajavam a trabalho por assentamentos do Brasil. Ou seria durante um curso oferecido por uma das escolas do movimento? Eram tantas idas e vindas entre Espírito Santo, Paraná, Moçambique e Piraí que já não me lembro.

No fundo da casa encontramos a agrofloresta que o Celso vem cultivando nos últimos anos. Ao contrário do que muitas vezes se imagina, não estávamos diante de um ambiente ordenado de maneira simétrica onde se pode ver o estrato de cada espécie. Naquele lugar, parece que tudo faz sentido, mas não se pode ver a ordem das coisas, hortaliças e plantas se espalham sobre a grossa camada de serrapilheira, um murundu que acolhe gentilmente tudo o que é plantado ali.

Arbustos de frutos silvestres, ervas medicinais ou aromáticas, como ora-pro-nóbis, manjeriço, menta, dipirona, e ainda frutíferas, como physalis, mamão, laranjas e mexericas. Bem como café, urucum, bananeiras de diversas qualidades, cúrcuma e árvores como mogno, palmeiras e um tipo raro de limão gigantesco com casca bem grossa. Não demorou muito para sermos devorados por aquele lugar.

churches, crossroads with *candoblé* paraphernalia, huts, ravines, small crops, brachiaria, bifurcations that would lead us to other plots, to other settlements. While we continued on foot along the road, we heard stories about the day of the occupation. On that dark new moon evening, after breaking the fence, when it was time to hoist their flag, they had a surprise. The person in charge of hoisting it under the dim lights, taken over by adrenaline and exhaustion, grabbed the first red cloth he saw, and that was how, instead of the flag, what climbed up the long pole was his partner's skirt instead. I like to imagine that the Roseli Nunes Settlement was conquered like this, with a woman's skirt.

We caught sight of a barbed wire fence. That was Celso's plot. A house under construction, and an orchard in front of it with a great variety of fruit trees; to the side, a passage lined with bushes marked our path to the agroforest. In the passage, we could see, to the right, the neighbor's house, and, to the left, the garage; the kitchen door; a straw braid with very yellow corn husks hanging from it, drying out; a gigantic bunch of *nanica* bananas and, under the banana tree, a wooden bench where, on some other moment, I would sit to get some rest. I hear the TV, a child's laughter and finally the face of a beautiful woman. Celso's partner is a pedagogue and educator. Amid the long conversation I had with

her toward the end of the visit – after sitting on the wooden bench – Maria Emília told me that she and Celso met as activists, while traveling for work through settlements all over Brazil. Or was it during a workshop offered by one of the movement's schools? There were so many comings and goings between Espírito Santo, Paraná, Moçambique, and Piraí that I can no longer recall.

At the back of the house, we found the agroforest that Celso has been cultivating over the last years. Contrary to what one often imagines, we were not looking at a symmetrically ordered arrangement where you can see each species' patch. In that place, everything seems to make sense, but you cannot see the order of things, of the vegetables that spread out on the thick layer of dead coverage, a *murundu* (heap) that gently embraces everything that is planted there.

Bushes of wild fruit, medicinal or aromatic herbs, such as ora-pro-nóbis, basil, mint, yarrow, and fruit such as gooseberry, papaya, oranges, and tangerines. Also coffee, *urucum*, different sorts of bananas, turmeric, and trees such as mahogany, palm trees, and a rare kind of giant lime with a very thick skin. It did not take long for the place to devour us. I like the gooseberry in my mouth, mint smell, pepper feel, turmeric pigment on my fingertips, endless questions, Celso's explanations, hubbub, laughter, requests for silence, and shouts of “stop, do not step there!”.

Gosto de physalis na boca, cheiro de menta, sensação de pimenta, tintura de cúrcuma na ponta dos dedos, perguntas sem fim, as explicações de Celso, buchichos, risadas, pedidos de silêncio e gritos de: stop, não pisa aí! Parte da horta tinha sido recém-plantada, e, para quem não conhece bem, as mudas transplantadas no solo (não havia canteiros convencionais) são confundidas com mato. Por isso, é preciso ter gentileza e pisar suavemente na terra. No fundo do pequeno terreno ainda podíamos ver um galinheiro repleto de galinhas e ovos, um chiqueiro com porcos crioulos e um lago. A mata, imponente, começava logo ali, na beira daquele quintal. Luz e sombra, umidade, cheiro de terra e adubo, microrganismos, tudo fermenta e é aproveitado em um movimento de morte e vida das coisas.

Já no final da visita, alguém pergunta: para onde vai tudo isso que você planta? Celso responde que parte é para subsistência e parte para a venda. Os alimentos plantados nesse terreno são escoados por meio do coletivo Alaíde Reis, criado pelo grupo de famílias auto-organizadas na produção e na distribuição de alimentos da reforma agrária. Eles compraram um caminhão e, quando não quebra, fazem as entregas em municípios da região e no Armazém do Campo do Rio. E o preço do *berry* (frutos silvestres), dá para ganhar um dinheiro vendendo, não dá? Celso então respondeu que tudo que

ele planta é vendido a um preço justo, isto é, o valor que ele, como camponês, poderia pagar para alimentar seu filho.

A resposta de Celso sobre o preço dos frutos silvestres expressa os valores do modo de vida no campo. Para nós ficou evidente que o objetivo da economia camponesa é a sobrevivência, isto é, a manutenção da existência das pessoas e de sua cultura. Embora saibamos que os camponeses, de certa forma, façam parte do mercado, por fim, parece que o mercado é apenas um meio de manter e ampliar a vida. A contiguidade, a confiança e o compartilhamento de alguns valores, como o sentido de corresponsabilidade sobre a agricultura, são essenciais nessa relação entre quem planta e quem compra.

Ao retornarmos à sede do assentamento fomos almoçar arroz-de-brejo, feijão-preto, inhame, salada, e ouvi alguém dizer: estou comendo o melhor feijão da minha vida. Estava mesmo delicioso.

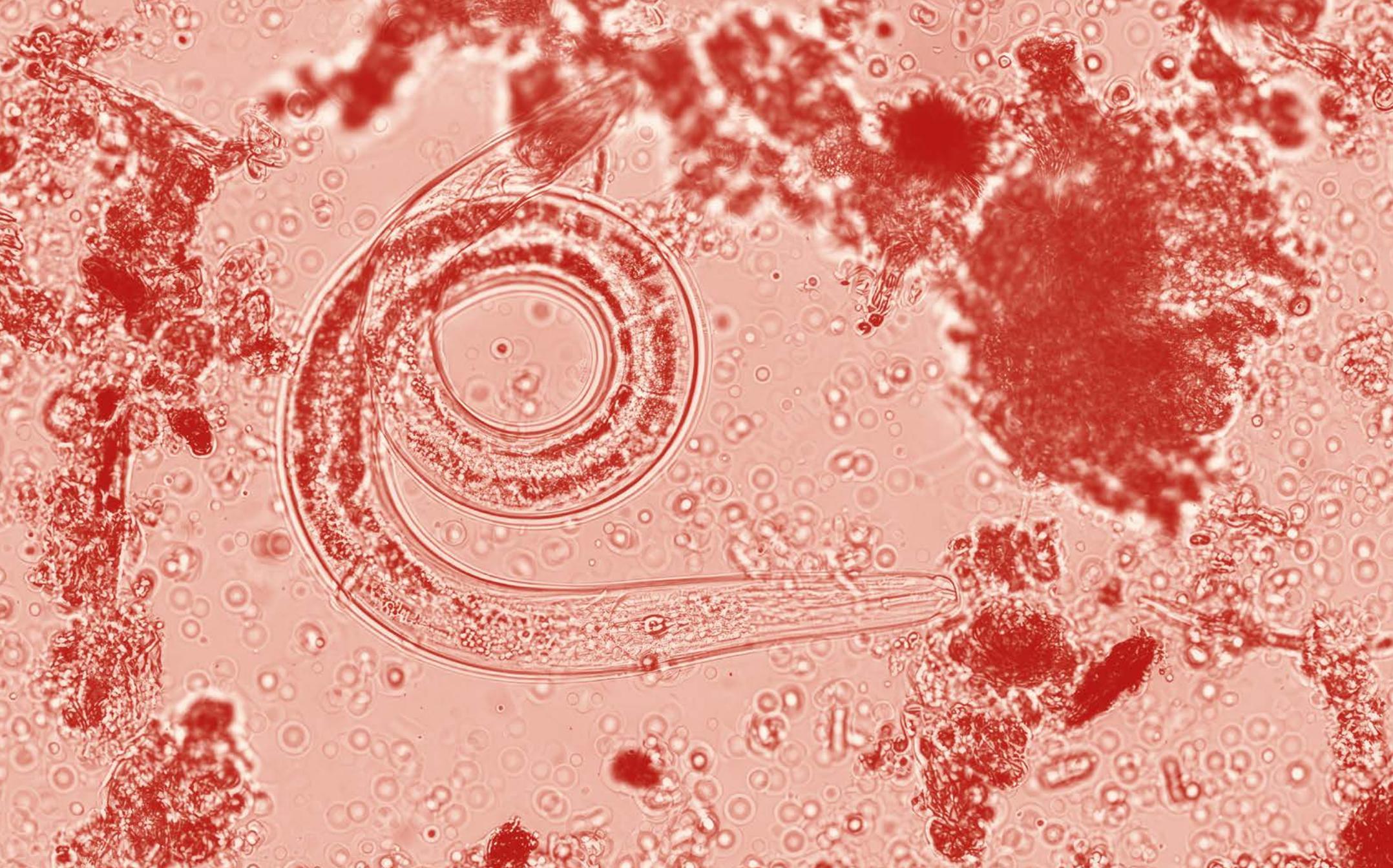
Part of the garden had been planted recently, and, for those who are not so in the know, the saplings transplanted into the ground (there were no conventional rows) were mistaken for wild plants. That is why it is necessary to be gentle and to tread the earth lightly. At the back of the small plot, we could see a chicken coop full of chicken and eggs, a pigpen with creole pigs and a pond. The imposing rainforest started right there, at the edges of that backyard. Shadow and light, smell of soil and fertilizer, microorganisms, everything ferments and is put to use in a movement of life and death of things.

Toward the end of the visit, someone asks: where does all of this that you plant go? Celso replies that part of it is for subsistence and part for selling. The food cultivated on this plot outflows through the collective Alaíde Reis, created by the group of self-organized families who work in the production and distribution of food from the agrarian reform. They have bought a truck, and, when it isn't malfunctioning, they do deliveries in municipalities of the region and the Campo Mercantile of Rio. And the price of the berries, you can make some money from that, no? Celso then replied that everything he plants is sold for a fair price, that is, the price that he, as a farmer, would be able to afford to pay for feeding his child.

Celso's reply about the price of the wild berries expresses the

values of the rural way of life. To us, it became evident that the goal of country economy is survival, that is, the maintenance of the existence of people and their culture. Although we know that the farmers, in a way, are part of the market, in the end, it seems that the market is just a means toward maintaining and expanding life. The contiguity, trust, and the sharing of some values, such as the sense of co-responsibility over agriculture, are essential in this relationship between those who plant and those who buy.

When we return to the settlement headquarters, we go for a lunch of wild rice, black beans, roots (*yams*), salad, and I hear someone say: I am having the best beans of my life. They were delicious indeed.



dos microrganismos à macroeconomia:

duas ou três coisas sobre arte e agricultura

ICARO FERRAZ VIDAL JUNIOR

Enquanto escrevo estas linhas, chegam por aqui notícias sobre as contundentes ações de uma greve de agricultores, ocorridas em 25 dos 27 Estados europeus.¹ Pouco noticiada no Brasil, a gigantesca paralisação é complexa e controversa. Nenhuma tomada de posição, a favor ou contra o movimento, se sustenta sem inúmeras ponderações, muitas delas testemunhando os profundos impasses legados pelo nosso passado (nem tão passado assim) colonial. Noticia-se que os agricultores europeus se opõem às políticas de importação a preços que inviabilizam uma concorrência justa entre produtores europeus e não europeus; mas também que eles apresentam grande resistência às medidas de proteção ambiental fixadas pela Europa.

Em relação ao primeiro ponto, que aparece frequentemente na mídia brasileira sob o nome de protecionismo europeu, poderíamos argumentar que a desigualdade nos preços de produtores europeus e não europeus deve-se ao modelo de cultivo nos grandes Estados agroexportadores, que deriva da *plantation*, sistema que vigorou durante o período oficialmente colonial de nossa história. Baseado na grande propriedade monocultora e voltado

1. L. Barrucho; A. Gallagher. “O que está por trás dos protestos de agricultores em dezenas de países ao redor do mundo?”. *BBC News Brasil*, 14 fev. 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cv28j70wx0do>

from microrganismos to macroeconomia:

two or three things about art and agriculture

ICARO FERRAZ VIDAL JUNIOR

As I write these lines, there is incoming news about the fiery actions of a farmers' strike, which took place in 25 of the 27 European States.¹ The colossal stoppage, of which there was barely any news in Brazil, is complex and controversial. Taking a stand either in favor or against the motion is something that cannot be maintained without much pondering, a large part of which will boil down to acknowledging the profound impasses inherited from our colonial past (which has not quite left us entirely). The news is about how European farmers are opposing import policies based on prices that hinder fair competition between European and non-European farmers; but also that, on the other hand, they display fierce resistance against environmental protection measures enforced in Europe.

Regarding the first point, which comes up frequently in the Brazilian media under the name of European protectionism, we could argue that inequality between European and non-European prices is a result of the farming model followed in the great agricultural exporter States, deriving from the plantation system that reigned during the officially colonial period in our history. Based on the large monoculture

1. L. Barrucho; A. Gallagher. “O que está por trás dos protestos de agricultores em dezenas de países ao redor do mundo?”. *BBC News Brasil*, 14 fev. 2024. Available at: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cv28j70wx0do>

para o mercado externo, esse modelo produtivo não teria sido possível sem o violento projeto fundiário colonial e o sistema de escravização de pessoas negras e indígenas. Assim, a oposição aos grandes agroexportadores por parte dos pequenos produtores europeus poderia ser lida por nós em uma chave progressista.

Como o mundo contemporâneo parece ter horror ao inequívoco, logo nos damos conta de que a resistência às medidas de proteção ambiental propostas pela Europa nos impede de subscrever integralmente a luta dos camponeses do Velho Mundo como uma luta anticolonial. As ideias avançadas no campo econômico-trabalhista parecem conviver, não sem atrito, com um imaginário retrógrado no que concerne à relação extrativista com a natureza. A crise climática, como resultante da agência humana sobre uma grande diversidade de seres e formas de vida, evidencia os limites da tradição humanista que vem, há séculos, fundamentando nosso entendimento político do campo progressista.

Assumimos, evidentemente, que um movimento com a escala dessa paralisação é plural e heterogêneo, contando com uma miríade de posições, simplificada ao extremo

pela grande mídia. Ainda assim, o que surpreende nisso tudo é constatar a falta de letramento nas questões relacionadas ao universo agrário por parte daqueles que não estão diretamente implicados em vivências rurais. Impressiona a falta de repertório para nos posicionarmos diante do que nos chega (quando chega) pelo noticiário.

Ao mesmo tempo que nos vemos cindidos diante das pautas dos movimentos de greve europeus, por aqui festejamos, com o governo democrático de Lula, o recente aumento no PIB acima das projeções,² sem ponderarmos o papel do modelo latifundiário, monocultor e agroexportador nesse resultado. Se qualquer utopia revolucionária hoje agoniza diante dos imperativos de governabilidade, não é sem surpresa que seguimos sem reforma agrária e apegados como fetichistas a indicadores macroeconômicos que lançam sombra ao modo como estamos produzindo riqueza. Aos custos sociais, bem conhecidos, da plantation 2.0, acrescenta-se o impacto ambiental do manejo de monocultura para a crise climática – e a discussão segue centrada no PIB.

O recente desgaste nas negociações do acordo entre o Mercosul e a União

farm and facing the external market, this production model would not have been possible without the violent colonial land project, and the system of enslavement of black and indigenous peoples. As such, we could read the opposition to large-scale agro-exporters by European small farmers through a progressive lens.

As the contemporary world seems to be horrified with the unequivocal, we soon realize that resistance against environmental protection measures proposed by Europe prevents us from wholly embracing the fight of the Old World farmers as an anticolonial fight. The ideas advanced in the field of economics and labor seem to share space, not without some attrition, with a retrograde picture painted by that extractivist relationship with nature. The climate crisis, as a result of human agency upon a large diversity of beings and forms of life, evidences the limits of the humanist tradition that, for centuries, has been the foundation of our political understanding of the progressive subset.

We assume, of course, that a movement on the same scale as this stoppage would be plural and heterogeneous, involving a great variety of standpoints,

simplified to the extreme by big media. Even then, what is surprising in all of this is to identify the lack of literacy about matters related to the agrarian world from those who are not directly implicated in rural experiences. The lack of a repertoire from which to take a stand about what we receive (when we receive it) from newscasts is astounding.

At the same time as we see ourselves divided before the agenda of the European strike movements, around Brazil, we celebrate, with Lula's democratic government, the recent increase in our GDP beyond projections,² without pondering the role of the large estate, monoculture, and agroexporter model toward this outcome. If any revolutionary utopia today agonizes before the governability imperatives, it is no surprise that we remain without land reform and attached like fetishists to macroeconomic indicators that cast a shadow upon the ways we are producing wealth. To the well-known social costs of plantation 2.0 is added the environmental impact of the management of monoculture upon the climate crisis – and the discussion remains GDP-centric.

The recent crumbling of the negotiations of the deal between Mercosur and the European Union,

2. C. Rydlewski. "PIB cresce 2,9% em 2023, puxado por bonança recorde de agronegócio". *Metrópoles*, 1º mar. 2024. Disponível em: <https://www.metropoles.com/negocios/pib-cresce-29-em-2023-puxado-por-bonanca-recorde-do-agronegocio>

2. C. Rydlewski. "PIB cresce 2,9% em 2023, puxado por bonança recorde de agronegócio". *Metrópoles*, 1º mar. 2024. Available at: <https://www.metropoles.com/negocios/pib-cresce-29-em-2023-puxado-por-bonanca-recorde-do-agronegocio>

Europeia, também muito associado à questão agrícola³ – a facilitação de importação encontra forte resistência entre o campesinato europeu –, é mais uma ponta do gigantesco iceberg em direção ao qual nos precipitamos. Por um lado, confiamos em nossos representantes e, arvorados na ideia de nação, tão moderna quanto antiquada, torcemos pelo melhor para o país, em detrimento do planeta; por outro, constatamos que, nesse cenário, o modelo de desenvolvimento agrícola de matriz colonial, concentrador de capital e terra nas mãos de poucos, passa muito bem, obrigado. Tudo parece corroborar a máxima que diz que é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo.

*

Quando fui convidado por Cinthia Mendonça a me juntar a ela como curador desta edição da *Resiliência: Residência Artística*, que teve por tema “Arte e agricultura”, não podia prever o efeito que as questões formuladas ao longo deste processo teriam sobre meu modo de ver a realidade. O breve relato com que abri este texto não teria sido possível sem que eu tivesse experimentado, ainda que brevemente, a lente das questões agrárias. A greve

3. AFP. “Protestos de agricultores na UE têm grande impacto sobre acordo com Mercosul”. *Carta Capital*, 30 jan. 2024. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/mundo/protestos-de-agricultores-na-ue-tem-grande-impacto-sobre-acordo-com-mercosul/>

europeia, o PIB brasileiro e o acordo entre Mercosul e Europa chegam até nós sem que as controvérsias propriamente ligadas à agricultura recebam a devida importância. E que importância seria essa? Ora, estamos falando no que comemos e em como lidamos com a terra. Não me ocorre, em nosso planeta superaquecido, onde há biomas inteiros sob ameaça, animais envenenados pelo garimpo e pessoas passando fome, tema mais urgente.

Se o ponto de partida deste ensaio foi um conjunto de exemplos políticos, em um sentido bastante tradicional do termo, acredito ser fundamental indicar a diversidade de perspectivas que a arte pode lançar sobre a questão da agricultura, o que se revelou para nós já na etapa de seleção dos projetos, e se aprofundou à medida que os residentes foram avançando em suas pesquisas. Se é possível se aproximar da agricultura por meio de sindicatos e cooperativas, indicadores econômicos e acordos de cooperação internacional, também é possível trocar sementes, fabricar outras paisagens, especular o imaginário da terra, dimensionar o abismo entre microrganismos e grandes propriedades, fazer da terra pigmento ou escutar seus segredos.

Foi a confiança no artista como alguém que olha para onde quase

also closely associated with the farming issue³ – the facilitation of imports finds strong resistance among the European landworkers –, is yet another tip of the gigantic iceberg toward which we are hurling ourselves. On one hand, we trust our representatives, and, anchored in the idea of nation, as modern as it is antiquated, we root for the best for our country, to the detriment of the planet; on the other hand, we realize that, in this scenario, the farming development model rooted in the colonial system, which concentrates capital and lands in the hands of the few, is doing very well indeed. Everything seems to corroborate the saying that it’s easier to imagine the end of the world than the end of capitalism.

*

When I was invited by Cinthia Mendonça to join her as curator of this edition of *Resilience: Artist in Residence*, with the theme “Art and Agriculture”, I could not predict the effect that the questions formulated would have on the ways I saw reality. The short account with which I opened this text would not have been possible without my having experimented, even briefly, with the lens of agrarian issues. A European strike, Brazilian GDP, and the deal between

3. AFP. “Protestos de agricultores na UE têm grande impacto sobre acordo com Mercosul”. *Carta Capital*, 30 jan. 2024. Available at: <https://www.cartacapital.com.br/mundo/protestos-de-agricultores-na-ue-tem-grande-impacto-sobre-acordo-com-mercosul/>

Mercosur and Europe are relayed to us without the primer of duly recognizing the importance of the controversies specifically related to agriculture. And what would that look like? Well, we are talking about what we eat and how we handle the Earth. I cannot think, in our overheated planet, where entire biomes are under threat, where animals are being poisoned by mining, and people are going hungry, of a more urgent issue.

Whereas the starting point of this essay was a set of political examples – political here in the very traditional sense of the word –, I believe it is fundamental to point to the diversity of perspectives that art can offer the agriculture issue, which revealed itself to us still in the project selection phase, and went further as the residents advanced on their research paths. If it is possible to approach agriculture through unions and cooperatives, economic indicators, and international cooperation agreements, it is also possible to exchange seeds, to manufacture other landscapes, to speculate on the imagination of the Earth, to try to fathom the abyss between microorganisms and large-scale estates, to turn the soil into pigment or listen to its secrets.

It was the confidence of the artist as someone who looks where almost nobody else is looking that supported

ninguém mais está olhando que fundamentou nossa aposta em uma convocatória temática articulando arte e agricultura. Reconhecemos que há, na história social e cultural do universo rural, uma série de lugares-comuns, que passam pela excessiva romantização do trabalho no campo, por uma certa tecnofobia no que diz respeito à modernização do trabalho agrícola, por um imaginário povoado de figuras como o Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, ou Nerso da Capetinga, da Escolinha do Professor Raimundo, ou por representantes de uma elite branca que cansou da vida na cidade e “retorna” em busca de uma vida mais próxima da natureza, dos alimentos orgânicos etc. Nada disso é intrinsecamente problemático, mas são imagens que se encontram demasiadamente sedimentadas no domínio da cultura, e acreditamos que cabe à arte tensionar, friccionar, esgarçar a cultura.

Além dos imaginários hegemônicos acerca do universo rural, observamos que há questões específicas que monopolizam os discursos acerca da agricultura, mesmo nas rodas mais progressistas. A questão fundiária talvez seja o maior exemplo nesse sentido. A importância e a urgência da reforma agrária não estão sendo questionadas aqui, mas é preciso que se diga que, às vezes, elas encobrem nossa capacidade de escutar efetivamente os sujeitos que

dão forma ao universo rural. Sobre questões desse tipo, o problema é que acreditamos saber do que se trata e não há maior antídoto à criação do que acreditar que se sabe. Se a questão fundiária vem se mostrando central para acertarmos a conta com nossa história colonial – e os recentes desdobramentos da investigação do caso Marielle e Anderson dão prova de que não é somente no campo que tal questão se coloca –, o modo de vida do camponês, essa figura foracluída do imaginário coletivo, fricciona a lógica do Capital, no valor que esta atribui ao lucro incondicional. Mas a percepção do risco que o camponês representa para o Capital não se resume, nem se concentra, nos cadernos de economia, é preciso entrar em contato e escutar esses sujeitos.

O programa da residência mirou nessa direção, buscando promover encontros e vivências nos quais os artistas residentes pudessem, literal ou metaforicamente, aterrar. Diferentes tipos de propriedade e modos de produção (grande propriedade, assentamento do MST, quintais) foram visitados pelos artistas, que também puderam acompanhar o CaipiratechLAB, um programa da Silo voltado para o fortalecimento dos sistemas agroalimentares regionais mediante mapeamento, cursos e desenvolvimento de tecnologia. A documentação dos processos catalisados por esses encontros e

our bet on a thematic call for applications articulating art and agriculture. We recognized that there is, in the social and cultural history of the rural world, a series of platitudes that range from the excessive romanticization of work in the field, to a certain technophobia regarding the modernization of farming, to an imaginary scene crawling with characters such as writer Monteiro Lobato’s Jeca Tatu, or Nerso da Capetinga, from Chico Anysio’s comedy show Escolinha do Professor Raimundo, or to representatives of a white elite that are tired of life in the city and “return” in search of a life closer to nature, organic foods, etc. None of this is intrinsically problematic, but they are images that are too sedimented in the cultural sphere, and we believe that it is incumbent upon art to tense up, friction against, and stretch the boundaries of culture.

In addition to the hegemonic picture of the rural universe, we observed that there are specific issues that monopolize the discourse on agriculture, even in the most progressive circles. The land issue may be the most significant example of this. The importance and urgency of agrarian reform are not in question here, but it is necessary to say that, sometimes, they cloud our ability to effectively listen to the subjects that shape the rural world. Regarding such issues, the problem is that we believe we know what it is about and there is no better antidote to creativity than to think one knows something. If the

land issue has been proving central to settle the score with our colonial history – and the recent developments in the investigation of the Marielle and Anderson criminal case offer proof that it is not just in the rural area that this issue is located –, the small farmer’s way of life, this figure foreclosed from the collective imagination, rubs against the logic of Capital, against the value that it ascribes to unconditional profit. But the perception of the risk that the farmer represents to Capital cannot be limited to, or concentrated in, economics books, it is necessary to get in touch with and listen to those subjects.

The residency program aimed in this direction, seeking to promote meetings and experiences of conviviality in which the resident artists could, literally or metaphorically, ground themselves. Different types of property and means of production (large estates, Landless Movement settlements, backyards) were visited by the artists, who were also able to follow CaipiratechLAB, a Silo program dedicated to the strengthening of regional systems of agronutrition via mapping, workshops, and technological development. The documentation of the processes catalyzed by those meetings and wrapped up in the residency exhibit can be seen in the following pages.

*

When we look at the set of projects developed during the residency, the fact

reunidos na mostra final da residência poderá ser vista nas páginas que seguem.

*

Ao olharmos para o conjunto de projetos desenvolvidos na residência nos chama a atenção o protagonismo da terra em muitos dos trabalhos. Apesar disso poder soar bastante “natural”, uma vez que a agricultura traz a terra cultivável em seu próprio nome, parece haver aí uma operação de reversão da atenção da figura para o fundo, dos produtos para os processos. Esse deslocamento da atenção pode ser entendido tanto como um tatear mítico das origens quanto como uma ida direto ao ponto, ao nó mesmo da questão agrária.

Como tatear mítico das origens, a terra figura nos trabalhos de Hemak, Mariana Rodrigues e Oksana Rudko, além da produção em cerâmica de Gisele Ferreira. O projeto desenvolvido por Hemak, intitulado *sonho de “k.v.n.g.o” (contos sobre o imaginário da terra)*, surgiu de um conto escrito pelo artista no qual a terra renuncia a seu papel e se retira deste mundo. Desdobrado em uma instalação, uma série de trabalhos sobre papel e um vídeo, a ficção especulativa de Hemak evidencia a onipresença dessa entidade e o descompasso humano na lida com

ela. A terra trazida de Angola pelo artista é inserida em um recipiente cúbico de vidro e instalada sobre um espelho na área externa da Silo. O trabalho, a despeito de eventuais semelhanças formais com a produção americana sistematizada por Rosalind Krauss como o campo ampliado da escultura, é saturado de simbolismo e gera imagens nas quais vemos a terra ficcionalmente alienada das relações que ela engendra e sustenta.

Se, na obra de Hemak, a terra trazida de Angola simboliza a Terra como entidade mítica, o movimento de Mariana Rodrigues investiu nas especificidades materiais da terra e em sua diversidade. Dando continuidade à pesquisa pictórica no campo de uma abstração de inspiração orgânica, a artista encontrou na terra da Serrinha do Alambari uma diversificada paleta de cores. O processo de produção de pigmentos a partir da terra coletada nos barrancos da região foi ricamente documentado pela artista e se desdobrou também na criação de uma pintura sobre tela em grande formato.

O projeto de Oksana Rudko também se ancora em um diálogo com a terra. Inspirada pelo relato de Maxine Hong Kingston⁴ segundo o qual, no século XIX, os trabalhadores das plantações chinesas na América eram impedidos de se comunicar entre si e cavavam buracos na terra, para os quais

that many of the works featured the Earth as a protagonist is what stands out. This may sound quite “natural”; however, as agriculture bears the idea of cultivation of the soil in its very name, this outcome seems to be a reversal of attention from figure to background, from products to processes. This attention shift can be understood both as prodding for mythical origins and as going straight to the point, to the very fulcrum of the agrarian issue.

