



## **ESTÉTICA DA PAISAGEM: imagens materiais da violência<sup>1</sup>**

### **LANDSCAPE AESTHETICS: material, gestures and images of violence**

### **ESTÉTICA DEL PAISAJE: materia, gestos e imágenes de la violencia**

**Francisco Hernández Galván<sup>2</sup>**

**RESUMO:** Este artigo avança sobre a premissa da existência de uma política estética dentro dos quadros deteriorados do cenário social e cultural, com o objetivo de desenvolver uma epistemologia que permita compreender a violência contemporânea. Nós nos concentramos na conexão entre política e estética que contribui para estruturar, de maneira cruel e estratégica, uma violência dirigida e multifuncional através da configuração da paisagem. Ao abordar o cenário da violência, identificamos nele um espaço onde se formam o tom e a textura das forças que operam nesse contexto. De uma perspectiva deleuziana, nós afirmamos que esta paisagem tem um caráter barroco, manifestando-se sempre sob uma lógica de saturação. Na sua dimensão material, a paisagem influencia as experiências sensíveis relacionadas com a violência contemporânea ao fornecer roteiros culturais que moldam essas percepções. Sua dinâmica se manifesta tanto em seu conteúdo como em sua forma, articulada através de uma semiótica que organiza e desorganiza constantemente a paisagem.

**Palavras-chave:** Paisagem; Imagens da violência; Estética.

**ABSTRACT:** This article advances on the premise of the existence of an aesthetic policy within the deteriorated frameworks of the social and cultural landscape, with the purpose of developing

---

<sup>1</sup> Este texto é uma tradução de texto publicado em língua estrangeira fora do Brasil.

<sup>2</sup> Francisco Hernández Galván é Professor na Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2963-9644>. Email: [franckhg93@gmail.com](mailto:franckhg93@gmail.com).

an epistemology that allows understanding contemporary violence. We focus on the connection between politics and aesthetics that contributes to structure, in a cruel and strategic way, a directed and multifunctional violence through the configuration of the landscape. In addressing the landscape of violence, we identify a space where the tone and texture of the forces operating in this context take shape. From a deleuzian perspective, we maintain that this landscape has a baroque character, always manifesting under a saturation logic. In its material dimension, the landscape influences sensitive experiences related to contemporary violence by providing cultural scripts that shape these perceptions. Its dynamic is expressed both in its content and form, articulated through a semiotics that constantly organizes and disorganizes the landscape.

**Keywords:** Landscape; Images of Violence; Aesthetic.

**RESUMEN:** Este artículo avanza sobre la premisa de la existencia de una política estética dentro de los deteriorados marcos del paisaje social y cultural, con el propósito de desarrollar una epistemología que permita entender la violencia contemporánea. Nos enfocamos en la conexión entre política y estética que contribuye a estructurar, de manera cruel y estratégica, una violencia dirigida y multifuncional a través de la configuración del paisaje. Al abordar el paisaje de la violencia, identificamos en él un espacio donde toman forma el tono y la textura de las fuerzas que operan en este contexto. Desde una perspectiva deleuziana, sostenemos que este paisaje tiene un carácter barroco, manifestándose siempre bajo una lógica de saturación. En su dimensión material, el paisaje influye en las experiencias sensibles relacionadas con la violencia contemporánea al proporcionar guiones culturales que moldean estas percepciones. Su dinámica se manifiesta tanto en su contenido como en su forma, articulada a través de una semiótica que organiza y desorganiza constantemente el paisaje.

**Palabras clave:** Paisaje; Imágenes de la violencia; Estética.

238

## INTRODUÇÃO: As bordas de uma área que está desmoronando

No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir.

Deleuze y Guattari. *¿Qué es la filosofía?*, p. 17.

O indizível é o limite que sempre tentamos alargar. A paisagem é um conjunto de limites que parecem intransponíveis. A paisagem dobra e desdobra: seus aparelhos de captura, algumas máquinas de resposta; eles formam circuitos de sentimento que nos sentimos próprios, enquanto distribuem dispositivos estéticos da violência que, entre outras coisas, normaliza uma pilha de lixo sensibilidade sobre os acontecimentos que ocorrem sobre os corpos na trama de uma força destrutiva. Com isso, pensamos no óleo *La media luna y várias*

*estrellas* (2020) do pintor mexicano Daniel Lezama, uma peça de grande formato da montagem «Vertigo de médio día», que gera uma montagem espectral da terra mexicana. A reticência do quadro forma uma genealogia da nação onde os corpos e a memória, o vivo e o morto se confundem ou, melhor ainda, se embrulham em um cenário de estratificação temporal.

Sobre a imagem dizemos que existem linhas de fuga escapam e se concentram no quadro. Um quadro que está demorando por dentro. Cada canto forma um horizonte espaço-tempo: um passado comum e um presente compartilhado são desenhados com corpos e imagens que se interpelam. Entre vasilhas de barro destilado e moedas sobre corpos de mulheres indígenas nuas, o óleo captura um sintagma: violência misógina, colonial e patriarcal com os casamentos de um capitalismo voraz enquadram uma paisagem que, para nosso gosto, tem um sotaque altamente necrótico.

Daniel Lezama, pelo menos a sua insistência pictórica, mostra que não podemos deixar no esquecimento que a composição da terra que chamamos México é montada em diferentes paisagens e vários recortes: um país colonizado e arrasado por essa mesma força, amarrado ao mestiçamento, de naturezas em transe, altamente figurativo e carregado de símbolos que anunciam sua complexidade hermenêutica. Lama e cinzas se comunicam, ritos e sepulturas concordam, corpos e ruínas se correspondem. E lá, nesta linha, há um fragmento no óleo *La media luna y várias estrellas* em que nós concentramos nosso olhar, como uma dissecação guiada através de suas camadas. Quase imperceptível, pela disposição do quadro, no centro inferior aparecem convivendo restos materiais: crânios, ossos, escombros, despojos arquitetônicos: ruína e cadáver como base da composição e decomposição da paisagem mexicana contemporânea que traduzimos como um assentamento da paisagem da violência.

Esse é o nosso ponto de fuga, onde tudo se desdobra, uma concentração entre materialidades hecatombes e em suspenso. O fragmento se amontoa entre ruínas, cadáveres e poeira formando um montículo que, em sua cúspide, como um tocado, aparece um cometa com as cores da bandeira mexicana. Nosso foco são as imagens da ruína e do cadáver na formulação de uma paisagem da violência contemporânea: o resto é um espaço ocupado, uma geografia estriada, uma mistura de potências, uma necrolocalização.

