



Memórias vegetais: representações e práticas de olhar no Capitaloceno

Memorias vegetales: representaciones y prácticas de mirada en el Capitaloceno

Simpósio E6_05 - Arquivos Urbano-Naturezas: imagens e práticas de futuridades

Louise Rochebois Quintão

Instituto Federal de Minas Gerais - campus Santa Luzia, Brasil
louise_rochebois@gmail.com

Resumo: Partindo da constatação de que vivemos em um regime de visualidade marcado pela saturação e pela aceleração, aquilo que Fontcuberta denomina “fúria de imagens”, este artigo investiga possibilidades de produção de imagens que escapem à lógica do fluxo, do espetáculo e da descartabilidade. A reflexão se situa no cruzamento entre o excesso de imagens e as ruínas do Capitaloceno, entendido como o tempo histórico em que a modernidade ocidental, ao fracassar em suas promessas, produz paisagens marcadas pela exaustão dos mundos vivos, conforme formulado por Anna Tsing. Nesse contexto, o trabalho se estrutura a partir de uma pergunta central: como produzir imagens que não reforcem o espetáculo urbano, mas que reinstalem a experiência da relação com aquilo que permanece e com aquilo que desaparece na cidade? Para explorar essa questão, apresento uma coleção de fotografias de árvores cortadas no espaço urbano, entendidas não como registros documentais, mas como gestos de demora do olhar e como aparatos de pensamento. Inspirado pelo olhar arqueológico de Didi-Huberman, o ato de fotografar é concebido como uma forma de escavação visual, capaz de tornar visíveis não apenas os restos materiais, mas também as perdas, apagamentos e camadas temporais inscritas no cotidiano urbano. O artigo articula essa prática artística a experiências pedagógicas desenvolvidas no Instituto Federal de Minas Gerais, em Santa Luzia, envolvendo estudantes de arquitetura e paisagismo em exercícios de observação, desenho, fotografia, herborização e produção de arquivos vegetais sensíveis. Essas práticas configuram uma outra economia da imagem, baseada na atenção, no tempo e na co-presença, e podem ser compreendidas como contra-dispositivos às lógicas do espetáculo, da produtividade e da instrumentalização da natureza. Ao assumir o fragmento como método, o trabalho propõe

uma episteme urbana relacional, capaz de escutar as plantas não como metáfora, mas como prática cotidiana de imaginação de outras formas de coexistência na cidade.

Palavras-chave: imagem; Capitaloceno; mundo vegetal; fragmento; práticas pedagógicas.

Resumen: *Partiendo de la constatación de que vivimos en un régimen de visualidad marcado por la saturación y la aceleración lo que Fontcuberta denomina “furia de las imágenes”, este artículo investiga posibilidades de producción de imágenes que escapen a la lógica del flujo, del espectáculo y de la descartabilidad. La reflexión se sitúa en el cruce entre el exceso de imágenes y las ruinas del Capitaloceno, entendido como el tiempo histórico en el que la modernidad occidental, al fracasar en sus promesas, produce paisajes marcados por el agotamiento de los mundos vivos, tal como lo formula Anna Tsing. En este contexto, el trabajo se estructura a partir de una pregunta central: ¿cómo producir imágenes que no refuercen el espectáculo urbano, sino que restituyan la experiencia de la relación con aquello que permanece y con aquello que desaparece en la ciudad? Para explorar esta cuestión, presento una colección de fotografías de árboles talados en el espacio urbano, entendidas no como registros documentales, sino como gestos de demora de la mirada y como aparatos de pensamiento. Inspirado en la mirada arqueológica de Didi-Huberman, el acto de fotografiar se concibe como una forma de excavación visual, capaz de hacer visibles no solo los restos materiales, sino también las pérdidas, los borramientos y las capas temporales inscritas en la cotidianidad urbana. El artículo articula esta práctica artística con experiencias pedagógicas desarrolladas en el Instituto Federal de Minas Gerais, en Santa Luzia, que involucran a estudiantes de arquitectura y paisajismo en ejercicios de observación, dibujo, fotografía, herborización y producción de archivos vegetales sensibles. Estas prácticas configuran otra economía de la imagen, basada en la atención, el tiempo y la copresencia, y pueden comprenderse como contra-dispositivos frente a las lógicas del espectáculo, de la productividad y de la instrumentalización de la naturaleza. Al asumir el fragmento como método, el trabajo propone una episteme urbana relacional, capaz de escuchar a las plantas no como metáfora, sino como práctica cotidiana de imaginación de otras formas de coexistencia en la ciudad.*