In this respect, the Earth is featured in the works of Hemak, Mariana Rodrigues, and Oksana Rudko, in addition to Gisele Ferreira’s ceramic work. The project developed by Hemak, entitled *dream of “k.v.n.g.o.” (stories of the imaginary of the Earth)*, sprung out of a short story written by the artist where the Earth renounces its role and retires from this world. Unfolding from an installation, a series of pieces on paper, and a video, Hemak’s speculative fiction puts in evidence the omnipotence of this entity and how out of sync the human way of engaging with it is. The soil brought from Angola by the artist is placed into a cubic glass container and installed on a mirror in the external area at Silo. The work, in spite of occasional formal similarities with the American art production systematized by Rosalind Krauss, such as the expanded field of sculpture, is saturated with symbolism and yields images in which we see the

Earth fictionally alienated from the relationships it engenders and supports.

Whereas, in Hemak’s work, the soil brought from Angola symbolizes the Earth as a mythical entity, Mariana Rodrigues’s movement invested in the material specificities of the Earth and its diversity. Continuing the pictorial research in the field after an organically inspired abstraction, the artist found in the soil of Serrinha do Alambari a diverse color palette. The process of production of pigments using soil collected in the area’s ravines was richly documented by the artist and unfolded as a painting on a large canvas.

Oksana Rudko’s project is also anchored in a dialogue with the Earth. Inspired by the portrait of Maxine Hong Kingston⁴, according to which, in the 19th century, workers in Chinese crops in America were barred from communicating among themselves and dug holes in the earth, to which they told their news and secrets, Rudko kicks off an investigation on what we would tell the Earth. From a first moment of talking with the other residents and the farmers, the artist puts out sound and image registers that undergo a process of translation/transduction. Digitally, the sounds turn into images and the images turn into sound. In a last movement, the artist transfers through artisanal processes her abstract images into fabrics, cultivating the senselessness of noise.

4. M. H. Kingston. *China Men*. Nova York: Ballantine, 1981.

4. M. H. Kingston. *China Men*. Nova York: Ballantine, 1981.

contavam suas novidades e segredos, Rudko inicia uma investigação acerca do que diríamos à terra. A partir de um primeiro momento de conversas com os demais residentes e com os camponeses, a artista produz registros sonoros e visuais que passam por um processo de tradução/transdução. Digitalmente, os sons viram imagens e as imagens, sons. Em um último movimento, a artista transfere artesanalmente suas imagens abstratas para tecidos, cultivando o não sentido dos ruídos.

A produção de Gisele Ferreira, artista domiciliada no território onde transcorreu a residência, soma-se a esse núcleo de poéticas de inspiração ctônica. O fazer da cerâmica, marcado pelo agenciamento elemental de terra e fogo, talvez tenha sido o grande mediador entre o convite à reflexão sobre as relações entre arte e agricultura e a investigação telúrica conduzida pelos residentes citados até aqui. Mas é preciso que se diga ainda que, além da técnica e da materialidade com que lida Ferreira, sua produção resulta em arquiteturas biomórficas que testemunham uma atenção refinada aos seres que constituem seu entorno imediato.

Se até aqui a terra esteve investida de simbolismo e plasticidade, o duo português Landra, composto de Sara Rodrigues e Rodrigo B. Camacho, investigou a terra com um enfoque em questões agrárias e de biodiversidade.

Munidos de microscópio e outros apetrechos caros ao universo científico, os artistas conduziram uma investigação acerca do solo, que se desdobrou em uma performance participativa que nos convidou a experimentar o vertiginoso abismo entre as ordens de grandeza que vão dos microrganismos que enriquecem a terra aos latifúndios que a empobrecem. O roteiro da performance poderá ser lido na íntegra algumas páginas adiante.

A pesquisa de André Felipe Cardoso, artista que vive e trabalha em Quilombo Alto Santa em Goiás, baseia-se em técnicas de colagem e apropriação de imagens, e sua itinerância por residências em diversas regiões do país faz parte de uma poética de sementeira e de um entendimento do fazer artístico em profunda conexão com os territórios. Ao longo de sua permanência na Silo, André trocou sementes que trouxe do Centro-Oeste por diversos itens – imagens, fibras naturais, madeira – que se tornaram matérias-primas de sua produção, inspirada por questões que vão da lida com a terra e da alimentação aos aspectos formais das cercas que delimitam as propriedades rurais.

Enquanto o trabalho de Cardoso modula-se em função do território no qual suas obras vêm a existir, Flaviana Lasan desenvolveu seu projeto em torno da noção de paisagem,

Adding to this chthonically inspired class of poetics is the work of Gisele Ferreira. The craft of pottery, marked by the elemental handling of earth and fire, may perhaps have been the great mediator between the invitation for reflecting on the relationships between art and agriculture and the telluric investigation conducted by the residents mentioned so far. But it must be said that, in addition to the technique and the materiality with which Ferreira deals, her work results in biomorphic architectures that testify to a refined attention to the beings that comprise her immediate surroundings.

Whereas the earth so far has been invested with symbolism and plasticity, the Portuguese duo Landra, comprised by Sara Rodrigues and Rodrigo B. Camacho, investigated it with a focus on agrarian and biodiversity issues. Armed with microscopes and other devices dear to the scientific world, the artists conducted an investigation on the soil, which unfolded into a participative performance inviting us to experience the vertiginous chasm between the orders of magnitude that range from microorganisms that enrich the soil to the large estates that impoverish it. The script for the performance can be read in its entirety a few pages in.

The research conducted by André Felipe Cardoso, an artist that lives and works in Quilombo Alta Santa in the State of Goiás, is based on techniques of

collage and image appropriation, and his traveling through residencies in several regions of the country is part of a poetics of sowing seeds and an understanding of art-making as profoundly connected to territories. Throughout his stay at Silo, André traded seeds brought from the Brazilian Midwest for various items – images, natural fibers, wood – which became raw materials for his production, inspired by questions that range from working the land and food production to the formal aspects of the fences that encircle rural estates.

While Cardoso's work is modulated according to the territory where his works come to fruition, Flaviana Lasan has developed her project around the notion of landscape, formulating the bases for a pedagogy capable of decolonizing our gaze, opening it up toward other landscapes. Based on the hypothesis that the imagistic monopoly of what would be a beautiful landscape is dominated, in Brazil, by the Atlantic rainforest, with its exuberant vegetation and abundant waters, Lasan established a process of listening attentively to the relationship that the residents of the region where the residency took place, an environmental protection area in the heart of the Atlantic Rainforest, cultivate with the landscape(s). By means of photographic images, audio testimonials, posters, and an essay featured in this publication, Lasan formalized, in dialogue with the agrarian world,

formulando as bases para uma pedagogia que descolonize nosso olhar, abrindo-o para outras paisagens. Com base na hipótese de que o monopólio imaginário do que seria uma bela paisagem é detido, no Brasil, pela Mata Atlântica, com sua vegetação exuberante e águas abundantes, Lasan estabeleceu uma escuta atenta à relação que os sujeitos da região na qual a residência transcorreu, uma APA (área de proteção ambiental) no coração da Mata Atlântica, entretêm com a(s) paisagem(ns). Por meio de imagens fotográficas, depoimentos em áudio, cartazes e um ensaio presente nesta publicação, Lasan formalizou, em diálogo com o universo agrícola, questões caras à história da arte, tradicionalmente indissociáveis da colonialidade do olhar.

*

Em uma passagem bastante conhecida de sua obra, Walter Benjamin formulou que caberia à arte antecipar, com os meios técnicos de que dispõe em determinado momento histórico, questões que só poderiam ser plenamente formalizadas no futuro.⁵ Viver em uma ex-colônia, às voltas com seus problemas e com a fragilidade da própria noção de futuro, nos convida a

5. W. Benjamin. "A obra de arte na época de sua possibilidade de reprodução técnica <3ª versão>". In: J. Barrento (org.). *A modernidade: Obras escolhidas de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, pp. 207-41.

revisitar a máxima de Benjamin entre os projetos desenvolvidos durante a *Resiliência: Residência Artística*, recolocando o papel do artista em outros termos e tempos.

Outra imagem benjaminiana – a escovação da história à contrapelo – talvez nos ajude mais na compreensão do que se passou durante o ciclo lunar em que esses artistas se reuniram na Serrinha do Alambari. Enquanto não curarmos as feridas de nosso passado colonial, o futuro só nos servirá como posição especulativa desde a qual olhar para as origens do mal. Não há nada a ser antecipado porque o futuro, por aqui, não tem fiador. Sobre a história e o aqui-agora, em contrapartida, há muito a fazer.

questions that are dear to art history, traditionally indissociable from the coloniality of the gaze.

*

In a well-known section of his work, Walter Benjamin proposed that it would be incumbent upon art to anticipate, with the technical means available in a certain historical moment, questions that would only be fully formalized in the future.⁵ Living in a former colony, dealing with its problems and with the fragility of the very notion of future, is something that invites us to revisit Benjamin's idea amid the projects developed during *Resilience: Artist in Residence*, repositioning the role of the artist in other terms and times.

Another Benjaminian image – the brushing backward of history – may help us more in the understanding of what transpired during the lunar cycle when those artists gathered at Serrinha do Alambari. Before we cure the ailments left by our colonial past, the future will only serve us as a speculative position from which to look at the origins of evil. There is nothing to be anticipated because the future, here, has no guarantor. About history and the here-and-now, on the other hand, there is a lot to be done.

5. W. Benjamin. "A obra de arte na época de sua possibilidade de reprodução técnica <3ª versão>". In: J. Barrento (org.). *A modernidade: Obras escolhidas de Walter Benjamin*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, pp. 207-41.



andré felipe cardoso



da partilha
on sharing



A GRANDE REPETIÇÃO QUEBRA A GRAÇA DOS ENCONTROS, e pensar a apropriação e a coleta como um caminho possível a ser seguido é escolher o acaso, o encontro, a entrelinha e a passagem. Não se trata do presente, do passado ou do futuro, trata-se da graça da chegada e da magia do encontro; trata-se muito do “estar”.

Pensar o caminhar como uma ação de encontro e resgate com as memórias rurais é sentir a poeira sobre a pele suada, e é entre os brotos de feijão e a precisão do aceiro que cultivo feitura que partilham as vontades de um caminho de volta, seja na Serrinha, seja no Morro das Lajes, seja na Serra Dourada, Rio Vermelho, Cana Brava, São Bento ou Serra da Mesa.

O encontro da vista é medidor de busca e achado, e nesse acariciar se constroem as tramas que perpassam minhas chegadas e partidas entre o Cerrado, ora na cultura popular ou nos festejos do campo, mas sempre em movimento e sempre caminhante na espreita mansa das terras e na atalaia calada das descobertas.

Cada terra me dá o que tem, e tudo aquilo que eu acho transformo e cultivo na minha caminhada, como forma de carregar o fragmento dos encontros que tive.

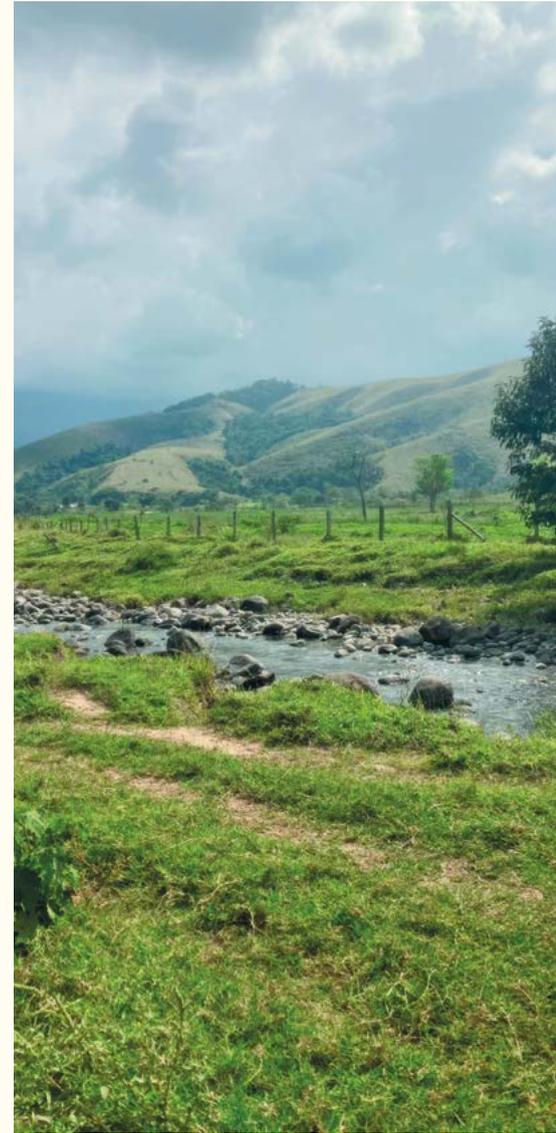
THE GREAT REPETITION HURTS THE BEAUTY OF ENCOUNTERS, and thinking of appropriation and collection as a possible path to be taken is choosing chance, encounters, the space between the lines, choosing passage. It is not about present, past, or future, it's about the beauty of arrival and the magic of the encounter; it is very much about “being”.

Thinking about walking as an activity of encounter with and bringing back of rural memories means experiencing the dust on sweaty skin, it is among the beansprouts and the precision of the till that I cultivate makings that share the wills of a path of no return, whether at Serrinha, Morro das Lajes, Serra Dourada, Rio Vermelho, Cana Brava, São Bento, or Serra da Mesa.

The encounter with the view is a measure of search and the found, and it is in this caressing that the weavings that traverse my arrivals and departures amid the Cerrado, at times in popular culture or countryside celebrations, but always moving and always walking through the gentle expectation of the lands and the silent lookout of discoveries.

Each land gives me what it has, and everything I find I transform and cultivate on my path, as a way of carrying the fragment of the encounters I had.









flaviana lasan



o que você está aprendendo com a paisagem?
what are you learning from the landscape?



A máquina de fazer paisagens ou a paisagem não cabe na minha máquina

FLAVIANA LASAN

Ao chegar na cidade de Resende/RJ fui recebida por Jéssica, nascida e criada no município. Ela me levaria até a Serrinha do Alambari, onde eu permaneceria 28 dias em residência artística. Iniciei com ela, durante o trajeto de vinte quilômetros, a investigação que propus à Silo: identificar o potencial metodológico da paisagem no ensino de artes visuais. Não sabia bem como isso se daria, afinal o experimento deveria ocorrer no contexto da residência. Inicialmente perguntei sobre paisagens e vistas, buscando entender como as pessoas interpretam esses termos.

Perguntei a Jéssica de quais locais ela mais gostava em todo aquele território-trajeto. Ela me respondeu atenciosamente, citou alguns pontos turísticos e falou muito sobre paisagens de cachoeiras, serras e matas – cenários muito divulgados pela região. Porém não conhecia pessoalmente a grande maioria deles, nem sabia como eram para além das imagens reproduzidas em panfletos e de relatos diversos. Talvez sua atenção estivesse

focada em me fazer sentir pertencente, já que era minha primeira vez na região, mas me surpreendeu muito o fato de ela nunca ter ido aos lugares que citou. Jéssica pode vir a representar uma porção de circunstâncias para tal situação, como a falta de recursos para conhecer os locais, o sentimento de exclusão, ou o simples fato de não querer ter acesso a esses ambientes.

É incômodo que a paisagem tenha impacto mesmo sem a contemplação física. Uma fotografia, uma pintura, um conto sobre o lugar já reverberam uma solidificação de sua significância. Esse incômodo pode partir da condição abstrata que se forma em torno do que entendemos e sentimos sobre algo, apontando aquilo que mais se divulga e não o que se pensa sobre; poderia afirmar que é uma tendência, considerando os meios de comunicação e a forma *influencer* de lidar com o mundo. Esse impacto por meios massivos – vamos assim chamar – generaliza as formas de vida.

Considerando isso, me comprometi a utilizar a palavra “gostar” nas indagações, pois seria uma forma de identificar o que há de paisagem dentro das pessoas; a palavra aproximaria a possibilidade de essas pessoas terem frequentado o que falam. Mas descobriremos adiante que o gosto pode ser *produzido*, e isso se aplica também àquilo que muitos pensam ser inerente à nossa sobrevivência, como é o caso das paisagens; se aplica

à própria sobrevivência, como é o caso dos eugenistas brasileiros no modernismo.

É preciso contextualizar que venho de uma dinâmica nortista (Montes Claros/MG), menosprezada por políticas públicas básicas e desprovida de alimentos globalizados. Coloco alimentos globalizados entendendo que, se a globalização parte do princípio de ausência ou diminuição de barreiras econômicas e migratórias entre países, e está caracterizada pelo aprofundamento das relações econômicas, sociais, culturais e políticas entre os povos do mundo, há uma tendência a priorizar elementos compatíveis com essa dinamização em detrimento daqueles que parecem deteriorar-se no encontro comunitário. E falo de alimento, porque este é o que faz a manutenção das vidas, necessidade básica. Dada a comoção geral pelas florestas, tudo que vem de paisagens distantes destas é invalidado ou tido como de menor importância.

Jéssica e eu chegamos ao local da residência. Havia uma porção considerável de Mata Atlântica, aquela bem verde e úmida, com cheiro forte da mistura das naturezas; terra úmida e casas com imensos quintais e jardins. Não eram terreiros, eram locais bem planejados com plantas escolhidas ou hortaliças abundantes. Mal se viam os casarões e também as casinhas. A praça principal da cidade estava abundante em sombra.

Para um inverno, as árvores estavam bem frondosas, mas entendi que ali chovia muito.

Ao longo dos dias, a paisagem da Serrinha foi me entediando. No fim da semana já estava exausta de tanto verde e do tamanho das árvores; lá é uma área de proteção ambiental, havia beleza e conforto, mas não havia eu. Mesmo atravessada por toda vida que ali continha, algo me separava de estar íntima do ambiente. Um dado importante é que meu incômodo parte da ferramenta de captura, minha condição não era participar da paisagem, mas registrá-la... Logo entendi que não conseguiria registrar a paisagem como imaginei, mas teria que inventar uma metodologia para transpô-la na investigação de modo que representasse a imagem descrita pelos moradores/estudantes/aprendizes.

Até aqui temos um problema técnico, e ele resulta em uma quase desistência, mas levanta a interrogação sobre *qual a condição para que uma paisagem seja erguida ou eleita para vir a público?*





ЭТТРЕД РАМРОТ
СМЕДАША
САИМЪРАЗРА
-МЕНАМОН
ШАТ

E INTO CÃ VEIS,
E CONSTITUÍR
ECOSISTEMAS
ONDE
SERES

The Landscape-Making Machine or the Landscape that does not Fit my Machine

FLAVIANA LASAN

When I arrived in the city of Resende, Rio de Janeiro State, I was greeted by Jéssica, who had been born and raised there. She was to take me to Serrinha do Alambari, where I would stay for a 28-day art residency. During the twenty-kilometer journey, I started out with her the investigation I'd proposed to Silo: to identify the methodological potential of the landscape for visual arts teaching. I did not quite know how that would unfold; after all, the experiment was supposed to happen in the context of the residency. At first, I asked her about landscapes and vistas, trying to figure out how people interpret those terms.

I asked Jéssica which places she liked the most in that route-territory. She was considerate in her replies, mentioning some tourist spots and landscapes featuring waterfalls, ridges, and forests – the kind of scenery that the area promotes to visitors. However, she had never been to the great majority of them, and she did not even know what they looked like beyond images printed on leaflets, and various accounts. Perhaps her attention was dedicated to

making me feel like I belonged, since it was my first time around there, but I was very surprised that she had never been to the places mentioned. Jéssica may represent a set of circumstances leading to that situation, such as a lack of resources to go to see such places, a feeling of being excluded, or the simple fact that she did not want to have access to the locales.

It is uncomfortable that a landscape may make an impact even without its physical beholding. A photograph, a painting, a story about the place already reverberates a solidifying of its significance. This discomfort may come from the abstract conditions that form around what we understand by and feel for something, pointing to what is being promoted and not what one thinks of it; we might say it is a trend, what with the present-day media and the *influencer* way of engaging with the world. This mass-media impact – let's call it that – generalizes forms of life.

With that in mind, I made a commitment to using the word “like” in my inquiries, as it would be a way of identifying whatever landscape there is inside people; the word would make it more likely that people would have actually been to the places they talked about. But we will discover soon that taste can be *made*, and this also applies to what many believe to be inherent to our survival, such as landscapes; it applies to survival itself, such as the Brazilian eugenicists of the Modernist period.

Some context is needed: I come from a Northern Brazilian reality (Montes Claros, Minas Gerais State), overlooked by basic public policy and lacking in globalized food items. I mention globalized food because, the way I see it, if globalization presumes the absence or minimization of economic and migratory barriers between countries, and it is characterized by deepened economic, social, cultural, and political relations between the peoples of the world, there is a tendency to prioritize elements that are compatible with this dynamizing to the detriment of those that seem to deteriorate as a community comes together. And I talk about food because it is the sustenance of life, a basic necessity. Given the great commotion about forests, everything that comes from landscapes far away from those is invalidated or seen as less important.

Jéssica and I arrived at the residency grounds. There was a considerable amount of Atlantic Rainforest, of the very green and humid kind, and a strong scent of mixed nature; damp soil and houses with large backyards and gardens. We could hardly see the big houses or the small ones. The main town square was thoroughly bathed in shadows. For a winter, the trees were very leafy, but I understood that it rains a lot there.

As the days passed, the Serrinha landscape started to bore me. At the end of the week, I was exhausted from all

the greenery and the size of the trees; it is an environmental protection area, there was beauty and comfort, but there was no me. Even immersed in all the life teeming in that place, something was keeping me from becoming intimate with the environs. One important fact about this is that my discomfort comes from the tool for capturing it; my situation was not one of participating in the landscape, but rather of recording it... I soon understood that I would not be able to make records of the landscape as I'd imagined, but would need to invent a methodology to transpose it in the investigation so it could represent the image described by the residents/students/learners.

So far, what we have is a technical problem, and it results in a near quitting, but also triggers the question *what is the condition necessary for a landscape to be held up or elected for public appreciation?*



“Um vale de extensão com mais ou menos 30 a 35 quilômetros, tem um curso d’água que desce em um rio e que serpenteia toda a montanha [...], e as pessoas que se juntam em torno desse curso, como se esse curso fosse a veia pulsante das diferentes comunidades que vão se juntando.”

“A valley that extends 30 to 35 kilometers, with a waterway that flows down a river and snakes around the entire mountain [...], and the people gather around this waterway, as if this course was the pulsating artery of the different communities that gather there.”

[Hemak, Luanda]

“Antigamente era difícil ver os animais andando, hoje perto da gente é tudo manso. Isso é muito bom, admirar eles.”

“In the old days you could hardly ever see animals roaming around; nowadays, close to us, they’re all docile. That’s very nice, I mean, admiring them.”

[Maurício Fonseca, Serrinha do Alambari]

Carregando a paisagem nas costas

Temos muitas possibilidades para dialogar com as paisagens como formas sociais e expressões de poder ou subalternidade. Pela cor, pela estação, pelo conjunto de vidas vegetais e animais nela existente; pelo que depende dela em seu raio mínimo, afinal, no raio máximo, tod@s nós dependemos. A paisagem concebe modos de exclusão determinados por quem?

Éis um exercício simples para provocar uma análise imagética do peso de uma paisagem em uma história territorial e de suas dissonâncias estruturais de cunho político e econômico: pesquise na plataforma Google imagens os termos *paisagem feia*,¹ *paisagem bonita*,² *ugly landscape*, *beautiful landscape*, *paisaje feo* e *precioso paisaje*. A necessidade da verificação pelas três línguas é buscar uma condição de interpretação não somente algorítmica, mas de formação cultural diante dos termos investigados.

Posso articular várias interpretações dos conjuntos de imagens que apareceram em minhas buscas. Desde questionar o porquê de a água ser um elemento tão integrado, até a colocação sobre as três línguas selecionadas apresentarem distinções nas imagens a partir da busca: a manipulação das imagens, as referências climáticas. Você também, com certeza, elabora neste momento algo que percebeu como positivo ou sugestivo, considerando a pesquisa sugerida. Parece-me interessante um complexo de imagens da paisagem que também seja considerado a partir do algoritmo que reina em seu aparelho e, conseqüentemente, que é afetado pela sua localização. Isso amplia minha especulação sobre a pedagogia desde a concretude de um território até sua digitalização – diga-se de

passagem, processo bastante discutido hoje nas salas de aula.

Entendo que o processo de invasões territoriais nas regiões hoje denominadas América Latina e também o neocolonialismo na África³ se avigoram para exploração de recursos naturais. Como um incremento, estão as narrativas paisagísticas, trocadas intensamente por meio das cartas de séculos passados, detalhando ou representando o local “descoberto”. Hoje essas imagens são fortemente utilizadas na arte contemporânea brasileira para tratar descolonização, seja a partir de intervenções sobre elas, seja reproduzindo-as descoladas de seu contexto original para adicionar narrativas.

Há a fabricação da paisagem como justificativa ou engodo para apropriação de modos de vida alheios: agronegócios, minerações e afins. Afinal, é da paisagem divulgada que se retiram elementos participes de interação/desenvolvimento social como o alimento, a matéria-prima do trabalho, a fonte de ócio, a biodiversidade, o clima e suas variações, a manutenção da vida; exemplos positivos e negativos. Contudo, a paisagem é uma escolha referenciada geograficamente, podendo ser manipulada ou não pela ação humana, e selecionada a partir de critérios circundados pela afetividade, mas focados em condições financeiras, orientação de políticas públicas e reordenamento civil. Delimitada também em sua apresentação visual. Se delimita, exclui.

Neste ponto, adentro em dois livros que vão discutir ecossistemas interpelando a colonização: *A terra dá, a terra quer*, de Nego Bispo,⁴ e *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*, de Malcom Ferdinand.⁵ Esses dois autores entram no interior das paisagens, no profundo que elas guardam para depois serem apresentadas a nós; no que Anne Cauquelin vai escrever de forma muito pertinente em *A invenção da paisagem*,⁶ algo

relacionado à idealização e às influências em nossas percepções espaciais. Se permitem uma breve consideração, Cauquelin escreve de uma frente colonial, dando uma percepção estilística ao que vem a ser a paisagem, e em poucos alinhando as noções culturais; é como se ela estivesse de frente para o que Bispo e Ferdinand explicam de dentro. Ler os três em sequência é reparar em algo perdido na figuração e entrar na aventura sistêmica do termo “paisagem”.

No interior desses livros, encontrei desdobramentos para seguir o que começou dentro da escola Zumbi dos Palmares, criada no acampamento Oziel Alves do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST, em Cascavel/PR. Em 2020, a partir da pós-graduação em Ensino de História e América Latina,⁷ quis identificar o ensino de arte do MST e ainda não pensava na paisagem como um método educativo, mas, a partir do depoimento de professoras, uma particularidade da educação no movimento se acendeu: ensinar as crianças considerando o deslocamento, a mudança de paisagem feita de latifúndios para agricultura, o tipo de plantio feito nos terrenos e as implicações tecidas durante os acampamentos e assentamentos. Atravessados também pelas estações do ano. Uma sofisticação do modo de observar espaços, anteriores ou posteriores à presença humana; uma possibilidade de conhecimento considerando o ecossistema, não ações isoladas pela condição humana. Não se trata de analisar paisagens, mas perceber, a partir dos contextos em que são formadas, como podem trazer ensinamentos.

Outra importante consideração é tratar da manutenção da educação artística concomitantemente ao estudo da arte, principalmente contemporânea. Se temos uma periodização da arte, por que não uma periodização da educação sobre ela? Se nos séculos passados seu ensino era a partir do acompanhamento de *mestres* ou um trabalho aprendiz, qual o estado desse ensino ao longo dos anos e como e

por que têm mudado as formas de apreender arte? Quais são as questões contemporâneas que estamos discutindo na arte e que irão impactar diretamente o campo da educação? Avançar de uma iniciativa que se denomina arte e latitude rural me parece uma provocação a dinamizar os modos e materiais de ensino dentro ou fora das escolas.

E assim chego aqui, entendendo que, além da paisagem estimulada pela reforma agrária, estão ocorrendo mais estímulos que provocam o ensino a partir dela. Podemos ver alguns desses acontecimentos nas páginas 68-69, 72-73 e 76-77 deste catálogo e também no *site* da residência, nas vozes de Allan Yu Iwama (Ubatuba), Cleucione Marina (Assentamento Terra da Paz), Fernanda Alves Lima (Serrinha do Alambari), Hemak Verkron (Luanda), Mayara Roberta Cunha (Serrinha do Alambari), Maurício da Fonseca (Serrinha do Alambari), Simone da Silva Martins (Assentamento Terra da Paz), Vera Rodrigues (Serrinha do Alambari). Parafraसेamos a pergunta de Nelson Goodman:⁸ “Quando é educação?”, partindo do pressuposto de que o ensino de arte não se limita à condição de ensinar sobre a estrutura artística, mas pode evoluir para o que está fora, tratando assim de atuar em uma educação que organiza formas de compartilhamento em conjunto, desmantelando a prática contínua da repetição de estilos – sem desconsiderá-los – e favorecendo a introdução de novas organizações no campo artístico ou simplesmente voltando-se para aquelas que ainda não receberam a devida atenção e pesquisa em nossas condições de abordagem tanto no campo educacional quanto no campo curatorial.

