

Artigo publicado no livro *Saberes Ambientais: desafios para o conhecimento disciplinar*. HISSA, Cássio Eduardo Viana (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.33-45.

|

Quando a discussão sobre a questão ambiental emerge entre os anos de 1970 e 80, na sua abrangência política, social e econômica, as artes plásticas também já apresentavam, em seus procedimentos, uma reflexão sobre as corporeidades do espaço. A presença do espaço como organismo ou sistema apaga a sua noção de cenário e a noção da natureza como referente longínquo ou como “lugar da exterioridade” (SANTOS, 2005, p. 29), para revelar uma realidade movente baseada na interação imponderável entre seres, processos e objetos. Nesse debate de múltiplas vozes, dicotomias forjadas desde o século XVIII são revistas sob outra ótica: natureza e sociedade são postas em jogo numa dinâmica que busca a possibilidade de uma *compreensão* mútua:

De Galileu a Newton, de Descartes a Bacon, um novo paradigma científico emerge, que separa a natureza da cultura e da sociedade e submete a primeira a um guião determinístico em que a linguagem matemática assume um papel central enquanto recurso para tornar inteligível uma natureza que, sendo tão incompreensível, como interlocutor, quanto o selvagem que habitava as paragens ocupadas e conquistadas pelos ocidentais, não podia ser compreendida; podia apenas ser explicada, sendo essa explicação a tarefa da ciência moderna (SANTOS, 2005, p. 26).

A tentativa de uma *compreensão* em vez de uma *explicação* baseia-se, para Boaventura de Sousa Santos, numa teoria da tradução capaz de articular a diferença dos sujeitos produtores de conhecimento, em oposição a uma ordem científica hegemônica, combatendo o que chama de epistemicídio: “a morte de um conhecimento local perpetrada por uma ciência alienígena” (SANTOS, 2005, p. 22). Tal situação depende do ato de reconhecer o outro elevando-o da condição de objeto à condição de sujeito e desconstruindo a idéia de um “espaço anacrônico” ou dos desdobramentos de uma “invenção do arcaico” (SANTOS, 2005, p. 28), idéias próprias da estratégia colonialista que se arrastam até os dias de hoje.

As construções epistemológicas inerentes ao esforço de *explicação* pressupõem uma objetificação da entidade em estudo e uma busca de imparcialidade científica que acaba por artificializar a dimensão humana da relação de pesquisa e excluir qualquer forma de reação transformadora recíproca. Por outro lado, a idéia de *compreensão* empreende o caráter de mutualidade e constrói-se sobre a consciência de que não se investiga a natureza, mas antes se investiga *na* natureza. Tal como ao universo dos poetas, revelado por Manoel de Barros, à ciência também pertence a experiência da corporeidade da natureza, um estado de compreensão em vez de explicação:

Ao poeta faz bem  
Desexplicar –  
Tanto quanto escurecer acende os vagalumes  
(BARROS, 1990, p. 298)

A emergência da dimensão social na questão ambiental interroga a suposta existência de espaços anacrônicos e testemunha a falência das construções teóricas erigidas sobre a noção de natural *versus* artificial e de cultura e sociedade *versus* natureza. “A ‘natureza’ é simplesmente mais uma ficção dos séculos XVIII e XIX”, escreveu o artista Robert Smithson, em 1968 (SMITHSON, 1996, p. 85); ou “[...] não é mais considerado romântico falar de natureza”, postulou outro artista, Joseph Beuys, na década de 1970 (MATILSKY, 1992, p. 37). A arte, na tentativa de estabelecer novas molduras para idéias obsoletas de natureza, lança-se para fora dos espaços institucionais dos museus e, como peça fundamental da sua pesquisa espacial, alcança os espaços longínquos de uma paisagem não urbanizada.

Os artistas dessa época criam, a partir das suas intervenções físicas no espaço, tensões articuladas entre cidade e campo e entre ocupação e desertificação, desenvolvendo reflexões, incorporadas a procedimentos práticos, acerca da possibilidade de invenção de territórios onde se experimenta a continuidade entre as noções de interioridade e exterioridade: “Trata-se de uma catástrofe silenciosa da mente e da matéria” (SMITHSON, 1996, p. 194). Frente ao mundo – um *site* –, entendido por Smithson como um texto sem edição, constituído de complexidades abertas, incluindo auto-estradas e *shoppings*, é criada, através do seu trabalho, uma forma de discurso, uma espécie de foco – *non-site* – que o transporta fragmentária e momentaneamente da “margem” para o “centro”. Os princípios tradicionais da contigüidade territorial e da continuidade cultural histórica são assim discutidos e reapresentados.