Palabras-clave: imagen; Capitaloceno; mundo vegetal; fragmento; prácticas pedagógicas.

A proposta do simpósio traz a reflexão de que vivemos, como diz Fontcuberta (2016), numa verdadeira fúria de imagens. Em um mundo saturado de visualidades, em que milhares de fotografias são produzidas e descartadas diariamente, a imagem tende a perder sua capacidade de fazer pensar. Ela vira fluxo, ilustração. Essa condição de saturação não é apenas quantitativa, mas qualitativa. Trata-se de uma transformação profunda no estatuto da imagem, que deixa de operar como intervalo — um espaço de suspensão, de dúvida ou de reflexão — para se tornar parte de um circuito contínuo de consumo e esquecimento. Como apontam autores como Hito Steyerl (2009), a imagem contemporânea circula sob a lógica da aceleração, da baixa resolução e da obsolescência programada, produzindo um regime visual em que ver já não implica necessariamente perceber ou se afetar. Nesse contexto, a questão não é apenas produzir menos imagens, mas interrogar que tipos de relação elas instauram e quais temporalidades elas permitem.

Ao mesmo tempo, as cidades em que vivemos são também palco das ruínas do Capitaloceno, esse tempo em que a modernidade ocidental, ao fracassar em suas promessas, deixa como saldo uma paisagem marcada pela exaustão dos mundos vivos que nos sustentam. Através, então, de uma economia contínua de exaustão dos seres vivos, Anna Tsing (2022) vem nos lembrar que o capitalismo é dependente das ruínas que ele mesmo produz.

Pensar o Capitaloceno, mais do que nomear uma época, implica reconhecer um modo específico de organização da vida, no qual a extração, a substituição e o descarte tornam-se princípios estruturantes. Como propõe Tsing, o capitalismo não apenas tolera as ruínas, ele precisa delas para continuar operando. As cidades, nesse sentido, funcionam como paisagens privilegiadas dessa contradição, onde progresso e destruição se sobrepõem de forma quase indissociável. Árvores cortadas, rios canalizados, solos impermeabilizados e corpos humanos precarizados fazem parte de um mesmo processo de produção de valor que transforma mundos vivos em resíduos funcionais.

É justamente nesse cruzamento entre visualidade excessiva e ruína sistêmica que meu trabalho se situa. A pergunta que me coloco é simples: como produzir imagens que não reforcem o espetáculo da cidade, mas que nos devolvam à experiência da relação, ao encontro com o que permanece e com o que desaparece? E é a partir dessa pergunta que, há alguns anos, venho construindo uma coleção de fotografias de árvores cortadas pela cidade. Produzir imagens, aqui, não é um gesto neutro, é uma tomada de posição diante do mundo. Ao optar por fotografar árvores cortadas, escolho me afastar tanto da monumentalização da natureza quanto de sua estetização romântica. O que me interessa são imagens que não se fechem em si mesmas, mas que mantenham aberta a pergunta sobre aquilo que falta, aquilo que foi retirado, aquilo que já não pode mais ser plenamente recuperado.

Essa coleção não nasceu como um projeto formal. Ela começou a partir de um incômodo. Toda vez que eu encontrava uma árvore cortada, era como se ali houvesse um resto de sentido que não podia ser ignorado. A fotografia, nesse caso, não surge como um gesto rápido, como mais um registro banal da árvore que já não está ali. Ela é, para mim, uma forma de demorar o olhar. Uma maneira de fazer com que aquilo que foi arrancado, mas que ainda se faz presente, possa ser visto, percebido e reconhecido. A fotografia torna-se, assim, um aparato de pensamento, um modo de me colocar em relação com esses restos vegetais.

