



A natureza como criação: quando a cidade navegou

The nature as creation: when the city navigated

Paulo Reyes

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ORCID: 0000-0003-0198-1800

Lucas Boeira Bittencourt

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ORCID: 0000-0003-1220-3115

Resumo

Este artigo faz uma reflexão a partir de um conjunto de fotografias como testemunho histórico em respeito à emergência climática. Toma três eixos conceituais: a imagem como testemunho em Didi-Huberman articulado ao sentido de sublime em Kant; o habitar a Terra em Latour e o de intrusão de Gaia em Stengers; a noção de ruína em Simmel. Essa tragédia climática explicita a relação desigual do território, a negligência do governo local e o negacionismo climático, reflexo direto das políticas neoliberais.

Palavras-chaves

Emergência climática. Ruína. Sublime. Fotografia. Imagem.

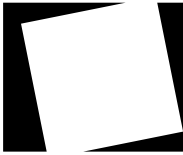
Abstract

This article reflects on a set of photographs as historical testimony in relation to the climate emergency. It takes three conceptual axes: the image as testimony in Didi- Huberman articulated with the sense of the sublime in Kant; inhabiting the Earth in Latour and the intrusion of Gaia in Stengers; the notion of ruin in Simmel. This climate tragedy explains the unequal relationship of the territory, the negligence of local government and climate denialism, a direct reflection of neoliberal policies

Keywords

Climate emergency. Ruin. Sublime. Photography. Image.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

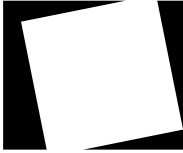


FIG. 01:
Tiago Antoniazzi, sem
título. Fotografia digital.
Porto Alegre, Avenida
Mauá, 2024 Fonte:
Acervo particular do
artista, gentilmente
cedido aos autores

A natureza do texto

“Se o mar em passagem tropeçar, a água toda te entra pela janela. Vigia, estamos tão cerca da maré que me dá a impressão de navegar. Sentado assim, só de olhar, o que vejo é o mar. Não há mais chão. Eu insisti: parece um lugar de partir um dia” (Mãe, 2024, p. 178). Tomando partida com esse fragmento do escritor Valter Hugo Mãe, iniciamos a escrita deste ensaio mobilizados pelo abalo suscitado quando as águas turvas do Guaíba entraram nas ruas da cidade de Porto Alegre, durante o mês de maio de 2024.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Explorando a dimensão do olhar, partimos de um conjunto de fotografias de Tiago Antoniazzi, que nos evidenciam um cotidiano urbano inundado e silencioso. Nota-se uma cidade que pareceu navegar nas águas que lhe deram contorno tal como um barco.

Há nisso uma perspectiva sublime que nos coloca entre o deslumbramento e a angústia, entre o belo e o medo. Há, também, o presságio de uma passagem como algo que nos convoca a refletir em profundidade nossa relação com a natureza e com nosso tempo, face à emergência climática.

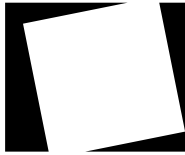
A cidade ancorou tal como um barco na água do Guaíba. Essa foi a sensação que tivemos em maio de 2024 ao ver parte da cidade refletida nas águas. Retornando a sua origem, a água veio nos visitar. Nem deuses, nem humanos, simplesmente a ordem geológica de um mundo fragilizado, que responde à sua maneira de existir. Foi possível testemunhar a natureza se impondo sobre o substrato artificial da cidade como criação, como se agora não mais o humano desenhasse a cidade, mas a natureza com toda a sua força. Diante do histórico portão da cidade de Porto Alegre, a corrente do rio vaza seus contornos. Algo ficou em passagem, prestes a partir, ou quem sabe chegar, a algum lugar, como quem navega em épocas difíceis.

FIG. 02:

Tiago Antoniazzi, sem título. Fotografia digital. Porto Alegre, Avenida Sepúlveda, 2024 Fonte: Acervo particular do artista, gentilmente cedido aos autores



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

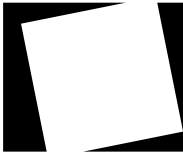
Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

A crise climática ambiental no tempo em que vivemos não é recente, tampouco um fato isolado. Já há muito que habita os diversos cantos do planeta e de nosso imaginário. Mas quando atinge o “quintal” de casa, isstoma outras proporções, visto que ela nos toca em proximidade. Esse foi o caso com o ocorrido no estado do Rio Grande do Sul em maio de 2024. Longe de ser uma exceção, esse fato nos obriga a refletir sobre os modos de existência no qual estamos implicados e a maneira como ocupamos nossos territórios: a cidade, o lago, os campos que nos circundam, os rios que afluem desenham a paisagem ao redor.

Essa tragédia climática também explicita a relação desigual do território, marcada por densas assimetrias históricas. Acrescenta-se a isso a negligência administrativa do governo local e o negacionismo climático, reflexo direto das políticas neoliberais viabilizadoras da liberdade capitalista de mercado e ausência de um Estado protetivo (e preventivo). Segundo David Harvey (2006), o contexto da administração das cidades no mundo neoliberal pauta-se no “empreendedorismo urbano”. Essa ênfase é decorrente do declínio do Estado-nação frente ao mercado financeiro internacional, marca do neoliberalismo econômico vigente desde o final da década de 1970. Esse tipo de governança expressa-se em um regime de competitividade que visa garantir aportes de investimento privado, que nesses casos, passam a ser negociados localmente entre a administração das cidades e o mercado financeiro. Nesse ínterim, enquanto objetivo econômico imediato, o empreendedorismo urbano delinea-se nas parcerias público-privadas, onde o foco do investimento e das ações de desenvolvimento econômico se dão na construção especulativa do espaço das cidades, ao invés de ações mais amplas que visem a melhoria das condições do território (Harvey, 2006, p. 174).

