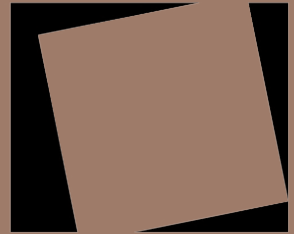


PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

50

V. 28

DEZEMBRO 2024

e-ISSN-2179-8001

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DO INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Reitor
Marcia Barbosa

Vice-Reitora
Pedro Costa

INSTITUTO DE ARTES

Diretor
Raimundo José Barros Cruz

Vice-Diretora
Jéssica Araujo Becker

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Coordenadora
Teresinha Barachini

Coordenadora Substituta
Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Assistente Administrativo
Rafael Brum de Oliveira

Bolsista PPGAV
Thiago Costa Rolin

PORTO ARTE: REVISTA DE ARTES VISUAIS

EQUIPE EDITORIAL

Alberto Semler
Alexandre Ricardo dos Santos
Claudia Vicari Zanatta
Eduardo Ferreira Veras (editor-gerente)
Marilice Villeroy Corona

Bolsista PAEP
Mat Jardim Santos

CONSELHO EDITORIAL

Afonso Medeiros (UFPA, Belém, Pará)
Androula Michael (UPIV, Amiens, França)
Annateresa Fabris (USP, São Paulo, Brasil)
Isabel Sabino (FBAUL, Lisboa, Portugal)
Joaquin Barriendos (ITESM, Guadalajara, México)
Raquel Henriques da Silva (UNL, Lisboa, Portugal)
Raquel Stolf (UDESC, Florianópolis, Brasil)
Suzete Venturelli (UnB, Brasília, Brasil)
Victor I. Stoichita (UNIFR, Fribourg, Suíça)

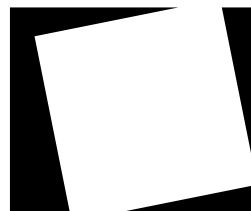
PROJETO GRÁFICO

Geovane Neves da Silva

EDITORAÇÃO E DIAGRAMAÇÃO

Thaís Franco

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Porto Arte. – v. 1, n. 1 (jun. 1990). Porto Alegre : Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1990 - .

Semestral (jan./jun.)

A partir do v.5, n. 8 (nov. 1993) passa a incorporar o subtítulo Porto Arte : Revista de Artes Visuais.

Os anos de 2015 e 2016 tiveram uma edição comemorativa por ano. As edições semestrais seguem em janeiro de 2017 com o n. 36.

e-ISSN 2179-8001 (versão digital)

1.Arte : Periódicos. 2. Artes Visuais – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

CDU 7 (05)

Silvia Holler – CRB 10/2456

Versão digital:

<http://seer.ufrgs.br/portoarte>
portoarte@ufrgs.br

Como citar:

Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 28, n 50, jul.2024. **e-ISSN** 2179-8001





Editorial: Dossiê Arte e Emergência Climática

Claudia Vicari Zanatta

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

ORCID: 00-0003-1312-6203

Eduardo Ferreira Veras

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

ORCID: 0000-0002-8454-1589

Diego Rafael Hasse

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS

ORCID: 0000-0002-1952-2218

Osvaldo (Vado) Vergara Borges

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS

ORCID: 0009-0003-9153-5456

A grave enchente que assolou o Rio Grande do Sul em maio de 2024 serviu de fonte disparadora para o presente dossiê temático. Desde o primeiro momento, nos alinhamos àqueles que percebiam a catástrofe não como um evento pontual e isolado, tampouco como um capricho da natureza ou uma revolta dos deuses. A tragédia – semeada pela mão humana, cultivada pela razão neoliberal e intensificada pelas políticas negacionistas – é vista como desdobramento inevitável do acirramento da calamidade climática. Seus efeitos, segundo essa acepção, não se restringem às áreas diretamente atingidas pela destruição, mas contemplam extensões maiores do planeta, provavelmente a Terra como um todo.