Seu interesse pelos territórios pós-industriais, ruínas ao reverso, vazios urbanos, áreas mineradas e de escória industrial confere complexidade à idéia de natureza e à idéia de paisagem tal como são familiares ao senso comum e tal como presente em alguns *earthworks* de outros artistas da mesma época:

Nossa consciência ecológica indica que a produção industrial não pode mais permanecer cega à visualidade da paisagem. O artista, o ecologista e o industrial devem desenvolver-se um em *relação* aos outros, em vez de continuar a trabalhar e produzir no isolamento. Os valores visuais da paisagem têm sido tradicionalmente de domínio daqueles envolvidos com as artes. Até o momento, arte, ecologia e indústria, tal como existem, são na sua maioria abstraídos das realidades físicas específicas de certos lugares ou paisagens. (SMITHSON, 1996, p. 379)

Smithson acredita que tanto o minerador como o artista podem operar como “agentes naturais” de maneira a articular, utilizando a paisagem como mídia, as questões ecológicas envolvidas nos processos de produção. Em texto de 1972, escreveu: “A arte pode transformar-se num recurso físico que faz a mediação entre o ecologista e o industrial” (SMITHSON, 1996, p. 379). Com sua morte prematura em decorrência de um acidente de avião, em 1973, o artista deixa pronunciada uma idéia de práxis espacial baseada na articulação entre arte, natureza e conflitos sócio-ambientais. Nessa perspectiva, postula que “A arte não deveria ser considerada meramente um luxo, mas deveria trabalhar dentro dos processos atuais de produção e recuperação” (SMITHSON, 1996, p. 380).

Em decorrência, podemos pensar na idéia de *paisagem como mídia*, pronúncia da transformação da natureza, que vai além do estado de observação do quadro paisagístico para alcançar uma ação artística intencionalmente modificadora daquela paisagem anotada como crítica. Tal estratégia substitui, na percepção estética da natureza, o mero juízo de valor pelo entendimento dos processos ambientais. Como escreveu Vilém Flusser, a natureza não podia mais simplesmente ser considerada bela ou feia, adjetivo variante através das construções culturais históricas, pois “Qual a justificativa de aplicar medidas estéticas à natureza, como se fosse obra humana? [...] quem vê a natureza esteticamente já não pode vê-la ontologicamente” (FLUSSER, 1998, p. 61). O autor, apesar de tratar de um conceito clássico de natureza estética, conceito este suspenso por Robert Smithson e outros artistas da *land art*, escreve

acertadamente quando explicita a necessidade de que o homem seja capaz de ver a natureza ontologicamente. Mas, para Smithson, uma nova via estética é a chave para a compreensão ontológica da natureza, ao mesmo tempo em que da arte.

A redescoberta da escassez, agora ecológica em vez de tecnológica (PÁDUA, 1989), redimensiona o homem e a sua linguagem. A característica de pertencimento inerente à idéia de corporeidade do espaço aproxima-se da “práxis eco-lógica” postulada por Félix Guattari (2002), na qual o bloco produtivo-econômico-subjetivo se põe, concomitante, em funcionamento. O autor proclama a necessidade de uma articulação ético-política (o que chama de “ecosofia”) entre o meio ambiente, as relações sociais e a subjetividade humana, considerados por ele os nossos três registros ecológicos.

A consciência de que os recursos da natureza não são ilimitados coloca em discussão o modelo de natureza como servil e o modelo de desenvolvimento baseado no antropocentrismo predatório. Nesse contexto, homem e natureza passam a fazer parte de um mesmo corpo, encadeados no ciclo das relações mútuas: “Separada a natureza do ser humano e da sociedade, não é possível pensar em retroações mútuas. Esta ocultação não permite formular equilíbrios nem limites, e é por isso que a ecologia não se afirma senão por via da crise ecológica” (SANTOS, 2005, p. 29).