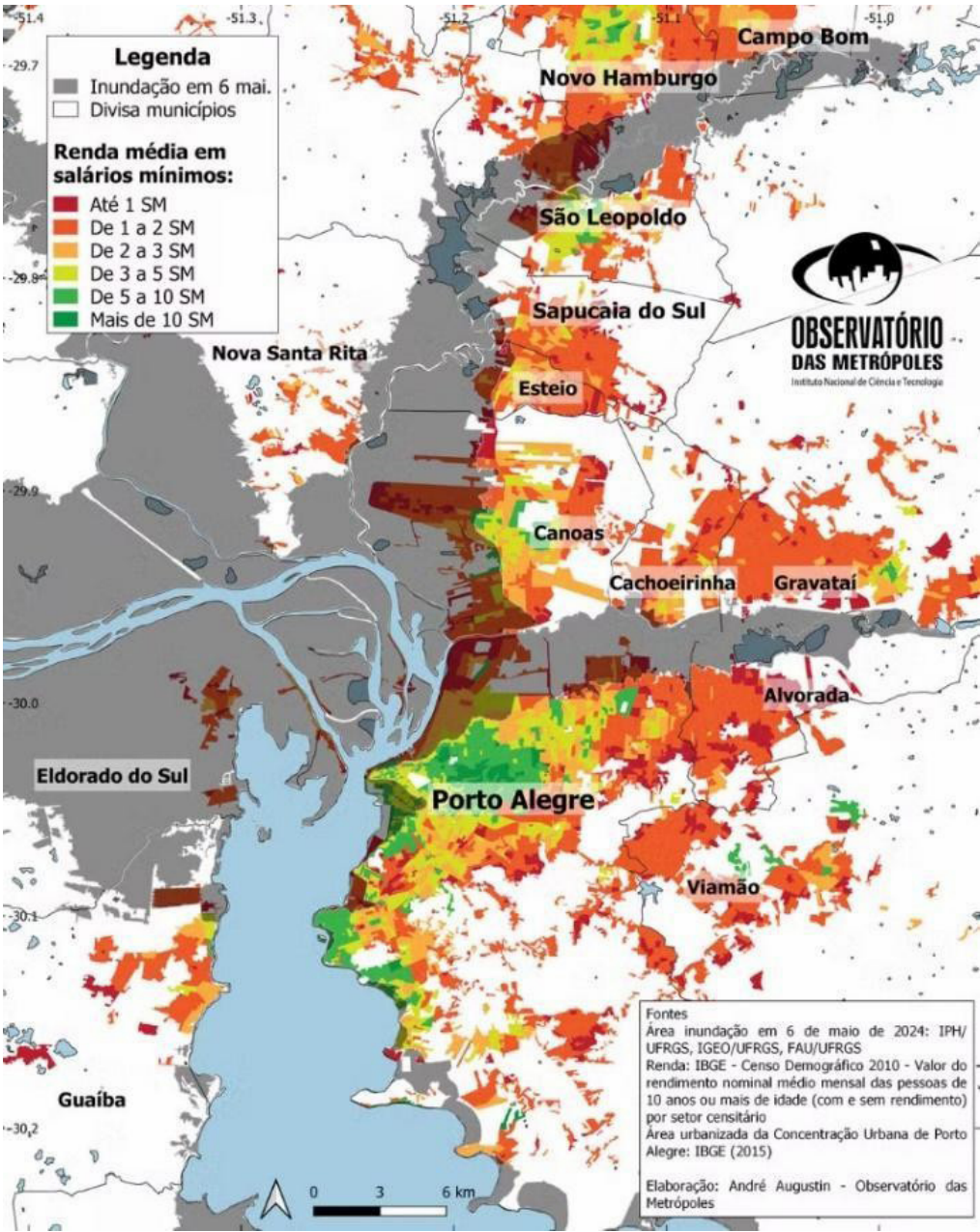
Em suma, para Harvey, essa é uma prática essencialmente especulativa, em detrimento de um desenvolvimento racional e planejado que dê conta de projetos mais amplos. A competição e a inovação empreendedora se tornam fetiches, que permeia não apenas as elites financeiras, mas também o público comum. Mais profundamente, difunde-se a ideia de que o privado deve assumir primazia em relação ao público, enquanto as profundas assimetrias sociais se perpetuam. Essas assimetrias tornam-se evidentes em recente estudo feito pelo pesquisador André Augustin, do Núcleo Porto Alegre do Observatório das Metrópoles. Segundo esse estudo “áreas mais atingidas são aquelas que reúnem mais pessoas de



MAPA. 01:
Mostra áreas mais atingidas pela cheia dos rios em Porto Alegre e região (mancha cinza) em correlação com áreas mais pobres, em tons de vermelho

Fonte: Observatório das Metrópoles/ Divulgação.

Elaboração: André Augustin, 2024.

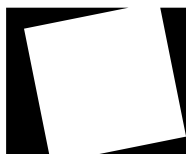


baixa renda”¹, como demonstra no mapa 1.

Essa difícil realidade das populações pobres, que habitam de maneira precarizada áreas periféricas, se agravam frente às tragédias climáticas e à pressão de um modelo de desenvolvimento neoliberal, como expõe

1 <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2024/05/21/regioes-mais-pobres-foram-mais-atingidas-pelas-cheias-em-porto-alegre-e-regiao-veja-mapas.ghtml>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

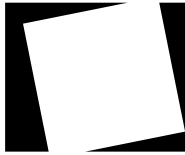
Bruno Mello em seu livro *Dias de destruir, de construir: uma experiência de extensão universitária*.

No horizonte, a silhueta da cidade era uma massa cinza e compacta. Uma sequência ritmada de postes gigantescos emergia dela marchando em nossa direção, ultrapassando-nos e seguindo adiante. Junto aos nossos pés, a relva baixa do terreno mergulhava no canal de água sujas que percorria seu caminho rasgando espessa barreira vegetal. Entre ambos – cidade e canal –, a várzea do Rio Gravataí: seu solo úmido e plano, seus arbustos, seus cantos de pássaros. O amarelado da tarde conferia a ela bucolismo especial. Ao nosso redor, casebres de madeira e lona, latrinas escuras, montes decarvão de barracos recentemente incendiados, enfim, a pobreza da Ocupação Povo Sem Medo. É difícil definir onde ela está implantada: numa das zonas mais populosas da capital, mas também num lugar onde não há cidade. A sensação é de que a urbanização vinha nessa direção e resolveu desviar-se. Há vias inacabadas, muros protegendo os lotes vazios, muito lixo e entulho dispersos pelos caminhos, um enorme aterro sanitário. (Mello, 2022, p. 17).

A revista Porto Arte nos traz a oportunidade, a partir do “Dossiê Arte e Emergência Climática”, de abrir um debate, entendendo que o campo da arte nas suas interfaces disciplinares nos permite, ou melhor, nos convoca, a uma reflexão atenta que possa se expressar como um disparador de um pensamento estético, ético e político sobre o momento atual.

É assim, que nos colocamos: pensar a imagem fotográfica como testemunho de uma tragédia já há tempos anunciada. Seguiremos três eixos conceituais: a imagem dialética como testemunho histórico que instala um duplo regime de relação com o visual, a partir dos escritos de Walter Benjamin, atualizado por Georges Didi-Huberman em diálogo com o sentido dado por Immanuel Kant ao sublime como esfera do “belo trágico”; a noção dada por Bruno Latour ao habitar a Terra articulado com o sentido de intrusão de Gaiano pensamento de Isabelle Stengers; a noção de ruína como ato de criação da natureza em Georg Simmel e que nos conduzem a pensar nosso tempo histórico imediato, invadido pelas águas e um retorno da natureza, o que nos convoca a uma posição estética e ética sobre a crise ambiental e política do momento atual.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Como modo de ler, interpretar e refletir esse momento de crise política e ambiental, tomaremos uma série de registros fotográficos elaborados por Tiago Antoniazzi sobre a cidade de Porto Alegre. Esse material nos serve como uma espécie de objeto empírico, aqui entendido como índice sintomático que funciona como disparador de um pensamento que nos convoca à elaboração teórica.

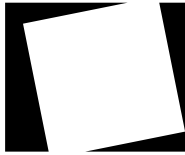
O artigo se estrutura da seguinte maneira: na seção “A imagem nos olha”, correlacionamos a teoria da imagem em Georges Didi-Huberman e o pensamento político de Walter Benjamin com as fotografias de Tiago Antoniazzi, pensando a imagem como potência de testemunho histórico que nos instala em uma experiência estética, ética e política, considerando a força compositiva da natureza a partir do sentido de sublime em Immanuel Kant; na seção “A natureza manifesta”, apresentamos uma reflexão sobre a crise climática, fazendo um recorte a partir do pensamento de Bruno Latour e Isabelle Stengers sobre os limites da natureza e suas implicações no debate ambiental; na seção “A natureza expressa”, recuperamos o sentido de ruína dada por Georg Simmel, enquanto um tempo devastador, expresso pelos ciclos da natureza que carrega consigo a destruição, relacionando-o com o momento atual do desastre ambiental.

A partir dessa reflexão, espera-se, diante de uma natureza que incomoda e desestabiliza nossas vidas e nossos saberes, a aprender a estar com, a compor com, de modo a imaginar um futuro equilibrado, onde as evidências da tragédia ambiental e política que vemos na fotografia como algo que passou e ficou para trás possam mobilizar um horizonte estético e ético de cuidado, responsabilidade política em relação à crise climática, respeito e coimplicação à natureza no presente e no futuro. Portanto, ela nos deixará a pensar e a desenhar novas perspectivas.