A despeito de continuados alertas de cientistas, ativistas e artistas, a humanidade – conceito, que nas palavras do líder indígena Ailton Krenak, está entrando em convulsão (ANDRADE, 2022) – parece empenhada em um projeto de aniquilação, pautado antes de tudo pelo consumo e pelo

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

lucro, com repercussão em todas as esferas de convívio. Sintetiza Krenak: "Sentimo-nos como se estivéssemos soltos num cosmos vazio de sentido e desresponsabilizados de uma ética que possa ser compartilhada, mas sentimos o peso dessa escolha sobre as nossas vidas. Somos alertados o tempo todo para as consequências dessas escolhas recentes que fizemos" (KRENAK, 2019, p. 44).

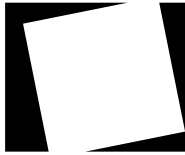
Assim, ainda sob o impacto do flagelo vivido no Sul do Brasil, imaginamos um dossiê que pudesse sistematizar distintos tópicos em torno de **Arte e Emergência Climática**, levando em conta movimentações próprias das práticas artísticas e das teorias da arte. Convidamos artistas e intelectuais que vêm enfrentando o tema e, ao mesmo tempo, ainda em junho, lançamos uma convocatória aberta. A chamada reverberou com interesse em meios acadêmicos do Brasil e do exterior. Dado o grande número de artigos e ensaios visuais recebidos, optamos – após o processo de avaliação por *pares cegos* – pela apresentação do dossiê em duas partes, ampliando na medida do possível a oferta que dirigimos a nossas leitoras e leitores.

Neste primeiro volume, publicamos artigo inédito de Franco "Bifo" Berardi, redigido especialmente para a revista *Porto Arte*. Figura incontornável no pensamento crítico contemporâneo, o filósofo e ativista italiano recupera o antigo conceito grego de *ekpyrosis* – ligado à dissolução do mundo como o conhecemos – para abordar, de um lado, o desequilíbrio climático do presente e, de outro, as teses que pretendem relativizar sua extensão.

As diferentes camadas de tempo e memória que se sobrepõem e se embaralham no convívio humano com o ambiente fomentam as proposições de outros convidados desta edição: no artigo "A visita", Marco Antonio Filho, egresso do PPGAV / UFRGS, compartilha a experiência de irmanar-se a uma árvore centenária, em um processo de luto e autoconhecimento.

Os efeitos da calamidade climática no Sul do país também servem de ponto de partida para as reflexões de Paulo Reyes e Lucas Boeira Bittencourt, respectivamente professor e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional da UFRGS. No artigo que submeteram, a partir de um referencial de fôlego, combinando Didi-Huberman, Bruno Latour, Stengers e Simmel, analisam um ensaio fotográfico de Tiago Antoniazzi: série em preto e branco, sem título, realizada na Porto Alegre inundada.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Também Cristiano Sant'Anna, doutorando do PPGAV / UFRGS, oferece inesperada repercussão dos alagamentos no universo das imagens. No ensaio enviado, faz potente digressão sobre o que acontece quando ele encontra, nos escombros da enchente, uma reprodução da pintura *Las meninas* (1656), de Diego Vélazquez – alterada pela umidade e pelos fungos.

A longa duração das mudanças climáticas, assim como os diferentes modos de expressá-las por meio de imagens, dá o mote para o artigo submetido por Angela Brandão. Professora do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), a autora discute – a partir de minucioso estudo das pinturas que ornamentam a capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto – o percurso de representação de fenômenos naturais, do contexto europeu do século XVIII aos territórios colonizados.

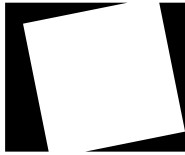
Também dois dos proponentes deste dossiê, o professor Eduardo Veras e o doutorando Diego Hasse, buscam associar ideias de deslocamento geográfico e temporal para observar o meio ambiente em suas interações com a espécie humana. Pelo viés do chamado *anacronismo histórico*, a dupla aponta similaridades entre as produções da britânica Maria Graham, artista viajante do século XIX, e da brasileira Claudia Hamerski, atuante no presente.