O gesto de demorar o olhar pode ser compreendido como uma forma de resistência micropolítica. Em oposição à lógica da captura rápida e do consumo imediato da imagem, a fotografia passa a operar como um exercício de atenção prolongada. Autores como Georges Didi-Huberman (2015)

e Jonathan Crary (2013) ajudam a compreender a atenção não como um dado natural, mas como um campo de disputa. Escolher olhar devagar, insistir no detalhe, permanecer diante do que aparentemente já não importa é também uma maneira de desafiar os regimes de visibilidade dominantes.

Os corpos das árvores cortadas são matéria de tempo e de memória (Figura 1). Em sua imobilidade relativa, testemunham silenciosamente tudo o que acontece ao redor. Observam, resistem, envelhecem, acumulam histórias. E mesmo quando são cortadas, elas continuam presentes, seja pela evidência de seus troncos mutilados, seja pela fertilidade que deixam no solo, nutrindo, de forma invisível, outras vidas vegetais e sendo abrigo de microorganismos. Pensar as árvores como corpos que acumulam tempo permite deslocar a compreensão moderna da natureza como pano de fundo passivo da ação humana. Ao contrário, elas se apresentam como agentes silenciosos, cujas temporalidades não coincidem com as da cidade ou do capital. Essa dissociação de ritmos entre o crescimento vegetal, a velocidade urbana e a urgência produtiva é fundamental para compreender os conflitos que atravessam a paisagem contemporânea.



Figura 1: Parte da série “Memórias vegetais”. Fonte: da autora, 2019-2023.

Ao pensar nessas árvores como suportes de memória, aproximo-me do olhar arqueológico que Didi-Huberman (2015) descreve como a comparação entre o que vemos no presente com aquilo que sobrevive e com o que sabemos ter desaparecido. Ao fotografar, tento aproximar o gesto de ver do gesto de escavar. Tornar visível não apenas aquilo que resta, mas também tudo o que se perdeu: as árvores que já não estão ali, as que foram derrubadas para que o concreto pudesse se erguer, as que precederam a nossa presença humana, os automóveis, os prédios e toda a maquinaria urbana. Elas continuam dizendo algo, ainda que silenciosamente. Elas se mostram pela terra discretamente, sem espetáculo. Há sempre algo a ver, algo a escavar, algo a escutar.

Essa arqueologia visual não busca reconstruir um passado íntegro, mas assumir a perda como condição. Didi-Huberman nos lembra que toda imagem é atravessada por lacunas, falhas e sobrevivências. Ver, nesse sentido, não é recuperar o que foi perdido, mas reconhecer os modos pelos quais o passado insiste no presente. As árvores cortadas funcionam como índices dessa insistência, não representam o que desapareceu, mas apontam para ele, convocando o olhar a lidar com o que falta.

Através deste modo de olhar, se institui uma arqueologia do cotidiano, feita não com ferramentas de metal, mas com atenção e tempo. É justamente essa combinação de atenção e de tempo que me faz pensar nas árvores como corpos que testemunham o cotidiano urbano. Mesmo após cortadas, elas continuam compondo a cidade. Trata-se, portanto, de uma arqueologia sem escavação física, mas profundamente material. Uma arqueologia do sensível, que se constrói no encontro entre corpo, imagem e espaço urbano. Essa prática desloca o olhar da excepcionalidade para o ordinário, reconhecendo que é justamente no cotidiano que as violências estruturais se tornam mais naturalizadas e, por isso mesmo, mais difíceis de perceber.

O corte de árvores revela uma forma de humanidade que se reconhece apenas em si mesma, que possui dificuldade de construir mediações com outras formas de vida. Uma dificuldade que não é acidental, mas estrutural. Ela atravessa as práticas de urbanização, os modos de planejar, os modos de projetar e também os modos de ver. E é por isso que as árvores cortadas são mais do que ruínas materiais, elas são ruínas relacionais.