## BORDAS de uma área carcomida

Então, por que falamos de paisagem ou, melhor dito, o porquê da circunscrição da violência nos parâmetros da paisagem? Pelos processos de sedimentação e estratificação do sensível. Uma paisagem é um tipo de contenção, de montagem, de demarcação estética. Sobre essa linha de pensamento insistimos: qual é o espaço e o tempo da violência? Agora, o que é um cenário de violência e como ele se configura, ou o que podemos intervir sobre essa montagem? O certo é que a violência é um espaçamento, uma coagulação que se fez paisagem e que –a partir de certas intervenções epistêmicas, estéticas y políticas– se enraizou na cultura, implantando uma série de dispositivos móveis de significado e figuração.

Jens Andermann, seguindo uma discussão entre Raymond Williams (1976) e Denis Cosgrove (1998), escreve em uma nota de rodapé, sobre a paisagem poética e plástica que se produziu no Ocidente onde lembra esse princípio territorial sobre a noção de paisagem. E é que, como ponto de partida, no Renascimento ocorre essa divisão entre a objetivação territorial como propriedade calculável (isto é, a visão «ética» do proprietário). Por outro lado, a experiência subjetiva de quem trabalha a terra (ou seja, a visão «êmica» de quem trabalha). Andermann usa, para sua análise, *Paisagens* (1995) uma das obras de Adriana Varejão para inverter o uso pictórico entre a natureza corporizada e a abstração do mundo. Ou seja, um corpo territorial que, através da visão colonialista e do naturalismo dos séculos XVIII e XIX, reduziu uma matéria a sua pura extração. Uma paisagem, especula Andermann, “desolado donde apenas un árbol solitario resiste a la furia de los elementos, [una] historia de acumulación originaria” (2018: 10-11).

240

Nós nos concentramos nessa leitura de *Paisagens* e contrastamos com *La media luna y várias estrelas* de Lezama para dizer que a paisagem pictórica, alegórico e funcional distribui uma violência que se encontra sedimentada em sua encapsulação espacial e temporal. Isto é, a paisagem que apresenta Lezama é uma interrupção temporária da paisagem e uma saturação da violência histórica. No entanto, além da fratura entre sujeito e o objeto da paisagem, em termos de produção, pensamos que “el paisaje «estético» no sería así, sino la sublimación de una lucha histórica por la tierra, incluyendo los sueños por reposeer esa tierra de

quienes esa lucha ha desplazado” (2018: 10). Dito de outra forma, a captura da terra em forma da paisagem.

Nos interessa pensar a relação entre política e estética que ajudam a constituir, com uma acentuada crueldade, uma violência direcionada através da formação de um cenário. Nós nos ancoramos na paisagem da violência porque nesse horizonte de disposição emerge o tom e a textura da força. Seria bom dizer uma atmosfera, seu clima ou sua contenção. Até mesmo sua inflexão, seu motivo. Aparece a intencionalidade e a figuração da potência. Não nos referimos à paisagem naturalista dos séculos XVIII e XIX, que costuma ser discutida novamente quando tal noção aparece. Os seja, uma paisagem que concentra céus abertos, naturezas quietas, horizontes que supõem um mesmo palco, corporalidades exaustos. Nem a concepção clássica de paisagismo do século XIX, onde sempre encontramos celaje e natureza. Ou, a paisagem do século XX onde a distorção da visão e o desequilíbrio pictórico exercem, em muitas das ocasiões, uma mostra abstrata de emocionalidade.

A política sensível do dispositivo estético da violência que desenhamos se junta com a produção e manutenção de paisagens. Ou seja, a paisagem da violência parece não mudar, como os óleos dos paisagem do século XIX, ou se movimentar somente nessas margens de produção. Por isso, a paisagem expressionista pela forma grotesca em que aparecem seus elementos, provocando sentimentos e sensações de desesperança, onde ressurgem os corpos em suas relações históricas de força: colonizadores saqueando povos originários, paisagens no eclipse de sua destituição. A paisagem contemporânea da violência pode ser encontrada também no silêncio e na calma da paisagem naturalista, em sua estrutura de suposta harmonia. Assistimos, portanto, a uma proliferação de micropolíticas das paisagens. Sabemos que “los paisajes no conservan lo que sucede en su extensión” (Peñalosa, 2015: 19). E ainda assim registram tudo que se expande dentro de si, conservam e manipulam os acontecimentos sensíveis sobre a violência que advertimos. A paisagem que tentamos conceptualizar é uma extensão de espaço e tempo em transe, uma composição que recupera características de outros momentos históricos, políticos e estéticos. Nossa paisagem não é um *parergon* derridiano, mas um diagrama: um conjunto saturado de germe e catástrofe, “una composición es siempre un conjunto, una estructura, pero desequilibrándose o desagregándose” (Deleuze, 2007: 23).

A conceituação mínima que acontece primeiro em Kant na sua *Crítica del juicio*, especificamente «Crítica de la facultad de juzgar estética», e depois em Derrida no texto *La verdad en pintura*. Uma palavra que escasseia na análise de Kant refere-se a “lo que se denomina ornamentos (*parerga*), es decir, aquello que no pertenece intrínsecamente como parte integrante a la representación total del objeto, sino sólo de modo externo, como aditamento y que aumenta la complacencia del gusto, lo hace, sin embargo, sólo por su forma [...] Si el ornamento no consiste en la bella forma” (2007: 142). No entanto, a *aparerga* é um dos limites sobre o que pode ou não considerar a iniciar uma crítica à obra de arte. Agora, seguindo essa facultade kantiana, Derrida (2001) abre seu questionamento sobre as formas de definir os resquícios daquilo que se pode considerar «o verdadeiramente pictórico», ou seja, a verdade e a representação da pintura podem apontar os possíveis marcos para entender a estética de um evento. Aqui, paramos para apontar esses locais e entender o andamento da paisagem como uma análise.