Uma alentada revisão dos debates contemporâneos em torno das crises sanitárias e climáticas tidas, contemporaneamente, como emergenciais dá sustentação para o artigo submetido por Maria Amélia Bulhões, decana do PPGAV / UFRGS. Articulando conceitos de *arte*, *natureza* e *tecnologia*, ela investiga o lugar da arte no panorama das catástrofes ambientais.

Proposição que não deixa de dialogar com essa emerge do artigo submetido pelas artistas e pesquisadoras argentinas Cecilia Vázquez, professora da Universidad de Buenos Aires, e Claudia Valente, doutoranda na Universidad Nacional de Tres de Febrero. Para atender à convocatória da revista, elas imaginaram uma cartografia conceitual que contemplasse poéticas coletivas de feição crítico-política: práticas artísticas que não abrem mão do viés engajado e ativista.

Por fim, outra dupla de pesquisadoras – Susana Oliveira Dias, professora do Programa de Pós-Graduação em Divulgação Científica e Cultural da Unicamp, e Natália Aranha de Azevedo, doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Ecologia, também da Unicamp – defende que se

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

avance para além dos diagnósticos perturbadores. No artigo submetido, apresentam e analisam uma experiência artística que estimula o convívio e o aprendizado humano com outras espécies; neste estudo de caso, com os sapos.

Na seção *Ensaaios visuais*, ainda em torno das relações entre o ser humano e a paisagem, nossa convidada Sylvia Furegatti apresenta “ações mínimas”, que, marcadas pela atenção e pela delicadeza, são fruto de uma breve mas impactante imersão na Floresta Amazônica, no Norte do Brasil.

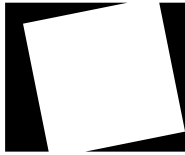
Os demais ensaios visuais que temos a satisfação de publicar neste dossiê atendem de diferentes maneiras à convocatória proposta: comentam, de forma direta ou indireta, pelo viés da ironia ou do registro documental, a sede destrutiva das enchentes. São trabalhos de Alexandre De Nadal e Marina Chiapinotto, doutorando e doutoranda do PPGAV / UFRGS, e de Peresch Aubham Edhouhou. Poeta originário do Gabão, doutorando em Estudos Literários pelo Instituto de Letras da UFRGS, Edhouhou recorre a uma insuspeitada atualização da arte hieroglífica para visualmente anunciar: *Choveu*. O ensaio *Desertificação da terra roxa* comenta, com fotografias de Bruna Carolina Pereira e pinturas de Lu Martins, o processo de degradação da terra roxa característica do interior de São Paulo, paulatinamente subsumida pelo cultivo da cana-de-açúcar.

Na seção *Versão*, Fercho Marquéz-Elul, doutorando no PPGAV / UFRGS, assina tradução – inédita em português – do artigo “O baldio domesticado”, de Gilles Clément. Publicado originalmente em francês, na revista *Urbanisme*, em setembro de 1985, o texto parte da noção de espaços “sem uso”, para extrapolar leituras ecológicas mais fechadas e discutir manipulação da paisagem e “manejo de plantas com tendência à vagabundagem”. Clément é jardineiro, paisagista, botânico e filósofo, professor na Escola Superior da Paisagem, em Versailles.

Esperamos que nossas leitoras e leitores encontrem nesta primeira parte do dossiê **Arte e Emergência Climática** um convite à renovação de seu espírito crítico, e que, juntos, como sugere Krenak, logremos imaginar a responsabilidade de uma ética que possa ser compartilhada.

Dezembro de 2024

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Referências

ANDRADE, Érico. "Ailton Krenak: 'A humanidade está entrando em convulsão. Não tem nada a ver com revolução'". In: *Carta Capital*. São Paulo, 26 set. 2022.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

Como citar: Veras, E., Zanatta, C., Hasse, D., & Borges, O. V. (2024). Editorial: Dossiê: Arte e Emergência Climática. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 28(50).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001144832>