A imagem nos olha

“É preciso imaginar apesar de tudo.” Essa frase é uma espécie de fórmula filosófica referente à teoria da imagem, muito conhecida de Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador da arte francês. Ele ainda reforça: “é preciso *imaginar-se*”. Essa implicação orienta o esforço necessário diante de situações difíceis (catastróficas ou, até mesmo, inimagináveis), onde, imersos no curso da história, nos mobilizamos na alternativa de apresentabilidade do real.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

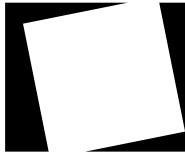
Com essa frase-fórmula, Didi-Huberman articula a imaginação como processo operativo sobre a imagem, conhecimento e subjetividade. Ao colocar o verbo no modo reflexivo, ele se inclui no processo de imaginação de modo ativo, se incluindo nas imagens e assumindo seu compromisso estético, ético e político de narrador da história. Assim, posiciona-se a imaginar o que foi Auschwitz-Birkenau em todo o seu inferno, mesmo sabendo que nenhuma narrativa pode descrever com afinco o ocorrido. Mas sabe também que é preciso deslocar-se da afirmação: “não é possível imaginar. Isso tudo é inimaginável” (2020, p. 15). É necessário que nos forcemos a um deslocamento, com a ajuda das imagens como processos devolutivos, mesmo que saibamos tratar-se de algo difícil.

O inimaginável catastrófico mobilizado por Didi-Huberman em “Imagens apesar de tudo” como já vimos se trata do “inferno de Auschwitz” (Didi-Huberman, 2020, p. 11), a barbárie dos campos de extermínio nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. Sobretudo, trata da necessidade de um testemunho histórico, frágil e traumático, amparado em imagens, no sentido de evidenciar o horror que a humanidade pôde conferir a si mesma. Portanto, está em jogo a necessidade de elaborar historicamente sobre esse horror para que o passado não retorne isento no presente. E, dessa forma, as imagens, enquanto perspectiva de devolução, são um modo de concretizá-lo.

Evidentemente, se pensarmos em nosso próprio tempo e na realidade histórica brasileira, há uma série de distâncias que nos separam do horizonte do holocausto (ou *Shoah*). Mas, interessa-nos justamente a força teorizada sobre o imperativo do “imaginar apesar de tudo”, enquanto índice de um testemunho diante de situações difíceis, como é o caso da tragédia climática ambiental e política que ocorreu no estado do Rio Grande do Sul em maio de 2024. Mais do que um testemunho histórico da crise ambiental, interessa-nos a possibilidade de mobilizar a apresentabilidade daquilo que se passa diante de nossos olhos. Interessa-nos, desse modo, com Georges Didi-Huberman e Walter Benjamin, a possibilidade de estar no próprio “olho da história”, momento ímpar, em que mesmo pequenos pedaços da evidência do real que nos cercam, apresentam-se tão mais preciosos e tão menos apaziguadores para o pensamento, ou no mínimo, para alguma possibilidade ao pensamento crítico. Benjamin nos chama a atenção que

não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido como agora é dialética – não é uma progressão, é sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. (2018, p. 766).

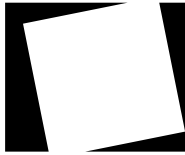
A história pode ser recuperada por esses pedaços que se apresentam de modo diverso: pelo visível e pelo visual. No livro “O que vemos, o que nos olha”, Didi-Huberman faz uma distinção entre essas noções. O visível ele entende por aquilo que se apresenta ao sujeito como completamente apreensível e compreensível na representação; e por visual, àquilo que nos produz uma falta, um não-saber, um sintoma. O visível vai estar sempre pautado por um enquadramento simplificador da realidade, enquanto o visual será pautado por uma relação mais complexa.

Assim, diante do real cotidiano e sensíveis às visualidades, ou, recuperando a bela expressão de Jeanne Marie Gagnebin, diante desse “magma bruto e não linguístico, que na falta de nome melhor chamamos real” (Gagnebin, 2009, p.40), e, sobretudo, diante de suas marcas, nem sempre suaves ou tranquilas, algo emerge como possibilidade estética, ética e política. Ou seja, dar expressão, ou ainda, **visualidade** (por isso, estética) ao nosso próprio tempo, seja como o vivemos ou conhecemos, é uma tarefa que abarca lacunas e riscos. E, portanto, desse modo, essa tarefa de devolução do real pela imagem é algo que se manifesta enquanto ato político, capaz de mobilizar e desfazer consensos e simetrias pré-estabelecidas.

Devolver uma imagem, no seu sentido lato, não é sempre uma tarefa simples ou fácil. A imagem enquanto a possibilidade de “simplesmente” fixar o real pode se apresentar como um registro mais superficial – de modo a retratar uma cena, reconhecendo sua figura figurada ou visível –, ou como uma imagem crítica que pressupõe registrar a realidade por camadas mais profundas de sentido, uma figura figurante ou visual. Para Didi-Huberman essa imagem crítica, enquanto uma experiência visual, é aquela imagem paradoxal, sempre plural, que inquieta e transforma os campos discursivos em que é colocada. Essa problematização é fundamental, porque permite pensar a fotografia como possibilidade de construir imagens dialéticas.

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar se não naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte. (Benjamin, 2018, p. 784)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

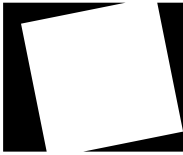
Não há uma configuração sistemática da imagem no pensamento filosófico benjaminiano, senão uma costura entre meados de muitos fios, que dão forma a um plano de reflexões acerca da relação entre imagem e pensamento (Cantinho, 2011). Todavia, a questão das cidades, ou ainda, de uma experiência urbana permeada pela técnica e pela crítica do capital e da mercadoria, conjugados aos intrincados processos subjetivos de memória em torno dessa experiência, ajudam a dar espessura ao pensamento das imagens.

Dessa forma, o pensamento e o papel das imagens, em Benjamin, chegam até nossos dias ainda de uma forma inesgotável, suscitando críticas e o desdobramento do pensamento. Cumpre-nos, nesse sentido, compreender em Benjamin a natureza da imagem e o direcionamento funcional que elas produzem para pensar a historicidade. É no livro *Passagens* que o desenvolvimento do conceito de imagem dialética “atingiu seu brilho mais intenso”, conforme nos afirma Cantinho (2011, p. 308). Nesse sentido, a metáfora de uma coisa que lampeja, brilha, e que assim se incendeia quando em contato com a historicidade do presente, é algo determinante na compreensão do conceito benjaminiano, e não apenas de Benjamin, mas sobretudo com Didi-Huberman, que utiliza essa imagem luminosa e incandescente em vários momentos de sua obra teórica.

Pensemos que toda imagem crítica é aquela possível de desestabilizar, fazer ruir, ferir, cortar, em suma, uma imagem que instala uma capacidade crítica ao pensamento enquanto desestabilização da certeza de um conteúdo estável. A ideia de romper com a cronologia linear da história, a causalidade da historicidade moderna e burguesa, enquanto um movimento de progressão positiva, é central para Benjamin. Assim, a imagem dialética serve como operador desse movimento. Uma tarefa fundamentalmente necessária e mobilizadora, sobretudo, contemporaneamente, em uma época em que a subjetividade neoliberal permeia diferentes camadas da vida comum e cotidiana.

Pensar em “rasgar” a imagem, para Didi-Huberman, é abrir a imagem nos seus aspectos representacionais. Abrir a significação como uma rachadura da imagem significa, para ele, pensar a imagem de modo crítico tensionando a sua estrutura visível. É como se a “estrutura” da imagem fosse “rasgada, atingida, arruinada tanto no seu centro quanto no ponto mais essencial do seu desdobramento”, potencializando o negativo numa espécie de jogo de criação. (2015, p. 188).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001



FIG. 03:

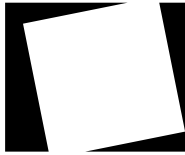
Tiago Antoniazzi, sem
título. Fotografia digital.
Porto Alegre, Avenida
Borges de Medeiros
– Prefeitura Municipal
de Porto Alegre
(esquerda) Mercado
Público Municipal
(direita), 2024

Fonte: acervo
particular do artista,
gentilmente cedido
aos autores.