O conceito é formulado a partir de linhas dissimiles de análise. No entanto, seu procedimento sempre envolve um ambiente dialético: sujeito e objeto de contemplação, onde suas características primordiais são estéticas, temporais e espaciais. Nossa discussão não é sobre a paisagem em si, mas sobre sua atualização e produção de sensibilidade sobre a violência que os corpos feminizados experimentam. A tecnologia de visualização (como forma de paisagem) e os corpos sociais (como objetos colocados entre o quadro) é a intervenção de um parêntese de captura que possibilita o exercício de estratificação da violência. O problema da violência é a trama de imagens de forças sufocantes que parecem não ter escapatória: atmosfera e paisagem da violência, o que acontece nesse diagramática de poder? Na verdade, uma tecnologia visual, seu ordenamento e organização. Certo imaginário, certa subjetivação. Pensar o tempo da violência implica uma abstração do cenário que habitamos, do cenário que desprezamos entre a materialidade sexuada e generizada dos corpos. Ou seja, em relação à sucessão e manutenção de quadros temporais, não se encontram o actante com a ação, para dizer a verdade,

Siempre hay un tercero, y no un tercero incidental o aparente como lo sería simplemente un inocente del que se sospecha, sino un tercero fundamental constituido por la relación misma [...] Esta perpetua triplicación se apodera igualmente de los objetos, de las percepciones, de las afecciones. En cada imagen en su cuadro, por medio del cuadro, la que debe ser la exposición de una relación

mental. Los personajes pueden actuar, percibir, experimentar, pero no pueden dar testimonio de las relaciones que los determinan (Deleuze, 2019: 280-281).

Esse terceiro fundamental é a configuração cultural, política e estética da paisagem, é o «trance» que anuncia Deleuze em sua análise do cinema. Um transe como problema e compromisso, como algo prestes a acontecer. A sensação da paisagem refere-se ao ordenamento temporal de uma estética que não é comum ou, pelo menos, não é compartilhada da mesma maneira. A paisagem observa seu curso, seu movimento. Dizemos que “el percepto es el paisaje de antes del hombre” (Deleuze y Guattari, 2017: 170). Na sua ausência ou configuração. O transe, a colocação em transe é a paisagem que nos obriga a pensar as noções de materialidade da imagem e a potência do espaço-tempo da violência. A ação da paisagem é questionar aquelas formas que o representam. Ou seja, “una existencia virtual en trance de actualización” (Deleuze, 2019: 286). Sobre esta linha de transe ou, de passagem, dizemos que sobre o processo estético de nos referimos à paisagem como o intervalo ou o limiar de um processo “es dónde el trance va ocurriendo, en un giro paulatino que va desde la crítica y reformulación del paisaje, tal y como lo legaron a la modernidad estética la tradición colonial y decimonónica de imaginar al Nuevo Mundo, hacia nuevas formas de inscripción y coagencialidad en y con el ambiente” (Andermann, 2019: 26-27). A prática da violência no México atualiza as paisagens em suas múltiplas dimensões e diagramas.

A noção de paisagem em si entrou em transe. No entanto, a disputa da crítica, geografia e estudos culturais suspenderam. A paisagem é trançada dessa tradição que a representa no jardim, na floresta, nas montanhas, encarnando-se no sujeito viajante ao no flâneur que esboça a ruptura modernista ao pensar a paisagem das metrópoles globais. A paisagem é usada para expressar como os movimentos culturais afetam as características materiais e simbólicas dos ambientes que habitamos. Sua frequência tenta dar conta das mudanças sociológicas e antropológicas ainda tem um trabalho como objeto estético. Sobre a conceituação da noção de paisagem, lembramos os trabalhos de Anne Cauquelin (2007) em *A invenção da paisagem*, de Alain Roger (2007) em *Breve tratado del paisaje*, o *Gardens. An essay on the human condition* (2003) de Harrison Pogue, onde a paisagem é produzida por diversas montagens culturais e estéticas. Por isso, o fazer da violência é uma situação limite que lança paisagens desumanizadas, espaços vazios por isso a colocação em transe é uma transição,

uma abertura entre um espaço e uma paisagem existem semelhanças, funções e transições comuns, mas não se confundem.

Un espacio vacío vale ante todo por la ausencia de un contenido posible, mientras que la naturaleza muerta se define por la presencia y composición de objetos que se envuelven en sí mismos o se transforman en su propio continente [...] Los paisajes vacíos o agujereados no tienen los mismos principios de composición de las naturalezas muertas llenas. A veces se titubea entre ambos, a tal punto las funciones pueden desbordar y las transiciones hacerse sutiles (Deleuze, 1987: 31-32).

A violência se desdobra em diversas imagens ópticas e sonoras que fixam e definem o movimento da paisagem. O que nos diz que "afeto não é um sentimento pessoal" (Deleuze e Guattari, 2020: 292), mas sim uma montagem de sensações coletivas que se sentem e se territorializam na paisagem. Esse quadro em movimento é um elemento ativo na construção de subjetividades e sobre os planos de existência. Nossa paisagem -um horizonte em que constantemente nos enquadram e nos enquadrados- engana, fascina e cega. O efeito desta paisagem é a comoção que experimentamos ao olhar por muito tempo o fulgor de um cosmos solar ardente e, também, a paisagem da violência é a impressão de uma quantidade de temperatura sob um objeto para formar uma imagem térmica, ou seja, uma termografia. A paisagem da violência é de matiz barroco, expressa sempre sob uma assinatura de saturação. Com isso queremos dizer que a paisagem não é uma conceptualização insipiente da violência (ou de sua manifestação), mas sim que a paisagem se sente (ou faz sentir) e, ao mesmo tempo em que fórmula afetividade, também restringe os corpos sobre seus roteiros políticos de aparição. Ou seja, a paisagem em sua materialidade condiciona através do fornecimento de roteiros culturais certas experiências sensíveis sobre a violência contemporânea, seu movimento é pelo seu conteúdo e pela sua forma; por uma semiótica que compõe e descompõe a paisagem.

244

#### **A PAISAGEM SE ESTENDIA IMENSO E MOSTRAVA SUAS ENTRANHAS, exposta ali suas linhas, curvas, retas, todas cruzadas**

A semiótica da violência abre registros de subjetivação e significância. Se a violência como semiótica é produzida no espaço social e cultural opera em dois movimentos simultâneos: sobre os corpos e sobre a constituição de uma paisagem. A questão, então, não é sobre o que é violência, mas como e através de quais aparelhos a violência produz sinais. Na verdade, a produção significativa é



inseparável dos sinais que a anunciam, por isso a violência age sobre semióticas estratificadas na configuração de uma paisagem contemporânea. Esta paisagem que nos cinge funciona como uma moldura (uma parede) que produz desdobramentos subjetivos (sinais).