DESIGNS



Ekpyrosis: Nenhuma política pode renunciar ao dom do fogo, e o mundo queima

Franco Berardi
Itália

Tradução
Claudia Vicari Zanatta

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

ORCID: 00-0003-1312-6203

Osvaldo (Vado) Vergara Borges

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS

ORCID: 0009-0003-9153-5456

“Anders a denomina de vergonha prometeica. O titã não havia previsto o que a humanidade fez com a dádiva do fogo. Ele não havia previsto que o fogo transportado na carruagem do sol para a terra se tornaria um grande incêndio que consumiria o mundo em uma miríade de fornalhas.” (Sloterdijk, 2024, p. 39)

Há um mês o calor tem sido intenso, dia e noite, com picos de 38 graus. Me recordo que, quando era criança, às vezes a temperatura chegava a 40 graus, tenho uma vaga lembrança disso. Acontecia por um ou dois dias. Agora, o verdadeiro problema é a persistência sombria desse sol imóvel, esse mormaço que pesa sobre a cidade e parece eterno.

Estou deitado na cama ou em uma poltrona com o desumidificador ligado. E leio. Nesses dias, quem sabe para me ferir, insisto em ler um pouco sobre aquecimento global, ou colapso climático, como preferirem chamar. Talvez *ekpyrosis*, a dissolução do mundo no fogo, como denominou Heráclito, o filósofo que pensou o mundo como uma ininterrupta mudança.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Agora leio *Falso allarme*, o livro de Bjorn Lomborg, um dinamarquês pesquisador em Stanford que gerencia um *think tank* e quer me convencer de que não há nenhum problema. Ele garante que tudo vai bem, e que é melhor não escutar os alarmes. Será que em Copenhague o clima é diferente de Bolonha? Em um primeiro momento pensei que Lomborg fosse somente um imbecil.

Ele não é.

A tese de *Falso allarme* é sensata: Lomborg não nega o aquecimento global, ainda que desaconselhe chamá-lo de *colapso climático*, para evitar dramas. Ele também não nega que se trate de um efeito da ação humana. Sua tese, no entanto, é de que embora possa causar alguns danos, esse fenômeno é controlável, mas não é nada comparável às vantagens econômicas e salutares que a modernidade nos trouxe. O que precisa ser feito, segundo Lomborg, é simples: investir recursos na geoengenharia que pode deter o aquecimento com chuva artificial de água do mar ou algo similar.

Tento deixar de lado meu estado ofegante, que me levaria a arremessar o livro pela janela, que aliás está rigorosamente fechada para evitar que o ar incandescente penetre na meia luz do meu quarto. E na primeira parte do livro, Lomborg alega que os incêndios não aumentaram em nada no último século, só que se tornaram mais desastrosos porque, devido ao aumento populacional na área urbana, os danos se multiplicaram.

Explique aos atenienses que estão lutando contra as chamas¹ que os culpados são eles, pois não deveriam se aglomerar em um só lugar. A parte mais interessante (e infelizmente, compartilhada) é dedicada à inutilidade da energia renovável e das políticas de transição energética em geral.

Apesar do enorme custo, as energias renováveis suprem apenas 1% da demanda energética mundial... Acabar com a dependência de combustíveis fósseis nos custaria centenas de milhares de bilhões de dólares. Os países que tentassem arcar com esses custos enfrentariam uma reviravolta política. Portanto, se contentam em gastar bilhões de dólares em projetos de energia solar e eólica, sem obter grandes resultados. As nações pobres não têm esse dinheiro para gastar. Para

1 N.T: O incêndio florestal de grandes proporções ao qual o autor se refere ocorreu em 2024 e foi considerado o pior do ano na Itália. Mais informações sobre o desastre pode ser conferida em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2024-08/incendio-florestal-na-grecia-se-espalha-e-causa-retirada-de-moradores>. Acesso em 13 de dezembro de 2024.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

elas a perspectiva de obter energia por meio de combustíveis fósseis permanece mais atraente (Lomborg, 2024, p. 148).