Quando nos deparamos com as imagens fotográficas de Antoniazzi, nos detemos no visível produzido na perspectiva construída pelo olhar do fotógrafo, – olhar esse técnico e que ao enquadrar a cena busca uma composição dos elementos urbanos. Mas o que está em jogo como lampejo de uma visualidade é a presença maciça da água em grande volume, impondo sua presença de modo sublime. Ao ver a presença da água rapidamente nos reportamos ao tempo da origem de Porto Alegre, momento esse em que nada de arquitetura se fazia presente nesse lugar, tampouco a presença de um terreno à disposição da criação humana. A imagem em seus aspectos fantasmagóricos que visita o passado num relâmpago nos coloca em uma situação de vulnerabilidade frente à força da natureza. A opção pela saturação em tons de cinza nas fotografias também nos leva a um tempo onírico somado ao tempo histórico. Essa inversão de uma potência do humano para a potência da natureza que se revela na imagem nos devolve a potência do negativo como uma eficácia do sombrio que se alia à criação do fotógrafo, nos devolvendo uma eficácia sombria também da imagem.

Ao se referir à “potência do negativo”, Didi-Huberman pensa a operação produzida na imagem – “há um *trabalho* do negativo na imagem, uma eficácia “sombria” que, por assim dizer, escava o visível (a ordenação dos aspectos representados) e fere o legível (a ordenação dos dispositivos de significação)” (2015, p. 189). Ele pensa o processo de significação, trazendo à tona a relação entre o visível e o legível como aqueles aspectos da imagem que se apresentam à primeira vista e em torno do que a significação se organiza, a fim de pensar naqueles aspectos que “nos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

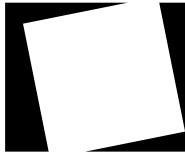
levam de volta, com uma força que sempre nos espanta, para um aquém, para algo que a elaboração simbólica das obras havia no entanto recoberto ou remodelado” (2015, p. 189).

A eficácia crítica da imagem se encontra em uma dialética que coloca em jogo o registro e a criação. Portanto, elas são ensaiadas não apenas enquanto visibilidade, mas enquanto visualidade, ou seja, algo que convoca ao desdobramento de espessuras não totalmente evidentes na imagem fotográfica. Essa camada, sempre muito frágil, pode ser desdobrada através da linguagem, precisamente a partir de alguma textualidade que exponha o pensamento por detrás das evidências concretas que a imagem fotográfica expõe.

Retomando, para Benjamin a imagem dialética é uma imagem que lampeja. É precisamente o modo como a história se apresenta, de modo difícil obliquo, ou seja, é a pequena fratura de um instante fugidio. Associemos a dimensão da imobilidade dialética da imagem à uma potência política, sobretudo, à possibilidade de articular (e não descrever) historicamente o passado. Ao olhar o presente-passado pelas imagens fotográficas de Antoniazzi não estamos inclinados a ilustrar esteticamente a tragédia climática ambiental, mas acima de tudo, ou apesar de tudo, a extrair do acontecimento as suas complexidades estéticas, éticas e políticas. Para Benjamin, não se descreve o passado tal como ele realmente foi ou possa ter sido, mas articula-se o passado, tendo em vista uma série de limitações, dentre elas, o conteúdo que poderíamos dizer “ideológico” dos fatos e da tradição onde eles se inserem. Isso quer dizer que os fatos, tal como os conhecemos e tal como uma historiografia almeja enquanto objeto não estão isentos dos meandros da tradição em curso, ou seja, em nosso caso, o próprio contexto neoliberal contemporâneo, uma espécie de inimigo que penetra em diferentes arranjos da vida comum. Isso não implica em uma relativização dos fatos, mas sim numa acuidade política diante desses, no interior de uma tradição onde “esse inimigo não tem cessado de vencer”. (Benjamin, 2005, p. 65).

Pensamos ser precisamente esse movimento que nos é devolvido pela série de imagens de Tiago Antoniazzi. Em instantes pouco apaziguadores, o que vemos é a cidade de Porto Alegre inundada pelas águas do Guaíba, durante o trágico e até mesmo inimaginável mês de maio de 2024, e que agora parece nos olhar de volta pelas imagens. O inimaginável nesse caso é uma questão sensível, visto que a histórica enchente de 1941 já havia preenchido o imaginário dos habitantes de Porto Alegre, todavia, a

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

excepcionalidade e amplitude de um acontecimento semelhante parecia ser sempre algo distante da imediatividade do presente, como algo impossível de ser presenciado.

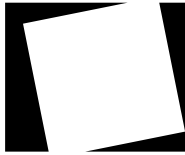
Esse movimento devolvido pelo fotógrafo consiste no que Didi-Huberman articula enquanto o “duplo regime” de qualquer imagem (ou ao menos de qualquer imagem potente): uma situação que dialetiza entre “imediatismo e complexidade” (2020, p. 54). Imediatismo porque trata-se de um registro fotográfico, uma rápida captura marcada pelo rastro de exposição do real que nos consterna; e complexidade, pelas diversas camadas históricas que essas imagens carregam: a origem da cidade, os aterros sobre o rio, a enchente de 1941, o sistema de defesa das enchentes e, finalmente, as enchentes de 2024. Por mais avassalador que seja o acontecimento, o registro fotográfico é, ainda assim, apenas um pequeno instante, um clique. Um fragmento visual.

A complexidade além dessas camadas temporais, também vem pelo processo de edição fotográfica do artista (pré e pós registro), mas que evidencia o contorno mobilizador da imagem: a cidade que parece navegar sobre as águas do Guaíba. Nas imagens produzidas por Antoniazzi, vemos as águas enquanto uma superfície não mais lamacenta e cheia de detritos trazidos pela correnteza, mas uma superfície reflexiva de águas serenas, em baixa saturação, algo como uma imagem de sonho que nos faz pensar, em passagem, na medida desconcertante de sua falsa calma, um instante de beleza frágil e assustadora ao mesmo tempo. Somos tocados pelo sublime com essas imagens.

Immanuel Kant no seu livro “Crítica da faculdade do juízo” nos faz pensar o sublime, colocando este em relação ao belo. Para ele, tanto o belo quanto o sublime são apazíveis por si, não pressupondo nenhum juízo lógico- determinante nem de reflexão. Mas faz uma distinção significativa entre o belo e o sublime que é da ordem da limitação e da finitude.

O belo da natureza concerne à forma do objeto, que consista em limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado num objeto sem forma, na medida em que seja representada nele uma *ilimitação* ou por ocasião desta e pensada além disso na sua totalidade; de modo que o belo parece ser considerado como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, enquanto o sublime como apresentação de um conceito semelhante da razão. Portanto o comprazimento é ligado ali à representação da *qualidade*, aqui, porém à da *quantidade*. (Kant, 2017, p. 151).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Ainda diferenciando o belo do sublime, Kant faz uma subdivisão neste último: o matemático-sublime e o dinâmico-sublime, fazendo referência à dimensão e a força, respectivamente. Então, o sentido de sublime é aquilo que se torna aprazível ao olhar pela sua magnitude e pela força, mas ao mesmo tempo, instala uma sensação de medo e de pavor. O sublime vai, então, trazer essa sensação de unidade com a natureza a partir de uma perspectiva de humildade e respeito, de medo e deslumbramento.

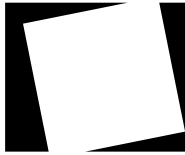
Acerca desse processo, o filósofo estadunidense Arnold Berleant compreende um tipo de experiência que congrega um momento de acuidade sensorial, onde sedimentam-se atenção perceptiva “da natureza e do humano, de uma congruência da atenção, compreensão e envolvimento, misturados com respeito e humildade, e cujo foco se centra no caráter imediato e direto da ocasião da experiência.” (Berleant, 2011, p. 293).