No planalto 7, «Año cero. Rostricidad», Deleuze e Guattari desdobram um aparelho que, sempre se circunscreve à paisagem: o rosto como produção de uma máquina abstrata de rostrificação. Há uma razão específica para que Deleuze e Guattari se referem a Rostrificação (um modo particular de paisagem cultural) como um dispositivo sistema parede branca-buraco negro. Agora, esse sistema de superfície buraco/furada é um rosto porque está descodificado do corpo, ou seja, “el rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco y multidimensional” (Deleuze e Guattari, 2020: 224). Eles dizem um rosto: cabeça de palhaço, palhaço branco, *pierrot* lunar, anjo da morte, santo sudário para exemplificar a parede branca e o buraco negro. Nós adicionamos: imagem do cadáver, rosto feminizado precarizado, rosto violado, rosto torturado, cabeça desaparecida para mostrar uma figuração entre a paisagem cultural (um muro) e as figuras da violência (um buraco). A razão para pensar a rostrificação -um modo particular de paisagem cultural- como um dispositivo sistema parede branca-buraco negro se refere à insistência da produção do significante em períodos diferentes da história. Vamos dizer assim, a violência não foi representada pelo mesmo sistema de signos, mas sim sedimentou diferentes atmosferas temporais em estratificações de significantes que configuram a semiótica da violência do presente.

Esse sistema constitui uma superfície necessária para que rebote o significante; a conceituação do rosto forma uma parede para que o significante subjetivo aos corpos e às culturas através de uma repetição do signo que choca e atravessa um assentamento coletivo tanto em pensamento quanto em sensibilidade. Voltamos, então, a rostrificação (aquela máquina que constitui paisagens) avança sobre múltiplas superfícies atravessadas pelo regime do significante; com isto referimo-nos à sua velocidade, mesmo que mudem os sinais e os significantes, persiste um regime intensivo de violência, ou uma forma de conceptualizar a subjetivação por meio da paisagem.

As estruturas entre rosto e paisagem formam uma pedagogia, asseveram Deleuze e Guattari, “que se inspira en las artes en la misma medida que ellas le

inspiran a ésta. La arquitectura sitúa sus conjuntos, casas, pueblos o ciudades, monumentos o fábricas, que funcionan como rostros, en un paisaje que ella transforma” (2020: 227). Sobre essa insistência entre política e estética da paisagem parece que não existe um rosto que não siga uma paisagem cultural. Os rostos não são singulares -embora pareçam-, eles “defienden zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a las significaciones dominantes” (Deleuze e Guattari, 2020: 221). Essas áreas são entendidas como uma série de planos que unem um cenário social, cultural e histórico. Esse ambiente ou área que habitamos germina subjetividades. Se os rostos são produzidos por uma máquina abstrata de violência, as imagens e as figurações da violência são produzidas por uma máquina abstrata da violência, algo que em outros momentos chamamos regime intensivo da violência. Uma dupla disposição que produz ao mesmo tempo: significantes e subjetividade. A máquina não é o sinónimo do que produz, por isso a violência tem diferentes formas e figuras: imagens diversas que, neste regime, convivem sempre com projeções mortuárias: corpos mortos, corpos desaparecidos, corpos desmembrados, corpos mutilados, corpos torturados. Sempre corpos feminizados.

246

Agora, uma pergunta é necessária: em que momento esse regime da violência contemporânea aparece? como a máquina que produz violência contra os corpos feminizados é desencadeada? Uma resposta possível, em termos históricos, foi quando o primeiro corpo morto de um corpo feminino foi encontrado, povoando uma paisagem social. No entanto, essa linha do tempo precisa ser distorcida. Em nossos termos esse cadáver multiplicado, suas rostrificações dispersas, proliferou no imaginário cultural e na territorialização da subjetivação coletiva. O regime da violência contemporânea é mobilizado pela montagem de paisagens e de figurações da violência. Quando falamos de paisagem da violência não é uma mera questão de pensamento, de cunhagem conceitual, mas de economia e organização do poder: processos de decomposição inquietantes que se estratificam em nossa cultura.

Com o que precede não dizemos que a paisagem, ou a potência da paisagem, gera certo tipo de poder e explicá-lo, dizemos que uma organização específica produz uma paisagem dobrada ao exercício e à manutenção da violência. Essa economia é um dos limites entre a estética e a política que tentamos traçar em razão de um sensorium produzido pela paisagem da violência. Ora, o proceder da violência, através da paisagem, impõe significações e

subjetivação como uma forma de expressão, “la relación del rostro con los agenciamientos del poder que tienen necesidad de esa producción social. El rostro es una política” (Deleuze e Guattari, 2020: 237). E se o rosto é uma política, tentar torcê-lo é outra; a criação de uma micropolítica. O significante é sempre germe de subjetividade, não existe nenhuma subjetivação na qual os movimentos do significante não intervêm, por essa razão, as paisagens são configuradas por uma realidade dominante: o significante da violência contemporânea.

Bastaria dizer que a natureza não é a marca da arte, mas ambos criam linhas paralelas que, embora não se toquem, têm sinais em comum. Por isso, o rosto da violência é uma produção social, uma formação coletiva que age e toma forma através de seus objetos, paisagens e afetos. A violência é uma paisagização de todos os ambientes culturais de uma sociedade carcomida e seu significado provém do exercício da violência como um germe de subjetividade. Essa atualização ou rostrificação do cenário da violência é um passo da epistemologia para a ontologia, enquanto as diferentes imagens-pensamento estão enraizadas nos eventos empíricos que possibilitam isso. A gestação do germe da subjetividade é a velocidade dos afetos, a direção afetiva da violência, “*los afectos son precisamente estos devenires no humanos del hombre como los perceptos (ciudad incluida) son los paisajes no humanos de la naturaleza*” (Deleuze e Guattari, 2017: 170). De fato, uma dualidade do corpo social e o agrupamento da paisagem provoca, neste sentido, um diagrama estético da violência. “No se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo. Todo es visión, devenir” (Deleuze e Guattari, 2017: 17).

247

O que a figura de paisagem possibilita? Tenta quebrar a estrutura do quadro, ou seja, um certo reconhecimento e inteligibilidade. Dito isto, a noção de paisagem é o andaime de múltiplas camadas que se assentam. A violência fez com que a temporalidade da sociedade se construísse sobre suas próprias dinâmicas, isto é, gerando imobilidade. A territorialização do espaço em uma estratificação específica dos mecanismos do poder da violência formula condicionamentos estéticos. O advento da paisagem da violência, de sua sedimentação e territorialização, é propiciado pela administração bio e necropolítica contra os corpos feminizados. Por isso, o interesse da fórmula da paisagem tem a ver com que a paisagem encapsula os corpos e suas potências, as matérias e suas intensidades: como sair da paisagem? Como remover a captura dos corpos? Como desfazer o rosto da violência?