É difícil negar que as tentativas políticas de desacelerar a *ekpyrosis* são ineficazes ao ponto que toda a máquina política parece hoje em dia impotente de afrontar o maior dos problemas do gênero humano. Ocorre retornar à raiz da atual impotência: quando, em 1992, aconteceu a primeira cúpula global sobre o problema climático, o presidente dos EUA, George Bush pai, disse uma frase que explica tudo: “o modo de vida dos americanos não é negociável”. Isso significava: não nos importamos com a catástrofe porque estamos de acordo em continuar a consumir 4 vezes mais eletricidade que a média planetária. Como sabemos, os americanos não mudaram de ideia, e em breve poderão ter um presidente² para quem o *global warning* parece ser uma piada estúpida porque eles querem continuar a comer hambúrguer. Assim como George Bush e Donald Trump, também Lomborg desconsidera o fato de que não se pode reduzir o consumo de energia fóssil sem abandonar o modelo econômico existente, fundado sobre a acumulação de capital e expansão constante do consumismo.

Lomborg não esconde, entretanto, que o aquecimento é aterrorizante e está bem próximo. Depois de destruir todo o castelo dos acordos de Paris e ter demonstrado que “todos os maiores países industrializados não estão respeitando os compromissos pactuados para reduzir as emissões de gases de efeito estufa”, conclui que “o século XXI verá o planeta aumentar a temperatura em 4.1°C.” (Lomborg, 2024, p. 170).

Portanto, é preciso investir na geoengenharia, nas tecnologias que tornarão possível a sobrevivência em um planeta superaquecido, enquanto os processos que provocam o aumento da temperatura ainda permanecem inalterados: sempre mais petróleo, mais *commodities* e mais guerra. E uma garoa artificial para refrescar qualquer área privilegiada da terra.

Também Gaia Vince (parece um feliz pseudônimo, mas esse é o nome verdadeiro de uma jornalista britânica que trata do clima) propõe uma visão não exatamente otimista, mas tranquilizadora, à sua maneira. Em seu livro intitulado *II secolo nomade*, Gaia afirma que a humanidade emergirá graças às grandes migrações que concentrarão a população planetária na

2 N.T: O texto de Franco Berardi foi escrito antes de 5 de novembro de 2024 quando saiu o resultado da eleição estadunidense que elegeu o candidato republicano Donald Trump como presidente dos EUA.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

periferia de Londres e Edimburgo.

Na primeira parte do livro, a autora descreve o efeito devastador da mudança climática na faixa tropical do planeta, e anuncia que, nos próximos cinquenta anos, a temperatura elevada unida à umidade mais intensa tornarão impossível a sobrevivência de 3,5 milhões de seres humanos nas zonas em que se encontram atualmente. Fugindo dos trópicos, das zonas costeiras e das terras anteriormente cultiváveis, grandes massas de pessoas deverão buscar novos lugares nos quais poderão viver. Gaia explica que os seres humanos são uma espécie nômade que pôde evitar o apocalipse, espalhando-se em torno do paralelo 45; em outras palavras, acima do Rio Po. Todos na Lombardia, portanto. O delicado equilíbrio climático que tem permitido a sobrevivência da espécie humana foi destruído em poucas décadas de uso intenso de combustíveis fósseis, e não há programa realista capaz de voltar atrás. Tanto é verdade que o sistema de produção não indica minimamente a redução do uso desse tipo de combustível e, já que as coisas vão de mal a pior, melhor usar todo o petróleo que ainda resta.

E agora? A solução proposta por Gaia Vince seria genial se não fosse totalmente irrealista, como mostra a experiência dos últimos anos. Três milhões e meio de migrantes que se deslocam dos trópicos em direção ao polo norte, segundo a espirituosa jornalista. Entretanto, como sabemos, bastam algumas dezenas de milhares de migrantes para provocar uma reação violenta de xenofobia que corre ao longo de toda a linha do paralelo 45.

A onda obscura que atravessa a política é uma reação dos predadores que colonizaram e poluíram por cinco séculos, e sem intenção de compartilhar seu perigoso privilégio. O genocídio que aumenta ao longo de toda linha divisória entre o norte e sul global – campos de concentração para migrantes, afogamentos em massa pelo Mediterrâneo, prisões – é a comprovação de que a fala de Gaia Vince é uma utopia. A grande migração da qual ela se gaba – que está ocorrendo e continuará em curso –, coincide com uma guerra mundial entre os brancos ricos, super armados, contra uma imensa população desarmada que não pode ser detida, fugindo de lugares desertificados e inabitáveis.