As imagens fotográficas de Antoniazzi tocam nesse duplo regime em que o medo e a beleza compõem a mesma cena. Para Didi-Huberman, é justamente nesse duplo regime da imagem, ou seja, na possibilidade de carregar “o contraste dilacerante, numa mesma e única experiência, de dois planos em tudo opostos” (2020, p. 51) é que reside a relação fragmentária e lacunar com a “verdade” em jogo nas imagens enquanto possibilidade de tocar ou estar “no olho da história”.

Ainda, nos diz o autor: diante de situações assim, geralmente se pede muito, ou muito pouco às imagens (2020, p. 55). Isso quer dizer que “pedir muito” é creditar à imagem a possibilidade de “toda uma verdade”, ou seja, o estatuto de um testemunho pleno e absoluto, que pode ser decepcionante. Ainda, pedir “muito pouco”, implica em esvaziar a imagem de sua profundidade desconcertante, sempre mais além da aridez visual do simples documento. A imagem “arde” quando em contato com o real, “inflama-se, e nos consome por sua vez” (Didi-Huberman, 2012, p. 208). Ela torna-se um rastro não específico e não fechado, capaz de produzir um caminho de encruzilhadas, carregando sentidos de compreensão sempre plurais.

Desse modo, tomando as imagens fotográficas de Tiago Antoniazzi, temos que por um lado, enquanto fragmento, ou pequeno instante de um registro, a imagem carece de exatidão e de precisão. Dizemos com isso que as imagens de Antoniazzi não representam a tragédia climática em Porto Alegre, mas dão a ver pequenos instantes capturados pela lente da técnica fotográfica. Por outro lado, pedir muito pouco a essas imagens, ou

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

seja, direcioná-las unicamente aos limites do “documento”, algo que ilustra uma dada realidade, é igualmente decepcionante. Isso implica em esvaziar a imagem de sua fenomenologia, e mais profundamente de sua própria historicidade intrínseca. Ou seja, a imagem é também um acontecimento e um gesto, muito implicado com o tempo presente. Mas não apenas isso, pois, em seu teor filosófico, ela nos orienta a um movimento de atenção, que remete não apenas ao nosso próprio tempo presente, mas que se direciona ao futuro. Em suma, enquanto testemunho e gesto pedagógico, a imagem se configura em um trabalho de crítica visual, e é através desse caminho que propomos ler as imagens de Antoniazzi.

Desse modo, nos é evidente que o que vemos não são apenas documentos de uma catástrofe histórica, de uma crise ambiental e política, mas o que vemos, fundamentalmente, é a complexidade de uma relação montada, que nos faz pensar. Vemos a resposta de uma crise climática, dos desajustes de Gaia, da nossa impotência, mesmo que momentânea. Vemos como se Gaia nos olhasse de volta. Assim, diante de um mundo saturado de mercadoria imaginária, as imagens operam enquanto uma ferramenta de testemunho, por mais lacunar e frágil que esse seja.

A natureza manifesta

Imaginar um horizonte de coimplicação ao futuro habitável na Terra significa, tomando posição com Bruno Latour, pensar no gesto de “aterrar” enquanto uma dimensão ética diante de Gaia, da “intrusão de Gaia”, como prefere Isabelle Stengers. Stengers recupera o sentido dado em 1970 por James Lovelock e Lynn Margulis² à Gaia: como a compreensão de um conjunto de relações interligadas que marcam o que nos foi transmitido como ideia de Gaia como um “ser” que tem uma dinâmica própria e que se mantém em constante processo de homeostase. Ou seja, Gaia, enquanto um emaranhado de múltiplos agenciamentos se esforça para manter um equilíbrio interno em estabilidade, resistindo às mudanças. Esse retorno a um equilíbrio imanente mostrou-se evidente nas marcas deixadas pelo avanço, ou melhor, pelo retorno de seu lugar de origem.

2 James Ephraim Lovelock (UK, 1919 — 2022) foi um cientista e pesquisador independente, e também escritor de ficção; graduou-se em Química pela Universidade de Manchester e obteve Ph.D. em Medicina em 1948. Lynn Alexander Margulis (EUA, 1938 — 2011) foi uma bióloga, pesquisadora e professora na Universidade de Massachusetts; obteve Ph.D. pela Universidade da Califórnia, Berkeley, em 1965.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

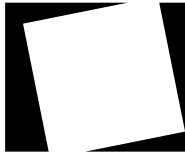
Então, tanto para Stengers quanto para Latour, Gaia não é nem a terra concreta, nem uma ordem de invocação transcendente que faça sentir nossa conexão com esta Terra. Ou seja, não há como suscitar um sentimento de pertencimento onde predominou (e predomina) a separação e a espoliação, nem o desejo de extrair desse pertencimento recursos de vida, de luta e de pensamento. Trata-se, portanto, de pensar a “intrusão de Gaia”. Ao fazê-la, a intrusão, ela (Gaia) não nos deixa esquecer-la, nem tampouco está atenta às nossas desculpas. Ela tem seu próprio ritmo, pois é um agenciamento deforças que são sempre indiferentes aos nossos projetos e pensamentos. Não estamos imunes ao ocupar um não-território através de aterros, sobrepondo e criando terra onde antes era só água. Trata-se, portanto, de aprender a compor com Gaia com corresponsabilidade.

Latour oferece a compreensão de que habitar a terra coloca-nos em uma condição frente ao território que deve ser tomada no sentido dessa corresponsabilidade, e não simplesmente como alguém que se localiza geograficamente em um sítio. Assim, diferentemente de uma visão de mundo que via uma certa emancipação humana em relação ao território geográfico, ou seja, a clássica dualidade moderna entre humano e objeto que implica em inúmeras modulações, agora, sob as urgências de Gaia, “somos dependentes, e aquilo do que dependemos define quem somos.” (Latour, 2023, p. 60) [tradução nossa]³. Portanto, somos e estamos imersos em um emaranhado de agências humanas e não humanas, biológicas e artificiais, micro e macro escalares, onde, fundamentalmente, a possibilidade de coexistência é um imperativo urgente.

Não habitamos mais o mundo feito de coisas conhecidas pela ciência enquanto objetividade universal, mas, a todo momento, estamos confrontados com seres-outros, capazes de produzir ainda outros seres, os quais não correspondem totalmente ao nosso desejo de objetividade. Estamos, a todo momento, diante da necessidade de revisar nosso modo de habitar por conta de mutações sempre em fluxo desses seres-outros. O que a crise climática ambiental nos revelou é a necessidade de repensar um modelo neoliberal de ocupação territorial sem limite. Modelo esse em que o avanço tecnológico está a favor e de mãos dadas a um projeto de exploração ao extremo.

3 No original se lê: “somos dependientes, y aquello de lo que dependemos define quiénes somos” (Latour, 2023, p.60).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

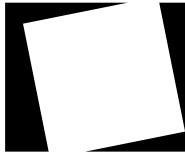
Ao nos depararmos com a súbita elevação dos níveis da água e com o rápido avanço sobre a cidade, evidenciado pelas imagens dialéticas, muito mais do que nos desalojarmos de imediato, esse fato nos impôs uma reflexão a longo prazo sobre que condições habitamos, e mais ainda, nos põe a pensar como ocupamos territórios. Parece uma ironia, mas o tapete de água que reflete a bela arquitetura de Porto Alegre exposta de maneira sublime nas fotos de Antoniazzi, só nos faz lembrar que a água só retornou a seu lugar de origem. Ou seja, o território era propriedade dela, da água. Essa é a realidade que a intrusão de Gaia nos convoca a refletir: fomos desalojados de um território que não era nosso de direito. As imagens dialéticas produzidas por essas fotografias nos clamam a um retorno a um passado em diálogo constante com um presente em crise. O tempo da barbárie ambiental, ou então, a realidade da intrusão de Gaia, onde, não ironicamente, o anjo benjaminiano da história parece ainda esvoaçar as suas parcas asas face ao progresso semprecontínuo do nosso regime econômico.