### **LIMITES que expandem o limiar**

A paisagem da violência é de uma extrema acuidade heterogênea, que se compõe da torção de diferentes matérias. Sobre ele se abrem tons sentimentais que tingem qualquer possível cenário político no México contemporâneo, a vida se reduz a um dispositivo de controle político da sensibilidade. Por isso, a paisagem conforma que, embora tudo possa ser dividido, parece ser indivisível. Este esboço que realizamos enfatiza que a paisagem da violência age sobre os corpos (do território, do edificado, da materialidade sexuada). Por isso, todos os elementos da paisagem o compõem, se relacionam, se ordenam. Se a paisagem se move sob uma matriz de composição, a paisagem da violência tem como método a montagem. Assim, nós nomeamos paisagem para dizer que algo está montado. Para dizer que um evento é fundido de tal forma, que é descrito por certa tonalidade, por certa reação corporal, para dizer que o cenário da violência pode e é nomeado sob um locus afetivo.

Uma paisagem de violência contemporânea composta e imprime as imagens-pensamento com que se movimenta. Consideramos que a paisagem da violência faz viver -em sua magnificência de poder- a paisagem das ruínas e as imagens do cadáver. Por isso, a paisagem é coletivizada como um óleo da cultura que o nomeia. Assim, seu procedimento requer uma nomeação íntima e julgamentos que o compartimentem. Tentando nomeá-lo obriga a olhar para o detalhe, olhar para essa profundidade. Assim, nomeando a paisagem dá um clarão de propriedade, de territorialização, de margem.

Sobre a relação entre a paisagem das ruínas e a produção de imagens do cadáver, apontamos que vivemos em uma época que não repele as ruínas, mas se constrói sobre elas. Ruínas sobre ruínas. Essa montagem que gera a vida, ou pelo menos sua possibilidade, é reforçada por peças arquitetônicas, sua visão e especulação. A materialidade e a forma da arquitetura incidem na experiência da vida urbana, como bem apontam Edouard François, Duncan Lewis, François Roche ou Manuel Gausa. No entanto, em tempos contemporâneos, as arquiteturas marcam o ritmo do tempo. É por isso que o tempo é gravado na superfície da pedra e marca a pele dos corpos. O processo da ruína é impresso em todos os tipos de arquiteturas. Materialidade e carne, ruína e paisagem não são a mesma coisa, mas compreendem o mesmo conjunto semântico. Não há nada que se interponha

entre “el gesto corporal y su referente político, entre el signo y el símbolo” (Sennett, 2019: 413). Se reconhecemos que nossa história comum é feita de ruínas diferentes, podemos entender que várias imagens em movimento escrevem grande parte da nossa história. Isto é, as imagens sobre as ruínas da modernidade caem como monumentos das cidades. O problema não é o pensamento das ruínas, mas seu fascínio contemporâneo. Aqui podemos lembrar as fotografias de Jane e Louise Wilson sobre a reflexão estética pelo fascínio das ruínas pós-industriais.

A paisagem evoca um traçado, uma forma de captura analítica, que conecta a geografia e os movimentos afetivos de uma exalação que se inunda por todo um organismo vivo: um corpo que se dobra sobre as condensações da violência. Então, como montar a paisagem?, sobre quais materiais e texturas é feita sua montagem?, como nomear a violência que se fragmenta na paisagem? De que forma deveria ser nossa abordagem? O que se conjura com a violência? o que acontece quando a nomeamos? Que insistamos em nomear uma paisagem sob seu processo necrótico apenas interfere na composição de suas possibilidades figurativas. Algo foi dito sobre a extrema mobilidade das figurações, sua capacidade e velocidade, sua emanção e seu aparecimento que percorrem a atmosfera com agilidade: figuras do cadáver e da ruína povoam o plano social e seus tempos. A intenção deste regime não é reparar, mas fazer voltar e ligar suas próprias superfícies (materiais); tudo isso, consideramos, pertence ao domínio do significante da violência e de suas imagens. Na verdade, no plano das velocidades da violência não se trata de causalidade, mas de geografia e topologia, paisagismo. Assim, só pela paisagem da violência a figuração se confunde com sua ressonância. Esse, por exemplo, é um começo intrínseco, a ressonância induz um movimento forçado que transborda o plano social.

O modo de captura, em torno do meio ambiente: a demarcação da paisagem. A Rostrificação da violência, aqui, se apresenta como a extensão de uma paisagem: um campo que distribui seus sinais e suas figuras. O rosto não é apenas uma superfície externa que permite uma linguagem, um pensamento e uma sensação, mas ele encurta a forma do significante através de suas próprias gramáticas e unidades de determinação cruenta. Ou seja, definem zonas de frequência, delimitam um campo que tenta por seu poder neutralizar as formas, expressões e conexões do imperativo do significante.

Os rostos primigeniamente não são singulares, mas se tornam como tais. O rosto da violência é redundância. E faz ênfase e excesso com a abundância de

significado ou frequência, mas também com as ressonâncias da subjetividade, assim, “el rostro construye la pared que necesita el significante para rebotar, constituye la pared del significante, el marco o la pantalla” (Deleuze e Guattari, 2021: 174). Teria que dizer de outra forma, tirá-lo da abstração, o rosto configura a parede do significante, a parede é uma forma de cercar um conceito de materialidade. A parede é um ponto de subjetivação. Nas produções cinematográficas, por exemplo, o rosto aparece no plano pela luz que reflete (que o reflete) ou pelas sombras que desaparecem (que o obstruem). No entanto, “el significante no construye él solo la pared que necesita, es cierto que la subjetividad lo labra ella sola su agujero” (Deleuze e Guattari, 2021: 174). O rosto é um mapa que traça uma quantidade de intensidade da força e velocidade do movimento. Um grau de eficácia que se traduz como uma economia da configuração do poder, “ciertos agenciamientos de poder tienen necesidad de producir rostro” (Deleuze e Guattari, 2021: 181). Por isso, o rosto da violência é uma produção social, uma formação coletiva que age e toma forma através de seus objetos, paisagens e afetos. O significado da violência é um germe de subjetividade, enquanto a violência é um paisagismo de todos os ambientes culturais do mundo. Por isso dizemos que não existe um sentido interpretativo, mas sim, pelo contrário, um processo maquínico de um mundo germinal que, como todo mundo recém-feito, tem suas próprias linguagens encaixadas em diversas materialidades.