1. adjetivo: 1. desprovido de beleza, de aparência desagradável.

2. adjetivo: 1. cuja forma, som ou cores agradam aos sentidos.

3. Falo dessas duas partes, pois participam de mim, na condição da construção racial nas américas.

4. Antônio B. Santos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu, 2023.

5. Malcom Ferdinand. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu, 2022.

6. Anne Cauquelin. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

7. Especialização ofertada pela Universidade Federal de Integração Latino-Americana – UNILA, Foz de Iguaçu/PR.

8. A proposição central da teoria de Goodman, a partir da pergunta “Quando é arte?”, é que a arte é um sistema simbólico do entendimento humano que partilha com outras formas de análise (incluindo as ciências) a procura humana de esclarecimento.



“Produzo alface [...], salsa e outras variedades. Planto milho e assim, numa terra bem dizer sacrificada, ela é areosa, argilosa. [...] Hoje eu vou ter uns 500 pés na terra.”

“I produce lettuce [...], parsley and other varieties. I plant corn and, I mean, it’s in a very poor patch of land, it’s sandy, like clay. [...] Today I’ll have about 500 human feet on the ground.”

[Cleucione, Assentamento | Settlement Terra da Paz, Pirai]

“Tem bastante água, mas a gestão da água não funciona para todos. E tem bastante comunidades tradicionais naquele local.”

“There is a lot of water, but the water management doesn’t work for everybody. And there are many traditional communities in that place.”

[Allan Yu Iwama, Ubatuba]

Carrying the landscape on one's back

We have many options for establishing a dialogue with landscapes as social forms and expressions of power or subalternity. By color, by season, by the set of plant and animal lives existing in it; by what depends on it in terms of a minimal radius (as, if we consider the bigger picture, we all do). The landscape conceives modes of exclusion determined by whom?

Here is a suggestion of a simple exercise to provoke an image-based analysis of the weight of a given landscape upon a history of the territory and its structural dissonances of a political and economic nature: search Google images using the terms *paisagem feia*¹, *paisagem bonita*², *ugly landscape*, *beautiful landscape*, *paisaje feo*, and *precioso paisaje*. The need to check the three languages comes from looking for some interpretation parameter that is not just algorithmic, but also stems from cultural constructions surrounding the investigated terms.

I can articulate various interpretations of the sets of images found in my searches. From questioning why water is such an integrated element, down to discussing the differences between the images related to each of the three languages: their manipulation, their climate references. You are also, I'm sure, elaborating something right now that you perceived as forceful or suggestive in the context of the search. It seems interesting to me to also consider the set of images in relation to the algorithm that rules your applications and which, consequently, is also determined by your location. This amplifies my speculation about pedagogy, from the materiality of a territory to its digitization – which, by the way, is a process often discussed in classrooms nowadays.

I understand that the process of land invasions in the regions now called Latin America, as well as the neocolonialism in Africa, are gaining traction toward the exploration of natural resources. As an increment to that, there are the landscape narratives, exchanged intensively via letters from bygone centuries, describing in detail or representing the “discovered” place. Today, Brazilian contemporary art makes ample use of those images to deal with decolonization, whether doing interventions upon them, or placing reproductions of them outside of the original context with the intention of adding different narratives.

There is the fabrication of landscape as a justification or a ruse, toward the appropriation of other peoples' ways of life: agribusiness, mining, and so on. After all, it is from the promoted landscape that one draws the constitutive elements of social interaction/development, such as food, the raw materials of labor, the source of leisure, biodiversity, the climate and its variations, the maintenance of life – positive and negative examples. However, the landscape is a geographically referenced choice, and it can be manipulated or not by human action, as well as selected according to criteria immersed in affects, but focused on financial status, public policy direction, and civic reordering. It is also circumscribed in its visual presentation. If it is circumscribed, then it excludes.

Here, I get into two books that will discuss ecosystems by questioning colonization: *A terra dá, a terra quer* (“The Land Gives, the Land Wants”, by Nego Bispo³ and *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho* (*Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World*), by Malcom Ferdinand.⁴ Those two authors enter the depths of the landscape, sounding what they safeguard and then introducing them to us; in what Anne Cauquelin will describe very pertinently in *A invenção da paisagem*

(“The Invention of the Landscape”),⁵ as something related to idealization and our influences regarding spatial perception. If I may be allowed a brief consideration, Cauquelin writes from a colonial standpoint, giving a stylistic perception of what construes a landscape, and seldom aligning cultural notions; it is as if she is facing from without what Bispo and Ferdinand explain from within. Reading all three in sequence means noticing something that was lost in the creation of that image and entering the systemic adventure of the term “landscape”.

In those books, I found developments to follow up with what I'd started within the school Zumbi dos Palmares, founded in the Oziel Alves Camp of the Landless Workers' Movement (MST) in Cascavel, in the State of Paraná, Brazil. In 2020, after a *lato sensu* program, Teaching History and Latin America,⁶ I wanted to identify the teaching of art within the MST and had yet to think about landscape as an educational method. However, after getting accounts from the teachers, I would glimpse a particularity in the education dispensed within the movement: to teach children taking into consideration the shifts, the changes in landscape from large tracts of land to agriculture, the type of farming accomplished in the occupied areas and the implications woven amid the camps and settlements, all according to the seasons. A sophistication in the ways of observing spaces, either before or after human presence; a possibility of recognition in this consideration of the ecosystem, instead of actions isolated by the human condition. It is not about analyzing landscapes, but perceiving, from the contexts that shape them, how they are able to impart knowledge.

Another important consideration is keeping art teaching alongside the study of art, particularly contemporary art. If we have a periodization of art, why not a periodization of art education? If, in the previous centuries, its teaching was conducted through

shadowing the *masters*, or doing apprentice work, what is the state of this education through the years and how have the ways of learning art changed? What contemporary questions are we discussing in art that will have a direct impact upon the field of education? Advancing from an initiative that calls itself *art and rural latitude* seems to me like a provocation, a call for the dynamization of the ways and materials of teaching inside or outside of schools.

And this is how I arrive at this point, understanding that, in addition to the landscape stimulated by agrarian reform, there are other stimuli that open up to ways of teaching based on it. We can see some of those on pages 68–69, 72–73 and 76–77 of this catalog, as well as in the residency's website, in the voices of Allan Yu Iwama (Ubatuba), Cleucione Marina (Terra da Paz Settlement), Fernanda Alves Lima (Serrinha do Alambari), Hemak Verkron (Luanda), Mayara Roberta Cunha (Serrinha do Alambari), Maurício da Fonseca (Serrinha do Alambari), Simone da Silva Martins (Terra da Paz Settlement), Vera Rodrigues (Serrinha do Alambari). Paraphrasing Nelson Goodman's question: “When is education?”, from the presupposition that art teaching does not stop where we teach about art structure, but can evolve toward what is without, thus practicing an education that organizes ways of sharing together, dismantling the constant practice of style repetition – without discarding them – and favoring the introduction of new forms of organization in the art field, or simply favoring those that haven't yet received proper attention and research in our conditions of approach, both in the fields of education and curation.

1. adjective: 1. lacking beauty, of unpleasant appearance.

2. adjective: 1. whose shape, sound, or colors please the senses.

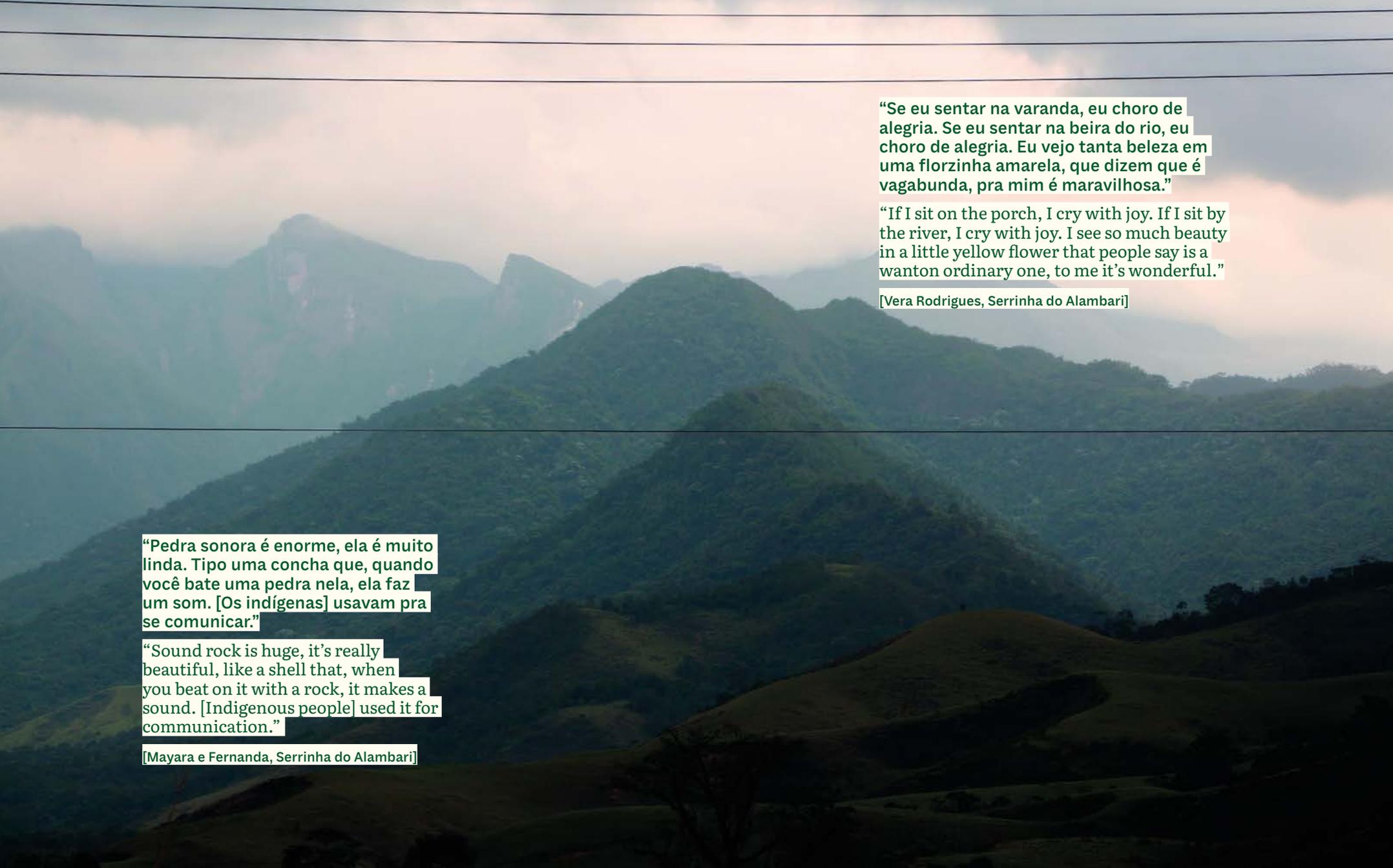
3. Antônio B. Santos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu, 2023.

4. Malcom Ferdinand. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu, 2022.

5. Anne Cauquelin. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

6. Specialization offered by the Federal Latin American Integration University – UNILA, Foz do Iguaçu/PR.

7. The central proposition of Goodman's theory, starting with the question “When is art?”, is that art is a symbolic system in human understanding that shares with other forms of analysis (including the sciences) a human search for enlightenment.



“Se eu sentar na varanda, eu choro de alegria. Se eu sentar na beira do rio, eu choro de alegria. Eu vejo tanta beleza em uma florzinha amarela, que dizem que é vagabunda, pra mim é maravilhosa.”

“If I sit on the porch, I cry with joy. If I sit by the river, I cry with joy. I see so much beauty in a little yellow flower that people say is a wanton ordinary one, to me it's wonderful.”

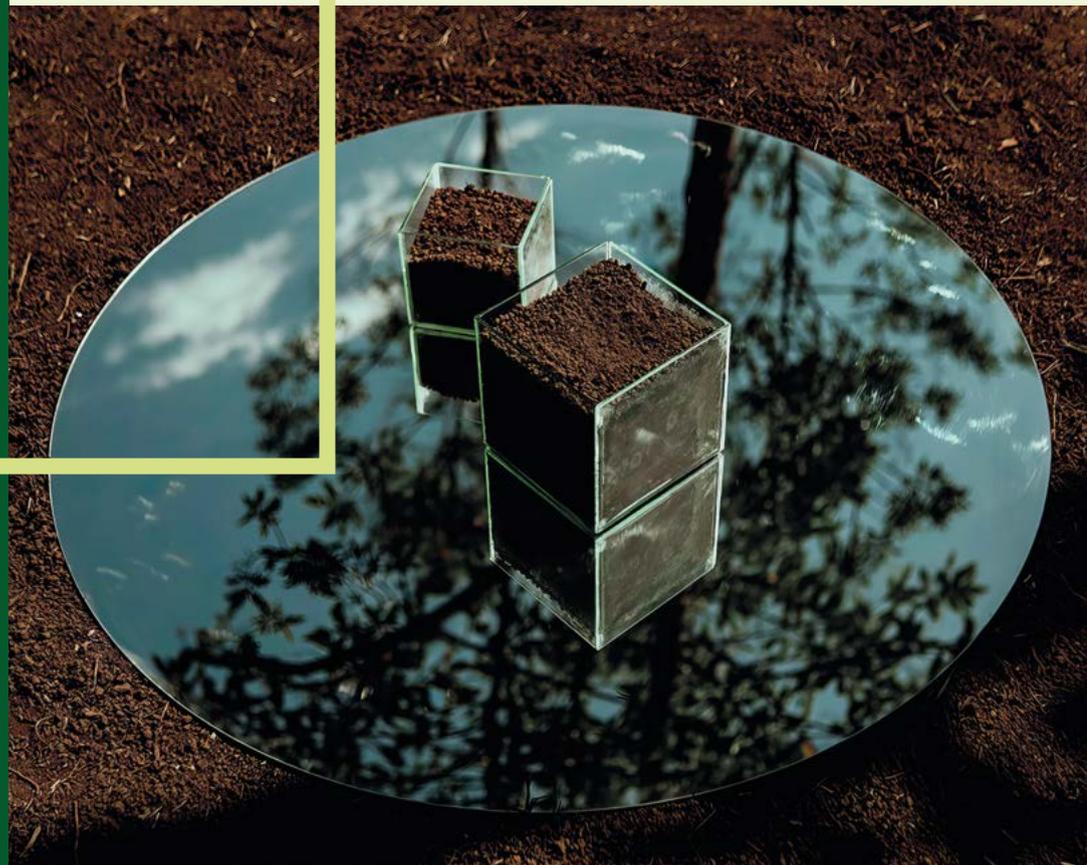
[Vera Rodrigues, Serrinha do Alambari]

“Pedra sonora é enorme, ela é muito linda. Tipo uma concha que, quando você bate uma pedra nela, ela faz um som. [Os indígenas] usavam pra se comunicar.”

“Sound rock is huge, it's really beautiful, like a shell that, when you beat on it with a rock, it makes a sound. [Indigenous people] used it for communication.”

[Mayara e Fernanda, Serrinha do Alambari]

hemak



sonho de "k.v.n.g.o"
(contos sobre o imaginário da terra)
the dream of "k.v.n.g.o"
(stories of the imaginary of the earth)

sonho de “k.v.n.g.o”

(contos sobre o imaginário da terra)

Fui chamado para **N´zo Ya**

Bakulu Onde devo compartilhar a
minha história Justificar os motivos
que me fizeram
Abandonar a função de sustentar os céus

O conelho diz que estou magoada,
que me deixei enfraquecer e vencer pelo
cansaço. Mas a situação é mais complexa

N´zo Ya Bakulu não enxerga além de seus receios e
interesses, eu consigo perceber isso,
Sei que temem que, se me for embora, todo o resto vai embora
comigo Eles me questionaram se estava ciente das possíveis
consequências Que a minha ausência traria
Eu respondi que mais ninguém sabe tanto sobre a vida
como eu. Afinal, não serei eu terra?

Decidi começar a explicar
então, Mas por onde começar?
Eu já tinha tomado a minha decisão,
e **N´zo Ya Bakulu** não entenderia de qualquer jeito

Talvez devesse começar pelo desconforto da
Omnipresença, E da densa conexão.
Mas Em **Nzo ya Bakulu** todos

dizem Que preciso escutar e sentir
tudo

Que sentir o mundo é que nos torna quem somos
Eles dizem que não posso simplesmente desistir da
omnipresença Dizem que sempre foi assim, que é parte
inegociável do acordo
Abandonar isso, dizem, é se tornar ausente

Eu lhes lembrei que, assim como todos os outros, nunca
reclamei, Que suportei a coexistência desde o início da
criação.

Só eu sei como é sentir toda essa vida a ebulir (fervilhar)
dentro de mim, Sempre que Respiro,
Sinto que, tudo respira junto comigo
também Em conjunto
Em pequenos ciclos
Em pequenas continuações
Dos organismos mais básicos aos celularmente mais
complexos, Tudo respira comigo,
em mim, por mim
Uma sintonia dessintonizada

O primeiro ocasionamento nasceu
justamente daí Eu me perguntei
O Que aconteceria se eu deixasse de respirar,
Será que toda vida cessaria comigo?
As ondas geradas por esse pensamento ecoaram por todo o meu
corpo E geraram temor na vida que se move dentro de mim,
ela sentiu inação e vazio,
Essa sensação me trouxe serenidade, um raro sossego que nunca havia sentido

Dalí em diante eu soube logo. Afinal eu já havia tomado
A decisão de ir embora havia muito tempo
Precisava parar de sentir,
Tinha que quebrar o vínculo que nos conectava ininterruptamente.

Eles me perguntaram se afinal toda esta confusão Era sobre sentir silêncio, repouso,
Eu lhes disse que era sobre descanso, Um intervalo entre mundos

Eu sei que algumas espécies que me habitam usaram conceitos como abundância, vida, fertilidade e binarismo de gêneros Para justificar a minha existência
A minha necessidade de preencher vazios foi percebida como dádiva, ou recurso, Agora, é preciso explicar que nunca houve planos mestre ou projetos de longo prazo que contemplavam a proliferação ininterrupta de alguma forma de vida
(Quanto mais a proliferação de uma espécie em particular) Agora eles precisam de enfrentar o vazio da minha ausência.

N'zo Ya Bakulo disse que eu não teria lugar fora do firmamento Que mesmo tendo **Manpungo** ficaria confinada a inação, a improdutividade e a infertilidade Mas eu não tenho medo
Eu sou terra Resiliente, esforço persistente

As minhas funções mais básicas sempre se limitaram à tentativa de equilibrar uma equação que esteve em constante desequilíbrio.
Um pulsar sem razão que se consome para equilibrar extrapolações

N'zo Ya Bakulo perguntou já resignada Qual seria o meu plano então?

Eu contei que o plano consiste em me condensar Me fechar dentro de um dispositivo especialmente Concebido para forçar radicalmente a minha inação ao limite, Gerar tensão, Forçar um novo ponto de equilíbrio zerar tudo e propor a **fabricação ativa de mundos**

Mundos que me permitem sonhar, com o desuso, e a possibilidade de existências separadas

Não vos apresento a minha decisão como um plano para o futuro, trata-se de desestabilizar o estabelecido, Sugiro, sim, abandonar tanto o problema como as soluções Esforçar o entremundos através da desabituação



the dream of "k.v.n.g.o"

(stories of the imaginary of the earth)

I was summoned to **N´zo Ya**

Bakulu Where I must share
my story Justify the reasons
that made me

Abandon the post of supporting the skies

The council says I am hurt,
that I let myself be weakened and overtaken by
exhaustion. But the situation is more complex

N´zo Ya Bakulu does not see beyond their fears and
interests, I can see that,

I know they fear that, if I leave, everything else will follow
They have questioned whether I was aware of the possible
consequences Brought by my absence
I replied that no one else knows as much about life
as I do. After all, am I not the earth?

I decided then to start explaining,
But where do I start?

I had already made my decision,
and **N´zo Ya Bakulu** would not understand no matter what

Perhaps I should start by the discomfort of
Omnipresence, And dense connection.
But In **Nzo ya Bakulu** everyone

says That I need to hear and feel
everything

That feeling the world is what makes us who we are
They say I cannot simply give up
omnipresence They say it was always like this, that it's
a non-negotiable part of the deal
To abandon it, they say, is to become absent

I reminded them that, much like all the others, I have never
complained, That I endured coexistence since the beginning of
creation.

Only I know what it's like to feel all this ebullient life (teeming)
inside me, Whenever I Breathe,

I feel like everything breathes with me
also In an ensemble

In short cycles

In short continuations

From the most basic organisms to the more complex
on the cellular level, Everything breathes with me,
in me, through me

A de-harmonized harmony

The first occasioning was born
exactly from there I asked myself
What would happen if I stopped breathing,
Would all life cease with me?

The waves generated by this thought echoed all over my
body And generated fear in the life that moves inside of me,
she felt inaction and a void,

This sensation brought me serenity, a rare quiet I had never felt before

From then on I soon knew.

After all I had already
made

The decision to leave a long time before

I needed to stop feeling,

I had to break the bond that connected us uninterrupted.

They asked me if in the end this whole

mess Was about feeling silence, rest,

I told them it was about

rest, A break between worlds

I know that some species that inhabit me

have used concepts such as abundance, life, fertility and gender binaries

To justify my existence

My need to fill up voids was perceived as a gift, or

resource, Now, it bears explaining that there were never masterplans or

longterm plans contemplating the uninterrupted proliferation of

some form of life

(Much less the proliferation of one specific species)

Now they need to face the void of

my absence.

N'zo Ya Bakulo said I would not have a place outsider the

firmament That even having **Manpungo**

I would be confined to inaction, unproductivity and

infertility But I am not afraid

I am Resilient earth, persistent effort

My most basic functions have always been limited to the attempt to

balance an equation that had been in constant imbalance.

A pulsing without reason that consumes itself to balance out extrapolations

N'zo Ya Bakulo asked already

resigned What would my plan be

then?

I said my plan consisted of condensing myself

Enclosing myself within a

device specially

Conceived to radically force my inaction to its limits,

To generate tension, To force a new point of

equilibrium to dial back to zero and propose the **active**

fabrication of worlds

Worlds that allow me to dream, with

obsolescence, and the possibility of separate existences

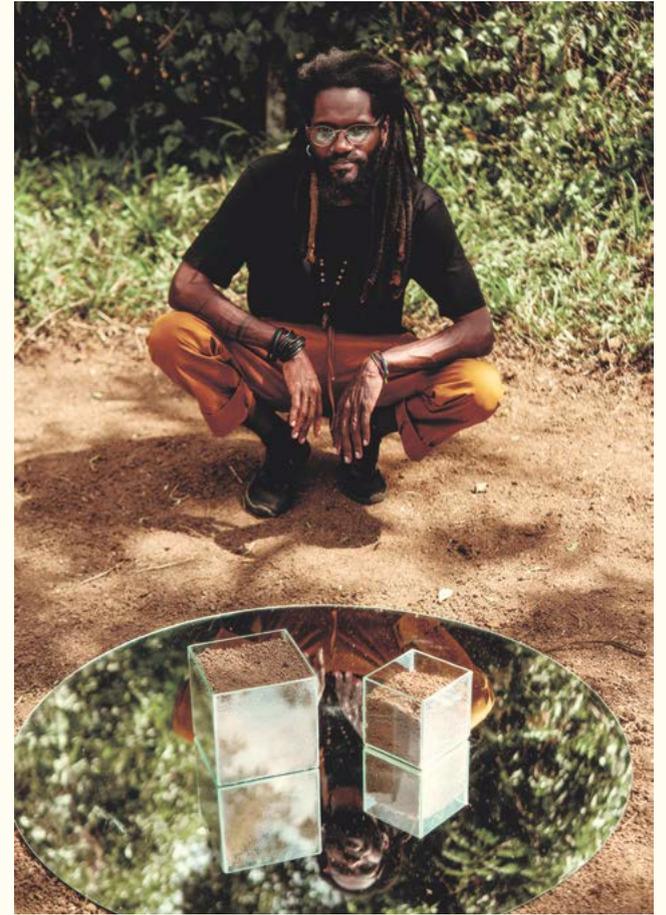
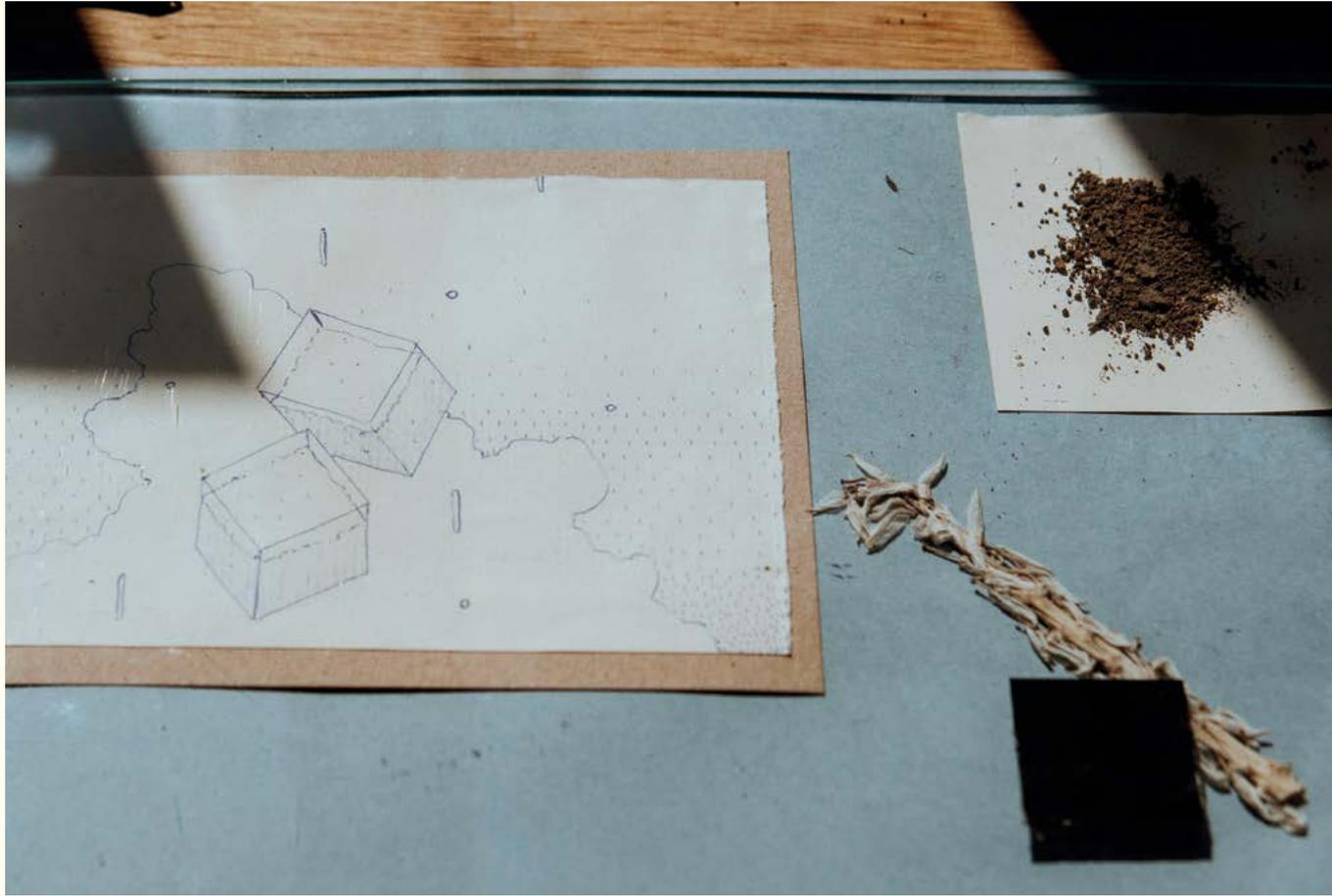
I do not put forward my decision as a plan for

the future, it is about destabilizing the established,

I suggest, yes, abandoning both the problem and

the solutions Exercise the in-between worlds through

de-habitation



landra



reforma agrária: de 1.000 a 0.1
agrarian reform: from 1,000 to 0.1





reforma agrária: de 1.000 a 0.1

O texto que se segue é uma edição especial do guia que utilizámos para a performance no final da residência.

OBJETOS: Tábua de madeira contraplacada; Comida preparada e pronta a servir, disposta sobre folhas de bananeira inteiras e folhas de vidro, debaixo das quais estão exemplares de folhas e sementes de espécies vegetativas espontâneas da região; Microscópio e algum material de laboratório: bandeja de metal, proveta, espátula, copo de água, seringa, lâmina e lamela; Quadrados de folha de bananeira com 12 cm de lado; Grande recinto quadrado de 12 m de lado, cujos perímetros estão escavados, e preenchidos com farinha de milho transgénico; Gravetos de bambu; Pilha de composto florestal; Bidão e taça de composto líquido.

primeiro ato preparar uma amostra de terra

Todos estão reunidos à volta do quadrado vazio. Em silêncio, Sara e Rodrigo distribuem gravetos de bambu pelo público. Põem os deles no bolso. Da mesa da comida, trazem a bandeja metálica com: terra, proveta, espátula, copo de água, seringa, lâmina e lamela. Dirigem-se ao centro do quadrado e viram-se para o público.

SARA: Vamos iniciar a análise microbiológica de uma amostra de terra proveniente de um campo de milho transgénico em regime monocultural à escala latifundiária.