Isso não tem só causas ambientais, mas também são resultados de modelos de pensamentos desenvolvimentistas e exploratórios. É como se estivéssemos suspensos em duas histórias bárbaras, nos diz Isabelle Stengers (2015): uma delas, marcada pela lógica capitalista do mercado globalizado, da apoteose do constante crescimento pelo progresso, onde a população está submetida à lógica produtivista; a outra, marcada pela crise climática, como o aquecimento global e o derretimento das geleiras, o aumento das emissões de CO₂ na atmosfera, além do crescimento sempre contínuo da poluição e desigualdades sociais, das mais variadas.

Parece que revivemos a barbárie histórica apontada por Benjamin. Mas, agora em outro termo: o ambiental. Essa espécie de barbárie histórica é o que autora denomina como “pânico frio”, onde o discurso neoliberal propagandeado pelos gestores políticos produz enunciados ambivalentes do tipo:

“Consumam, o crescimento depende disso”, mas “pensem em sua pegada ecológica”; “Saibam que nosso modo de vida vai ter que mudar”, mas “não se esqueçam que estamos engajados em uma competição, e nossa prosperidade depende dela” (Stengers, 2015, p. 19).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

É como dizer: saiam da cidade, a água vai invadir parte da cidade. Esse discurso, neoliberal, se apresenta como um discurso do pânico. Nele, a ideia de um mundo que mudou não comporta espaço para o sonho, apenas o endereçamento para um progresso da competição generalizada, no fundo, uma ideia pautada na luta de todos contra todos. Desse modo, para Stengers, o discurso neoliberal atravessa diferentes fóruns sociais, mesmo naqueles que se apresentam como modelo participativo, na medida em que há uma espécie de “domesticação” das opiniões, em que o bom senso prevalece sobre a exposição de opiniões divergentes.

Vivemos, portanto, a máxima “não tem jeito, é preciso” (Stengers, 2015, p. 15), algo que expõe a sensibilidade de que não há outra saída perante esse discurso sólido; todavia, é preciso, evidentemente, tencioná-lo. Frente a barbárie do pânico frio, é preciso incomodar nossos próprios saberes e vidas. Assim, nos resume a autora:

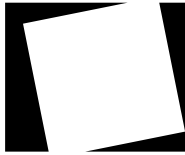
Em suma, estamos, nessa nova época diante não apenas de uma natureza que deve ser protegida contra os danos causados pelos homens, mas também de uma natureza capaz de incomodar, de uma vez por todas, nossos saberes e nossas vidas. (Stengers, 2015, p.09).

Nesse mundo, o sujeito kantiano do conhecimento já não se adapta como antes. A promessa de modernização (e emancipação) só nos levou a um processo de destruição e de abandono da Terra, nos desapegando do passado que equalizava modos de vida e coexistência, e nos lançando a um futuro produtivo promissor. Latour pensa a possibilidade de composição (de diferentes seres-outros) como uma ruptura entre o que é moderno e o que possa ser tomado como arcaico, abarcando uma perspectiva que inclui os aspectos contraditórios e conflitivos, priorizando as condições de habitabilidade frente às de produção. Citamos Latour:

Compor-se no sentido próprio do termo, de uma maneira totalmente livre e com fórmulas que pertencem ao passado, outras ao futuro, até mesmo ao presente. Há que liberar a enorme pressão da modernização, que cega por completo as decisões e as eleições. (Latour, 2023, p.44) [tradução nossa].

4 No original se lê: “Componer em el sentido propio del término, de una manera completamente libre y con fórmulas que pertenecen unas al pasado, otras al futuro, incluso al presente. Hay que liberarse de la enorme presión de la modernización, que ciega por completo las decisiones y las elecciones”. (Latour, 2023, p.44).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Não podemos mais estar em um mundo modernizado, mas, sobretudo, em um mundo ecologizado, ou seja, ecologizar enquanto um processo de composição ética, atento aos seres-outros, humanos e não humanos, micróbios, hormônios, tecnologias, processos díspares que compõem um horizonte de coexistência e vida comum. Portanto, não há sentido em lutar contra Gaia, assim como não há sentido em compor com o capitalismo (por ora enunciado hegemonicamente enquanto o discurso neoliberal vigente). É preciso lutar contra o capitalismo e aprender a compor com Gaia, por isso, fundamentalmente, trata-se de um outro regime sensível frente à vida na Terra.

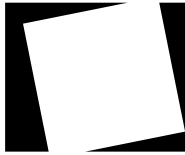
De partida, esse horizonte de dependência e coimplicação abre-nos a uma série de noções que devem ser explicitadas. Começamos pela disparidade entre modernizar e ecologizar, como nos propõe Latour, como aquilo que implica diretamente na composição de modos de habitar que rompem com o sujeito moderno da ciência, da filosofia e da teologia; aterrar, portanto, mobiliza priorizar condições de habitabilidade no mundo, o que nos leva a tensionar a própria imagem que a modernidade nos representa sobre a natureza e o globo terrestre.

Aterrar, sobretudo diante de Gaia, implica numa orientação estética e ética, mas, fundamentalmente política. As fotos de Antoniazzi nos clamam a pensar isso. A pensar sobre o nosso comportamento ético não só em relação ao território na sua face ambiental, mas junto com Latour e Stengers, à corresponsabilidade frente ao modelo neoliberal de ocupação e crescimento dos nossos lugares de habitar.

A natureza expressa

A intrusão de Gaia responde a sua própria movimentação e equilíbrio, produzindo efeitos nocivos à raça humana, enquanto o que nos resta como ação estética, ética e política é compor com ela e não a subestimar. Caso contrário, investindo no modelo exploratório neoliberal, estaremos produzindo mais ruínas. Desse modo, a humanidade parece ainda apostar num modelo de ocupação intensiva sobre a natureza. A arquitetura vem historicamente intervindo na natureza a fim de desenhar e construir o habitar humano a partir de competências técnico-científicas como uma autorização absoluta sobre a natureza. “É do modo como espírito e natureza – digamos, razão humana e matéria – se combinam que, por intermédio da arquitetura, surge a obra da criação humana e a cidade se concretiza” (Fortuna, 2019, p. 18).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

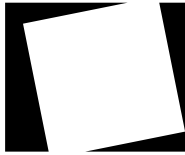
Estamos sempre numa luta entre o desejo humano, ou a vontade do espírito humano, e o movimento de auto-organização da natureza, para organizar nosso habitat, nos diria Simmel. Podemos pensar essa luta “como se tomássemos a Terra como algo a ser conquistado e domesticado. Nessa perspectiva, a Terra é inimiga e a paisagem é pensada como unidade compositiva que é organizada pela Arquitetura”, (Reyes, 2023, p. 264) explorando os recursos naturais. Assim, a natureza parece estar a serviço do espírito humano e de suas tecnologias de exploração. Já entendemos que Gaia não se submete à vontade humana.

É irônico pensar que esse modelo de crescimento urbano, que aposta na modernização e no progresso, e mais ainda, na transformação total do ambiente a partir da técnica, tenha, justamente pela ausência ou pela falência da técnica, sucumbido. O que vimos no caso de Porto Alegre em maio de 2024 – e as imagens de Antoniazzi, nos seus aspectos crítico e dialético, apresentam isso – foi essa falência do sistema de defesa ou uma inoperância da gestão da cidade frente ao controle das cheias. Testemunhamos as águas entrarem com muita rapidez e volume, produzindo o arruinamento das estruturas arquitetônicas que compõem a cidade. Ruína não mais como uma ação do tempo deteriorando a arquitetura, mas ruína como uma ação da natureza em sua persistência no existir. Nada segurou isso que surgiu como força da natureza e que revelou o estado frágil das materialidades que se apresentavam consolidadas. Como resultado disso, fomos expostos à fragilidade da vida humana quando confrontada com a força da natureza que produziu na cidade o estado de ruína

A ruína da obra arquitetônica significa que naquelas partes destruídas e desaparecidas da obra de arte outras forças e formas – aquelas da natureza – cresceram e constituíram uma nova totalidade, uma unidade característica, a partir do que de arte ainda vive nela e do que de natureza já vive nela. (Simmel, 2014, p. 136).