250

Uma paisagem se torna tal porque adquire um certo sentido de imanência, de estética. É assim que as imagens da violência que compõem o espaço social e cultural são percebidas naturalizadas. Um substrato da força da violência se desdobra em formações de produção de espaço e sobre essa razão avança a força de estar estratificando suas linhas de percurso e assinatura. Então, dizemos que a estratificação da violência é uma camada sedimentada histórica e culturalmente, uma superfície visível e de extensão de campos que unem conteúdos e expressões. No entanto, o conteúdo não é um significado e a expressão não é um significante.

A expressão encerra o como e o quê: a paisagem; enquanto seu conteúdo pode ser associado a múltiplas formas do sensível. Os sentidos da paisagem se descobrem, então, como pura percepção histórica ou produção do sensível como regime intensivo. Que a violência está sedimentada não significa que é inacessível e oculta. Dizemos que são suscetíveis a serem extraídos, ou seja, a operacionalidade da paisagem não é indiscernível por muito que não seja legível ou dizível, por isso “la arqueología se ocupa de los estratos, precisamente porque

no remite obrigatoriamente al pasado” (Deleuze, 2016: 78). Assim, a paisagem como aparelho de captura que se encontra estratificada não é o objeto da violência, mas um dos seus efeitos.

A paisagem é uma captura do espaço, a colonização de uma terra, e só assim um desdobramento de estruturas afetivas. Então, quando um regime de sinais captura a abstração do espaço, as formas de olhar, sentir e agir dos corpos sociais são diretamente envolvidas. Através desse recurso escolho a paisagem como montagem compõe a distribuição e a administração de certa sensibilidade coletiva. Se você quiser essas imagens, essas figurações agem por “el movimiento forzado que representa [la fuerza de Thanatos o su compulsión], operando entre dos extremos que son la profundidad original y la superficie metafísica, las pulsiones destructoras caníbales de las profundidades y el instinto de muerte especulativo” (Deleuze, 2018: 281). Entendemos então que a paisagem da violência distribui suas pegadas, seus sinais, seus significantes. Assim, essa parede branca-buraco negro possibilita as figuras e as imagens da morte aos corpos feminizados, como? Gerando sobre a superfície de sentido um amplo mapa especulativo do tornar-se cadáver.

Sob nossa conceituação do cenário da violência entendemos que os marcos vão se desdobrando diante do olhar coletivo, diante da sensibilidade cultural. No entanto, a paisagem não atua por um procedimento de contemplação, mas somos impelidas e fazemos parte desse horizonte ou panorama afetivo. A paisagem da violência tenta enquadrar as cenas e suas figuras de crueldade, mobiliza-as por todo o campo social. Nessa fragmentação da paisagem nos encontramos: não estamos fora, não somos espectadores. O enquadramento só é um dos seus limites. A paisagem, como um conjunto de limites, parece a terra do Império de Agamben. Ou seja, a paisagem traduzida em princípios de lei é inseparável das disquisições para a morte, um «Terminum exarare». Onde “el límite ya no designa aquí lo que mantiene la cosa bajo una ley, ni lo que la termina o la separa, sino por el contrario aquello a partir de lo cual se despliega y despliega toda su potencia” (Deleuze, 2017: 74). O limite define as condições de reprodução social e cultural da violência contra os corpos feminizados. Esse proceder da paisagem consistiria em explorar aquelas pulsiones internas. Em outras palavras, a paisagem é uma narrativa que precisa de uma lógica de sentido, de eventos que busca produzir, instituir ou destruir. Vamos pensar no reverso da paisagem, seu sentido negativo. Ou seja, a invenção do início da narrativa indica uma localização política e

epistêmica para pensar uma abertura: alguma possibilidade ou um princípio de futuro.

Dito isto, a paisagem é uma âncora espacial e temporal. A constituição e aparente lentidão da paisagem se desdobra em dispositivos estéticos da violência. Então, a imagem da violência como uma cúpula paisagística só nos fala de uma montagem de figuração, de sensorium de um presente. Esse sentimento coletivo de violência é encolhido por um mal-estar de incapacidade política. Assim, as pinceladas na paisagem que tão grossas se abrem diante de um processo de cúpula cética que, aparentemente, só podemos perceber, como se um Turner necrótico e psicótico nos anunciasse uma figuração temporária que não tem saída.

Traço sobre traço pensamos na paisagem como a inversão de um conceito de sociedade no horizonte necropolítico de sua fundação. Uma percepção múltipla capaz de observar não um fora da paisagem, mas sua intervenção na trama de si mesmo. Por isso, os sentidos da paisagem não se esgotam, mas sua consistência permite estender, entre imersão e figuração ativa todo seu potencial totalizante. Pensamos a paisagem da violência como gerador de uma atmosfera afetiva e de produção sensível sobre os modos de pensamento de Raymond Williams e de Jacques Rancière. Assim, a paisagem não existe sem um fundamento social, cultural ou político previamente estabelecido. Isso significa que não existimos com a paisagem de forma autônoma, mas sim produzimos a paisagem coletivamente. Então, a paisagem como gesto político tenta incorporar e administrar uma atmosfera de produção sensível.

252

Agora, a paisagem da violência tenta capturar com seus meios, tenta desacelerar e antecipar o instante da intensidade e fixá-lo em múltiplas imagens. Seria bom esclarecer que a produção de paisagem tem outras "intencionalidades", aqui nos interessa as relacionadas com a afetividade que têm ligação direta com a formação de imagens da violência. Dito isto, a imagem tem certos tempos em que deixa entrever suas potências antes de desajeitar ou dissipar-se, reconvertida em outra imagem: simulacro que se atualiza. As imagens não se desligam da paisagem, mas contaminam o pensamento das pessoas, se multiplicam. Os cenários do agir da paisagem são um espaço cultural pelo qual se movem as imagens, como fazer uma crítica à violência contemporânea que sentem os corpos feminizados? Pela paisagem e a atmosfera que os envolve em uma dinâmica cruel e violenta.