RODRIGO: Para observar uma terra ao microscópio, mistura-se uma amostra dessa terra de forma a homogeneizar a textura. *Misturar amostra de terra.* Retira-se um grama de terra e põe-se numa proveta. *Passar 1 g de terra para a proveta com a espátula.* Um grama equivale a um mililitro de terra. A esse mililitro adicionam-se

quatro mililitros de água para fazer uma diluição de um para cinco. *Usar seringa para transferir água do copo para a proveta.* Agita-se durante trinta segundos, gentilmente, para não perturbar demasiado os microrganismos. *Agitar proveta.* Esperam-se quinze segundos. *Esperar.* Retira-se um pouco da solução. *Transferir solução com a seringa.* Deposita-se uma gota na lâmina e, com a lamela, distribui-se melhor a solução. *Distribuir solução sobre a lâmina com a lamela.* E, aos 45 graus, deixa-se cair a lamela sobre a lâmina. *Soltar a lamela e mostrar a preparação às pessoas.* Esta é uma amostra de terra pronta para ser observada ao microscópio. *Sai com os equipamentos todos na bandeja.*

segundo ato: desenhar

[No texto original, pedíamos ao público que desenhasse no chão de terra batida com gravetos de bambu. Para esta versão, encontre uma folha de papel A5 vazia onde possa desenhar. Comece por fazer um quadrado.]

SARA: Com um lápis ou uma caneta, colocamos uma mão sobre a página em branco. Com os dedos encostados, contornamos a ponta dos três dedos do meio, de forma a criarmos um risco curvo no papel. Tirando a mão, fechamos a forma e endireitamos os lados, para que fiquem mais retos.

RODRIGO: Isto é um grão de areia.

SARA: Agora colocamos o polegar noutra zona da página. Contornamos o polegar. Tirando a mão, fechamos a forma, endireitando novamente os lados.

RODRIGO: Isto é uma placa de silte.

SARA: Colocamos agora o dedo mindinho na folha e contornamos apenas a unha. Fechamos a forma e endireitamos os lados minimamente.

RODRIGO: Isto é uma plaqueta de argila. Esta página é um campo de visão quatrocentas vezes ampliado a partir de uma lamela de microscópio. Estamos a observar a amostra de terra que acabámos de preparar. Para já, temos apenas areia,

silte e argila, que são as partículas minerais que compõem a estrutura básica dos solos.

SARA: A vida começa com uma esfera, sem linhas retas. Colocamos novamente o mindinho na página. Contornamos a unha e aperfeiçoamos a forma para ter certeza de que fica bem redonda; um círculo perfeito.

RODRIGO: Isto é uma *coccus*, a menor e mais simples bactéria que existe. Assim que tenha comido o suficiente, esta *coccus* vai reproduzir-se por simples divisão celular, ou seja, vai aparecer uma nova bactéria encostadinha à anterior.

SARA: Onde há uma bactéria, desenhamos outra, próxima da anterior. Agora há duas. A partir de cada uma delas, desenhamos mais outras, para fazer quatro. Dessas quatro, mais quatro, para termos oito, e por aí em diante.

RODRIGO: Notem como a forma geral se reproduz organicamente. O plural de *coccus* é *cocci*. A maior parte das bactérias não tem mobilidade própria, o que quer dizer que elas não se mexem autonomamente e ficam apenas oscilando no mesmo lugar. De tempos em tempos, as *cocci* juntam-se em grupos para se reproduzirem em sincronia. Aqui, as *cocci* funcionam como uma só entidade; reproduzem-se em conjunto e passam a chamar-se *streptococci*.

SARA: Imaginem um colar de contas redondas. Desenhamos um grupo de oito círculos, em que cada um toca tangencialmente no próximo. Agora, reproduzimos novamente essa forma, mantendo as oito *cocci* intactas. Lembrem-se de que a maior parte das bactérias não tem mobilidade própria, por isso os novos corpos vão sempre aparecer perto dos anteriores.

RODRIGO: As bactérias evoluíram de modo a terem muitas formas diferentes.

SARA: A partir da forma circular, podemos agora desenhar uma forma mais elíptica, como se o círculo tivesse sido achatado. Num novo desenho, vamos continuar o processo de achatamento, até que as paredes dos dois lados se tornem paralelas uma à outra.

RODRIGO: Isto é um *bacillus*, uma bactéria em

forma de vara. A que desenhámos antes desta, a que era apenas ligeiramente achatada, é uma *coccobacillus*, uma forma entre uma *coccus* e um *bacillus*. Lembremo-nos de que as bactérias são muito boas a se multiplicarem sem parar. Vamos então continuar a desenhar estas novas formas pelo espaço, sempre perto das formas anteriores! Os *bacilli* também podem formar *streptobacilli*, sendo que *strepto* significa cadeias ou sequências.

SARA: Podemos desenhar agora vários *bacillus* em que as pontas arredondadas se tocam uma nas outras, um pouco como um cordão de salsichas. Agora imaginemos um *bacillus* que é muito muito comprido! Desenhamos duas linhas paralelas, muito retas. O espaço entre elas deve ser apenas do tamanho de uma bactéria *coccus*, ou seja, da largura da primeira bolinha perfeita que desenhámos. Ao contrário dos *bacillus*, que têm as pontas redondas, os *lactobacillus* têm as pontas retas. Fechamos o final das duas linhas paralelas com linhas perpendiculares

[por esta altura, se as zonas brancas do papel começarem a escassear, podemos continuar desenhando as novas formas por cima das anteriores, imaginando que estamos focando profundidades diferentes nesta mesma amostra. Se não, o desenho pode expandir-se para outro papel.]

RODRIGO: Ainda há outras bactérias bem longas, que se parecem com tubos, tubos muito longos, com formas curvas.

SARA: Desenhamos então duas longas linhas curvas, sempre em paralelo. A grossura entre elas é a mesma; a de uma bactéria *coccus*. Na realidade, dentro destes tubos há *cocci* a viajar para a frente e para trás. Desenhamos então pequenos círculos dispersos dentro das linhas paralelas.

RODRIGO: Estes tubos longos chamam-se *actinobactéria*. Mesmo que a maioria das bactérias não sejam móveis, algumas então pequenos círculos dispersos dentro das linhas paralelas.

SARA: Desenhamos uma forma circular com uma

pequena cauda a sair dela. Podemos multiplicar esta forma algumas vezes e, como estas bactérias se movem girando, podemos dar-lhes um certo dinamismo.

RODRIGO: Estas bactérias patogénicas chamam-se *vibrio*. Outras bactérias que também se movem girando são os *spirochaetes*.

SARA: Estas têm uma forma em espiral um pouco como um saca-rolha. Desenhamos agora várias espirais com uma qualidade tridimensional.

RODRIGO: Outra bactéria patogénica é a *Spirilla*. Estas abanam-se pelo solo como cobrinhas, mas não têm nem cauda nem cabeça.

SARA: Desenhamos a forma de um S em duas linhas paralelas com a mesma grossura. Em vez de duas curvas, continuamos fazendo três ou quatro.

RODRIGO: Até agora, temos desenhado apenas bactérias, que decompõem as areias, siltes e argilas, as primeiras forminhas que desenhámos no início. Ao contrário das decompositoras, há microrganismos que produzem matéria orgânica. Estas células têm clorofila dentro, que utilizam para capturar carbono de gases atmosféricos e produzir açúcares. As *cianobactérias* são cerca de cinco vezes maiores que os *coccobacillus*. Também são elípticas, mas têm organelos de clorofila dentro delas. Estes organelos são do tamanho de *cocci* singulares.

SARA: Desenhamos uma forma oval do tamanho da nossa mão, com parede dupla, e, por dentro, desenhamos a maior quantidade de círculos pequenos que conseguirmos.

RODRIGO: Algas unicelulares também são produtores de matéria orgânica. Como as *cianobactéria*, elas também têm clorofila dentro de si.

SARA: Desenhamos agora formas um pouco mais livres, entre círculos e ovais, com muitos pequenos círculos dentro delas.

RODRIGO: Depois há as *diatomáceas*, que são tipos de algas especiais que formam figuras simétricas. Elas derivam as suas formas com base em multiplicações de linhas retas.

SARA: Vamos desenhar a forma mais simples que uma *diatomácea* pode ter, que é um grupo de dois

quadrados partilhando um dos lados. Cada um deles terá vários círculos dentro, a representar a clorofila. As *diatomáceas* têm de ter linhas retas, têm de ser simétricas, e têm de ter círculos dentro delas. Soltando agora a nossa criatividade, vamos desenhar quantas formas conseguirmos. A única limitação é que estas formas nunca sejam maiores do que um grão de areia, maior do que a nossa mão.

RODRIGO: De volta aos decompositores, as bactérias não são as únicas células a decompor os minerais e a matéria orgânica no solo. Os fungos também desempenham esse papel. Os fungos mais simples que existem são as *leveduras*. Estas *leveduras* unicelulares são meio redondas, mas um pouco irregulares na forma. Elas reproduzem-se rapidamente, e por divisão celular simples, saindo uma da outra.

SARA: Desenhamos a forma de um oito, ou o símbolo do infinito, em que um dos lados (a *levedura* mãe) é um pouco maior do que o outro (a *levedura* que nasce). As *leveduras* vêm em tamanhos diferentes mas são sempre um pouco maiores do que uma só bactéria *coccus*.

terceiro ato: enquadrar

RODRIGO: Paramos por aqui! Tudo o que desenhámos até agora é apenas a base da vida: bactérias, organismos fotossintéticos unicelulares e leveduras. Esta amostra de terra que estivemos a analisar veio de um campo de milho transgénico em regime monocultural à escala latifundiária. Não é um ecossistema. É um sistema antecológico, e por isso é que parámos por aqui. Nesta terra falta toda a complexidade e diversidade de formas e de funções acima da base mais básica de todas.

SARA: Tudo o que havia acima da base desapareceu. Pela violência dos métodos de produção e destruição industriais, pelo uso de agrotóxicos e de fertilizantes salinos, pela constante tilagem da terra, pela falta de diversidade absurda da monocultura, pela utilização de organismos

transgênicos; uma máquina de fazer dinheiro; o império da morte.

RODRIGO: O milho transgênico recebe genes de microrganismos como os que acabámos de desenharmos. Estes microrganismos já existiam de forma equilibrada na natureza, só que o agronegócio quis reproduzir suas propriedades bioquímicas de forma industrial, repetindo seus mecanismos ao longo de fileiras intermináveis de pés de milho geneticamente modificado. Das actinobactérias *Streptomyces viridochromogenes* extraiu-se a capacidade de produzir químicos alelopáticos que funcionam como herbicidas radiculares. Com o *Bacillus thuringiensis*, ensinou-se o milho a fabricar inseticidas e antibióticos dentro da própria planta. Dos *Agrobacterium tumefaciens* retiraram-se genes que oferecem resistência ao glifosato (um herbicida cancerígeno comum), e ainda se ofereceu ao milho a capacidade de causar cancro aos predadores, como insectos ou outros animais maiores...

SARA: No global, este milho é uma arma bioquímica potentíssima. Um produto industrial altamente destruidor.

quarto ato: mudar a escala

[referindo-se ao quadrado de 12 m de lado, dentro do qual o público tinha desenhado com gravetos os microrganismos do exercício anterior]

RODRIGO: Este quadrado já não é uma lamela de microscópio. Agora, este quadrado é um latifúndio de 1.000 hectares. Em quantidade, não poderiam ser mais diferentes, só que, em qualidade, são iguais. Debaixo dos nossos pés, estão dez milhões de metros quadrados de terra degradada.

SARA: Nesta terra não há pássaros, não há toupeiras, não há minhocas. Nesta terra não há artrópodes, não há nematoides, não há fungos, não há protozoários. Só há bactérias, algas unicelulares e leveduras. A solução é simples. Complexificar o que foi simplificado; trazer de volta o que foi

retirado, e o gesto é sempre o mesmo: as riquezas das periferias ocupam os centros empobrecidos.

quinto ato: cobrir o solo

Rodrigo e Sara vão buscar serapilheira e espalham-na no centro do quadrado, por cima dos desenhos.

RODRIGO: Vamos começar por cobrir a terra. Só coberta – protegida da chuva e do sol – é que a terra pode regenerar. Aqui na mata das margens da Silo, temos serapilheira de bambu, folhas, ramos e galhos de vários arbustos e árvores diferentes; umas já decompostas e quase irreconhecíveis, outras em processo de decomposição.

SARA: Vamos todos ajudar a cobrir esta terra. As pessoas começam a pegar nos montinhos de matéria orgânica e a trazê-los para o centro. Para além de providenciarem nutrientes para as plantas, estes materiais ajudam a manter a água no solo e protegem-no do sol e da chuva pesada. Acima de tudo, estes materiais são portadores de vida; a vida que está em falta neste campo. Cada milímetro de superfície contém milhares de microrganismos; não só de bactérias, mas também de fungos diversos. Com elas, vêm os protozoários e os nematoides que vão alimentar-se dos decompositores e disponibilizar montes de nutrientes para as plantas. Aparecem logo de seguida os artrópodes (insetos, aranhas e centopeias), que serão comidos por pequenos répteis, por pássaros e mamíferos cada vez maiores.

sexto ato: servir comida

Quando as pessoas acabam de cobrir o quadrado, Rodrigo e Sara vão para a mesa e apresentam um quadrado de folha de bananeira.

RODRIGO: Esta folha de bananeira, cortada em forma de quadrado, é 10 mil vezes menor do que o quadrado que acabámos de cobrir. Se o quadrado

grande representa uma grande fazenda de mil hectares, esta folha de bananeira representa um décimo de um hectare.

SARA: Quando fomos visitar o Assentamento Roseli Nunes do MST, conhecemos o Celso, que tem um terreno de um décimo de um hectare em regime de agrofloresta. Nesse terreno, convivem várias árvores e arbustos, entre hortaliças que dão o sustento mensal à sua família. Aqui na Serrinha do Alambari, visitamos a Dona Nana, que tem uma horta que ocupa por volta da mesma área de um décimo de um hectare. Ela e o marido produzem uma grande variedade de espécies, de onde tiram quase tudo o que comem durante o ano, havendo ainda suficiente para vender e trocar dentro da Serrinha. *Começa-se a servir a comida no quadrado de folha de bananeira.*

RODRIGO: Ao contrário de uma monocultura, um minifúndio familiar é capaz de nos oferecer uma grande diversidade de alimentos saudáveis, mantendo também a diversidade e saúde do ecossistema, dentro da terra e acima dela.

Rodrigo vai para o centro do quadrado e senta-se a comer. Sara serve-se e guia os participantes para fazerem o mesmo.

sétimo ato: ocupar o latifúndio

O público começa a ocupar o centro do quadrado, como fizeram Rodrigo e Sara.

SARA: Imaginem que o latifúndio da monocultura transgénica é ocupado, pouco a pouco, por pessoas como o Celso, ou como a Dona Nana. Cada um de nós poderia ter um cantinho para ocupar com a sua família e amigos.

RODRIGO: Temos 10 mil possibilidades de ocupação deste grande latifúndio. Vamos ocupá-lo com hortas e pomares caseiros; policulturas e agroflorestas.

oitavo ato: comer

Enquanto as pessoas estão a comer.

SARA: O que estamos a comer aqui é algo muito especial. Temos um purê de mandioca e inhame, com pedacinhos de yacon e chuchu no meio. Estas espécies são raízes e trepadeiras perenes que se reproduzem sozinhas com muita facilidade, por isso não é preciso revirar a terra para voltar a semear, e não se desestabilizam os microrganismos do solo. Não é necessário muito trabalho, nem um trator para o fazer.

RODRIGO: Ao contrário das plantas anuais, como o feijão, o arroz ou o milho, que nascem da semente, vivem e morrem no mesmo ano, plantas perenes vivem mais do que um ano, desenvolvendo raízes mais longas e complexas no solo. As plantas perenes, como estas raízes, herbáceas ou as bananeiras, ou árvores de frutos moles ou de nozes, permanecem vivas por vezes dezenas, se não centenas de anos! Quando isso acontece, os microrganismos da terra continuam a ser alimentados e multiplicam-se, protegidos da erosão da chuva e do sol, e a fertilidade da terra aumenta todos os anos. Ao mesmo tempo, a fertilização externa deixa de ser necessária, pois a matéria orgânica que se acumula todos os anos em sistemas perenes acaba por ser mais do que suficiente para alimentar plantas saudáveis e produtivas. Esses sistemas são também incomparavelmente mais capazes de sequestrar carbono do que sistemas anuais. O que isso quer dizer é que a nossa alimentação é a ferramenta mais importante que temos para travar as mudanças climáticas.

SARA: Mas esperem! Nem todas as plantas aqui são perenes. As plantas anuais que estamos a comer aqui são plantas que se propagam de forma espontânea, por semente ou por via vegetativa, e que foram coletadas aqui perto da Silo. Nos verdes cozinhados, temos *asteráceas* como as barbas-de-falcão, dente-de-leão, seralhas, alfaces-bravas e buva. Temos também a tanchagem, assim como

folhas de amoreira e várias tradescâncias. Temos flores de brinco-de-princesa e hibiscus, umbigo de bananeira e limão maceradas em sumo de cana-de-macaco e gengibre-selvagem da Mata Atlântica, também conhecido como lírio-do-brejo. Todas essas plantas foram encontradas a crescer espontaneamente aqui na Serrinha do Alambari. Não só têm muito mais nutrientes do que as espécies domesticadas, como contêm ativos medicinais que fazem com que nossa comida seja nossa medicina, da forma mais direta possível.

RODRIGO: No fim, os resíduos resultantes da nossa atividade podem ficar exatamente onde estão. A acumulação de matéria orgânica, ano após ano, vai ajudar a criar solo vivo e fértil.

nono ato:

propagar a vida

RODRIGO: Por fim, para garantir que revitalizamos toda a área destes hectares, podemos multiplicar os diversos microrganismos que já se encontram nesta serapilheira fértil.

SARA: Propagámos essa grande diversidade em água, com alguns nutrientes da cana-de-açúcar e de bananeira, produzindo um chá de composto, que agora vamos utilizar para benzer o terreno e garantir que toda a rede da vida esteja aqui presente para decompor esta matéria orgânica de forma rápida e eficaz, descendo até à terra anteriormente infértil, e enchendo-a de vida. *Criança aproxima-se a inicia o espalhar da água de composto em cima do grande quadrado.*





agrarian reform: from 1,000 to 0.1

The following text is a special version of the script we used for the performance at the end of the residency.

OBJECTS: Plywood board; Food, prepared and ready to serve, arranged on whole banana leaves and glass sheets, under which are displayed samples of leaves and seeds of spontaneous species from the region; Microscope and some lab gear: metal tray, test tube, spatula, glass of water, syringe, microscope slides and cover slips; 12x12cm banana leaf squares; A 12x12m large square with excavated perimeters filled up with transgenic cornmeal; Bamboo sticks; Pile of forest compost; Vat and glass bowl with liquid compost.

act one: preparing a soil sample

Everyone is gathered around the empty square. In silence, Sara and Rodrigo give out bamboo sticks to the audience. They keep their own in their pockets. From the food table, they bring the metal tray with: soil, test tube, spatula, glass of water, syringe, microscope slide and slip cover. They walk to the center of the square and turn toward the audience.

SARA: We're conducting a microbiological analysis of a soil sample taken from a field of genetically-modified corn cultivated on a large monoculture plantation.

RODRIGO: In order to observe soil under the microscope, we mix a sample of it to homogenize the texture. Mix soil sample. We take one gram of soil and put it in a test tube. Put 1 g of soil into the test tube with the spatula. One gram corresponds to one milliliter of soil. To this milliliter, we add four milliliters of water to make a one-to-five solution. Use syringe to transfer water from the cup to the test tube. We swirl it gently for thirty seconds, so as not to disturb the microorganisms too much. Stir test tube. We wait fifteen seconds. Wait. We get a little

bit of the solution. Transfer solution with syringe. We put one drop on the microscope slide using the cover slip, to better spread the solution. Spread the solution on the slide with the slipcover. And, at 45 degrees, we drop the cover slip against the slide. Drop the cover slip and show the preparation to the audience. This is a soil sample ready to be observed under the microscope. Leave, taking the tray with all the materials.

act two: drawing

[In the original script, we asked the audience to draw on the compacted soil with bamboo sticks. For this version, find a blank sheet of A5 paper you can draw on. Start by making a square.]

SARA: With a pencil or a pen, we lay one hand on the blank sheet. With our fingers together, we trace the tips of the three middle fingers, creating a curved profile on paper. Taking the hand off the paper, we close the shape off and adjust the sides so they are straighter.

RODRIGO: This is a grain of sand.

SARA: Now we lay our thumb on another area of the page. We trace the thumb. Taking the hand off, we close the shape off, again adjusting the sides.

SARA: Now we lay the little finger on the sheet and trace only the nail. We round off the shape and adjust the sizes minimally.

RODRIGO: This is a clay particle. This page is a field of view magnified 400 times in comparison with a microscope cover slip. We are observing the soil sample we have just prepared. We have only sand, silt, and clay, which are the mineral particles that comprise the basic structure of soils.

SARA: Life begins with a sphere, without straight lines. We lay the little finger on the page again. We round off the nail profile and perfect it so it gets really round; a perfect circle.

RODRIGO: This is a coccus, the smallest and simplest bacteria there is. As soon as it has eaten enough, this coccus will reproduce by simple cell

division, that is, another cell will show up, right next to the first one.

SARA: Where there is one bacterium, we draw another, close to the first one. Now there are two. From each bacterium, we draw another, making it four. From those four, we get four more, making it eight, and so on and so forth.

RODRIGO: Notice how the general shape reproduces itself organically. The plural of coccus is cocci. Most bacteria have no way of moving on their own, which means that they are not autonomous, so they just keep wobbling in place. From time to time, the cocci gather in groups to reproduce in synchrony. Here, the cocci function as one entity; they reproduce in tandem and acquire the name of streptococci.

SARA: Imagine a necklace with round beads. We will draw a group of eight circles, where each one touches the next one tangentially. Now, we reproduce this shape again, keeping the eight cocci intact. Remember that most bacteria cannot move autonomously, so the new bodies will always show up close to the first ones.

RODRIGO: Bacteria evolved so as to take up many different shapes.

SARA: From the circle shape, we can now draw a more elliptical one, as if the circle had been flattened a bit. In a new drawing, we will continue the flattening process so that the walls on both sides become parallel.

RODRIGO: This is a bacillus, a rod-shaped bacterium. The one we drew before this one, that was just slightly flattened out, is a coccobacillus, a shape between a coccus and a bacillus. Remember that bacteria are great at multiplying incessantly. We will then continue drawing these new shapes in space, always close to the first ones! The bacilli can also form streptobacilli, where strepto means chains or sequences.

SARA: We can now draw several bacilli with their rounded ends touching one another, a bit like sausage chains. Now we will imagine a bacillus that is very long! We draw two parallel lines, very straight. The space between them should be only the size of

one coccus bacterium, that is, the width of the first perfect circle we drew. Contrary to the bacilli, that have rounded ends, the lactobacillus has straight ends. We close off the shape with two lines perpendicular to the parallel ones.

[at this point, if you start running out of blank space on the sheet, you can continue drawing the new shapes over the previous ones, imagining that we are focusing on different depths of the same sample. Otherwise, the drawing can expand to a different sheet.]

RODRIGO: There are other very long bacteria that look like very long tubes, with curved shapes.

SARA: We will then draw two long curved lines, keeping them parallel. The width between them is the same as one coccus bacterium. In reality, inside those tubes there are cocci travelling back and forth. We then draw little circles dispersed within the parallel lines.

RODRIGO: These long tubes are called actinobacteria. Even though most bacteria cannot move, some are capable of doing so, and many of those are pathogenic. Some are a bit bigger than cocci, and they look like commas.

SARA: We will draw a circular shape with a little tail jutting out. We can multiply that shape a few times, and, as these bacteria move around by spinning, we can give them a certain dynamic look.

RODRIGO: These pathogenic bacteria are called vibrio. Other bacteria that also move by spinning are the spirochaetes.

SARA: Those are spiral-shaped, a bit like a corkscrew. We will now draw several spirals making them look three-dimensional.

RODRIGO: Another pathogenic type of bacteria is the Spirilla. They squirm around the soil like little snakes, but they have no head nor tail.

SARA: We will draw the shape of an S, with parallel walls, maintaining a constant width. Instead of two curves, we go on drawing three or four.

RODRIGO: So far, we have drawn only bacteria that are able to decompose the sands, silts, and clays, that is, the little shapes we drew first.

Contrary to the decomposers, there are microorganisms that produce organic matter. Those cells are filled with chlorophyll, which they use to capture carbon from atmospheric gases and produce sugars. The cyanobacteria are around five times larger than the coccobacillus. They are also elliptical, but they have chlorophyll organelles inside. Those organelles are the same size as single cocci.

SARA: We will draw an oval shape the size of our hand, with double walls, and, inside, we draw as many small circles as we can.

RODRIGO: Single cell algae are also producers of organic matter. Like cyanobacteria, they are also filled with chlorophyll.

SARA: We will now draw shapes more freely, round and oval, with many small circles within.

RODRIGO: And then there are the diatoms, special algae that have symmetrical shapes. Their shapes are derived from multiplying straight lines.

SARA: We will draw the simplest form a diatom can have, which is a group of two squares sharing one side. Each will have several circles inside, representing chlorophyll. The diatoms must have straight lines, be symmetrical, and have circles inside them. Letting our creativity flow now, we will draw as many shapes as we can. The only limitation is that they are never bigger than a grain of sand, bigger than our hand.

RODRIGO: Back to the decomposers, bacteria are not the only cells that decompose minerals and organic matter in the soil. Fungi also play that part. The simplest fungi are yeast. The unicellular yeast are sort of round, but a bit irregular in shape. They reproduce fast, and by simple cell division, one popping out of the other.

SARA: We will draw an 8-shape, or the infinity symbol, where one of the sides (the mother yeast) is a bit bigger than the other (the new yeast). Yeasts come in different sizes but are always a bit bigger than one coccus bacterium.

act three:
framing

RODRIGO: We stop here! Everything we have drawn so far is just the foundation of life: bacteria, unicellular photosynthetic organisms, and yeasts. This soil sample we have been analyzing came from a field of genetically modified corn cultivated on a large monoculture plantation. It is not an ecosystem. It is an anti-ecological system, and that is why we have stopped here. This soil lacks complexity as well as diversity of lifeforms and functions above the absolute most basic ones.

SARA: Everything above this basis has disappeared. Due to the violence of the industrial means of production and destruction, the use of pesticides and saline fertilizers, the constant tilling of the land, the absurd lack of diversity in monoculture, the use of genetically modified organisms; a money-making machine; the empire of death.

RODRIGO: Genetically modified corn received its genes from microorganisms such as the ones we have just drawn. These microorganisms already existed in balanced levels in nature, but agribusiness wanted to reproduce its biochemical properties on an industrial scale, repeating its mechanisms on endless rows of genetically modified cornstalks. From the actinobacteria *Streptomyces viridochromogenes* they have extracted the ability to produce allelopathic chemicals that function as root level herbicides. With the *Bacillus thuringiensis*, they have taught corn to manufacture pesticides and antibiotics within the plant itself. From *Agrobacterium tumefaciens* they have taken genes that resist glyphosate (a common carcinogenic herbicide), and they even offered corn the ability to cause cancers in predators, such as insects or other larger animals...

SARA: On a global scale, this corn is a very powerful biochemical weapon. A highly destructive industrial product.

act four: changing the scale

[referring to a 12x12m square, within which the audience had drawn with sticks the microorganisms of the previous exercise]

RODRIGO: This square is no longer a microscope cover slip. Now, this square is a 1,000 hectares mega farm. In terms of quantity, they could not be more different, however, in quality, they are the same. Below our feet are ten million square meters of degraded land.

SARA: This land has no birds, no moles, no worms. This land has no arthropods, no nematodes, no fungi, no protozoa. It only has bacteria, unicellular algae, and yeast. The solution is simple. To complicate what had been simplified; to bring back what was taken away, and the gesture is always the same: the riches of the peripheries occupy the impoverished centers.

act five: covering the soil

Rodrigo and Sara get the organic matter and spread it on the center of the square, on top of the drawings.

RODRIGO: We will begin by covering the soil. It is only covered – protected from rain and sunlight – that the soil can regenerate. Here, in the forests surrounding Silo, we have organic matter made of bamboo, leaves, branches, and twigs from several bushes and different trees; some already decomposed and almost unrecognizable, others in the process of decomposition.

SARA: Let's all help cover this soil. People start taking handfuls of organic matter and bringing it to the center. Beyond imparting nutrients to the plants, these materials help keep the water in the soil and protect it from sunlight and heavy rain. Above all, these materials bear life; the life that is missing from this field. Every millimeter of this surface contains thousands of microorganisms;

not just bacteria, but also different fungi. They attract the protozoa and nematodes that feed on the decomposers and yield lots of nutrients for the plants. Soon to be followed by the arthropods (insects, spiders, and centipedes), which will be eaten by small reptiles, birds, and bigger and bigger mammals.

act six: serving food

When people finish covering the square, Rodrigo and Sara approach the table and present a square made of banana leaf.

RODRIGO: This banana leaf shaped like a square is 10 thousand times smaller than the square that we have just covered. If the big square represents a large farm of 1,000 hectares, this banana leaf represents one tenth of a hectare.

SARA: When we visited the Roseli Nunes MST (Landless Movement) Settlement, we met Celso, who has a piece of land of one tenth of a hectare cultivated as an agroforest. On this land, various trees and bushes live in harmony with vegetables that provide the monthly sustenance for his family. Here in Serrinha do Alambari, we have visited Dona Nana, who has a vegetable garden that occupies around the same area (one tenth of a hectare). She and her husband cultivate a large variety of species, from which they get almost all they eat in one year, still with enough to sell and trade among the Serrinha community. They start serving the food in the banana leaf square.