Pensem a noção de fragmentação que a ruína expõe, sobretudo a possibilidade de imagens fragmentárias como uma “verdade que queima”, algo que recuperamos junto a Walter Benjamin. Pensem, de antemão, talvez um pouco distantes do rigor filosófico aos que têm a filosofia como uma “carreira”, mas como aqueles que se aproximam dela, seduzidos, mesmo que distantes, pelo calor da chama que ela emana. A anotação de uma “verdade que queima” está recortada do “Prólogo epistemológico crítico” (2020) do texto sobre o drama trágico alemão, algo a que Benjamin credita o investimento de uma carreira acadêmica na Universidade de Frankfurt, o que, sabemos, lhe foi negado.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Concentremos nesse pequeno trecho, para pensarmos as imagens da ruína como algo que queima, algo sempre de contornos difusos, de enquadramento difícil, de leitura movente. Para Simmel, foi a vontade humana que pensou e construiu o edifício, mas é agora a natureza a que toma a frente de um processo de “concepção”, bem mais demolidor e corrosivo expresso por essas imagens críticas e dialéticas da ruína. Essas imagens críticas dialéticas nos convocam a olhar a tragédia climática ambiental sempre nessa chave interpretativa de um passado originário como algo que não se contemplou e que retorna nos dias de hoje. Como diria Stengers, é a face visível de Gaia em seu aspecto de intrusão que nos revisita como se habitássemos o passado.

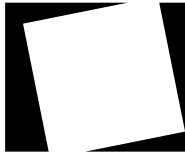


FIG. 04:
Tiago Antoniazzi,
sem título. Fotografia
digital. Porto Alegre,
Largo Glênio Peres,
2024 Fonte: acervo
particular do artista,
gentilmente cedido
aos autores

Estamos frente ao informe da ruína. Não a um informe que destrói as formas, mas que faz composição a partir de elementos e da força da natureza. Esse sentido de informe como ato poético está presente no pensamento de Didi-Huberman quando este se refere ao papel transgressor das formas.

Transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas, nem permanecer estranho ao seu terreno. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um **trabalho das formas** equivalente ao que seria um **trabalho** de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 05:

Tiago Antoniazzi, sem título.

Fotografia digital. Porto

Alegre, Casa de Cultura Mario

Quintana, 2024. Fonte: acervo

particular do artista, gentilmente

cedido aos autores

morte que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas – uma *crueldade nas semelhanças*. Dizer que as formas “trabalham” em sua própria transgressão é dizer que esse “trabalho” – debate tanto quanto agenciamento, laceração tanto quanto entrançamento – faz com que formas invistam contra outras formas, faz com que as formas devorem outras formas. (Didi-Huberman, 2015, p. 29).

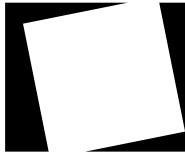
O que testemunhamos foi a ação humana do projeto se inverter na crise climática ambiental e política, expressa pela enchente e suas destruições, passando a natureza como ser ativo a “desenhar” com os restos materiais da arquitetura as novas paisagens. O que antes era a ação humana que utilizava dos recursos da natureza para produzir algo, agora é a natureza que lança mão da arquitetura como recurso material para as novas configurações.

Simmel nos lembra que “o desabamento aparece agora como a vingança da natureza pela violação que o espírito lhe impingiu por meio da formação segundo sua imagem.” (2014, p. 136). O resultado disso é que água passa a compor com a edificação uma única cena, impondo uma grandiosidade, como visto nas fotos de Antoniazzi. A Casa de Cultura Mario Quintana, icônico edifício porto alegre, recriada a partir de um casco de hotel do início do século XX, agora com a movimentação da natureza através da enchente se transforma numa espécie de navio encalhado nas ruas calçadas da antiga borda da cidade.

A grandiosidade da água, através dos espelhos d’água, por muito tempo, foi pensada como estratégia de projeto pelos princípios modernos como ação compositiva de valorização do objeto arquitetônico, e agora se manifesta como obra da natureza. Essa estratégia modernista de “monumentalizar” a edificação dando a ela distância que é reforçada pela perspectiva é, com a enchente, ressignificada pela natureza. A natureza, tal qual o espírito humano, desenha através do excesso de água (ou justamente com esse excesso) a imponente das edificações,



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

tomando algo que tinha seus contornos bem claros em algo que se estende de modo ilimitado.

Portanto, o patrimônio histórico e cultural, que nas estratégias estéticas do modernismo ganhavam grandiosidade e beleza a partir de espelhos d'água artificiais, com os alagamentos ganha ares de sublime, onde o belo cede lugar ao trágico. Temos então, uma "nova unidade estética", como nos afirma Adriana Serrão (2024, p.03): "porque agora é a natureza que age contra a forma humana, modelando o edificado, tomando o como substanciado seu plasma reproduzindo um novo todo, na simbiose entre o "ainda arte" e o "já não arte". Essa nova estética nos clama a pensar a "nova forma da cidade" em

um processo em que a forma **se abre**, se "desmente" e se revela ao mesmo tempo; em que a forma **se esmaga**, se entrega ao lugar na mais inteira dessemelhança consigo mesma; em que a forma **se aglutina**, no momento em que o dessemelhante vem tocar, mascarar, invadir o semelhante; e em que a forma, assim desfeita, termina por se incorporar a sua forma de referência – à forma que ela desfigura mas não revoga –, para invadi-la monstruosamente por contato e por devoração (Didi-Huberman, 2015, p. 148).

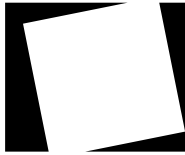
Com a tragédia climática que nos assolou recentemente expressa nas enchentes, os alagamentos em partes da cidade nos lembraram do fato originário, de que Porto Alegre foi construída sobre a água do Guaíba. Ou seja, foi um ato de violência sobre a natureza expressa nos mais diversos aterros. A partir dessas imagens críticas e dialéticas, parece que a história se reedita, e o que tivemos, então, foi uma visita de quem, desde 1941, não explorava as suas origens territoriais. A água passou a compor com os materiais produzidos pelo espírito humano, desenhando uma outra cidade. Vivemos em um encontro de diferentes tempos que se revelam a nós num relâmpago.

É interessante pensar nessa inversão da ação de projeto: não mais um projeto pensado pelo espírito humano, mas pela ação concreta da natureza. Entre esses tempos que nos visitam, para Adriana Serrão (2024) vivemos o tempo devastador que carrega em si as imagens da destruição, diferentemente de um tempo revelador que só nos traz da memória o passado de 1941.

O que veio nos habitar através das enchentes foi o tempo devastador.

O Tempo devastador é como que acelerado na figura da ruína partida, desfeita pela ação de Kronos, incessante devorador dos seus filhos, que engole civilizações, abate impérios, derruba templos, edifícios; poder de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

forças imensas que tudo desgastam, a derrocada lembra a efemeridade das nossas obras, a decadência do corpo, a brevidade da vida. (Serrão, 2024, p. 02).

É esse tempo devastador que nos lembra em relação à sua materialidade que a natureza sempre esteve aí como natureza, ressurgindo como direito de existir enquanto sua própria obra, enquanto intrusão de Gaia. Carlos Fortuna, ao ler Simmel, nos obriga a pensar no modo como nossas cidades são pensadas e geridas:

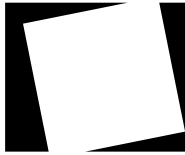
Será que as ruínas urbanas de hoje continuam como Simmel assinalara, a emprestaro seu efeito cenográfico e patrimonial à cidade (efeito *estético*)? Ou será que as ruínas urbanas contemporâneas se assemelham mais aos lugares marginais que permanecem excluídos do planejamento urbano e da vida econômica da cidade mesmo que possam contribuir para a reativação da atividade econômica dos lugares (efeito da *morte regeneradora*)? (Fortuna, 2019, p. 39).