Pensar em ruínas relacionais permite ampliar a noção clássica de ruína como vestígio material do passado. Aqui, a ruína não diz respeito apenas ao que foi destruído fisicamente, mas às relações que deixaram de ser possíveis. Cada árvore cortada marca o colapso de um conjunto de vínculos ecológicos, simbólicos, afetivos e territoriais. A cidade que se constrói sobre essas perdas tende a reproduzir a ilusão de autonomia humana, apagando as interdependências que sustentam a vida urbana.

Em termos mais concretos, seguem alguns dados que podem ilustrar as práticas de urbanização que vêm acontecendo: Na cidade de Belo Horizonte, entre 2017 e 2023, 48.061 árvores foram cortadas¹. No ano de 2024, para a realização de uma corrida de Stock Car que duraria apenas algumas horas, a prefeitura fez o corte de 63 árvores na região da Pampulha². O que aconteceria com a paisagem urbana se deixássemos de ver as plantas como obstáculos ou como ornamentos, e passássemos a reconhecê-las como cohabitantes, coautoras, coaguladoras de tempo e de mundo?

Esses dados, embora importantes, não pretendem funcionar como prova ou denúncia isolada. Eles operam, antes, como sinais de um modo recorrente de produção da cidade, no qual a vida vegetal é sistematicamente tratada como elemento secundário, facilmente substituível ou descartável. Ao serem apresentados em diálogo com imagens e práticas sensíveis, esses números deixam de ser apenas estatísticas e passam a integrar uma constelação de indícios que revelam uma racionalidade urbana baseada na eliminação silenciosa de outras formas de vida.

¹ Dados retirados de matéria do jornal O Tempo, disponível no seguinte link:

<https://www.otempo.com.br/cidades/bh-cortou-7-326-arvores-em-2023-numero-e-o-maior-dos-ultimos-4-anos-1.3360501>

² Dados retirados de matéria do portal G1 Minas Gerais, disponível no seguinte link:

<https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2024/02/28/apos-corte-de-arvores-para-receber-stock-car-prefeitura-de-bh-anuncia-plantios-compensatorios-a-partir-de-sexta-feira.ghtml>

É nesse ponto que a noção de arquivo se torna central para compreender o sentido do trabalho. Diferentemente do arquivo institucional, orientado pela lógica da totalidade, da classificação e da preservação normativa, o que se constrói aqui é um arquivo frágil, incompleto e situado. Um arquivo que não busca representar o todo da cidade, mas assumir a parcialidade como método. Walter Benjamin (2006) já nos alertava para o fato de que todo gesto de colecionar é também um gesto crítico. Ao retirar objetos de seus circuitos funcionais, a coleção interrompe o fluxo do uso e cria a possibilidade de outro tipo de relação com o tempo.

Nesse sentido, a coleção de fotografias de árvores cortadas pode ser compreendida como um contra-arquivo. Ela não organiza o mundo a partir de uma lógica dominante, mas torna visíveis aquilo que costuma permanecer à margem: restos, fragmentos, espécies ordinárias, presenças desvalorizadas. Como sugere Ariella Azoulay (2024), o arquivo não é apenas um repositório do passado, mas um campo de disputa política no presente. Arquivar é sempre decidir o que merece continuar sendo visto, lembrado e transmitido. O contra-arquivo não aspira à permanência absoluta. Ao contrário, ele reconhece sua própria vulnerabilidade. São arquivos que aceitam a possibilidade do desaparecimento, da perda e da transformação. Essa dimensão ética é fundamental, pois impede que a imagem ou o registro se convertam em novas formas de captura ou apropriação. O que se arquiva aqui não é a vida vegetal em si, mas os vestígios de um encontro, as marcas de uma relação situada no tempo e no espaço.

A compreensão do arquivo como prática relacional permite aproximar ainda mais imagem, pedagogia e cidade. Se o arquivo tradicional tende a fixar e estabilizar, esses arquivos sensíveis operam por abertura, convidam à escuta, à interpretação e à continuidade do gesto por outros corpos. Eles não encerram uma narrativa, mas propõem uma experiência.