Humberto Maturana, por sua vez, postula que “[...] a linguagem não está no cérebro ou no sistema nervoso, mas sim no domínio das coerências mútuas entre os organismos” (MATURANA, 1997, p. 66). A transformação que sofre tanto o ambiente como os seus seres é baseada na mutualidade, nos inúmeros processos de “acoplamento estrutural”. Tais acoplamentos sugerem algo além da idéia de *relação* presente nas pesquisas de ciências sociais, na medida em que remete à imagem da *hibridização* e da constituição biológica dessa relação. Assim, é possível ao autor falar de uma “biologia do social” ou de uma “biologia das emoções” (MATURANA, 1997). A aprendizagem, assim, se daria através das variações de estrutura, ao longo do tempo, na relação dinâmica entre indivíduo, espécie e circunstância ambiental. A condição de alteração é premissa encontrada frequentemente em regiões de fronteira e em territórios de crise: a conexão presente no acoplamento desenha novas formas de existência.

Na experiência da crise ambiental ou redescoberta da escassez, transmutam-se continuamente os “Universos de referência sociais e individuais” (GUATTARI, 2002, p. 25). Os processos de acoplamento e, portanto, de aprendizagem do mundo, tornam-se mais do que nunca imperativos. Antigos hábitos e antigas mitologias urbanas tornam-se impasses para uma prática ecológica. George Martine desmascara um mito internacional: “[...] o Brasil vai participar dos problemas ambientais globais, em grande parte, através do que ocorre em suas áreas de adensamento demográfico e não através de sua mata” (MARTINE, 1993, p. 35). O problema ambiental reside no espaço urbano, numa idéia de redimensionamento dos hábitos cotidianos e na compreensão do seu lugar na prática ampla do mundo.

O artista Hélio Oiticica, um dos pioneiros da arte ambiental no Brasil, expande a noção de ambiente incorporando o seu teor antropológico, no momento em que entende o ambiental como uma entidade que nasce na cidade: “[...] há como que uma exploração de algo desconhecido: *acham-se coisas* que se vêem todos os dias mas que jamais pensávamos *procurar*. É a procura de si mesmo na *coisa* – uma espécie de comunhão com o ambiente [...]” (OITICICA, 1992, p. 105). A pesquisa de Oiticica aparece como um processo atento às dinâmicas sócio-ambientais, assimilando a esfera pública não simplesmente como local público, mas como um campo complexo de interesses e conflitos.

Através de seus experimentos, Oiticica deseja a criação de uma totalidade através de um núcleo construtivo primário. Trata-se da procura por “totalidades ambientais”, conformações criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde a micro-escala até o espaço arquitetônico e urbano: “Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar – as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participante ao tomar contacto com a obra” (OITICICA, 1996, p. 103). O ambiental significa, para o artista, o espaço da comunhão, da coletividade e do conhecimento indissociável do autoconhecimento, evocando uma prática política do mundo.

No contexto da estratégia de dar nova perspectiva ao real, capacitando o olho para ver um invisível imanente, ao mesmo tempo em que “[...] foi a sociedade que pôs a questão [ambiental] na agenda dos cientistas” (HOGAN, 1989, p. 22), a idéia de uma arte ambiental coloca tanto o observador como o artista dentro do mundo – a obra é habitada, não mais contemplada – a fim de encontrarem reciprocidades. Na obra de arte ambiental, é rompido o distanciamento tradicional entre sujeito e objeto, uma vez que se trata da experiência vivida ali. Inexiste a exterioridade do espaço em relação ao observador; ele, por sua vez, também constitui o corpo do trabalho: “Quanto mais o lugar existe como tal, menos ele necessita da prova das antigas categorias da arte” (SMITHSON, 1996, p. 355). Não sendo suficiente, para a sua interpretação, a resposta intelectual lógica, o que interessa àquelas manifestações artísticas é o *saber com o corpo inteiro*, um ensaio possível da “objetividade entre parênteses” de que fala Humberto Maturana. Um conjunto de decisões emocionais na “[...] práxis do viver do observador na linguagem” (MATURANA, 1997, p. 22), ocasião em que ser vivo e circunstância mudam juntos através de um acoplamento estrutural. Com a participação ambiental do espectador, uma dimensão de pertencimento é inaugurada e ocorre o deslocamento do sujeito e da sua concepção espacial: “A linguagem nesse ponto tem o mesmo peso que o material” (SMITHSON, 1996, p. 355).