RODRIGO: Contrary to a monoculture, a family homestead can offer a great diversity of healthy produce, also maintaining the diversity and health of the ecosystem, both within and above the soil.

Rodrigo goes to the center of the square and sits down to eat. Sara gets her food and guides the participants to do the same.

act seven: occupying the large farm

The audience start to occupy the center of the square, as did Rodrigo and Sara.

SARA: Imagine that the large industrial farm that produces genetically modified species as a monoculture is occupied, little by little, by people such as Celso, or Dona Nana. Each one of us could have a corner to occupy with their family and friends.

RODRIGO: We have 10 thousand possibilities of occupying this large farm. Let's occupy it with vegetable gardens and orchards; polycultures and agroforests.

act eight: eating

While the people are eating.

SARA: What we are eating here is something very special. We have mashed cassava and taro with pieces of yacon (similar to jicama) and chayote mixed in. These species are perennial roots and vines that reproduce spontaneously with ease, without the need of revolving the land to sow it again, and without destabilizing the soil microorganisms. They don't require much work, not even a tractor.

RODRIGO: Contrary to annual plants such as beans, rice, or corn, which sprout from the seed, and live and die in the same year, perennial plants with a lifespan of over a year, develop longer and more complex roots in the soil. Perennial plants such as these roots, or herbaceous ones like banana trees, as well as soft fruit or nut trees, remain alive sometimes for dozens, or hundreds of years! When that happens, the microorganisms in the soil keep on being fed and multiply, protected from the erosion of the rain and the sun, and the land becomes more and more fertile each year. At the same time, external fertilizing is no longer necessary, because the organic matter that builds up over the years in perennial systems ends up being more than

enough to feed healthy and productive plants. Those systems are also incomparably more capable of capturing carbon than annual systems. This means that the way we eat is the most important tool to stop climate change.

SARA: But wait! Not all plants here are perennials. The annual plants we are eating here are species that propagate spontaneously, via seeds or vegetative reproduction, and were collected near Silo. Among the cooked greens, we have Asteraceae such as smooth hawkbeard, dandelions, sowthistle, milk thistle, and hairy fleabane. We also have broadleaf plantain, as well as mulberry leaves and several small-leaf spiderwort. We have fuchsia and hibiscus flowers, banana hearts, and lime macerated in the juice of costus and wild ginger from the Atlantic Rainforest, also known as bog lily. All those plants were found growing spontaneously here in Serrinha do Alambari. Not only do they have many more nutrients than domesticated species, but they also contain medicinal compounds that turn our food into medicine, as straightforwardly as possible.

RODRIGO: In the end, the leftovers from our activity can remain exactly where they are. The buildup of organic matter, year after year, will help create a living, fertile soil.

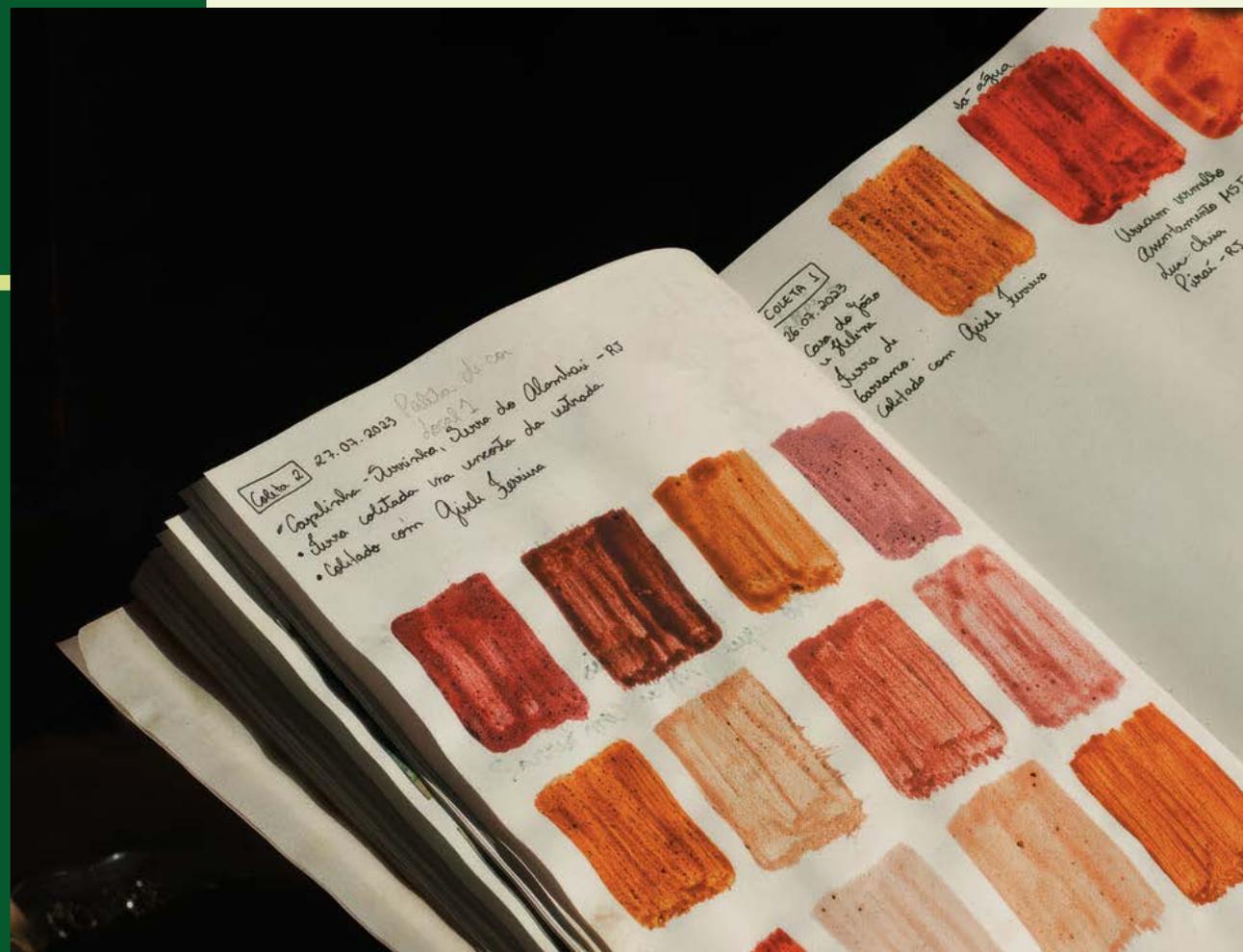
act nine: propagating life

RODRIGO: Finally, to make sure we have revitalized the entirety of this area, we can multiply the diverse organisms that are already in this fertile vegetable matter.

SARA: We can propagate this great diversity through water, with some nutrients from sugarcane and banana trees, producing a compost tea, which we will now use to bless this land and make sure that the web of life is present here to decompose this organic matter quickly and efficiently, percolating through the soil that was once infertile, and filling it with life. A child approaches and starts to pour liquid compost onto the large square.

mariana rodrigues

 catálogo de pinturas naturais do bioma
catalog of natural paintings of the biome





Coletei terra por terra, cor por cor, semente por semente. Furei cada semente e passei a linha nesse percurso que muitas vezes parece sem fim, como o tempo, a circularidade da vida e seus ciclos. Tantas preces e súplicas, sussurros do oculto.

Durante o ciclo lunar em que ocorreu a residência na Silo – Arte e Latitude Rural, propus o desenvolvimento do meu livro de artista, partindo das experimentações e da busca do que denomino “pinturas abstratas naturais”, catalogando as formas e texturas originadas de pedras, rochas, solos, líquens, águas, de cores e pigmentos naturais, de plantas e paisagens.

Dediquei meu tempo às experimentações acerca dos pigmentos naturais de terras coletadas na região da Serrinha do Alambari-RJ, com auxílio da ceramista local Gisele Ferreira, que se tornou um pilar afetivo fundamental. A partir do portal dos pigmentos naturais e do estudo da terra, construí duas obras em grande escala: *Eu vim da terra mais densa, da lama mais velha*, iniciando a série de pinturas com pigmentos naturais intitulada *Pedindo licença me permito chegar ao tempo do pó*, realizada com a paleta de cores das terras coletadas na região e um cordão de contas de lágrimas, sementes também coletadas na região, e a pintura *Respirar fundo diante do caos*, utilizando tinta acrílica e giz pastel oleoso.

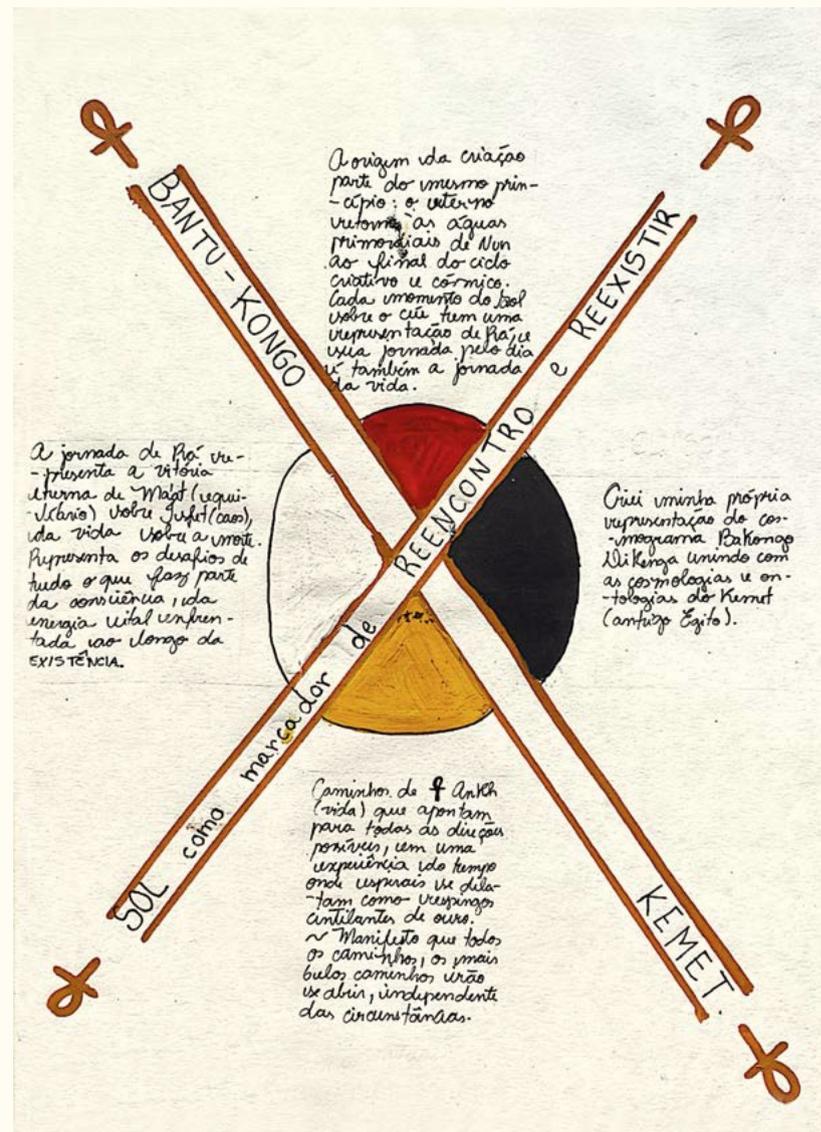
Pude ofertar minha primeira oficina de pintura abstrata intitulada *Pinturas do inconsciente: experimentos com o abstrato e pigmentos naturais* no programa CaipiratechLAB, em que, a partir de reflexões acerca da escuta e do sensível aos ouvidos, mergulhamos em práticas imersivas e coletivas para acessarmos o inconsciente na realização de pinturas utilizando pigmentos naturais.

I have collected soil after soil, color after color, seed after seed. I have pierced each seed and threaded the yarn in this often seemingly endless course, much like time, the circularity of life and its cycles. So many prayers and pleas, whispers of the occult.

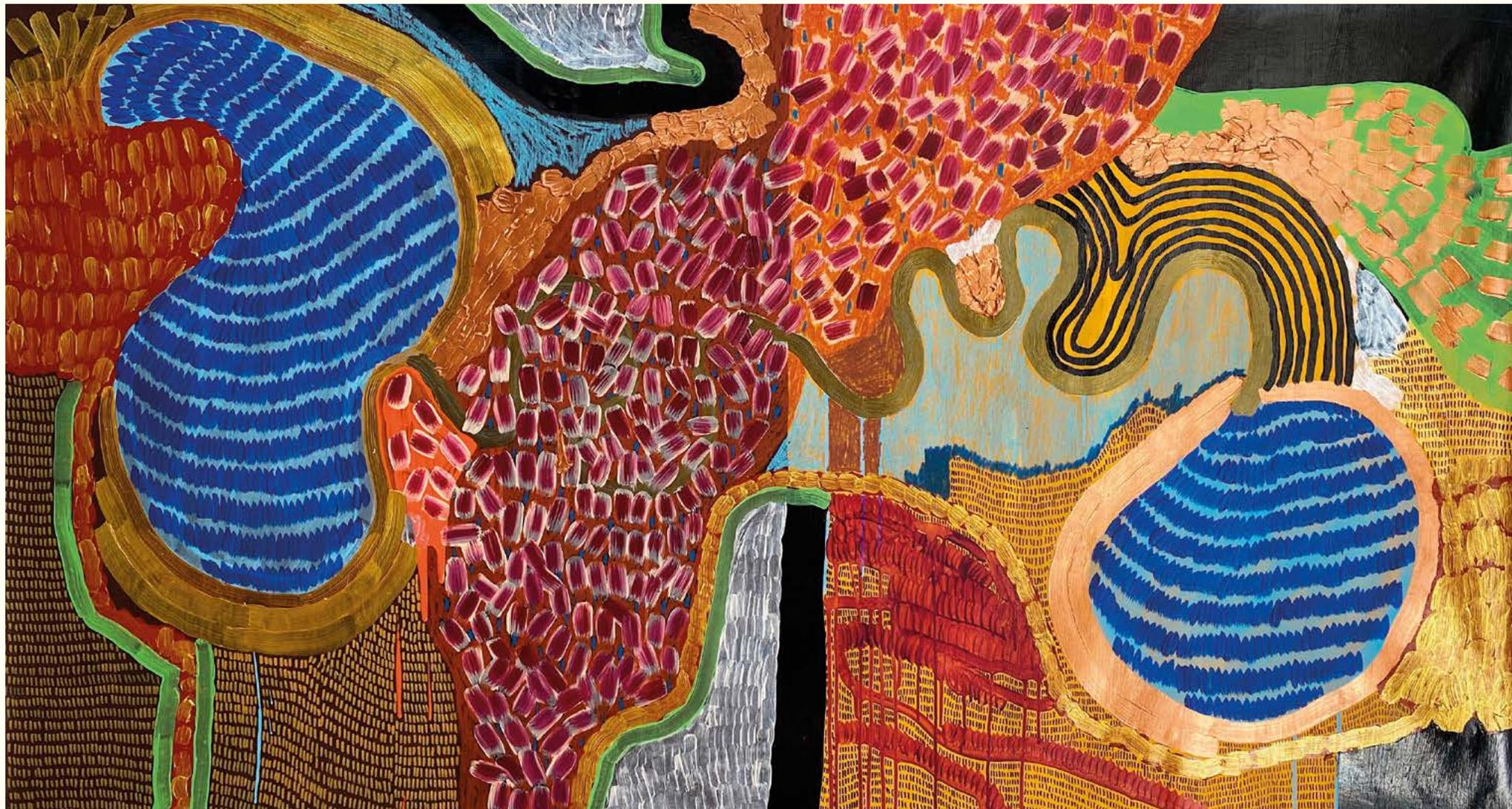
During the lunar cycle in which the Silo – Rural Art and Latitude residency took place, I proposed the development of my artist's book, starting with experimentation and the search for what I call "natural abstract paintings", a cataloging of forms and textures originating from stones, rocks, soils, lichen, waters, natural colors and pigments, plants and landscapes.

I have dedicated my time to experiments with natural pigments from the soil collected in the region of Serrinha do Alambari, Rio de Janeiro State, with the help of local potter Gisele Ferreira, who became a fundamental pillar of affection. From this portal of natural pigments and the study of the earth, I built two large-scale pieces: *I came from the densest earth, the oldest mud*, which opens the series of paintings with natural pigments entitled *I allow myself to arrive at the time of dust, if I may*, executed with the color palette of soils collected in the region and a string of tear-shaped beads, also collected in the region, and the painting *To breathe deep before chaos*, using acrylic paint and oil pastels.

I had the opportunity to offer my first abstract painting workshop named *Paintings of the unconscious: experiments with the abstract and natural pigments* during the program *CaipiratechLAB*, where, starting with reflections about hearing and what is sensible to the ears, we delved into immersive, collective practices to access the unconscious while painting with natural pigments.









oksana rudko



notas para um buraco
notes for a hole



notas para um buraco

OKSANA RUDKO

Este projeto é dedicado às minhas avós, graças a suas histórias e diligência, apesar da dureza e da dificuldade do clima siberiano, o cultivo da terra tem sido parte da rotina anual de nossa família, invariavelmente produzindo frutos úteis.

Quando discute as condições dos trabalhadores chineses nas plantações da América no século passado, Maxine Hong Kingston, no seu livro *Chinese Men*, menciona que, na maioria dos casos, eles eram proibidos de falar uns com os outros enquanto trabalhavam. Por isso, às vezes, cavavam buracos no chão e ali gritavam suas novidades, segredos e sonhos, na esperança de que as mensagens sonoras fossem ouvidas por entes queridos do outro lado do mundo.

Relembrando minha infância na Sibéria e considerando a enorme distância que o capitalismo cria entre as ideias de consumo rápido e a processualidade tradicional da agricultura, construída sobre um diálogo mútuo gradual e contínuo entre o humano e a terra, reflito sobre o potencial poético e político das práticas dos trabalhadores chineses do passado no nosso tempo.

Durante minha residência na Serrinha do Alambari, procurei entre a população local práticas especulativas e tradicionais de comunicação com a terra durante seu cultivo. Por meio de conversas com curadores, camponeses, residentes e agricultores, arqueei reflexões fotográficas e em áudio, notas, segredos e sonhos de agricultores locais e dos residentes.

A paisagem sonora e as conversas pessoais foram processadas em imagens, e as fotografias dos personagens foram convertidas em som. Metaforicamente falando, seguindo a processualidade das práticas tradicionais agrícolas, cultivei, misturei e alimentei no espaço digital as histórias verbais, os sons e as “sementes” dos segredos camponeses recolhidos na Serrinha para distribuí-los ainda mais no mundo físico.

Apoiando as ideias de transformação contínua na minha prática e de reencarnação na natureza, as imagens resultantes de todas as histórias sonoras fizeram a transição do espaço digital para o mundo físico. Elas brotaram no mundo material sendo impressas à mão em tecido.

Prestando muita atenção às reviravoltas imprevisíveis da produção artística, destaquei em rosa os buracos que aparecem espontaneamente ao transferir manualmente uma imagem digital para o tecido. Foi uma espécie de lembrete da presença do ruído rosa, que foi encontrado nas flutuações estatísticas de um número extremamente diversificado de sistemas físicos e biológicos. Exemplos de sua ocorrência incluem flutuações na altura das marés e rios, emissão de luz de quasares, batimentos cardíacos, disparo de neurônios únicos, resistência na eletrônica de estado sólido e sinais de condução de molécula única, resultando em ruído cintilante.¹

Ao trabalhar com o material coletado durante a residência, achei inspiradores a atitude, o cuidado, os pensamentos e as ideias das pessoas que se comunicam com a terra. Sou extremamente grata a André, Flaviana, Hemak, Mariana, Rodrigo, Sara, Cinthia, Gisele, Dona Glorinha, Dona Nana, Helena e João pela confiança expressada e pela disposição em compartilhar comigo suas experiências pessoais de falar com a terra. Poderia jurar que os escutei como a terra escuta.

Continuando a minha investigação no âmbito do projeto *Notas para um Buraco* e divulgando as ideias de troca verbal e mental entre humanos e solos, procuro caminhos para a sustentabilidade da agricultura e a continuidade da existência da humanidade na Terra.

1. P. H. Handel. “The Nature of Fundamental 1/f Noise” (p. 162). In: P. H. Handel; A. L. Chung (orgs.), *Noise in Physical Systems and 1/f Fluctuations*. Nova York: American Institute of Physics, 1993, pp. 162-171; P. Szendro; G. Vincze; A. Szasz. “Bio-Response to White Noise Excitation”. *Electro- and Magnetobiology*, vol. 20, n. 2, pp. 215-229, 2001 (publicado on-line 30 jun 2001).

notes for a hole

OKSANA RUDKO

This project is dedicated to my grandmothers: thanks to their stories and diligence, in spite of the hardship and travails of the Siberian climate, the cultivation of the land has been part of the annual family routine, invariably yielding useful fruit.

Discussing the conditions under which Chinese plantation workers worked in America in the last century, Maxine Hong Kingston, in her book *Chinese Men*, mentions that, in most cases, they were not allowed to talk to each other while working. That is why they sometimes dug holes in the ground and shouted out their news, secrets, and dreams into them, in the hope that those sound messages would be heard by their loved ones on the other side of the world.

Recalling my childhood in Siberia and considering the immense distance created by capitalism between the ideas of fast consumerism and the traditional processual nature of agriculture, built over a gradual, continuous, and mutual dialogue between the human and the earth, I reflect on the poetic and political potential of the practices of Chinese workers from the past up to our times.

During my residency at Serrinha do Alambari, I sought, among the local population, speculative and traditional practices of communication with the earth during farming activities. Through conversations with curators, country families, residents, and farmers, I put together an archive of photographic and sonic reflections, notes, secrets, and dreams of local farmers and residents.

The soundscape and personal conversations were processed as images, and the photographs of the characters were converted into sound. Metaphorically speaking, following the processual nature of traditional agricultural practices, I have cultivated, mixed up, and fed on digital space the verbal stories, the sounds, and the “seeds” of the small farmers secrets gathered at Serrinha in order to distribute them even wider over the physical world.

Supporting ideas of continuous transformation in my practice, as well as reincarnation of nature, the resulting images yielded by all sonic stories made the transition from the digital space to the physical world. They have sprouted in the material world, printed by hand onto fabric.

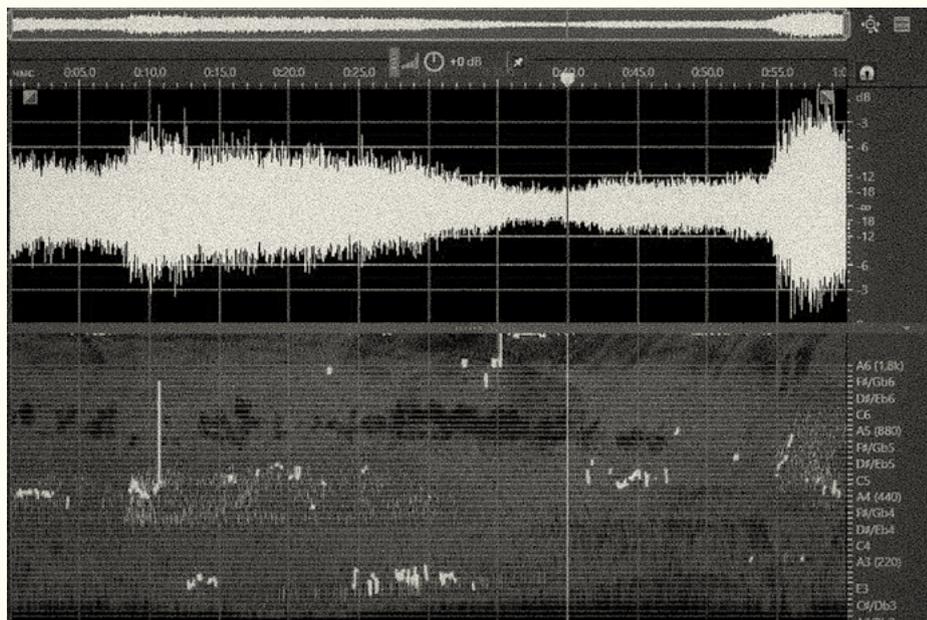
Paying close attention to the unpredictable twists of the production of art, I highlighted in pink the holes that appear spontaneously in the process of manually transferring a digital image onto fabric. It was a kind of reminder of the presence of pink noise, which was found in the statistical fluctuations of an extremely diverse number of physical and biological systems. Examples of its occurrence include fluctuations of the levels of seas and rivers, the quasars’ emissions of light, heartbeats, the firing of unique neurons, solid-state electronic resistance, and signals of single-molecule conductivity, resulting in a flicker noise.¹

While working with the material collected during the residency, I was inspired by the attitude, the care, the thoughts, and the ideas of the people who communicate with the earth. I am extremely grateful to André, Flaviana, Hemak, Mariana, Rodrigo, Sara, Cinthia, Gisele, Dona Glorinha, Dona Nana, Helena, and João for the trust you showed and the willingness to share your personal experiences of talking to the earth with me. I could swear that I heard you as the earth hears.

Continuing my research as part of the project *Notes for a Hole* and promoting ideas of verbal and mental exchange between humans and soils, I look for pathways toward sustainability in agriculture, as well as the continuity of the existence of humanity on Earth.

¹ P. H. Handel. “The Nature of Fundamental 1/F Noise” (p. 162). In: P. H. Handel; A. L. Chung (orgs.), *Noise in Physical Systems and 1/f Fluctuations*. Nova York: American Institute of Physics, 1993, pp. 162-171.; P. Szendro; G. Vincze; A. Szasz. “Bio-Response to White Noise Excitation”. *Electro- and Magnetobiology*, vol. 20, n. 2, pp. 215-229, 2001 (published online on June 30, 2001).









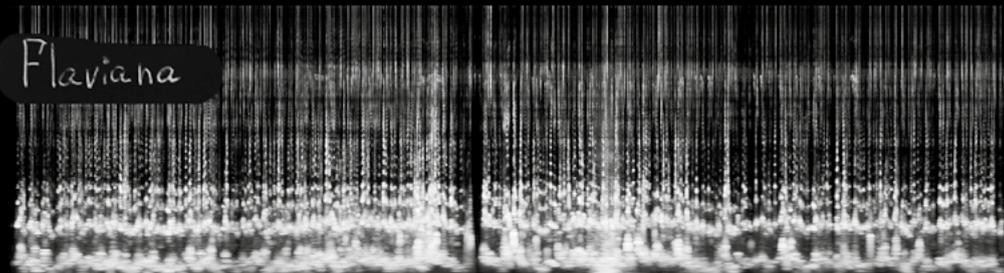
André



Mariana



Flaviana



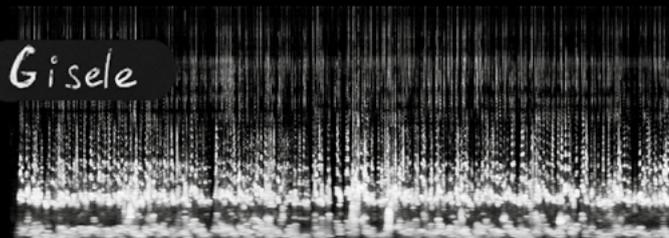
Dona Glorinha



Cinthia



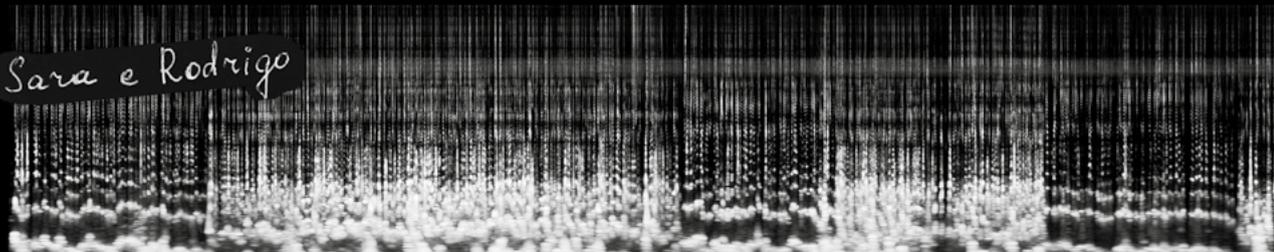
Gisele



Hemak



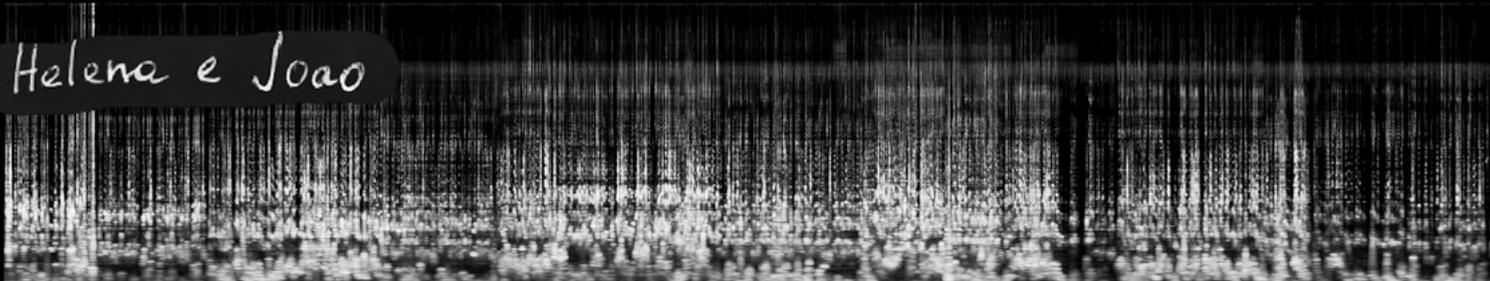
Sara e Rodrigo



Dona Nana



Helena e Joao







CLARISSA DINIZ

Silo, resiliência e eficácia –

reflexões de um sobrevoo

Cheguei num dia de arrumação.
Cheiro de pintura e cal fresca.