Nos últimos anos, tenho buscado aproximar essa reflexão do meu trabalho como professora no Instituto Federal de Minas Gerais, em Santa Luzia, na região metropolitana de Belo Horizonte. Ali, em um campus localizado numa região periférica, tenho desenvolvido, com estudantes de paisagismo e de arquitetura e urbanismo, práticas de observação, registro e representação de plantas. Essas práticas surgiram como uma tentativa de aproximar pesquisa e ensino, mas logo se mostraram também como um laboratório vivo de outra forma de relação com o mundo vegetal.

Tais experiências pedagógicas podem ser compreendidas como desdobramentos diretos das questões que atravessam a pesquisa artística. Não se trata de aplicar um conteúdo previamente definido, mas de criar condições para que o conhecimento emergja da relação. A sala de aula deixa de ser apenas um espaço de transmissão e passa a funcionar como um campo de experimentação sensível, onde ver, tocar, desenhar e caminhar se tornam formas legítimas de produzir pensamento. Esse deslocamento dialoga com perspectivas pedagógicas que entendem o aprendizado como um processo encarnado e situado. Autores como Tim Ingold (2013) e bell hooks (2013) insistem na importância de recuperar a dimensão experiencial do conhecimento, reconhecendo que aprender envolve o corpo, a atenção e o afeto. Ao trabalhar com plantas, essas práticas também desafiam a centralidade do humano como único agente do processo educativo, abrindo espaço para formas de aprendizado interespecíficas.

No curso de paisagismo, o trabalho consiste em resgatar memórias de cada aluno com alguma espécie vegetal ou cenário natural. A partir dessa relação afetiva, que pode vir de uma árvore da infância, uma flor do quintal dos avós, uma espécie comum no bairro onde vivem, os estudantes compartilham suas histórias, pesquisam sobre as espécies e produzem desenhos (Figura 2). O ato de representar, que parece elementar, exige tempo, aproximação e convivência. O estudante

precisa olhar atentamente para a planta, seguir a textura das folhas, o ritmo dos galhos, a geometria de sua forma. O desenho requer observação e presença. É um exercício que desacelera e que cria, pouco a pouco, um vínculo. Os desenhos se desdobram também na produção de outras peças gráficas, como livros, standartes e cartazes. A produção das peças se dá como uma forma de registro material de memórias vegetais.