## II

“Sob a chuva abro um mapa-múndi” (BROSSA, 2005, p. 93): um micro-poema de Joan Brossa. Nesse ato fabricado, tem-se a criação de uma imagem em conflito: simultaneamente varrida por escalas desproporcionais, aproxima e refuta componentes no seu processo de auto-ajuste. Trata-se de uma ação diminuta e ao mesmo tempo dotada de grande poder de fabulação<sup>1</sup>; uma experiência poética na qual se perdem a calibração da referência de escala e os parâmetros quantitativos. Mesclam-se, nessa ocasião, a ciência e a fenomenologia; o espaço abstrato e o espaço vivido. Fica criada uma redundância e a sua ficção, no momento em que o mundo dentro do mundo precisa ser assim posicionado para que se reconheça como tal. O mapa necessita ser levado ao mundo, ao passo que o mundo se abriga, por precisão científica, no mapa. O *mapa como abrigo* é então, no poema de Brossa, uma dupla construção: arquitetônica e epistemológica.

Dessa construção arquitetônica decorrente de um gesto, surge uma ambiência potente embora temporária, gerando ambigüidades próprias dos caminhos de construção do saber. Desmontam-se as imagens iconográficas da cartografia na busca incerta da formulação de uma *geografia da experiência*. Chove no mapa. Tal fenômeno é uma

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze e Felix Guattari resgatam Henri Bergson, que fala da *fabulação* como uma faculdade visionária, distinta da imaginação, que cria potências ou presenças eficazes, “fabricação de gigantes”. Segundo o autor, a fabulação, apesar de exercer-se inicialmente na religião, desenvolve-se livremente na arte e na literatura (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 218).

imagem do mundo tentando penetrar na sua representação; a natureza urbana reafirmando o seu ímpeto na assepsia da cartografia. Ao mesmo tempo, é uma imagem possível da prática sócio-espacial enquanto construção poética e, portanto, reformadora do lugar. Paira a pergunta: como mapear as margens do corpo?

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.3)

Bruno Latour escreve sobre a necessidade de expansão da ciência pretensamente entendida “[...] como um espelho do mundo, a ponto que se pode, quase sempre, na sua literatura, tomar natureza e ciência como *sinônimos*” (LATOURE, 2004, p. 15). De fato, há muitas distâncias que se formam nesse esforço de correspondência empreendido pela ciência. Quais os limites e demarcações de onde acaba o sujeito e de onde começa o mundo? A sinonímia natureza e ciência condena a primeira ao isolamento da artificialidade do modelo, à linguagem que, apesar de surgir da diversidade da materialidade, acaba por reduzir a natureza, imprimindo nela a condição uniforme de domesticação.

Entendida como construção epistemológica, a imagem evocada pelo poema trata da experiência corpórea dessa ambiência como uma fuga da linguagem modelar, como um vetor de retorno ao território. Fica suspenso o mapa-múndi, e fragmenta-se a suposta totalidade do conhecimento num núcleo construtivo primário. A escala do corpo desvela a dimensão subjetiva da experiência geográfica. Numa breve trégua, pensamos no real significado da palavra ecologia, uma relação complexa e recíproca entre absolutamente tudo: seres, processos, objetos, saberes; o rastreamento infinito de ambiências e ações múltiplas, fruto de solidões e coletividades:

A ecologia é, em simultâneo, uma disciplina científica e uma forma de ação política que promove uma visão mais abrangente do mundo. A abordagem ecológica privilegia uma concepção do mundo vista de forma integrada, interligada e interdependente (entre o físico e o social). Se o paradigma dominante modelou a ciência moderna, sobrepondo a razão à matéria, a ecologia propõe uma concepção holística ou articulada, conforme as versões, da razão, da matéria e da vida, sendo os seres humanos vistos como parte de uma rede sem centro (SANTOS, 2005, p. 29).

Como forma de ação política, a ecologia – entendida como *rede sem centro* – deixa a altivez do seu lugar disciplinar e vai de encontro às práticas sócio-espaciais cotidianas, evidências que não cabem, dada a sua característica informe, num esquema único. O conhecimento como esquema trata o mundo como mapa, folha plana de papel com a qual se faz um abrigo frágil. O mapa, construção sem autonomia, existe plenamente apenas na sua possibilidade de *pronunciar relações*. O poema de Brossa carrega esse viés da realidade: é um dispositivo capaz de fazer o mapa *conversar com o mundo*, abrindo a ciência para os seus desdobramentos térreos.