## **AS JANELAS NOS MOSTRAM PAISAGENS DESTRUÍDAS, carne e cinzas se confundem em rostos**

O que acontece se pensarmos a montagem da paisagem como uma ferramenta crítica para criar um aparelho de captura da violência? Estaríamos entendendo que a paisagem, enquanto ocupa e se estende no espaço territorial, é uma tecnologia estética. Uma intervenção que forma certos ordenamentos sociais, fórmula múltiplos imaginários e certa subjetivação, de acomodação de sinais. Assim, a paisagem é uma constituição de linhas entrelaçadas que arranjam imagens em movimento. Uma paisagem é o conjunto e não a separação de seus componentes. Por isso, o conjunto se assemelha a um nó afetivo enquanto alimenta a fenda dessas fissuras ordenadas, alinhadas para produzir sensações de violência.

Excesso e transbordamento, talvez esses sejam os elementos constitutivos que permitem pensar os limites da paisagem. Um derrame, para dizer paisagem, é quando as pessoas não entendem o que acontece. Lá, quando a paisagem já não parece íntimo e calmo. O derramamento da paisagem, essas margens que se tornam porosas e reconhecíveis enquadram imagens indiscerníveis. Dito assim, múltiplas paisagens se cruzam, são multissensoriais e entendem que a harmonia ocorre de outra maneira, de outra sensibilidade. Dito assim, a violência também é um jogo de forças em todas as direções; não há muito além da destruição. Não há muito mais do que cruéis enquadramentos, movendo-se de planos e construindo outro tipo de regime. Assim, a paisagem da violência parece ser um quadro, um planalto amarronzado, um sertão. A constituição de paisagem é um aparelho de captura porque produz estabilidade subjetiva, o que fazer com o território que habitamos? Como nos desenraizar? O aparelho de captura executa toda a sua vontade de poder ao se apropriar do espaço e dispor suas paisagens. Por isso, não é igual de onde se olha, mas sim é um plano no qual se apoiava a terra e o céu como se não houvesse mais no mundo que violência.

O modo de captura não é mais a produção de subjetividades em um plano micropolítico, mas como molar, em torno do meio ambiente: na paisagem. Dito assim, a violência é uma máquina que decompõe os corpos como um prisma temporal de modulação estética. Uma violência penetrando a paisagem ou, bem, a paisagem desdobrando suas armas de força contra os corpos. Geógrafos e

ecologistas dizem que há dois tipos de paisagens. É uma forma de observar apenas e que alude completamente à imaginação. Existe uma paisagem que é natural que compõe toda uma geologia das formas e uma paisagem urbana que é social e arquitetonicamente constituída que fazem funcional um conjunto territorial. Ambos, vale ressaltar, têm seus climas, suas zonas sombrias, seus centros e suas periferias, seus processos funcionais, sua repetição de estruturas. Então, qual seria essa paisagem? Não há paisagem possível sem alguma máquina de criação e produção. A paisagem tenta capturar com seus meios, tenta desacelerar e antecipar o instante da intensidade e fixá-lo em múltiplas imagens. O reverso da paisagem não é o des-paisagem mas sua figura de fundo, sua práxis resolutive. Isto é um procedimento, uma técnica. A paisagem -pelo menos sua noção- enquadra porções de território elevando-as a unidades estéticas. Seu reverso poderia ser a desintegração de uma unidade enquadrada, mas não em movimento. Despassagem só serve para produzir outra imagem estética, quieta e sem vida. A política da paisagem ocorre por abordagens sensíveis de ação e coleta de montagens, ou seja, um ordenamento do território cultural.

A imagem tem certos tempos em que deixa entrever suas potências antes de desbotar ou se dissipar, reconverter-se em outra imagem. Assim, se a violência é um plano arrasado, uma paisagem em transe, os corpos que povoam essa organização territorial são corpos que intervêm na constituição desse enquadramento. Dizemos que são as percepções que constituem os corpos diante da violência e não o contrário. As formas em que somos afetadas formam um cenário de violência. Então, a violência estrutura a percepção e constrói um sensorium, sobre isso já insistimos em outro momento. Vale dizer que a violência preside a organização da cultura sobre certos objetos, ou seja, paisagens, objetos afetivos e melancólicos, figuras de força. Assim, se os corpos são capturados por uma imagem esmagadora segundo o espaço e o tempo, o procedimento da violência introduz uma visão que atravessa os corpos, os objetos, a pura matéria intensiva.

Voltando sobre nossa reflexão dizemos que a violência estrutura a percepção e constrói um sensorium afetivo, a paisagem é o plano de onde se desdobram sinais e superfícies, corpos e afetos. A violência preside a organização da cultura sobre certos objetos, para nossos fins, esses objetos são extremamente narcóticos e envolvidos em uma dinâmica cruel. Se os corpos são capturados por uma imagem esmagadora segundo o espaço e o tempo, o procedimento da violência introduz uma visão que atravessa estes, aos objetos, à matéria pura

intensiva. Dito assim, a violência constrói uma ontologia baseada em percepções e afecções enquanto estratifica e territorializa os corpos feminizados. Então, pensar a violência é construir e destruir uma paisagem em movimento, levantar o poder dos corpos e das forças, já que a violência se produz entre eles. Por isso se preocupar em termos estéticos e não dialéticos abre o esqueleto de uma imagem, a dobra de um conceito, que se dissipa somente quando os corpos questionam o ato da violência.

Aqui, a violência são dobras sobre dobras. A imagem dos corpos é produzida por uma *percepção das dobras* (Deleuze, 122). As narrativas são cinzentas. Aparecem sob um limiar de inconsistência. A violência é apresentada sob roteiros de paisagem e sociedade. A paisagem é um quadro onde a violência vive nessa morada. Queremos explorar esse intervalo espaço-tempo das planícies da violência que se encontram materializadas na paisagem, na atmosfera, no registro sensível dos corpos. Ou seja, como se articulam as narrativas que constituem a exploração sensível da violência, como se escolhem os materiais e o tom da narrativa, de que forma diversos materiais se entrelaçam para formar um sensorium compartilhado, enfim, como se delineiam os imaginários, as teorias e práticas nessa forma e territorialidade da violência que se articula nas fibras de uma sociedade.

255

Pensar a paisagem em torno do corpo que se torna é uma precipitação das formas da morte, ou seja, as formas nas quais o cenário da violência tem inserido seus sinais nos corpos feminizados. Então, as imagens têm tempos diferentes, os enquadramentos da paisagem coexistem com a distorção reativa. Existe dispersão porque a paisagem não se enrola no incontável ou no insuportável, mas, pelo contrário, a paisagem lança formas e conteúdos sobre o plano social, parece que tudo está dentro dele: a luz e suas representações, o ar e suas constricções, Rostos e corpos são concatenados sob a crença de que tudo é imutável.