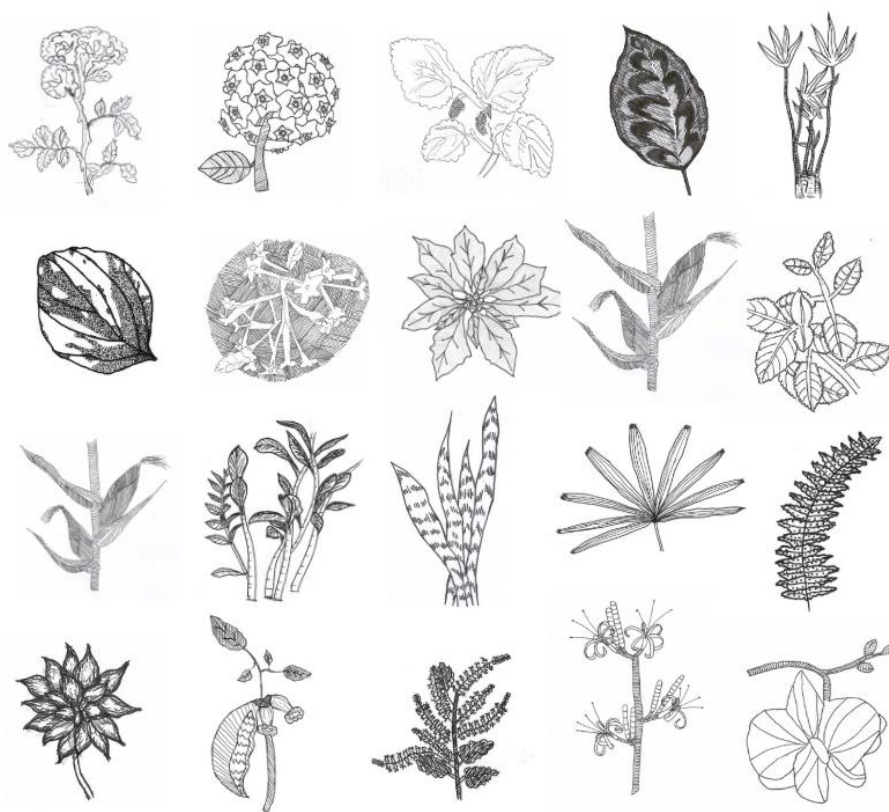


Figura 2: Desenhos das memórias vegetais dos estudantes de Paisagismo. Fonte: da autora, 2023.

O desenho, nesse caso, não é apenas uma técnica de representação, mas um dispositivo de atenção. Ao exigir tempo e repetição, ele contraria a lógica da imagem instantânea e promove uma relação de intimidade com o objeto observado. Desenhar uma planta implica aceitar sua complexidade formal, suas assimetrias e irregularidades, reconhecendo que não há forma ideal a ser capturada. O gesto aproxima o estudante de uma ética do cuidado, na qual ver é também assumir responsabilidade por aquilo que se vê.

No curso de arquitetura e urbanismo, desenvolvemos outros três tipos de representação: fotografia, herborização e monotypias vegetais. O trabalho se inicia com caminhadas pelos bairros do entorno do campus com o intuito de perceber a vegetação ali presente. Os bairros Baronesa e Londrina, onde o campus se situa, formam uma paisagem de contrastes, marcada por ocupações recentes, terrenos baldios, fragmentos de mata e espécies ruderais. Os estudantes fazem a coleta de matéria vegetal durante as caminhadas e, a partir daí, iniciam um processo de exploração e registro gráfico.

A caminhada não funciona apenas como deslocamento físico, mas como método. Caminhar implica ajustar o corpo ao ritmo do lugar, perceber variações sutis do terreno, notar presenças que

escapam à observação apressada. Como sugere Tim Ingold (2015), conhecer o mundo não é representá-lo à distância, mas percorrê-lo, deixando-se afetar por suas texturas, resistências e contingências. Ao caminhar pelos bairros, os estudantes aprendem a cidade não como abstração cartográfica, mas como campo vivo de relações entre humanos, plantas, animais, infraestruturas e resíduos.

O que emerge desse processo é um arquivo da memória vegetal local. Não um inventário científico, mas uma coleção sensível de rastros da vegetação que coabita com os estudantes, que cresce nas suas rotas diárias, que resiste nas frestas e limites da urbanização periférica.

A herborização, por sua vez, introduz uma tensão produtiva entre ciência e sensibilidade. Tradicionalmente associada a práticas botânicas classificatórias, ela é deslocada aqui para um campo híbrido, em que o rigor do registro convive com a dimensão afetiva do encontro. Ao prensar uma folha, registrar seu local de coleta e observar suas transformações ao longo do tempo, os estudantes lidam simultaneamente com a materialidade da planta e com a sua condição de resto. O herbário (Figura 3) deixa de ser apenas um dispositivo de identificação e passa a operar como um testemunho da fragilidade das presenças vegetais no espaço urbano.



Figura 3 : Herbário produzido pelos estudantes de Arquitetura e Urbanismo. Fonte: da autora, 2025.

As monotipias vegetais (Figura 4) aprofundam ainda mais essa dimensão relacional. Diferentemente da fotografia ou do desenho, a monotipia envolve contato direto: a planta deixa sua marca pela pressão, pela tinta, pelo gesto manual. O resultado nunca é totalmente previsível. Há sempre algo que escapa ao controle, algo que se perde ou se transforma no processo. Essa imprevisibilidade é pedagógica. Ela ensina que representar não é dominar, mas negociar com a matéria, aceitando seus limites e potências.



Figura 4: Monotipias produzidas pelos estudantes de Arquitetura e Urbanismo. Fonte: da autora, 2025.