A dimensão política da ecologia aproxima-a da diversidade da vida urbana e localiza-a conceitualmente tanto fora da definição de um “balancete energético” como fora de uma abordagem mitológica ou romântica (LATOURE, 2004, p. 16). Entretanto, segundo Latour, “Do ponto de vista conceitual, a ecologia política não *começou ainda a existir*; simplesmente se conjugaram os dois termos, ‘ecologia’ e ‘política’, sem repensar inteiramente os componentes [...]” (LATOURE, 2004, p. 13). Como ultrapassar os raciocínios viciados em dicotomias e conseguir finalmente mapear as redes sem centro?

Boaventura de Sousa Santos, em vez de falar de “Terceiro Mundo”, cria uma territorialidade que interliga o físico e o social: “[...] nós preferimos chamar simplesmente ‘Sul’, um Sul sociológico e não geográfico (não inclui os países centrais do Sul, como a Austrália e a Nova Zelândia)” (SANTOS, 2005, p. 23). O “Sul” tem como significados a expropriação e a desigualdade, e tal construção semântica acopla ao mapa geográfico a noção de virtualidade e a experiência de outras categorias de distância.

Nossas velhas idéias sobre o espaço explodiram. As últimas três décadas produziram um número enorme de mudanças em um maior número de culturas do que em qualquer outra era da história. O crescimento radicalmente acelerado, a desregularização e a globalização redesenharam os mapas que nos eram familiares e neutralizaram os nossos parâmetros. [...] Ao mesmo tempo, emergiram condições espaciais inteiramente novas, demandando novas definições (KOOLHAAS, 2003, p. 117).

Continuidade histórica e contigüidade territorial são parâmetros neutralizados que encarceram a crise ecológica no seu estatismo. No contexto de uma rede sem centro, as territorialidades conhecidas precisam ser redesenhadas com novas ferramentas. A partir de uma concepção de mundo que constrói uma interligação entre o físico, o político e o social, é possível reformular conexões entre a natureza e as suas imagens, fugindo dos esquemas que a emolduram num lugar distante. A *natureza como paisagem* ou o *mundo como mapa* paralisam o fluxo cotidiano e não permitem a disseminação de uma prática ecológica que pressupõe novas compreensões ontológicas da natureza.

### III

A imagem do enfrentamento entre a artificialidade e os processos da natureza, criando uma rachadura nesse antigo dilema e deixando em aberto a promessa de sua relação, pode ser vista – ou melhor, apenas imaginada – nos procedimentos artísticos de Nelson Felix. Suas intervenções expandem as idéias de *natureza como paisagem* e de *mundo como mapa*, na medida em que se constroem sobre a crise das noções de controle e descontrole. A elas não é adequado o rótulo de arte ambiental, uma vez que não há ambiência a ser experimentada com o corpo; o que há é a provocação de um processo autônomo posto em jogo no mundo.

A natureza presente no seu trabalho tem caráter invisível, porém precisamente localizável. Ao mapa elaborado com a interferência do GPS – *Global Positioning System* – nada escapa, mas a intervenção de Felix funciona como uma espécie de *hacker* que se instala no espaço real e muda sutilmente a sua configuração, mediante a inserção de um código novo. Imagem apenas entrevista em desenhos, a paisagem cuja aparência o artista provoca é a projeção e o desejo de uma relação inexoravelmente modificada. Articulando os três registros ecológicos assim definidos por Guattari – o meio ambiente, as relações sociais e a subjetividade humana – o artista reinscreve a aproximação entre natureza e cultura sem que nenhuma das duas forças atue como preponderante. Por um lado, trata-se de uma ação cultural densa, dotada de certa violência e de certo cientificismo, imaginando acoplamentos estruturais e novas formas possíveis de convívio entre materialidades distintas. Entretanto, por outro lado, o poder humano de criação da artificialidade torna-se mínimo frente aos processos naturais, que contam com uma desaceleração radical e com um calendário de tempo imperceptível.