Cadeiras de madeira eram consertadas na área externa, formando pequenos montinhos na rampa de entrada do prédio. As desengonçadas marteladas que lhes eram aplicadas me davam as boas-vindas.

Por todo lado ecoava baixinho um zum-zum-zum de perguntas ansiosas e respostas vagas que buscavam localizar objetos que seguramente estavam lá, apesar de não se saber onde. É que, poucos dias antes, a Escola Municipal Moacir Coelho da Silveira se despedira depois de um semestre ocupando o lugar. Com a partida, as responsáveis pela Silo se viram às voltas com os acertos do prédio e suas rotinas de outrora.

O agito que eu testemunhava era o momento de retomada de um estado organizacional anterior que, todavia, já não seria o mesmo.

*

Aquela que certamente foi a mais longa e intensa das residências ali experimentadas não foi planejada, tampouco contou com uma chamada pública. A residência daquelas crianças e jovens surgiu da acolhida da Silo àquela escola em razão de uma complexa reforma que dificultava o pleno uso das dependências da unidade escolar, fazendo com que dezenas de alunos da educação

CLARISSA DINIZ

Silo, resilience and ethicality –

reflections from a flyover

I arrived on prep day. Smell of paint and fresh lime.

Wooden chairs were being repaired in the outdoor area, forming small piles on the building's entrance ramp. The awkward hammerings welcomed me.

Everywhere there were gentle echoes of a buzz of anxious questions and vague replies in the effort to locate objects that were surely there, although their whereabouts were unknown. A few days before, Moacir Coelho de Oliveira Municipal School said goodbye after occupying the space for one semester. With that departure, the people in charge of Silo found themselves in the throes of getting the building prepared and launching into its prior routines.

The bustle I was witnessing was that moment of going back to a prior organizational status that would, however, no longer be quite the same.

*

What was certainly the longest and most intense of the residencies the place hosted was not planned, nor did it have an open call. The residency of those children and youngsters came from Silo's embrace of the local school giving them temporary shelter when complex renovation efforts meant that the original premises could not be fully used, leaving dozens of kindergarten and primary school children in need of a new study space. In a gesture of hospitality and

infantil e do ensino fundamental precisassem de um novo local de estudos. Num gesto de hospitalidade e solidariedade entre vizinhas, a Escola foi abrigada naquele espaço de uma solidária e gentil vocação pedagógica.

Em julho de 2023, quando cheguei, as paredes, prateleiras e quartos da Silo guardavam — para lá de viva — a recentíssima e calorosa memória da presença de crianças, professoras, merendeiras, secretárias, responsáveis. Enquanto recordava situações curiosas e amáveis dos meses de compartilhamento daquele espaço-tempo, ao olhar para o jardim situado em frente ao prédio, a equipe da Silo comentava sobre a “desertificação” que, em consequência do corre-corre das crianças durante o recreio, foi produzida sobre um terreno anteriormente coberto por grama. Ao fazê-lo, discretamente profetizavam o retorno do verde.

Era a resiliência introduzindo a residência.

*

Sempre achei curioso o uso do termo “resiliência” para designar o programa de residências da Silo – Arte e Latitude Rural.

Por ignorância, tardei a acessar o entendimento de que sua referência

não era uma espécie de política situada no meio — ou em fuga — do binômio conformidade/resistência, nem mesmo a resiliência moral que o cristianismo muitas vezes demanda de seus fiéis no enfrentamento de seus desafios, senão o conceito de resiliência ambiental: a capacidade de reação e reequilíbrio de um determinado ecossistema diante de perturbações como incêndios, desmatamentos, epidemias etc.

Reações cuja força e efetividade não estão concentradas na busca pela conservação, mas sobremaneira na transformação como chave da (sobre) vivência. Resiliência como “potência inerentemente coletiva de desdobrar possibilidades de vida. [...] Sobreviver é sobretudo criar. A potência criadora é constituinte do ser”,¹ tal como nas palavras de Cinthia Mendonça.

Ao aterrissar na residência Arte e Agricultura 2023 naqueles dias de reorganização após o frenesi de sua episódica transformação na escola da Serrinha do Alambari, compreendi que resilir talvez fosse um dos métodos de trabalho da Silo ao continuamente convocar pessoas, parceiros e outras forças para atravessá-la, perturbá-la e, assim, constituí-la.

Por um breve instante, imaginei como seria o dia da arrumação após o fim da residência. O que teríamos deixado fora de lugar? Que marcas

solidarity between neighbors, the school moved into the space temporarily, characterized by a sympathetic and gentle educational vocation.

In July 2023, when I arrived, the walls, shelves, and rooms of Silo preserved – more than alive – the very recent and warm memories of the presence of children, teachers, cooks, secretaries, and guardians. As they recalled peculiar and lovable happenings from the months of sharing that spacetime, when gazing at the garden in front of the building, the Silo team remarked on the “desertification” brought about by the running around of the children during break on a patch of ground previously covered by lawn. While at it, they were discreetly prophesizing the return of greenery.

It was resilience introducing the residency.

*

I’ve always thought that the use of the term “resilience” to name the residencies program at Silo – Arte e Latitude Rural was peculiar.

Out of ignorance, it took me a long time to come to the understanding that it references not a kind of politics situated in the middle – or running away from – the dichotomy of conformity/resistance, nor even the moral resilience

that Christianity often demands of its faithful for facing their challenges, but the concept of environmental resilience: an ecosystem’s ability to react and rebalance when faced with disturbances such as fires, logging, epidemics, etc.

Those are reactions whose power and effectiveness are not focused on the search for conservation, but most of all on transformation as a key to survival. Resilience as an “inherently collective potency to unfold life possibilities. [...] To survive means, above all, to create. Creative power is constitutive of being,”¹ in the words of Cinthia Mendonça.

When I settled in at the Art and Agriculture residency in 2023, during those reorganization days after the frenzy of its episodic transformation into the Serrinha do Alambari school, I understood that resilience may be one of the work methods at Silo, by always calling on people, partners, and other forces to traverse it, disturb it, and therefore constitute it.

For one brief instant, I imagined what clean-up day would be like after the end of the residency. What would we have left in the wrong place? What marks would we leave on the walls, the memories, the bodies? What of our presence would be desirable to recover, what of it would remain?

*

1. Cinthia Mendonça. “Território”. In: *Id. (org.), Resiliência: Residência Artística* (catálogo da edição 2018). Disponível em: https://silo.org.br/media/docs/resiliencia_catalogo_2018.pdf

1. Cinthia Mendonça. “Território”. In: *Id. (org.), Resiliência: Residência Artística* (Catalog of the 2018 edition). Available at: https://silo.org.br/media/docs/resiliencia_catalogo_2018.pdf

nossas ficariam nas paredes, nas memórias, nos corpos? O que de nossa presença se desejaria restaurar, o que dela permaneceria?

*

Minha participação na residência não foi como a dos meus colegas artistas cuja presença, mais delongada, se estendeu integralmente (ou quase isso) entre os dias de julho e agosto. A convite da Silo, estive por lá durante uma semana para conhecer o projeto, seu espaço, seus sujeitos, suas metodologias, sua ética.

Mesmo que em programado sobrevoou, a despeito de não ter estabilizado a residência como pouso, nela me senti aninhada. A força da gravidade é certamente mais intensa nalgumas partes do mundo.

*

Soubemos, um tempo depois, que éramos o primeiro grupo de residentes a ficar integralmente hospedados na sede da Silo, cuja então recente reforma do telhado viabilizou quartos a salvo da chuva e a quantidade de banheiros necessária a uma vivência coletiva.

Posto que compartilhando os momentos de silêncio entre o dormir e o acordar, rapidamente percebemos que, sob o mesmo teto alto de paredes mui baixas, qualquer suspiro

perduraria até o quarto vizinho. Todos os passos sacudiam os vidros das janelas; quaisquer pisadas nos degraus da escada faziam vibrar as malas espalhadas pelo chão.

Nossa comunidade era primordialmente sonora. O ruído do outro foi, desde o primeiro instante, nossa morada.

*

Não duvido que, na Silo, o som viaje mais rápido do que a luz. E, tão veloz quanto ele, é, certamente, o aroma do café.

Na semana em que lá estive, acordar foi um rito embalado pelos ruídos das portas, chuveiros, descargas e alarmes, e também pelos cheiros que, oriundos da cozinha, chegavam aos quartos anunciando que algum de nós tomara a iniciativa de antecipar o preparo do desjejum coletivo.

Muitas foram as horas dedicadas a cozinhar, outras tantas à faxina. Comer alegremente, mas também lavar os panos de chão, cortar os legumes, colocar a mesa ou secar os pratos forjou, desde sua ordinariedade, o modo pelo qual nos demos a conhecer uns aos outros. Ainda antes de narrarmos nossas práticas artísticas ao coletivo, performamos nossas existências em coletividade.

*

My participation in the residency was not like my artist colleagues', whose longer presence took up all (or most) of the days of July and August. By invitation of Silo, I was there for one week to get to know the project, its physical space, its subjects, its methodologies, its ethics.

Even though my flyover was programmed, even though my residency was not a stabilized touchdown, I felt nestled in it. Gravity is certainly more intense in some parts of the world.

*

We learned a little while later that we were the first group of residents to stay for the entire time at the Silo headquarters, whose then recent roof renovations yielded rain-proof bedrooms and the necessary number of bathrooms for a collective experience.

While sharing moments of silence between sleeping and waking, we soon realized that, under the same high roof with very low walls, any sigh would travel to the adjacent bedroom. Each step would shake the windowpanes; any treading on the steps of the staircase would cause the suitcases scattered on the floor to vibrate.

Our community was primordially sonic. The sound of the other was, from the first instant, our home.

*

I do not doubt that, at Silo, sound travels faster than light. As swift as sound, for sure, is the scent of coffee.

During my week there, waking up was a rite cradled by the sounds of doors, showers, flushing mechanisms, and alarm clocks, as well as by the scents that, coming from the kitchen, made their way to the bedrooms announcing that one of us had taken the initiative of preparing of the collective breakfast.

Many hours were dedicated to cooking, many others to cleaning. Eating joyfully, but also washing floor rags, cutting up vegetables, setting the table, or drying the dishes have forged, by virtue of their unexceptionality, the ways we got to know each other. Even before we narrated artistic practices to the collective, we had performed our existences in collectivity.

*

Since establishing relationalities is a constant in artistic residencies, the methodological specificity of Silo consists of implicating people and practices down to their most ordinary presences – respiratory, sonic, nutritional, linguistic...

With that, where agriculture set the tone for the residency's name in 2023, it seems to me that it was less of a content than an ethics. Similar to Guerreiro Ramos' distinction between approaches to blackness ("one thing is

Em que pese que estabelecer relacionais é uma constante das residências artísticas, a especificidade metodológica da Silo consiste em implicar pessoas e práticas desde as suas mais corriqueiras presenças — respiratórias, sonoras, alimentares, linguísticas...

Por isso, se a agricultura intitulava a residência de 2023, ela foi, ao que me parece, menos um conteúdo do que uma ética. À semelhança da distinção de Guerreiro Ramos acerca das abordagens da negritude (“uma coisa é o negro-tema; outra, o negro-vida”), por trás de “assuntos” como agroecologia, soberania alimentar, reforma agrária, feminismo, aquilombamentos, ciência cidadã etc., está uma experiência de vida profundamente conectada a tempos, espaços e presenças como a luz, a umidade, as minhocas, os monjolos, o barro, as ervas, o campesinato, a poesia.

Como essas presenças se tocam, se articulam e se fortalecem tem sido, penso, a questão matricial da Silo. Suas ações talvez se pautem menos por alguma prescrição estética, social,

política ou ambiental acerca dessas relações do que, noutra direção, pelo chamamento de atenção, de pesquisa e de trabalho à emergência de uma eticidade entre elas.

*

O programa que transversalmente estrutura a Silo por entre suas diferentes ações é a Silo Escola: “somos uma escola rural não formal inspirada nas práticas da educação popular e nos laboratórios colaborativos de experimentação, projetada para colaborar na busca por perguntas pertinentes às complexas questões de nosso tempo”.³ A Silo sabe, portanto, da “natureza ética da prática educativa”.⁴

O projeto vivencia diariamente a reciprocidade inerente às relações formativas tanto na pedagogia — “quem forma se forma e se re-forma ao formar. [...] Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender”⁵ (Paulo Freire) — quanto na arte: “o barro / toma a forma / que você quiser // você nem sabe / estar fazendo apenas / o que o barro quer”.⁶ Esculpir é, afinal, ser igualmente esculpido.

black-theme; another is black-life”²), behind “subjects” such as agriculture, food sovereignty, agrarian reform, feminism, aquilombamentos (the process of reclaiming Black community in safe spaces), citizen science, etc. is a life experience profoundly connected to times, spaces, and presences such as light, humidity, worms, hammer mills, clay, herbs, rural life, poetry.

How those presences touch, articulate, and strengthen each other has been, in my opinion, the fundamental / founding question of Silo. Its actions are perhaps less based on some aesthetic, social, political, or environmental prescription regarding those relationships than, in a different direction, the calling of attention, research, and work toward the emergence of an ethicality between them.

*

The program that structures Silo transversally through its different actions is Silo School: “we are a non-formal rural school inspired in the practices of popular education

and collective experimentation labs, designed to collaborate in the search for questions pertaining to the complex issues of our times”.³ Silo knows, therefore, about the “ethical nature of the educational practice”.⁴

The project experiences daily the reciprocity inherent to formative relationships as much in pedagogy — “the one who forms is in formation and re-forms themselves while forming. [...] The one who teaches learns while teaching and the one who learns teaches while learning”⁵ (Paulo Freire) — as in art: “clay / takes the shape / that you want // you have no idea / that you’re just doing / what clay wants you to do”.⁶ To sculpt, is, after all, to be equally sculpted.

As a poetic project by Cinthia Mendonça, Silo unfolds the exercise of strengthening the agency that resides in the intentionalization itself that is dear to art — in which subjectivities, materialities, and environments interact —, in order to experiment with what, in the formation of an entire life, can be pedagogically intentioned toward the creation of learning situations whose common

2. Guerreiro Ramos. “Patologia social do branco brasileiro”. *Jornal do Comércio*, jan. 1955.

3. Disponível em: <https://silo.org.br/siloescola/>

4. Paulo Freire. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura), p. 17.

5. *Ibid.*, p. 23.

6. Paulo Leminski. *Caprichos & Relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Disponível em: <http://planeta.terra.com.br/artes/PopBox/Kamiquase/poesia.htm>

2. Guerreiro Ramos. “Patologia social do branco brasileiro”. *Jornal do Comércio*, jan. 1955.

3. Disponível em: <https://silo.org.br/siloescola/>

4. Paulo Freire. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura), p. 17.

5. *Ibid.*, p. 23.

6. Paulo Leminski. *Caprichos & Relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Disponível em: <http://planeta.terra.com.br/artes/PopBox/Kamiquase/poesia.htm>

Como um projeto poético de Cinthia Mendonça, a Silo desdobra o exercício de fortalecer a agência que reside na própria intencionalização cara à arte — na qual subjetividades, materialidades e ambientes agem uns com os outros —, para experimentar o que, na formação de uma vida toda, pode ser intencionado pedagogicamente para a criação de situações de aprendizagem cujo fundamento comum, entre a estética e a educação, talvez seja precisamente a ética.

*

Não há eticidade sem alteridade. É porque a ética é necessariamente relacional que a Silo faz da elaboração de relacionalidades a sua principal metodologia de trabalho.

Nesse delicado e profundo território de relações nutridas a cada ação e na continuidade do tempo, não há exterioridade possível. Quando propõe um determinado conjunto de relações (como a formação de um grupo de residentes), é desde dentro dessa relacionalidade que a Silo se posiciona, impregnante e impregnada pelos afetos que mobiliza quando delinea um espaço-tempo de convivência, experimentação e aprendizagem.

*

7. Cinthia Mendonça. “Território”, *op. cit.*

8. Cf. James Clifford. “Museus como zona de contato” (1997). *Periódico Permanente*, n. 6, pp. 1-37, fev. 2016.

O *locus* dessa relacionalidade poético-pedagógica é, por sua vez, o próprio cotidiano das relações.

A formação se faz desde a convivência intensiva que identifica as residências em sua concentração espaçotemporal e que, no caso da Silo, é permeada por uma significativa diversidade de subjetividades e formas de vida: “uma experiência com o espaço que expõe de certa forma nossas pequenas vulnerabilidades, quebrando com as proteções criadas culturalmente para o distanciamento entre humanos e ecossistema. Isso se dá suavemente através da convivência cotidiana com plantas e animais em um espaço que está dentro da mata e também de maneira mais incisiva através das expedições por rios, florestas e montanhas.”⁷

A maciez metodológica da Silo consiste em evitar as trombadas e violências epistêmicas, sociais e políticas que podem acontecer posto que é zona de contato⁸ entre ruralidades e urbanidades, bem como entre incontáveis outras perspectivas. Não há, no cotidiano de aprendizagem da residência, nenhum vestígio do afã vanguardista das artes eurocentradas (e brancas) em seu desejo de ruptura ou de radicalidade. “Terra alheia, pisa no chão devagar”, canta sabiamente a Jurema Sagrada.

foundation, between aesthetics and education, may be ethics, precisely.

*

There is no ethicality without alterity. It is because ethics is necessarily relational that Silo makes of the elaboration of relationalities its main work methodology.

In this delicate and profound territory of nourished relationships with each action and the continuity of time, there is no possible exteriority. When it proposes a certain set of relationships (such as the formation of a group of residents), it is within this relationality that Silo positions itself, impregnating and impregnated by the affects that it mobilizes as it outlines a space-time for being together, experimentation, and learning.

*

The *locus* of this poetic-pedagogical relationality is, in its turn, none other than the day-to-day of the relationships.

The formation takes place everywhere, starting from the intensive shared experience that identifies the residencies in their spatial-temporal concentration and which, in the case of Silo, is permeated by a significant diversity of subjectivities and life

7. Cinthia Mendonça. “Território”, *op. cit.*

8. Cf. James Clifford. “Museus como zona de contato” (1997). *Periódico Permanente*, n. 6, pp. 1-37, fev. 2016.

forms: “an experience with space that exposes, in a sense, our small vulnerabilities, breaking with the culturally-created protections for the distancing between humans and the ecosystem. This happens gently through the day-to-day shared experience with plants and animals in a space that is within the forest, as well as, more incisively, through the expeditions to rivers, forests, and mountains.”⁷

Silo’s methodological gentleness consists of avoiding epistemic bumps and violences, both social and political, that can happen because of its status as a zone of contact⁸ between ruralities and urbanities, as well as countless other perspectives. There is no trace, in the learning day-to-day life at the residency, of the vanguardist bustle of Eurocentric (and white) arts in their desire for rupture or radicalness. “Other lands, tread the ground softly”, wisely sings Jurema Sagrada.

The mediations that Silo produces between people, contexts, and perspectives that share space by means of its actions are, thus, not kicked off by the foregrounding or tensioning of the differences between them, but rather by the invitation to invention, always contingent and negotiated, of a possible common ground: the vital ethical background for collective learning.

As mediações que a Silo produz entre as pessoas, contextos e perspectivas que convivem por meio de suas ações não partem, assim, da protagonização ou do tensionamento da diferença entre elas, senão do convite à invenção, sempre contingencial e negociada, de um possível comum: o vital pano de fundo ético para uma aprendizagem coletiva.

Nesse sentido, a Silo não põe em dúvida a premissa de que as pessoas saberão cozinhar, comer, limpar e dormir juntas; de que o cotidiano agirá pedagogicamente ao simetrizar as singularidades e as trocas na forma de aprendizados oriundos da práxis. “Aprender precedeu ensinar ou, em outras palavras, ensinar se diluía na experiência realmente fundante de aprender”, já pontuava Paulo Freire em *Pedagogia da autonomia*.⁹

*

No projeto que enviou para a residência, Flaviana Lasan perguntava “quando é educação?”.

Distante das ambições ontológicas que buscam definir, por exemplo, “o que é” a educação, a identidade ou a arte, a pergunta evocava a práxis como método, já que o “quando” é da ordem do contexto e, portanto, da experiência.

Ao acolher o “quando”, não nos interessamos por delimitá-lo, mas

por intencioná-lo: ele não se revela somente quando circunscrito; antes, pode ser intensificado. Por isso, fora da escola, do museu e da fazenda, estar na residência Arte e Agricultura 2023 foi, para mim, intencional experiências para a educação, para a arte, para a ecologia, mas, principalmente, confundi-las e convergi-las desde sua relacionalidade e eticidade criadoras e pedagógicas.

Na balbúrdia epistêmica da práxis, avizinhando roças, ateliês, escolas e florestas, a Silo suavemente performa sua crítica a algumas perspectivas teóricas sobre “o rural”. Seu incômodo parece ser com perspectivas que — românticas, fetichistas ou preconceituosas — tendem a estacionar-se em ideias historicizadas sobre o campo, demonstrando-se incapazes de reagir à transformabilidade do “quando” da ruralidade, permeada pelas experiências que lhe são constitutivas desde as arestas do cotidiano e suas imperativas contradições.

Ecos de uma esquerda prescritiva que, como ironizava Paulo Freire, produziu no Brasil “marxistas muito bons que nunca tiveram sequer uma pequena experiência em uma favela. [...] Eles são especialistas em Marx. Entretanto, devido a seu afastamento da vida cotidiana, os especialistas em Marx não são marxistas. (rindo) É muito

In that sense, Silo does not put in doubt the premise that people will know how to cook, eat, clean, and sleep together; that the everyday will act pedagogically by creating symmetry between singularities and exchanges in the ways of learning originating in praxis. “Learning preceded teaching, or, in other words, teaching diluted itself in the truly foundational experience of learning”, is what Paulo Freire was already saying in *Pedagogy of Autonomy*.⁹

*

In the project submitted to the residency, Flaviana Lasan asked “when is education?”. Far from ontological ambitions that seek to define, for instance, “what is” education, identity or art, the question evoked praxis as a method, since the “when” belongs to context, and therefore to experience.

By embracing the “when”, we are not interested in boxing it in, but rather *intentioning* it: it does not reveal itself only when circumscribed; it can sooner be intensified. Therefore, outside of the school, the museum, and the farm, being at the Arte e Agricultura 2023 residency was, for me, to intention experiences toward education, art, and ecology, but mainly to confuse and converge them from

the standpoint of their creative and pedagogical relationality and ethicality.

In the epistemic bustle of the praxis, neighboring tills, studios, schools, and forests, Silo gently performs its criticism of some theoretical perspectives on “the rural”. Its stirring seems to have to do with perspectives that – being romantic, fetishizing, or prejudiced – tend to dwell on historicized ideas about the countryside, showing themselves to be incapable of reacting to the transformability of rurality’s “when”, permeated by the experiences that are constitutive of it, from the corners of day-to-day life and their imperative contradictions.

Echoes of a prescriptive left that, as ironized by Paulo Freire, produced in Brazil “very good Marxists who had never had the tiniest experience in a favela. [...] They are Marx specialists. However, due to being apart from day-to-day life, Marx specialists are not Marxists. (laughing) It is very interesting how this kind of intellectual can be created in the dichotomy between reading words and reading reality”.¹⁰

*

When calling on us to resilience, Silo – Rural Art and Latitude anticipates the possibility that, in residence, we

9. Paulo Freire. *Pedagogia da autonomia*, op. cit., p. 24.

9. Paulo Freire. *Pedagogia da autonomia*, op. cit., p. 24.

10. Id. In: Ira Shor; Paulo Freire, *Medo e ousadia: o cotidiano do professor*. Transl. Adriana Lopez. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 86.

interessante como se pode criar esse tipo de intelectual na dicotomia entre ler as palavras e ler a realidade”.¹⁰

*

Quando nos convoca à resiliência, a Silo – Arte e Latitude Rural antecipa a possibilidade de que, em residência, vivenciemos uma pedagógica e criadora disjunção entre nossas leituras das palavras e da realidade.

Como sujeito e sistema, põe em prática a resiliência da qual, como seus partícipes, nos tornamos solidários e, fundamentalmente, cúmplices: “mais do que um ser no mundo, o ser humano se tornou uma Presença no mundo, com o mundo e com os outros.”¹¹

*

Foi assim que, durante a residência, a dupla Landra lançou as sementes para a regeneração do gramado que havia se tornado um campo de areia por causa das brincadeiras dos alunos da Escola Municipal Moacir Coelho da Silveira.

Resilir é, decerto, um movimento coletivo.

10. *Id. In: Ira Shor; Paulo Freire, Medo e ousadia: o cotidiano do professor.* Trad. Adriana Lopez. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 86.

11. Paulo Freire, *Pedagogia da autonomia, op. cit.*, p. 18.

will share a pedagogical and creative disjunction of our readings of words and reality.

As a subject and a system, it puts into practice the resilience to which, as participants, we become sympathetic to and accomplices, fundamentally: “more than a being in the world, human being became a Presence in the world, with the world, and with others.”¹¹

*

It was thus that, during the residency, the duo Landra cast the seeds for the regeneration of the lawn that had become a field of sand as a result of the play time of the children of Moacir Coelho da Silveira Municipal School.

Resilience is certainly a collective movement.

11. Paulo Freire, *Pedagogia da autonomia, op. cit.*, p. 18.

do artista-etc e da arte em extensão

CLÁUDIO OLIVEIRA

Este texto busca refletir sobre como a arte pode ocupar espaços inesperados em mundos não propriamente urbanos partindo de duas referências teórico-práticas: a noção de *psicanálise em extensão*, do psicanalista francês Jacques Lacan, e a noção de *artista-etc*, do artista visual brasileiro Ricardo Basbaum. A partir de Lacan e Basbaum, formulo a ideia de um *artista em extensão*, a partir da qual proponho que se leia o trabalho desenvolvido na Silo e na *Resiliência*.

Em outubro de 1967, Jacques Lacan escreve uma proposição para a Escola Francesa de Psicanálise (instituição que havia sido criada em Paris em 1964), na qual introduz uma distinção entre “psicanálise em extensão” e “psicanálise em intensão”.¹ O último termo é um neologismo: *intensão* com “s” e não com “ç”. Não se trata, para Lacan, da “intenção” de qualquer sujeito, mas de uma *tensão* que se volta para dentro (*in*) ou para fora (*ex*) do campo psicanalítico. Para o psicanalista francês, essa tensão entre o fora e o dentro é essencial à psicanálise e nenhum psicanalista em sua formação e atuação pode se furtar a ela. Sem dúvida, é a própria experiência psicanalítica, isto é, a psicanálise em intensão, o lugar a partir do qual o psicanalista pode atuar na extensão.

1. Cf. Jacques Lacan. “Proposição de 9 de outubro de 1967”. In: *Id., Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 251.

on the artist-etc and art in extension

CLÁUDIO OLIVEIRA

This text proposes a reflection on how art can occupy unexpected spaces in worlds that are not quite urban, with two theoretical-practical references as points of departure: the notion of *psychoanalysis in extension* put forward by French psychoanalyst Jacques Lacan, and the concept of *artist-etc* by Brazilian visual artist Ricardo Basbaum. Drawing from Lacan and Basbaum, I formulate the idea of an *artist in extension*, from which I propose a reading of the work developed at Silo and Resilience.

In October 1967, Jacques Lacan wrote a proposal for the French School of Psychoanalysis (created in Paris in 1964), introducing a distinction between “analysis in extension” and “analysis in intension”.¹ The latter expression is a neologism: intension with an ‘s’ and not a ‘t’. For Lacan, it is not about a subject’s “intention”, but an inward (*in*) or outward (*ex*) tension relative to the psychoanalytical field. For the French psychoanalyst, this tension between the outside and the inside is essential to psychoanalysis and no analyst in training or in activity can avail themselves of it. Undoubtedly, the psychoanalytical experience itself, that is, analysis in intension, is the place from which the analyst can act in extension. It is where they find their roots. In fact, it could not be otherwise. Inside or outside the psychoanalytical field, it is

1. Cf. Jacques Lacan. “Proposição de 9 de outubro de 1967”. In: *Id., Outros escritos*. Transl. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 251.

É ali que ele encontra as suas raízes. Não poderia, aliás, ser de outro modo. Dentro ou fora do campo psicanalítico, é sempre como psicanalista que ele pode operar. Mas, expandindo esse campo de atuação, a psicanálise em extensão teria a função de presentificar a psicanálise no mundo.

Em sua intensão, o analista atua fundamentalmente em sua prática clínica junto aos analisantes, em seu consultório. Em sua extensão, o analista pode estar em qualquer ambiente, seja em escolas, universidades, hospitais, em instituições psiquiátricas, no judiciário, nos movimentos sociais, e até em instituições públicas governamentais como a Comissão da Verdade, criada pela ex-presidente Dilma Rousseff, que tinha Maria Rita Kehl, uma psicanalista, como um de seus integrantes. A psicanálise tem uma dimensão clínica original, mas também uma dimensão política intrínseca, fazendo com que o psicanalista atue no laço social das mais diversas formas.