As três práticas trazidas — fotografia, herborização e monotipia — operam juntas como exercícios de desaceleração e de atenção radical. Elas exigem tempo, repetição e cuidado, instaurando um regime de visualidade profundamente distinto daquele dominante na cultura digital. Ao invés da imagem perfeita e imediatamente legível, o que se produz são imagens frágeis, por vezes ambíguas, que pedem aproximação e disponibilidade do observador.

Este arquivo tem revelado algo que talvez seja simples, mas que considero fundamental: as plantas nos pedem tempo. Oferecer tempo é, hoje, uma forma de resistência à velocidade da imagem, ao ritmo do capital e ao desaparecimento contínuo que marca o ambiente urbano. Essas práticas pedagógicas se tornam, assim, um modo de deslocar a visualidade hegemônica para um processo de relação. Se a cidade moderna tende a invisibilizar as plantas, a tratá-las como descartáveis, substituíveis, supérfluas, esses exercícios propõem o contrário: parar, olhar, tocar, representar, escutar. São gestos que poderiam ser compreendidos como práticas de decrescimento, porque produzem uma outra economia da imagem, uma economia da atenção, do cuidado, da co-presença. Uma pequena ecologia da atenção que se contrapõe às pressões da produtividade acadêmica e ao automatismo da vida digital. São práticas que mostram que é possível formar estudantes que não vejam as plantas apenas como elementos funcionais de um projeto, mas como seres com memória, história, presença e agência.

Ao criar situações em que a atenção pode se demorar, seja diante de uma planta, de um fragmento urbano ou de uma imagem, essas práticas reconfiguram as condições mesmas do pensamento. O ensino deixa de ser apenas transmissão de conteúdos técnicos e passa a funcionar como prática de mundo. Ensinar a olhar, a representar e a escutar plantas é também ensinar a habitar a cidade de outra maneira. É introduzir, no campo da formação em paisagismo, arquitetura e urbanismo, a possibilidade de um projeto que não parta da dominação do território, mas da negociação com aquilo que já está ali, vivo e insistente.

Chego, então, a uma articulação mais direta com os objetivos deste simpósio. As imagens que produzo e as imagens produzidas com os estudantes não são meras ilustrações de um argumento, elas se inserem no campo da relação. Elas são práticas de mundo, se inscrevem numa ecologia política das imagens, em que aquilo que se mostra é também aquilo que se transforma.

Pensar as imagens como práticas de mundo implica no reconhecimento de seu caráter performativo. As imagens não apenas representam a realidade, elas participam ativamente de sua produção. Ao produzir imagens que desaceleram, que insistem no fragmento e que recusam o

espetáculo, abre-se espaço para outras formas de imaginar e de compor o urbano. Essas imagens não oferecem soluções prontas, mas instauram problemas, deslocam sensibilidades e tornam visíveis relações que estavam naturalizadas ou invisibilizadas.

Nesse sentido, as fotografias de árvores cortadas e os arquivos vegetais produzidos em sala de aula funcionam como contra-dispositivos. Contra as lógicas do espetáculo urbano, contra o esquecimento sistemático das vidas não humanas, contra a narrativa de que o progresso exige arrancar o que nos precede. Essas imagens, esses fragmentos, essas representações, apontam para outras futuridades possíveis, formadas não por grandes projetos, mas por pequenas práticas de atenção ao presente que podem reconfigurar modos de coexistência. Elas afirmam outra coisa, que é possível aprender com as plantas, não apenas sobre as plantas. Que talvez seja possível construir uma episteme urbana mais relacional, mais sensível, mais lenta. Uma episteme capaz de enfrentar o Capitaloceno sem reproduzir as mesmas lógicas que o geraram.

Gostaria agora de voltar ao gesto inicial, fotografar uma árvore cortada. Esse gesto, aparentemente simples, condensa muitas coisas. Ele é uma forma de reconhecer uma perda, de entender como chegamos até aqui. Mas ele é também uma forma de imaginar outros modos de habitar o urbano. Foi justamente nesse gesto que compreendi algo importante para o meu trabalho: assumir o fragmento como método. Não como um valor romântico, nem como uma estética da incompletude, mas como um reconhecimento de que a cidade se dá aos pedaços e que o conhecimento urbano, muitas vezes, também.