“Mesa” (Uruguaiana, RS) e “Grande Budha” (Seringal Nova Olinda, AC) constituem intervenções físicas em espaços longínquos – ou supostamente marginais à esfera urbana e cultural, à maneira da *land art* – que põem em crise a dicotomia clássica entre natureza e cultura; entretanto, vão além do questionamento empreendido pela *land art*

sobre a correspondência clássica entre contemplação e arte. São trabalhos impossibilitados de contemplação enquanto obra completa, apesar de fincados na realidade flagrante da natureza.

“Mesa” consiste numa chapa de aço de 51 metros apoiada sobre pequenos troncos de eucalipto, rodeada por mudas de figueira do mato em todo o seu perímetro. Entre 15 e 300 anos, os troncos de eucalipto apodrecerão, as figueiras do mato crescerão, sustentarão e deformarão o plano da chapa, assim como o desenho dos seus troncos será conformado a partir dos limites daquele metal. Em “Grande Budha”, próximo às coordenadas sul 10 / oeste 69, o artista fixou hastes no chão para seis garras cônicas de latão, em posição horizontal, radial e centrípeta, em volta do tronco de uma muda de mogno. Num período de 400 anos, a árvore tende a incorporar o metal em sua massa, fazendo com que ele desapareça na paisagem e criando um mudo organismo híbrido.

Nesse contexto, a paisagem aparece como *mídia silenciosa*, incomunicável no decorrer da nossa temporalidade de dezenas de anos e incapaz do exercício da explicação: aqui, a dimensão subjetiva da experiência geográfica passa do *saber com o corpo* para a intensidade da *compreensão da informação*. Paisagem sem contemplação, lugar sem experiência de duração dos sentidos, arte sem produto, objeto sem linguagem, tais esculturas híbridas, micro-pontos rastreados através do GPS, desfocam o território ao imprimir nele a sua interferência artificial – ou, nas palavras do artista, ao criar uma “transgressão da natureza” (FELIX, 2001, p. 17), tradicionalmente de descendência estética ou sagrada – frente aos seus processos lentos e imprecisos.

Assim, pelo acoplamento de corpos externos à paisagem encontrada – e logo condenada ao abandono – um espaço dinâmico se forma, na condição instável da subordinação mútua e da entropia: medida da desordem natural e da imprevisibilidade da relação. Tal linguagem incompleta estará sempre em construção: é tradução do desejo de pronúncia das fronteiras, dos limites do tempo deformando a realidade, da costura subjetiva e lentamente violenta traçando a sua compreensão. Essa imagem compreendida, e não simplesmente explicada, surge do alargamento, em direção ao encontro, das práticas da ciência e da arte, revelando novas ecologias.

## Referências bibliográficas

- BARROS, Manoel de. *Gramática Expositiva do Chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990
- BROSSA, Joan. *Poesia vista*. São Paulo: Amauta Editorial, 2005
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1997. 2ª edição.
- FELIX, Nelson. *Nelson Felix*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001
- FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do Brasileiro: em busca de um novo homem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998
- GUATTARI, Felix. *As três ecologias*. Campinas: Papirus, 2003
- HOGAN, Daniel Joseph. População e meio ambiente. In *Textos NEPO 16*, Núcleo de Estudos de População. Campinas: Unicamp, 1989
- KOOLHAAS, Rem. The new world, 30 spaces for the 21<sup>st</sup> century. In: *Wired #11*. New York: The Condé Nast Publications, Jun / 2003
- LATOURE, Bruno. *Políticas da natureza*. Bauru, SP: EDUSC, 2004

- MARTINE, George. População, meio ambiente e desenvolvimento: o cenário global e nacional. In: MARTINE, George (org.). *População, meio ambiente e desenvolvimento: verdades e contradições*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993
- MATILSKY, Barbara. *Fragile Ecologies*. New York: Rizzoli, 1992
- MATURANA, Humberto. *A ontologia da realidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994
- PÂDUA, José Augusto. Espaço público, interesses privados e política ambiental. In *São Paulo em Perspectiva*. São Paulo: Fundação SEADE, 1989
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Semear outras soluções: os caminhos da biodiversidade e dos conhecimentos rivais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005
- SMITHSON, Robert e FLAM, Jack (ed.). *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996
- OITICICA, Hélio et al. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1992