Essas questões postas por Fortuna apontam para as implicações não só estéticas, mas sobretudo, éticas e políticas. É como se tivéssemos que repensar o nosso habitar. Essa devastação da cidade, pela força da natureza expressananaságuas,nos impôs viver esse sentido de um eterno presente como uma extensão e dilatação do tempo. As fotos de Antoniazzi expressam essa sensação de tempo dilatadonos planos de água, reforçados pelas perspectivas do ponto de vista do observador. A ausência do humano nas imagens também intensifica essa sensação de uma vida que foi suspensa.

Considerações finais

É preciso concluir, apesar de tudo. Retomemos, então, o sentido poético da passagem, ou daquele algo em partir, que lemos do escritor Valter Hugo Mãe, movimento esse que procuramos instalar, a partir do impacto que as inundações da cidade de Porto Alegre durante a tragédia das chuvas em maio de 2024 no Rio Grande do Sul, como imagem dialética. Parece-nos, mesmo chegando ao final de nosso argumento, que algo ficou em passagem. Assim, ao longo do texto, explorando a dimensão múltipla do olhar, sobretudo do visual encadeado pela potência operativa das imagens dialéticas, operamos sobre um conjunto de fotografias realizadas por Tiago Antoniazzi. Interessou- nos refletir sobre a profundidade, tanto explícita quanto também dialética-crítica da crise climática ambiental, e política.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Estivemos, portanto, entre algo como quem navega por tempos difíceis onde a necessidade de imaginar um futuro equilibrado, aturdidos diante da exposição de uma tragédia, nos convoca ao imperativo de saber, em alguma medida, a recompô-la para, disso, apreender a atenção necessária diante de um horizonte que se abre ao futuro. Horizonte esse que dá a ver nossa fragilidade diante de Gaia, e a urgência de nossa composição com um futuro possível e mais ecologizado, como nos apontou Latour.

As imagens enquanto perspectiva de devolução, ou seja, como imagem em sua dimensão visual, dialética e crítica, foram tomadas nas fotografias de Antoniazzi para além do rigor de enquadramento e composição dos seus elementos visíveis. Enquanto uma marca simultaneamente forte e frágil do real que nos cerca, como uma imagem que salta, as fotografias apresentadas fazem saltar temporalidades distintas. Temporalidades que captamos no volume de água em passagem pela cidade inundada, como um espaço de sonho esmaecido, de onde desponta a heterogeneidade da história, enquanto alvoroço crítico. Diante disso, a tarefa que se impôs foi a de articular, ao invés de descrever, extraindo do acontecimento a complexidade que ele próprio demanda.

Uma potência do negativo, que coloca em jogo o registro e a criação, de modo difícil e oblíquo, abrimo-nos ao sublime da imagem que nos toca. O instante do sublime, com toda sua beleza frágil e assustadora, instala o momento de acuidade sensorial, que permite à imagem a configuração de um trabalho que é de crítica visual, não um enquadramento, mas um movimento em ato, em passagem, diante de nossa impotência aos desajustes de Gaia. Nesse contexto, é preciso imaginar, ou ainda, é preciso imaginar-se em um horizonte de coimplicação ao futuro habitável na Terra. Somos dependentes da Terra sobre a qual nos sobrepusemos e estamos imersos em um emaranhado complexo de múltiplas agências, onde a possibilidade de coexistência é um imperativo urgente. É urgente, sobretudo, priorizar as condições de habitabilidade frente às de produção do neoliberalismo, e produzir um outro regime sensível frente à vida na Terra, sobre o qual a dialética-crítica das imagens nos mobiliza enquanto uma pedagogia da coimplicação. Implicação em aterrar, sobretudo diante de Gaia, e do desenho informe que sua natureza e força de ruína nos impõe.

Por fim, assumindo o território da arte enquanto lugar de uma poética, em um caminho que é de criação, amparada pela dimensão reflexiva da filosofia e da história, expressou-se uma posição de pensamento diante da questão da emergência climática, situação incontornável, e que nos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

suscita, sobretudo, um posicionamento que é estético, ético e político para pensar nossas cidades e conjunturas disciplinares.

Referências

BERLEANT, Arnold. A estética da arte e a natureza, in: SERRÃO, A. (Org.), **Filosofia da paisagem: uma antologia**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011. p. 282-298.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – (Obras escolhidas v. 1)**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

CANTINHO, Maria João. O voo suspenso do tempo: estudo sobre o conceito de imagem dialéctica em Walter Benjamin. In: MARTINS, M. et al. (Org.) **Imagem e pensamento**. Lisboa: Grácio Editora, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. In: **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. Belo Horizonte, v.2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

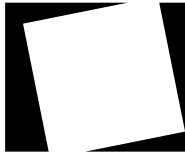
DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

FORTUNA, Carlos. **Simmel, aruína**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Anablume, 2006.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.

LATOURL, Bruno. **Habitar la tierra. Conversaciones com Nicolas Truong**. Barcelona: ATMARCADIA, 2023.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. [tradução das teses: Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller]. São Paulo: Boitempo, 2005.

MÃE, Valter Hugo. **Deus na escuridão**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2024.

MELLO, Bruno Cesar Euphrasiode. **Dias do destruir, de construir: uma experiência de extensão universitária**. Porto Alegre: Libretos, 2022.

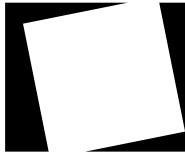
REYES, Paulo. **Paisagem, um ensaio entre horizontes**. DIGITAR - REVISTA DIGITAL DE ARQUEOLOGIA, ARQUITECTURA E ARTES, v. 09, p. 263-275, 2023.

SERRÃO, Adriana. Natura Formatrix: Ruína arquitectónica e paisagem em Georg Simmel. **PIXO Revista de arquitetura, cidade e contemporaneidade**; v.8 n.29 (2024): Paisagens Pós-Antropoceno (outono).

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SOUZA, Jessé e OELZE, Berthold (Orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora UnB, 2005.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

PAULO REYES

Pós-Doutorado em Filosofia (Instituto de Filosofia da Nova da Universidade Nova de Lisboa com Bolsa CAPES PRINT). Doutorado em Ciências da Comunicação (Unisinós e Universidade Autònoma de Barcelona). Mestrado em Planejamento Urbano (UnB). Especialização em Design Estratégico (Unisinós). Graduado em Arquitetura e Urbanismo (UniRitter). Professor Associado da Faculdade de Arquitetura da UFRGS no Departamento de Urbanismo. Professor e Pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional PROPUR UFRGS. Coordenador do Grupo de Pesquisa POIESE – Laboratório de Política e Estética Urbanas.

E-mail: paulo.reyes@ufrgs.br

LUCAS BOEIRA BITTENCOURT

Doutorando e Mestre (2021) em Planejamento Urbano e Regional no Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Graduado em Arquitetura e Urbanismo (2017) pela Universidade Federal de Pelotas. Pesquisa na linha Cidade, cultura e política (área de concentração: Planejamento urbano e regional e os processos sociais), com vínculo ao Grupo de Pesquisa CNPq POIESE – Laboratório de Política e Estética Urbanas. Dedica-se à construção de um pensamento filosófico com a cidade contemporânea, na sua dimensão estética e política, e através das noções de imagem, montagem como crítica à teoria urbana moderna em contextos hegemônicos.

Artigo submetido em 6 de setembro de 2024

Aprovado em 2 de novembro de 2024

Como citar: Belo Reyes, P. E., & Boeira Bittencourt, L. (2024). A natureza como criação: quando a cidade navegou. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 28(50).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.141917>