Talvez seja possível pensar o campo da arte em termos semelhantes e falar de uma “arte em intensão” e de uma “arte em extensão”. Na arte em intensão, encontramos o artista em espaços nos quais ele já é esperado, como o ateliê, a galeria, o museu, a escola de arte etc. Mas em quais lugares, além destes, a presença

do artista pode acontecer? Em que outros lugares ele pode estar como artista, mesmo sem que esses lugares pertençam ao campo da arte em sentido próprio? E como ele pode, ainda, gerar outros lugares em que possa habitar? Ou como ele pode adentrar espaços já estabelecidos introduzindo ali uma dinâmica que ele traz do campo da arte?

Acredito que tais questões permeiam a obra e o pensamento de Ricardo Basbaum, artista paulista radicado no Rio de Janeiro, que formula a ideia do *artista-etc*, que me parece ter um sentido muito próximo do *artista em extensão* que estou aqui propondo. Na apresentação do *Manual do artista-etc*, que publicou em 2013, Basbaum fala de um circuito da arte (aquilo que estamos chamando aqui de “arte em intensão”), mas exatamente para propor o redesenho desse circuito e uma “imagem do artista para além do mero produtor de obras de arte”.² O campo da arte é entendido, nesse sentido estendido, como um “campo de práticas” que visariam questionar e transformar, pela atividade artística, o próprio circuito da arte. Em um texto publicado originalmente em 1995, que Basbaum escreveu com Eduardo Coimbra, e que é republicado no *Manual*, os autores afirmam que, para entendermos a arte contemporânea, é preciso ver em

always as an analyst that they are able to operate. However, expanding this field of activity, analysis in extension would take on the function of making psychoanalysis present in the world.

In their intension, the analyst operates fundamentally in their clinical role alongside the analyzed, within their practice space. In their extension, the analyst may be in any environment, whether at schools, universities, hospitals, psychiatric institutions, the buildings of the judiciary, social movements, and even in governmental public institutions such as the Truth Committee created by former Brazilian president Dilma Rousseff, which included Maria Rita Kehl, an analyst. Psychoanalysis has an original clinical dimension, but also an intrinsic political dimension, which means that the analyst operates within the social entanglement in different ways.

It may be possible to think about the field of art in similar terms and talk about an “art in intension” and an “art in extension”. In art in intension, we find the artist in the spaces where we expect to find them, such as the studio, the gallery, the museum, the art school, etc. However, in which other spaces aside from these can the artist’s presence materialize? In which other spaces can they be an artist, even if those spaces do not belong to the field

of art proper? And how can they, on top of that, generate other spaces they may inhabit? Or how can they penetrate spaces that are already established and therein introduce a dynamic carried over from the field of art?

I believe that such questions permeate the work and thought of Ricardo Basbaum, an artist from São Paulo living in Rio de Janeiro, who formulates the idea of the *artista-etc*, which seems to be very closely related to the artist in extension that I propose here. In the introduction of his *Manual do artista-etc*, which he published in 2013, Basbaum talks about an art circuit (to which we are referring as “art in intension”), but he does so precisely in order to propose the redesign of this circuit and an “image of the artist that goes beyond a mere producer of works of art”.² The field of art is understood, in this expanded sense, as a “field of practices” that aim at questioning and transforming the art circuit itself through artistic activity. In a text originally published in 1995, which Basbaum wrote with Eduardo Coimbra, later republished in the *Manual*, the authors state that, to understand contemporary art, we have to glimpse, within “a set of chaotic and formless activities, the precise contours of an artistic event”.³ In order for that to happen, however, according

2. Ricardo Basbaum. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 22.

2. Ricardo Basbaum. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 22.

3. *Ibid.*, p. 27.

“um conjunto de atividades caóticas e disformes os contornos precisos de um acontecimento artístico”.³ Mas, para isso, dizem eles, é necessário que recriemos parâmetros críticos. Há, então, neste *Manual do artista-etc*, a ideia de que um “acontecimento artístico”, em tese, pode ocorrer em qualquer lugar, desde que um artista ali esteja operando num campo de práticas que pode ser definido, por isso, como um campo artístico expandido. Mas, para que isso aconteça, é preciso, sobretudo, “ampliar o campo de atuação da arte para além de um espaço próprio, fechado, que não se relacionasse com outros campos do conhecimento”.⁴

Tendo a entender que a proposta da Silo – Arte e Latitude Rural, dirigida pela artista e pesquisadora Cinthia Mendonça, se situa nesse campo do *artista em extensão*, do *artista-etc*, que, mesmo quando envolve a produção de obras de arte, não está restrito a um lugar previamente definido em que essas obras seriam realizadas ou expostas. Ao propor a existência da Silo, uma organização da sociedade civil na fronteira entre uma área de proteção ambiental e uma zona rural, Cinthia Mendonça parece estender o campo de atuação do artista para além dos limites do que em geral entendemos como circuito da arte ou

campo da arte. E isso se faz não apenas pela penetração da arte e do/da artista em espaços em que ele ou ela não são esperados/das, mas também por propor uma interlocução da arte com outros campos do conhecimento, como a ciência, a tecnologia, a agroecologia e os saberes tradicionais e seculares, muitas vezes milenares, como a agricultura. Há aqui uma extensão do circuito da arte em dois sentidos: por se deslocar *espacialmente*, conseguindo novos territórios de atuação; e também por se deslocar *conceitualmente*, aproximando-se de outros saberes, sejam eles científicos ou tradicionais. Redefine-se, assim, a própria questão sobre que tipo de saber é o saber artístico. Afinal, o que sabe um artista?

A residência artística *Resiliência*, que é apenas uma das atividades realizadas periodicamente pela Silo, embora tenha se iniciado como uma residência mais voltada para o campo da performance e da arte sonora, logo passou a ter em seu centro aquilo que caracteriza a própria Silo como um todo: a articulação da arte com outros campos do saber e a ampliação do circuito da arte, fazendo com que ela aconteça em territórios não previamente pensados para a sua presença. Na quarta edição da *Resiliência*, o eixo temático foi “arte

to them, we need to recreate the critical parameters. This *Manual do artista-etc* includes, then, the idea that an “artistic event”, theoretically, can happen anywhere, as long as an artist is present and operating within a field of practices that can be defined – because of that – as an expanded artistic field. But this will only happen if, most of all, there is an “expansion of art’s field of activity beyond its own closed space, unrelated to other fields of knowledge”.⁴

I tend to see the proposal of Silo – Arte e Latitude Rural, directed by artist and researcher Cinthia Mendonça, as belonging to this realm of the artist in extension, of the artist-etc, which, even when involving the production of works of art, is not restricted to a previously defined space dedicated to the realization and exhibition of those pieces. By proposing the existence of Silo, a civil society organization at the border between an environmental protection zone and a rural area, Cinthia Mendonça appears to expand the artist’s field of activity beyond the limits of what we generally understand as the art circuit or field of art. And that is accomplished not just through the penetration of the art and the artist into spaces where they are unexpected, but also through proposing a dialog between art and other fields of knowledge, including science, technology, agroecology, as well as traditional,

secular, often millenary knowledge, such as agriculture. There is here a twofold extension of the art circuit: a *spatial drift*, acquiring new territories of activity; and a *conceptual drift*, moving closer to other kinds of knowledge, whether scientific or traditional. This redefines the very question of what artistic knowledge is. After all, what does an artist know?

The art residency called *Resilience*, which is but one of the activities taking place periodically at Silo, even though it started out tending toward performance and sound art, soon came to form a core that characterizes Silo as a whole: the articulation of art with other fields of knowledge and the expansion of the art circuit, driving it to take place in territories not previously designed for its presence. In the fourth edition of *Resilience*, the theme was “art and science”, getting artists and scientists to work together. The fifth and most recent edition’s theme was “art and agriculture”, which allowed artists to enter the rural universe and experience intensive contact with local farmers. While opening themselves up to other fields of knowledge, the *Resilience* residents are invited to come face-to-face with cultural, traditional, and technological practices of the residents of the region where Silo has its headquarters.

3. *Ibid.*, p. 27.

4. *Ibid.*

4. *Ibid.*

e ciência”, o que permitiu colocar artistas e cientistas para trabalharem juntos. Na sua quinta e mais recente edição, o eixo temático proposto foi “arte e agricultura”, o que permitiu que os artistas adentrassem o universo rural num contato intenso com agricultores locais. Ao mesmo tempo em que se abrem para outros campos do saber, os residentes da *Resiliência* são convidados a se confrontar com práticas culturais, tradicionais e tecnológicas dos habitantes da região onde está a Silo.

Há aqui um deslocamento que questiona a ideia de que a arte seja exclusivamente urbana ou metropolitana, convocando-a a habitar o espaço natural (a proximidade com a mata) e rural (as experiências da agricultura familiar e as organizações sociais como o MST, que se constroem em torno de práticas agrofloretais). Que lugar pode ter um artista contemporâneo numa cidade do interior, num ambiente rural, num lugar sem galerias, museus ou centros culturais? Portanto, sem aqueles aparelhos culturais típicos das grandes cidades? Ao propor essas questões, a Silo e a *Resiliência* questionam o próprio sentido do que entendemos por arte, em geral, e pela arte contemporânea, em particular.

A imagem do artista que se desenha a partir dessas práticas propostas pela residência é a daquele que tem não só uma obra a ser produzida e

contemplada, ao fim do processo, por um público (embora isso não esteja excluído, obviamente, da dinâmica da Silo), mas a de um artista que tem algo a dizer e a mostrar, que tem algo com que contribuir no debate que envolve nossa experiência contemporânea de mundo e que tem algo a trazer para pessoas que provavelmente nunca teriam a oportunidade de se encontrar com artistas e com práticas artísticas se um projeto como a Silo não existisse.

No caso da edição mais recente da *Resiliência*, que tratou do tema “arte e agricultura”, ela envolveu uma gama de questões essenciais, e até mesmo urgentes, para o momento em que vivemos. Como a cultura se relaciona com a terra (e a natureza, por extensão) no mundo atual e nas práticas agrícolas que o caracterizam? Que tipo de lugar as ciências e tecnologias têm na mediação dessa relação? Que tipo de modelo econômico-político está em jogo nessas práticas? Como o corpo humano, que tem necessidade do produto dessa atividade, é entendido nessa relação? E que sentido tem a pessoa e as comunidades humanas num mundo constituído por esse tipo de relações sociais? A perspectiva da arte e dos artistas me parece poder contribuir de modo essencial para pensarmos em novos modelos culturais que deem novas respostas a essas questões. Sobretudo, o/a artista, através da produção de imagens (de todos os tipos, em todos os suportes)

There is a shift here questioning the idea that art is exclusively urban or metropolitan, calling it to inhabit the natural space (in proximity with the forest) as well as the rural space (the experiences of homestead farming and social organizations such as the MST – the landless peoples’ movement – built around agroforestry practices). Which space can include a contemporary artist in a small rural town, or any rural environment, a place without galleries, museums, or cultural centers? A place, therefore, without the cultural apparatuses typical of big cities? By posing those questions, Silo and *Resilience* are questioning the very meaning of what we understand by art, in general, and by contemporary art in particular.

The image of the artist that takes shape after the practices proposed by the residency is not that of the person with only one piece to be produced and contemplated at the end of the process by an audience (although that is, obviously, not excluded from the Silo dynamic), but one of an artist who has something to say and show for it, with something to contribute to the debate involving our contemporary experience in the world, and something to offer people who would probably otherwise never have the opportunity to meet artists and experience artistic practices, if Silo did not exist.

The most recent edition of *Resilience*, with the theme of “art and agriculture”,

involved a plethora of essential, even urgent, questions for the present moment. How does culture relate to the Earth (and nature, by extension) in the present-day world and the agricultural practices that characterize it? What type of place do sciences and technologies occupy in the mediation of this relationship? What kind of political and economic model is at stake in those practices? How is the human body, which needs the products of those activities, understood in this relationship? And what is the meaning of the person and human communities in a world constituted by these kinds of social relationships? The perspective of art and artists, it seems to me, can give essential contributions for our thinking about new cultural models to address those questions. Most of all, the artist, through the making of images (of all kinds, in all media) and discourse (in all styles) can help us imagine and create models, examples, and civilizational paradigms that can guide us in the search for a way out of our major dilemmas.

I had the opportunity of attending the final exhibition of the pieces made by the resident artists during *Resilience*; thereby, coming face-to-face with some of the works that came from the encounters between artists, their languages, and *Resilience*. It was very moving to witness how they responded to this meeting with the rural world, the world of agriculture,

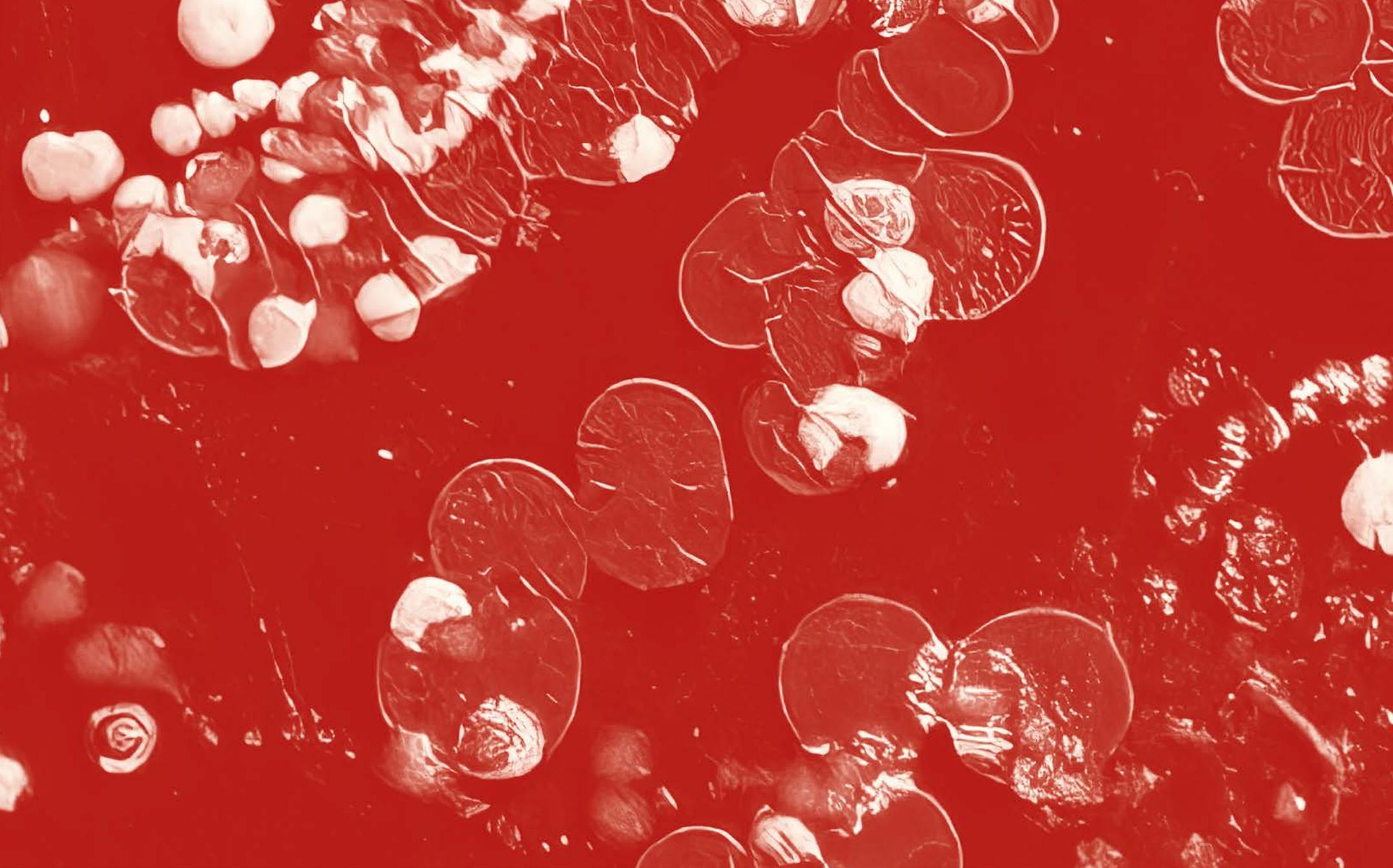
e discursos (de todos os estilos) pode nos ajudar a imaginar e criar modelos, exemplos e paradigmas civilizatórios que possam nos guiar na busca de uma saída para os nossos grandes dilemas.

Tive a oportunidade de ir à mostra final dos trabalhos produzidos pelos/as artistas residentes durante a *Resiliência*; tive, portanto, a oportunidade de me encontrar com alguns dos trabalhos que surgiram do confronto entre os/as artistas, suas linguagens, e a proposta da *Resiliência*. Foi bastante comovente ver como eles e elas responderam a esse encontro com o mundo rural, com o mundo da agricultura, com o mundo agroecológico e agroflorestal que se coloca nessa margem entre a roça e a mata, a cultura e a natureza, em que se situa a Silo, e como havia em cada um dos trabalhos uma resposta artística única e singular a esse encontro. Encontro com a terra, ou com as terras, com sua diversas cores, texturas, compostos e composições. Encontro com as fibras, com as palhas, com as madeiras. Encontro com as imagens do mundo rural, feitas *in loco* pelos/as próprios/as residentes ou recuperadas de antigas publicações. Encontro com a paisagem, ou com as paisagens, suas formas, seus desenhos, seus contornos. Encontro com os elementos, pedras, rochas, solos, líquens, águas e pigmentos. Encontro com as pessoas do mundo rural, com suas falas, memórias, tradições, festas,

artes e artesanatos. Com suas dores e seus sofrimentos, com suas lutas. Encontro com as tecnologias e estudos científicos em torno das questões da agricultura e da agroecologia. Encontro com a floresta que margeia esse mundo rural. Mas, o mais importante, para mim, foi ver que, através do olhar desses/as artistas, nós passamos a olhar para o mundo rural de outro modo, de um novo modo, inesperado, surpreendente. E é esse olhar que o artista tem a dar sobre as coisas, para que nós possamos redescobri-las e ser junto a elas de um modo novo, mais interessante. E é por isso que nós precisamos dos/as artistas não apenas em seus campos artísticos fechados, mas em toda parte, em todo lugar, concedendo-nos o seu olhar, partilhando conosco o seu saber fazer, o seu dizer e o seu operar.

the agroecological and agroforestry world in a liminal space between rural territory and wilderness, culture and nature, which is the world of Silo, not to mention the fact that each of the pieces had a unique, singular response to this encounter. An encounter with the soil, or soils, with their various colors, textures, composites and compositions. An encounter with various types of fiber, straw, and wood. An encounter with images of the rural world made *in loco* by the residents themselves or recovered from old publications. An encounter with the landscape, or landscapes, their shapes, designs, and contours. An encounter with the elements, stones, rocks, soils, lichen, waters, and pigments. An encounter with people in the rural world, their modes of speech, their memories, traditions, festivities, arts, and crafts. With their pains and sorrows, their fights. An encounter with the technologies and scientific studies surrounding the issues of agriculture and agroecology. An encounter with the forest at the margins of this rural world. But the most important thing to me was to see that, through the eyes of these artists, we may come to regard the rural world differently, in a new, unexpected, surprising way. It is this gaze upon things that the artist must offer, so that we may rediscover those things, in order to be alongside them in a new, more interesting way. And that is why

we need artists to not just be closed off in their artistic spaces, but everywhere, all around, sharing their gaze, ways of doing, saying, and operating with us.



ana c. bahia

É projetista de livros. Apaixonada por objetos impressos que perduram no tempo e atravessam histórias, é formada em Design Gráfico pela FUMEC, pós-graduada em Processos Criativos em Palavra e Imagem, pela PUC Minas e mestra em Práticas Tipográficas e Editoriais Contemporâneas, pela Universidade de Lisboa. Atua no campo do design editorial como trabalhadora autônoma há 14 anos, tendo feito desde projetos para autores independentes até projetos para pequenas e grandes editoras. Durante 10 anos foi responsável pela criação da identidade visual e do catálogo do Forumdoc – Festival do filme documentário e etnográfico. Também foi responsável pelo design gráfico da 21ª edição do Doclisboa – Festival internacional de cinema (Lisboa) e de várias mostras realizadas pelo Cine Humberto Mauro e pelo CCBB, entre Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília (Brasil).

Ana is a book designer. A lover of printed matter that endure across time and traverse stories. She holds a bachelor's degree in Graphic Design from FUMEC, a postgraduate diploma in Creative Processes with Word and Image from PUC Minas and a master's degree in Contemporary Editorial and Typographical Practices from the University of Lisbon. She has been working as a freelancer book designer for 14 years, with clients ranging from independent authors to small and large publishing houses. For 10 years, she was in charge of creating the visual identity and festival catalog for Forumdoc – Documentary and Ethnographic Film Festival. She was also the graphic designer of the 21st edition of Doclisboa – International Film Festival (Lisboa) and other various film exhibitions held by Cine Humberto Mauro and CCBB, in Belo Horizonte, Rio de Janeiro, São Paulo and Brasília (Brasil).

andré felipe cardoso

Nasceu em Minaçu-GO e atualmente vive e trabalha no Quilombo Alto Santa em Goiás. Trabalha principalmente com a prática da colagem e suas possibilidades. Tem nos pequenos formatos o ponto central de sua produção, em que o papel representa uma superfície propícia não apenas para a marcação do tempo, mas também para os acontecimentos do processo de criação das paisagens. Para isso, utiliza-se da apropriação de imagens, intervenção sobre objetos e materiais descartados, que vai coletando pelos caminhos de suas andanças, para trabalhar memórias pessoais e coletivas, vínculos, pertencimentos e mudanças

André was born in Minaçu, Goiás State, and currently lives and works at the Quilombo Alto Santa in the same state. His work mainly deals with the practice of collage and its possibilities. Small formats are the core of his work, which uses paper as a surface favorable not just for marking time, but also for the events of the landscape creation process. To that end, he uses image appropriation, interventions on discarded objects and materials that he collects along the way, building upon personal and collective memories, connections, feelings of belonging, and changes.

cinthia mendonça

É artista e vive no campo, na Serra da Mantiqueira. Atuou como bailarina, possui bacharelado em Direção Teatral pela UFRJ, é mestra em Artes Visuais pela EBA/UFRJ e doutora em Arte e Cultura Contemporânea pela UERJ. Está interessada no

Cinthia is an artist and lives in the countryside, in the Mantiqueira Mountain Range. She has been a ballerina, holds a Theater Direction degree from UFRJ, an MA in Visual Arts from EBA/UFRJ, and a PhD in Contemporary Art and Culture from

imaginário rural, científico e na relação entre populações de pessoas e coisas. Tem se dedicado a pensar e atuar a partir de temas relacionados à vida no campo: territórios e modos de existência. Atualmente trabalha com performance e performatividades: a obra-vestígio Funeral das Máquinas que habita o circuito artístico da fazenda Sta. Vitória (Queluz-SP) é um exemplo. É diretora fundadora da Silo – Arte e Latitude Rural, uma organização da sociedade civil fundada em 2017 que não deixa de ser uma expressão artística. A Silo engaja mulheres para promover o diálogo entre o campo e a cidade, por meio da arte, ciência e tecnologia. A organização tem uma linha de programas, desenvolvidos com metodologias próprias, que visam estimular o cruzamento entre saberes populares e científicos.

UERJ. She is interested in the rural and scientific imaginations, as well as the relationship between populations of people and things. She has been dedicating her time to thinking and acting upon subjects related to the rural life: territories and modes of existence. She currently works with performance and performativities: the vestige/artwork piece Funeral das Máquinas that inhabits the art circuit of St. Vitória farm (Queluz-SP) is one such example. She is the founding director of Silo – Arte e Latitude Rural, a civil society organization created in 2017, which is an artistic expression in itself. Silo engages women with a view to the promotion of a dialog between the countryside and the city through art, science, and technology. The organization has a line of programs developed with its own methodologies aimed at stimulating the intercrossing of popular and scientific knowledge.

clarissa diniz

É curadora, escritora e educadora em arte. Graduada em Artes pela UFPE, mestre em História da Arte pela UERJ e doutoranda em Antropologia pela UFRJ, foi editora da revista *Tatuí* (revistatatuí.com.br). É professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Além de alguns livros publicados, tem textos incluídos em revistas e coletâneas sobre arte e crítica de arte, a exemplo de *Criação e Crítica – Seminários Internacionais Museu da Vale* (2009); *Artes Visuais – coleção ensaios brasileiros contemporâneos* (Funarte, 2017); *Arte, censura, liberdade* (Cobogó, 2018); *Amérique Latine: arts et combats* (Artpress, março 2020). Desempenha curadorias desde 2008 e, entre 2013 e 2018, atuou no Museu de Arte do Rio – MAR, onde realizou projetos como *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* (cocuradoria com Rafael Cardoso, 2014); *Pernambuco Experimental* (2014) e *Dja Guata Porã – Rio de Janeiro Indígena* (cocuradoria com Sandra Benites, Pablo Lafuente e José Ribamar Bessa, 2017). Em 2019, organizou a mostra *À Nordeste* (cocuradoria com Bitu Cassundé e Marcelo Campos. Sesc 24 de Maio,

Clarissa is a curator, writer, and art educator. With a BA in Art from UFPE, an MA in Art History from UERJ, and currently pursuing a PhD in Anthropology at UFRJ, she was the editor of *Tatuí* magazine (revistatatuí.com.br). She teaches at the Parque Lage School of Visual Arts in Rio de Janeiro. In addition to some published books, she has published pieces in magazines and anthologies on art and art criticism, such as *Criação e Crítica – Seminários Internacionais Museu da Vale* (2009); *Artes Visuais – coleção ensaios brasileiros contemporâneos* (Funarte, 2017); *Arte, censura, liberdade* (Cobogó, 2018); *Amérique Latine: arts et combats* (Artpress, março 2020). She has been doing curation work since 2008, and between 2013 and 2018, she worked with Museu de Arte do Rio – MAR, with projects such as *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* (co-curated with Rafael Cardoso, 2014); *Pernambuco Experimental* (2014) and *Dja Guata Porã – Rio de Janeiro Indígena* (co-curated with Sandra Benites, Pablo Lafuente, and José Ribamar Bessa, 2017). In 2019, she organized

São Paulo) e, em 2022, integrou a curadoria das exposições *Histórias Brasileiras* (MASP, São Paulo) e *Raio-que-o-partá: ficções do moderno no Brasil* (Sesc 24 de Maio, São Paulo).

claudio oliveira

Nasceu em 1968 em Duque de Caxias, na Baixada Fluminense. Doutor em Filosofia pela UFRJ e pós-doutor em Filosofia pela Sorbonne (Universidade de Paris IV), é professor titular do Departamento de Filosofia da Universidade Federal Fluminense. Um dos tradutores no Brasil do filósofo italiano Giorgio Agamben e da filósofa francesa Barbara Cassin, publicou também, pela editora Autêntica, uma tradução, diretamente do original grego, do diálogo *Íon* de Platão. Em 2016, lançou o documentário *Filme de artista* (feito em parceria com Renato Rezende e Roberto Correa dos Santos), que aborda as obras de Nelson Felix, Laura Lima, Ricardo Basbaum, Virginia de Medeiros e Grupo Empreza. Em 2023, publicou, pela editora Circuito, o livro *Natali Tubenchlak: ecofeminismo e pornopolítica*.

flaviana lasam

É licenciada em Artes Visuais pela UEMG e pós-graduada em Ensino de História e América Latina pela UNILA. Investiga a história da arte produzida por mulheres e metodologias do ensino de arte nos movimentos sociais, atravessados pelo mercado de arte. Atualmente atua na produção artística e curadoria do Festival Audiovisual de Cultura – FAC; da organização da JUNTA; na concepção artística do Festival Agroecológico de Cultura e Arte – FACA/CBA e também como curadora convidada de exposições no Sesc Palladium e Fundação Clóvis Salgado. Como artista, propõe investigações históricas nas simbologias tratadas na invenção da raça.

the exhibition *À Nordeste* (co-curated with Bitu Cassundé and Marcelo Campos at Sesc 24 de Maio, São Paulo) and, in 2022, was part of the curation teams of *Histórias Brasileiras* (MASP, São Paulo) and *Raio-que-o-partá: ficções do moderno no Brasil* (Sesc 24 de Maio, São Paulo).

Claudio was born in 1968 in Duque de Caxias, at Baixada Fluminense. A Philosophy PhD from UFRJ and former post-doctorate Philosophy fellow at the Sorbonne (University of Paris IV), he is a full professor at the Philosophy Department of the Universidade Federal Fluminense. One of the Brazilian translators of Italian philosopher Giorgio Agamben and French philosopher Barbara Cassin, he also published, by Editora Autêntica, a translation directly from the Greek of Plato's dialog *Ion*. In 2016, he premiered the documentary *Filme de Artista* (in partnership with Renato Rezende and Roberto Correa dos Santos), touching on the works of Nelson Felix, Laura Lima, Ricardo Basbaum, Virginia de Medeiros and Grupo Empreza. In 2023, he published the book *Natali Tubenchlak: ecofeminismo e pornopolítica* with Editora Circuito.