Na verdade, a violência é o eco de uma onda que distribuem sinais no mundo. No corpo, no espaço, na cultura. A paisagem é um elemento ativo na construção de subjetividades e nos planos de existência. Toda paisagem formula uma suspensão e uma localização em relação ao seu horizonte. No entanto, essa interrupção é interferida por figuras que espreitam e brotam, como a erva daninha, instalando-se em todo o corpo da sociedade. Essa é a razão pela qual uma paisagem exerce sua força em uma dimensão condicionante dos corpos sociais e espaciais.

O fragmento com que iniciamos, *La media luna y varias estrellas*, gera um ponto de fuga, de análise crítica, sobre a politicidade e estética latino-americana em relação à violência. Sobre o registro cultural e histórico para pensar a política do cadáver. Uma política localizada que torna vital todas as dendritas estelares que se acumularam nestes anos no México, nossa terra arrasada, esses números de corpos desaparecidos, essa sensibilidade iracunda que nos remete ao poema de María Mercedes Carranza *La patria*:

Esta casa de espesas paredes coloniales  
y un patio de azaleas muy decimonónico  
hace varios siglos que se viene abajo.  
como si nada las personas van y vienen  
por las habitaciones en ruina, [...]

A menudo silban balas o es tal vez el viento  
que silba a través del techo desfondado.  
En esta casa los vivos duermen con los muertos,  
imitan sus costumbres, repiten sus gestos  
y cuando cantan, cantan sus fracasos.

Todo es ruina en esta casa,  
están en ruina el abrazo y la música,  
[...]  
Las ventanas muestran paisajes destruidos,  
carne y ceniza se confunden en las caras,  
en las bocas las palabras se revuelven con miedo.  
En esta casa todos estamos enterrados vivos (Carranza, 2019: 89).

256

A formulação de uma paisagem é apenas um recurso de violência extractiva e colonial que, para dizer a verdade, arrancou toda a pele da terra e deixou sua carne nessa tonalidade que se chama vermelho vivo. Os sentidos da paisagem não se esgotam. Essa política do cadáver que desenhamos anuncia uma estética dos ossos, um ritual inacabado, mortuário em essência. Uma figura que busca o capitalismo neoliberal para formar com esses ossos um cemitério. Nesse sentido, a direcionalidade da imagem do cadáver é um conjunto de dispositivos culturais que têm sido mobilizados historicamente e que, após o passar do tempo, conformam estabilidade e agridem as conformações da sensibilidade coletiva.

O que fazer contra a paisagem? Absolutamente nada. Pela sua composição, a paisagem, estende suas linhas para habitá-la, para percorrê-la. Daí que nos parece que a paisagem não é o quadro nem o enquadramento, mas a imersão da

cultura. A sociedade reside nas paisagens, habita-as, que são múltiplas significa apenas que certas zonas e em certas temporalidades as paisagens se tornam indistintas. Os sinais da violência que adquire a paisagem produzem efeitos nos corpos, por isso falamos de uma espécie de emaranhamento da política estética da violência. A paisagem é um dos aparelhos de captura da violência contemporânea. Por isso, a representação da paisagem cria novos espaços e tempos o que indica que não é uma produção de imaginação coletiva. Precisa muito mais do que intenção social figurativa para transformar os sinais de uma paisagem.

Precisamos dizer isso: temos que desengordurar o cenário da violência. Desarticular suas funções de paralisia e anestesia coletiva, parar de escrever mais elementos para seu andaime, sim, reterritorializar a paisagem. Se movermos a semiótica da violência que satura a violência, só assim poderemos assimilar de outra forma, menos acelerada, a precipitação da política do cadáver. Precisamos parar de pensar aquela vontade transformadora sob o próprio olhar que nos retirou a vitalidade, a saber, o «olho imperial» (Pratt, 2010) e cintar nossa vontade no «olhar do jaguar» (Viveiros de Castro, 2013). Talvez, a intervenção coletiva, frente à política do cadáver se encontre na encruzilhada entre a estética e a práxis, um movimento imprevisível que tente atacar o coração da hidra, o coração desse sensorium, de fato, “se trata de fabricar lo real, no de responderle” (Deleuze, 2016: 187). Mas como gerar resposta a uma paisagem de ruína?

## REFERÊNCIAS

- ANDERMANN, Jens. Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje. Santiago de Chile: ediciones/metales pesados, 2018.
- CARRANZA, María Mercedes. Poesía completa. Bogotá: Lumen, 2019.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix. ¿Qué es la filosofía?. España: Anagrama, 2017
- DELEUZE, Gilles. La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. España: Paidós, 1987.
- DELEUZE, Gilles. Pintura. El concepto de diagrama. Buenos Aires: Cactus, 2007
- DELEUZE, Gilles. Lógica del sentido. Buenos Aires: Paidós, 2017.
- DELEUZE, Gilles. La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. España: Paidós, 2019.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. España: Pre-Textos, 2020.

- DERRIDA, Jacques. La verdad en pintura. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- FALCO, Federico. Los llanos. México: Anagrama, 2020.
- FRANCO, Jean. Una modernidad cruel. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- GIORGI, Gabriel. Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- GOFFARD, Nathalie. Intramuros. Palimpsestos sobre arte y paisaje. Santiago de Chile: Ediciones/metales pesados, 2019.
- GONZÁLEZ, Sergio. Huesos en el desierto. México: Anagrama, 2010.
- HERNÁNDEZ, Francisco. Trances sobre el paisaje de la violencia, signos estéticos para trazar sus imágenes. Vorágine, Revista Interdisciplinaria de Humanidades y Ciencias Sociales, v. 5, n. 10, 2024, p. 1-21.
- KANT, Immanuel. Crítica del juicio. Madrid: Espasa, 2007.
- PEÑALOSA, Javier. Los que regresan. México: Antílope, 2015.
- PRATT, Mary Louise. Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- RIVERA, Cristina. Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación. México: Debolsillo, 2019.
- SENNETT, Richard. Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. México: Alianza, 2019.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio. Buenos Aires: Tinta limón, 2013.

Artigo Recebido em: 08 de janeiro 2025.  
Artigo Aprovado em: 06 de março de 2025.