O entendimento do fragmento como método dialoga diretamente com a reflexão de Didi-Huberman em *Cascas* (2017). Ao caminhar pelo campo de Auschwitz-Birkenau, o autor propõe uma forma de olhar que não busca reconstruir o horror como totalidade, mas se deter nos restos, nos vestígios mínimos, naquilo que ainda insiste em aparecer apesar de tudo. O fragmento não é um substituto do todo perdido, mas um operador crítico que impede a naturalização do esquecimento. Ele exige um olhar atento, ético e implicado.

Assim como as cascas descritas por Didi-Huberman, as árvores cortadas não “representam” a cidade em sua totalidade. Elas são índices, sinais, superfícies sensíveis que condensam histórias de violência, de apagamento e de persistência. Fotografá-las é aceitar que o conhecimento urbano se constrói a partir do que sobra, do que resiste, do que não se deixa integrar facilmente aos discursos hegemônicos do planejamento e do progresso.

Ao longo desse processo, o fragmento se mostrou mais fiel à lógica da cidade, levando em conta que ela é feita de sobreposições, apagamentos, lacunas e camadas que não se articulam facilmente. O fragmento cria uma aproximação epistemológica, ele nos permite ver a cidade a partir do detalhe, da situação específica, da microescala que condensa uma complexidade maior (Figura 5). Ele não oferece conclusões, mas aproximações. Não oferece uma narrativa única, mas um campo de encontros. Talvez seja justamente por isso que ele nos ajude a escutar aquilo que geralmente passa despercebido, como os restos vegetais que insistem no solo, mesmo depois de apagados do horizonte urbano.



Figura 5: Fotografia da série “Memórias vegetais”. Fonte: da autora, 2023.

Tudo consiste, então, em aprendermos a olhar e escutar. Se permitirmos que aquilo que desaparece continue nos ensinando, talvez possamos construir cidades que acolham a multiplicidade das vidas que as compõem. Se deixarmos que essas árvores — as que permanecem e as que desapareceram — participem do nosso pensamento urbano, é possível construir, ainda que lentamente, uma outra episteme, uma forma mais compartilhada, mais mediada e mais cuidadosa de imaginação das cidades.

Gostaria de terminar com a pergunta que tem atravessado o meu trabalho e que, acredito, sintetiza o que proponho aqui: Que cidade poderíamos construir se aprendêssemos a escutar as plantas, não como metáfora, mas como prática cotidiana?

Acredito que o caminho para a construção da resposta não esteja em uma imagem final ou em um modelo urbano ideal, mas na repetição desses pequenos gestos. Parar diante de um tronco cortado, desenhar uma folha, caminhar por um bairro periférico, montar um arquivo frágil, sustentar o tempo do encontro. Gestos mínimos, mas insistentes, que afirmam a possibilidade de outras formas de coexistência. Gestos que não prometem redenção, mas oferecem a chance de permanecer com o problema, de habitar as ruínas, de imaginar cidades que não se construam apenas sobre o apagamento do que veio antes, mas sobre a escuta atenta do que ainda insiste em viver.

Referências

AZOULAY, Ariella Aïsha. **História potencial: desaprender o imperialismo**. São Paulo: Ubu, 2024.

- CRARY, Jonathan. **24/7: late capitalism and the ends of sleep**. Londres: Verso, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas..** São Paulo: Editora 34, 2017.
- FONTCUBERTA, Joan. **La furia de las imágenes**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.
- HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2013
- INGOLD, Tim. **Making: anthropology, archaeology, art and architecture**. Londres: Routledge, 2013.
- INGOLD, Tim. **The life of lines**. Londres: Routledge, 2015.
- STEYERL, Hito. In defense of the poor image. **e-flux journal**, Nova York, n. 10, 2009.
- TSING, Anna Lowenhaupt. **O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo**. São Paulo: n-1 edições, 2022.