Flaviana holds a licensure in Visual Arts from UEMG and a post-graduation in Teaching History and Latin America from UNILA. She investigates the history of art produced by women and methodologies of art teaching within social movements, traversed by the art market. She is presently part of the art production and curation team of the Festival Audiovisual de Cultura – FAC; as well as the organizing committee of JUNTA; the artistic conception of Festival Agroecológico de Cultura e Arte – FACA/CBA, and she is a guest curator for exhibitions at Sesc Palladium and Fundação Clóvis Salgado. As an artist, she proposes historical investigations of the symbolologies involved in the invention of race.

gisele ferreira

É formada em Educação Artística com habilitação em Artes Plásticas e pós-graduada em Metodologias do Ensino de Artes. Em 1990, iniciou pesquisas com terras coletadas nos córregos e barrancos de sua região em Resende, RJ, para modelagem de esculturas e pinturas. Desde 2016, produz e pesquisa cerâmica em seu próprio ateliê, na APA da Serrinha, onde também compartilha conhecimentos e mantém parcerias com coletivos, artistas e a escola local. Em sua produção atual, alia os processos dos modos de fazer cerâmica tradicionais às suas peças autorais, modeladas a mão, com engobes de argilas locais, brunidas e queimadas em baixa temperatura. Gisele participou de exposições coletivas e em duas ocasiões, em 2021 e 2022, foi premiada pelo Museu de Arte Moderna de Resende, que hoje guarda em seu acervo quatro esculturas de sua autoria. Em 2021, recebeu o prêmio de Destaque Cultural em Artes Plásticas na sua cidade.

Gisele has a BA in Art Education with a major in Visual Arts and holds a post-graduation in Art Teaching Methodologies. In 1990, she started her research on soil samples collected in the streams and embankments around her region of Resende, State of Rio de Janeiro, which she used as a medium and material for sculpture and painting. Since 2016, she has been producing and researching pottery in her own studio located in the Environmental Protection Area of Serrinha, where she also shares her knowledge and has partnerships with local collectives, artists, and the school. Her present work unites the processes of the ways of making traditional pottery to her authorial pieces, which are modeled by hand with local clay engobes, which are then burnished and fired in low temperatures. Gisele has participated in collective exhibitions and has twice received awards from the Museum of Modern Art of Resende, which currently holds four of her sculptures in its collection. In 2021, she received the Outstanding Visual Arts Culture Award in her hometown.

hemak

É um artista e diretor de arte angolano, formado em Artes Plásticas e Multimídia, e um dos membros fundadores do coletivo Verkron. Experimenta e explora no seu trabalho o pensamento e a prática afrossurrealista e afrofuturista por meio de contos que imaginam de forma radical novas possibilidades de pensar o mundo, que olham para diferentes práticas como pintura, neomuralismo, fotografia, vídeo e instalação como ferramentas que evocam práxis mística, imaginação radical e um modo de vida. Podemos pensar no seu trabalho como espaços livres que evocam utopias piratas ou zonas autônomas temporárias, que trazem à tona aspectos metafísicos da cultura africana que muitas vezes são deixados de fora das narrativas dominantes da sociedade angolana moderna.

Hemak is an Angolan artist and art director with a degree in Visual Arts and Multimedia, as well as one of the founding members of the Verkron collective. In his work, he experiments with and explores the Afrosurrealist and Afrofuturist thought and practices through short stories that radically imagine new possibilities for thinking about the world, which see different practices such as painting, neo-muralism, photography, video, and installation as tools that evoke a mystical praxis, a radical imagination, and a way of life. We can think about his work as free spaces that evoke pirate utopias or temporary autonomous zones, which bring to prominence metaphysical aspects of African culture often left out of the dominant narratives of the modern Angolan society.

icaro ferraz vidal júnior

É pesquisador, crítico e curador independente. É doutor em História, História da Arte e Arqueologia pelas Universit  de Perpignan e Universit  degli Studi di Bergamo. Foi pesquisador visitante no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunica o e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e no Programa de P s-Gradua o em Comunica o e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, e professor substituto no Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. Dentre seus projetos curatoriais recentes destacam-se *As coisas que não estão escritas também movem o mundo* (Casa do Olhar Luiz Sacilotto, 2024), *As palavras e as vísceras* (Lona Galeria, 2023), *O paraíso dos marrecos* (Residência Fonte, 2022) e *Espaço preso* (Zipper Galeria, 2022). Tem publicado sobre arte contemporânea em veículos especializados no Brasil e no exterior, com ênfase nas rela es entre arte, ecologia, espiritualidade e erotismo.

Icaro is a researcher, critic, and independent curator. He holds a PhD in History, Archaeology and Art History from the Universit  de Perpignan and Universit  degli Studi di Bergamo. He was a visiting scholar with the Communication and Semiotics Graduate Program at Pontif cia Universidade Católica in São Paulo and at the Communication and Languages Graduate Program of Universidade Tuiuti in the State of Paraná, as well as a substitute professor in the Art History Department of Universidade Federal de São Paulo. Some highlights of his recent curatorial projects are *As coisas que n o estão escritas também movem o mundo* (“Unwritten Things also Make the World Go Around” – Casa do Olhar Luiz Sacilotto, 2024), *As palavras e as v sceras* (“The Words and the Entrails” – Lona Galeria, 2023), *O para so dos marrecos* (“The Paradise of Mallards” – Residência Fonte, 2022) and *Espaço preso* (“Detained Space” – Zipper Galeria, 2022). He has published pieces about contemporary art in specialized outlets in Brazil and abroad, with a focus on the relationships between art, ecology, spirituality, and eroticism.

landra

Formada por Sara Rodrigues e Rodrigo B. Camacho, Landra   o nome dado   terra e   prática da dupla de artistas, prestando homenagem às bolotas, chamadas de “landras” no norte de Portugal. Para além dos estudos em belas-artes e música, formaram-se também em permacultura e microbiologia, investigando e aplicando esses conhecimentos na prática. Seus projetos desenvolvem-se por via da composi o audiovisual, da performance, da instala o e da interven o no espaço público. Interessam-se pela cria o de sistemas que continuem no tempo de forma orgânica; que apresentem flexibilidade e capacidade de resposta diante da mudança constante. Sua pesquisa insere-se no campo da ecologia, de ecossistemas – micro e macro – e práticas agroflorestais, questionando formas de

Comprised of Sara Rodrigues and Rodrigo B. Camacho, Landra is the name given to the land and the practice of the artist duo, paying homage to acorns, called “landras” in the north of Portugal. Beyond the fine arts and music studies, they were also trained in permaculture and microbiology, investigating and applying that knowledge in practice. Their projects are developed in different media: audiovisual compositions, performance, installation, and intervention on public spaces. They are interested in the creation of systems that will persist organically over time, that are flexible and responsive before constant change. Their research belongs in the field of ecology, of ecosystems – micro and macro – as well as forest garden practices, challenging forms of control

poder e controle que materializam o mundo atual e procurando formas ecossociais de regenera o.

and power relationships that materialize the world of today, and searching for eco-social paths toward regeneration.

maria carolina fenati

  editora, pesquisadora e professora de Edi o da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Formada em História pela UFMG, estudou literatura portuguesa contemporânea em Lisboa durante o mestrado e o doutorado. Fundou a Chão da Feira em 2011, quando ainda vivia em Portugal, e, já de volta a Belo Horizonte, continua a organizar o catálogo de ensaio e literatura, junto com outras três mulheres que compõem a editora.   responsável também pelo trabalho de edi o em diferentes publica es independentes e de diversas outras editoras.

Maria Carolina is an editor, a researcher, and professor of Publishing at the College of Languages of Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). With an undergraduate degree in History from UFMG, she studied contemporary Portuguese literature in Lisbon for her Master and Doctorate degrees. She founded the publishing house Ch o da Feira in 2011, while living in Portugal, and, back in Belo Horizonte, continues to organize the catalog of essays and literature alongside her three publishing partners – all women. She also works as an editor for various independent publications and other publishing houses.

mariana rodrigues

Nasceu em Osasco, SP, e se formou em Design Digital pela Universidade Anhembi Morumbi. Caminhante, vive e trabalha no Mundo. Sua prática pictórica abstrata está ligada ao estudo de práticas corporais e ancestrais de cosmovisão de matrizes africanas e do Antigo Kemet (Egito), nas quais corpo, mente e espírito são compreendidos como uma unidade. Essa percep o atravessa toda sua pesquisa e se materializa por meio de formas, cores e gestos, utilizando diferentes suportes que vão além de uma compreensão racional.

Mariana was born in Osasco, State of São Paulo, and holds a BA in Digital Design from the Universidade Anhembi Morumbi. A wanderer, she lives and works in the world. Her abstract pictorial practice is connected to the study of ancestral embodied practices of cosmovisions from African matrices, as well as from the Old Kemet (Egypt), where body, mind, and spirit are understood as a unit. This perception traverses all aspects of her research and materializes as shapes, colors, and gestures, using different media beyond a rational understanding.

oksana rudko

Nasceu na Sibéria, em Khakassia, Rússia. Emigrou da Rússia para o Brasil em 2022. Vive e trabalha em São Paulo. Em sua prática artística, ela aborda os temas do pós-humanismo e se concentra em estudos do som, migra o, transforma o incessante e a busca por um milagre. Ela se volta para a coloca o do som em

Oksana was born in Siberia, in Khakassia, Russia. She emigrated from Russia to Brazil in 2022. She lives and works in São Paulo. In her artistic practice, she approaches post-humanist issues and focuses on studies of sound, migration, incessant transformation, and the search for a miracle. She leans into

locais incaracterísticos, à colisão de diferentes mídias, convertendo uma fotografia pessoal em gravação sonora e gravações de áudio de campo em imagens. Trabalha com arte sonora, foto, instalação, intervenção, impressão manual, escultura, videoarte, texto. Desde 2020 é fundadora e uma das participantes da associação de artistas Bagryanka.

introducing sound into uncharacteristic places, as well as the collision of different media, converting personal photographs into sound recording, as well as field audio recordings into images. She works with sound art, photography, installation, intervention, manual print, sculpture, video art, and text. Since 2020, she has been the founder and one of the participants of the artists' association Bagryanka.

catálogo resiliência residência**residentes** residents

André Felipe Cardoso, Flaviana Lasan, Hemak, Landra, Mariana Rodrigues, Oksana Rudko

organização editors

Cinthia Mendonça,
Icaro Ferraz Vidal Junior

produção editorial managing editor

Maria Carolina Fenati

projeto gráfico graphic design

Ana C. Bahia

tradução translation

Maíra Mendes Galvão

revisão PT proofreading PT

Andrea Stahel

revisão EN proofreading EN

Robin Ward

fotografias photographs

Fernanda Líder, Katlyn Kamay

agradecimentos acknowledgments

Dona Nana, Regina Rocha, Simone da Fonseca e Dona Glorinha, Gabriela di Sessa, Carolina Melo, Marcos Frech, Márcio de Carvalho, João Nascimento, Uirá Leão, Ana Cláudia e Escola Municipal Moacir Coelho da Silveira, Livia Reis, Celso e Maria Emilia, Pedro (Padre), Gisele Ferreira, Antônio Leão, Clarissa Diniz, Luiz Guimarães, Joaquim Donizete, Helena Motta, João Heredia

silo - arte e latitude rural**associadas** associated

Cinthia Mendonça, Fernanda Tosta, Sara Lana, Thiago Hersan, Vanessa Lucena

conselho consultivo advisory board

Bernardo Esteves, Carla Almeida, Katemari Rosa, Luciene Nascimento, Luis Felipe César, Moisés Medrano, Yuriy Castelfranchi

conselho fiscal fiscal council

Adriana Alves, Ana Lúcia Hespagnol

direção direction

Cinthia Mendonça

coordenadora financeira

finance coordinator

Ana Faustino

coordenadora executiva

executive coordinator

Juliana Rosa

coordenadora de programa

program coordinator

Lila Almendra

produção production

Jéssica Prado, Juliana Dias

analista de comunicação

communication analyst

Mariana Silveira

coordenação de arte art coordinator

Karina Terra

vídeos videos

Thiago Almeida

- p. 48-49** Coletas.
Fotografia: Flaviana Lasan e Mariana Silveira Costa
- p. 51** Da partilha.
Fotografia: André Felipe Cardoso
- p. 52-53** Imagens do Inventário das Cercas.
Fotografia: André Felipe Cardoso
- p. 54-55** Imagens do Inventário das Cercas.
Fotografia: André Felipe Cardoso
- p. 55** Da Vigia da Terra.
Fotografia: André Felipe Cardoso
- p. 56-57** Vista da instalação na mostra final da residência, 2023.
Fotografia: André Felipe Cardoso
- p. 58-59** Detalhe da instalação “O que você está aprendendo com a paisagem?”, de Flaviana Lasan.
Fotografia: Fernanda Líder
- p. 62-63** Detalhe da instalação “O que você está aprendendo com a paisagem?”, de Flaviana Lasan.
Fotografia: Fernanda Líder
- p. 63** (dir.) Mostra final da residência, 2023.
Fotografia: Fernanda Líder
- p. 64-65** Detalhe da instalação “O que você está aprendendo com a paisagem?”, de Flaviana Lasan.
Fotografia: Fernanda Líder
- p. 68-69** Estrada Pirai-Pinheiral.
Fotografia: Flaviana Lasan
- p. 72-73** Horta da Tia Nana, Serrinha do Alambari.
Fotografia: Flaviana Lasan
- p. 76-77** Capelinha.
Fotografia: Flaviana Lasan
- p. 79** Vista da instalação sonho de “k.v.n.g.o” (contos sobre o imaginário da terra) de Hemak.
Fotografia: Fernanda Líder
- p. 84-85** Vista da instalação sonho de “k.v.n.g.o” (contos sobre o imaginário da terra), de Hemak.
Fotografia: Fernanda Líder
- p. 90-91** Vista da instalação sonho de “k.v.n.g.o” (contos sobre o imaginário da terra) de Hemak.
Fotografia: Fernanda Líder
- p. 91** (dir.) Hemak junto à instalação sonho de “k.v.n.g.o” (contos sobre o imaginário da terra)
Fotografia: Fernanda Líder
- p. 93** Registro da performance “Reforma agrária: de 1.000 a 0.1”, realizada na mostra de encerramento da residência.
Fotografia: Fernanda Líder
- p. 94** Imagem aérea da performance “Reforma agrária: de 1.000 a 0.1”, realizada na mostra de encerramento da residência.
Fotografia: Caio Freitas
- p. 101** Imagem aérea da performance “Reforma agrária: de 1.000 a 0.1”, realizada na mostra de encerramento da residência.
Fotografia: Caio Freitas
- p. 102** Detalhe da performance “Reforma agrária: de 1.000 a 0.1”, realizada na mostra de encerramento da residência.
Fotografia: Fernanda Líder
- p. 108-109** Caderno da artista Mariana Rodrigues.
Fotografia: Kamay
- p. 110** Detalhe do ateliê da artista Mariana Rodrigues.
Fotografia: Kamay
- p. 113** Caderno da artista Mariana Rodrigues.
Fotografia: Mariana Rodrigues
- p. 114-115** Eu vim da terra mais densa, da lama mais velha, pintura da série “Pedindo licença me permito chegar ao tempo do pó”, de Mariana Rodrigues.
Fotografia: Fernanda Líder
- p. 116-117** Respirar fundo diante do caos, pintura de Mariana Rodrigues.
Fotografia: Fernanda Líder
- p. 118-119** Detalhe do ateliê da artista Mariana Rodrigues.
Fotografia: Kamay
- p. 119** (dir.) Detalhe da artista Mariana Rodrigues trabalhando.
Fotografia: Kamay
- p. 120-121** Vista da mostra final da residência.
Fotografia: Fernanda Líder
- p. 126** Vista da mostra final da residência.
Fotografia: Fernanda Líder
- p. 127** Oksana Rudko diante da obra Notas para um Buraco.
Fotografia: Fernanda Líder
- p. 128** Entre os ruídos.
Imagem: Oksana Rudko
- p. 129** O processo de conversão de uma fotografia em som.
Imagem: Oksana Rudko
- p. 130** Documentação fotográfica e de áudio das viagens de Serrinha do Alambari.
Imagem: Oksana Rudko
- p. 131** O som da terra da Serrinha do Alambari.
Imagem: Oksana Rudko
- p. 132** Entre os ruídos.
Imagem: Oksana Rudko
- p. 133** Fragmento da obra Notas para um Buraco.
Imagem: Oksana Rudko
- p. 134-135** Vozes dos participantes do projeto Notas para um Buraco, Serrinha do Alambari, Brasil.
Imagem: Oksana Rudko
- p. 136** (esq.) Documentação fotográfica e de áudio das viagens de Serrinha do Alambari.
Imagem: Oksana Rudko
- p. 136** (dir.) O som da terra da Serrinha do Alambari.
Imagem: Oksana Rudko
- p. 137** (esq.) Entre os ruídos.
Imagem: Oksana Rudko
- p. 137** (dir.) Fragmento da obra Notas para um Buraco.
Imagem: Oksana Rudko

[p. 48-49](#) Collection.

Photo: Flaviana Lasan e Mariana Silveira Costa

[p. 51](#) On sharing.

Photo: André Felipe Cardoso

[p. 52-53](#) Images of the Fence Inventory.

Photo: André Felipe Cardoso

[p. 54-55](#) Images of the Fence Inventory.

Photo: André Felipe Cardoso

[p. 55](#) On the Earth's Sentinel.

Photo: André Felipe Cardoso

[p. 56-57](#) View of the set up of the residency's closing exhibition, 2023.

Photo: André Felipe Cardoso

[p. 58-59](#) Detail of the installation "What are you learning from the landscape?", by Flaviana Lasan.

Photo: Fernanda Líder

[p. 62-63](#) Detail of the installation "What are you learning from the landscape?", by Flaviana Lasan.

Photo: Fernanda Líder

[p. 63](#) (right) Closing exhibition of the residency, 2023.

Photo: Fernanda Líder

[p. 64-65](#) Detail of the installation "What are you learning from the landscape?", by Flaviana Lasan.

Photo: Fernanda Líder

[p. 68-69](#) Pirai-Pinheiral Road.

Photo: Flaviana Lasan

[p. 72-73](#) Tia Nana's vegetable garden, Serrinha do Alambari.

Photo: Flaviana Lasan

[p. 76-77](#) Little Chapel.

Photo: Flaviana Lasan

[p. 79](#) View of the installation *dream of "k.v.n.g.o"* (stories of the imaginary of the earth), by Hemak.

Photo: Fernanda Líder

[p. 84-85](#) View of the installation *dream of "k.v.n.g.o"* (stories of the imaginary of the earth), by Hemak.

Photo: Fernanda Líder

[p. 90-91](#) View of the installation *dream of "k.v.n.g.o"* (stories of the imaginary of the earth), by Hemak.

Photo: Fernanda Líder

[p. 91](#) (right) Hemak alongside *dream of "k.v.n.g.o"* (stories of the imaginary of the earth).

Photo: Fernanda Líder

[p. 93](#) Register of the performance "Agrarian Reform: from 1,000 to 0.1", which took place during the residency's closing exhibition.

Photo: Fernanda Líder

[p. 94](#) Aerial image of the performance "Agrarian Reform: from 1,000 to 0.1", which took place during the residency's closing exhibition.

Photo: Caio Freitas

[p. 101](#) Aerial image of the performance "Agrarian Reform: from 1,000 to 0.1", which took place during the residency's closing exhibition.

Photo: Caio Freitas

[p. 102](#) Detail of the performance "Agrarian Reform: from 1,000 to 0.1", which took place during the residency's closing exhibition.

Photo: Fernanda Líder

[p. 108-109](#) Notebook of artist Mariana Rodrigues.

Photo: Kamay

[p. 110](#) Detail of the studio of artist Mariana Rodrigues.

Photo: Kamay

[p. 113](#) Notebook of artist Mariana Rodrigues.

Photo: Mariana Rodrigues

[p. 114-115](#) *I came from the densest soil, from the oldest mud*, painting of the series "I ask permission to arrive at the time of dust", by Mariana Rodrigues.

Photo: Fernanda Líder

[p. 116-117](#) *Breathing deep before the chaos*, painting by Mariana Rodrigues.

Photo: Fernanda Líder

[p. 118-119](#) Detail of the studio of artist Mariana Rodrigues.

Photo: Kamay

[p. 119](#) (right) Detail of artist Mariana Rodrigues at work.

Photo: Kamay

[p. 120-121](#) View of the residency's closing exhibition.

Photo: Fernanda Líder

[p. 126](#) View of the residency's closing exhibition.

Photo: Fernanda Líder

[p. 127](#) Oksana Rudko in front of the work *Notes for a Hole*.

Photo: Fernanda Líder

[p. 128](#) *Between Noises*.
Image: Oksana Rudko

[p. 129](#) The process of conversion of a photograph into sound.
Image: Oksana Rudko

[p. 130](#) Audio and sound documentation of the trips to Serrinha do Alambari.
Image: Oksana Rudko

[p. 131](#) The sound of the earth at Serrinha do Alambari.
Image: Oksana Rudko

[p. 132](#) *Between Noises*.
Image: Oksana Rudko

[p. 133](#) Fragment of the work *Notes for a Hole*.

Image: Oksana Rudko

[p. 134-135](#) Voices of the participants of the project *Notes for a Hole*, Serrinha do Alambari, Brazil.

Image: Oksana Rudko

[p. 136](#) (left) Audio and sound documentation of the trips to Serrinha do Alambari.

Image: Oksana Rudko

[p. 136](#) (right) The sound of the earth at Serrinha do Alambari.

Image: Oksana Rudko

[p. 137](#) (left) *Between Noises*.
Image: Oksana Rudko

[p. 137](#) (right) Fragment of the work *Notes for a Hole*.
Image: Oksana Rudko



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Resiliência : residência artística : arte e agricultura = Resilience : artist in residence art and agriculture / organização Cinthia Mendonça, Icaro Ferraz Vidal Junior ; produção editorial Maria Carolina Fenati ; tradução Maíra Mendes Galvão. -- Resende, RJ : Silo - Arte e Latitude Rural, 2024.

Ed. bilíngue: português/inglês.

Vários colaboradores.

ISBN 978-85-54112-03-5

1. Agricultura 2. Agroecologia 3. Arte contemporânea 4. Campesinato - Brasil 5. Residência artística I. Mendonça, Cinthia. II. Junior, Icaro Ferraz Vidal. III. Fenati, Maria Carolina. IV. Galvão, Maíra Mendes. V. Título : Resilience : artist in residence art and agriculture.

24-208563

CDD-700.74

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte contemporânea : Exposições : Catálogos 700.74

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

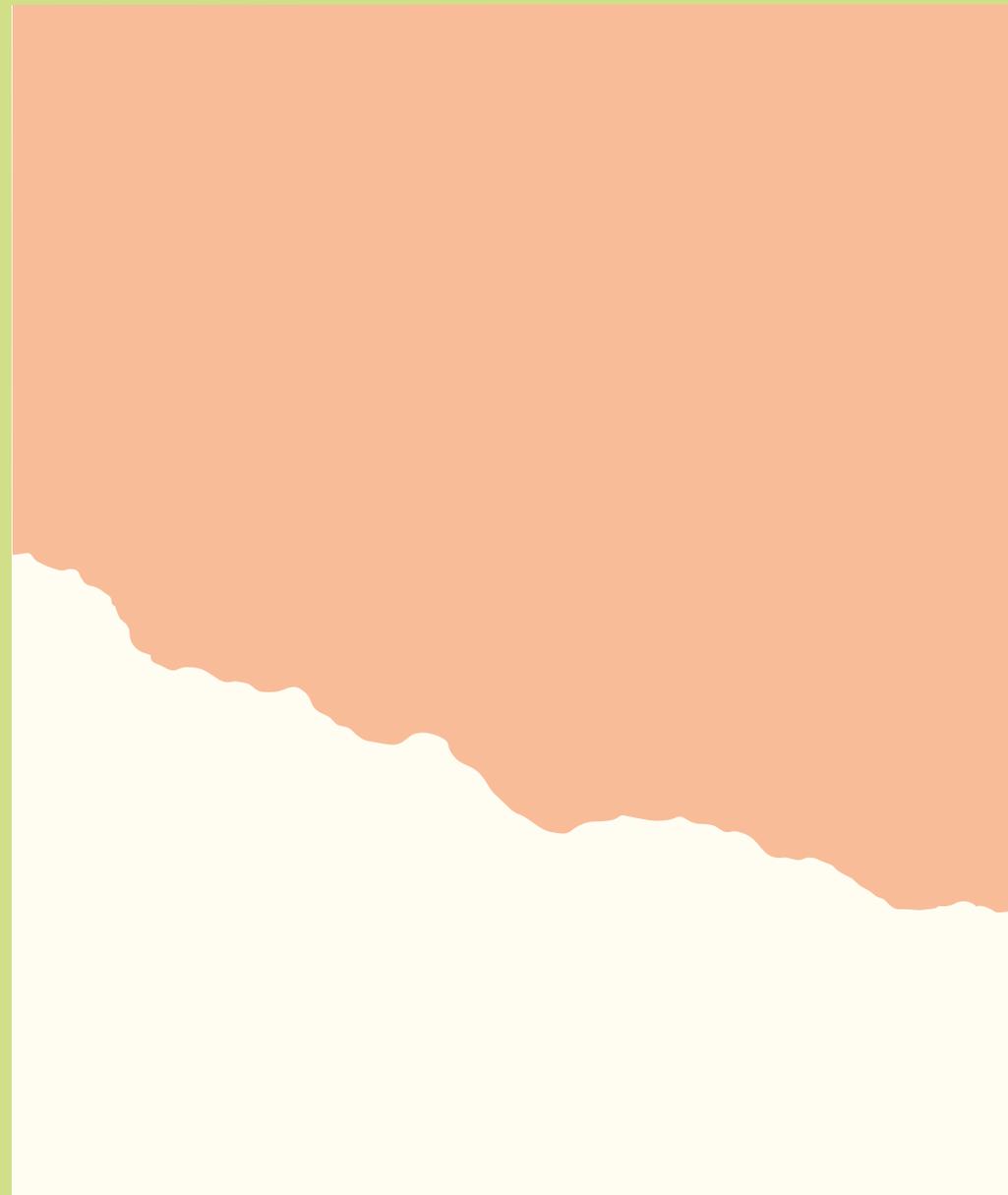
Realização

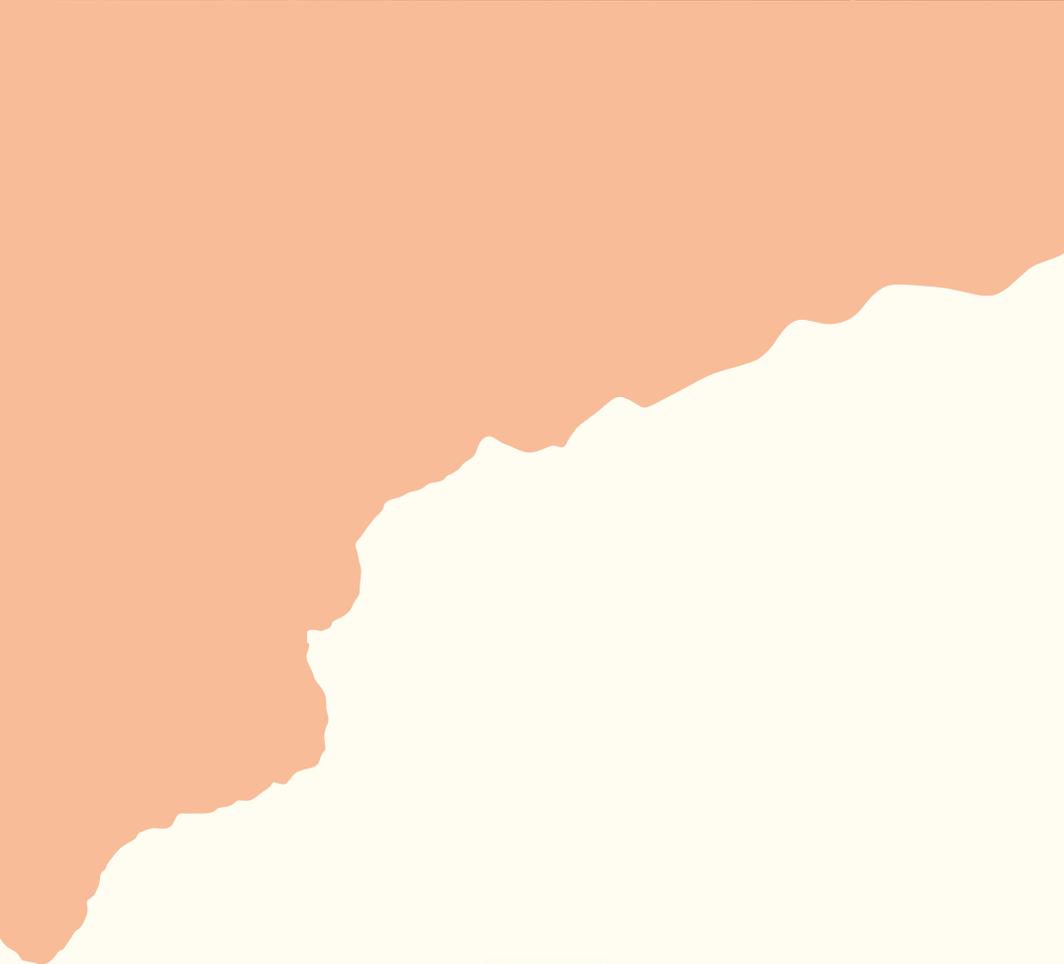


Apoio

IBIRAPITANGA

Publicação composta com as famílias tipográficas Lektorat Text e Literata, sobre o papel Chambril Avena LD 90g/m². Tiragem de 1000 exemplares impressa pela Formato Artes Gráficas, no mês de junho de 2024, em Belo Horizonte.





RELI
S
LI
ÊN
CIA