Para voltar à realidade, depois da fantasia da geoengenharia de Lomborg e a utopia geomigratória de Vince, basta ler *L'età del fuoco* do canadense John Vaillant, livro que relata o monumental incêndio que atingiu em 2016 a cidade de Fort McMurray, centro produtor de petróleo

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

betuminoso. “O incêndio de Fort McMurray³, o desastre natural mais caro da história canadense, não se extinguiu depois de dias, mas depois de meses” (Vaillant, 2024, p. 17).

O livro de Vaillant narra, como se fosse um romance, a jornada na qual milhares de bombeiros vindos de todas as partes do país, tentaram conter o fogo, conseguindo salvar os habitantes, mas não a cidade. Porém, não se trata de um romance, porque de fantasia não tem nada. Embora o imprudente Lomborg diga que os incêndios florestais vem diminuindo no último século mesmo que a temperatura venha aumentando, o que afirma Vaillant é mais convincente porque corresponde à experiência contemporânea (enquanto escrevo o céu de Atenas está escurecido por incêndios gigantescos que cercam a metrópole).

Fort McMurray é um dos mais importantes centros de produção de petróleo, portanto o óleo invade cada espaço dessa cidade, o que tornou o trabalho de controle do fogo mais difícil, porque as casas dos operários do centro industrial eram feitas de derivados do petróleo.

Telhas de alcatrão, o revestimento externo, as janelas em vinil, a madeira impregnada de cola e resina, o chão em linóleo, a tapeçaria em polipropileno, os laminados revestidos de esmalte e vernizes inflamáveis, bem como os eletrodomésticos, roupas, móveis, mobiliário dos jardins, cobertores, colchões e embalagens de alimentos, tudo praticamente vinha do petróleo (Vaillant, 2024, p. 197).

Vaillant fala de Petroceno e indica que:

Em 2019 a economia mundial valia noventa bilhões de dólares e produzia quase toda a sua energia (84%) a partir de combustíveis fósseis. Estamos esgotando essa reserva de energia como se fosse infinita: hoje em dia, os humanos consomem cerca de 100 milhões de barris de petróleo bruto, e movimentam 40 milhões em todo o planeta. Mais de um terço dos transportes é usado no transporte do petróleo (Vaillant, 2024, p. 90).

Logo, as esperanças de acabar com o incêndio são poucas.

O planeta levou milhões de anos para acumular a energia fóssil que consumimos no último século e meio, e queimá-la em poucas décadas

3 N.T: Neste incêndio, uma grande parte da população foi obrigada a evacuar a cidade canadense de Fort McMurray, na província de Alberta, na maior operação de retirada de pessoas já realizada na história da região. Informações adicionais podem ser encontradas em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2016-05/incendio-florestal-obriga-evacuacao-de-60-mil-pessoas-de-cidade-do> Acesso em 12 de dezembro de 2024.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

está causando e causará impactos dramáticos... o acerto de contas entre dióxido de carbono e os humanos está só engatinhando, e para as gerações futuras será um fardo mais pesado que para nós... O castigo atingirá a todos, mas em particular os mais jovens, os inocentes, aqueles que ainda não nasceram. Nesse meio tempo a vida segue... (Vaillant, 2024, p. 470).

A resiliência aparece aqui por aquilo que é uma maldição da qual só há uma maneira de escapar: suspendendo a reprodução do gênero humano, que parece condenada pelo que Peter Sloterdijk define como "niilismo extrativista".

As florestas primordiais de um passado longínquo, fossilizadas e liquefeitas, foram trazidas de volta ao tempo histórico e atualizadas no aqui e agora da era industrial por inúmeros incêndios gerados por máquinas. Aquilo que consideramos civilização moderna é, na realidade, o efeito das queimadas florestais que o nosso presente provoca nas ruínas da antiguidade da Terra. A Humanidade moderna é um grupo de piromaníacos que atea fogo em florestas e em charnecas subterrâneas (Sloterdijk, 2024, p. 27).

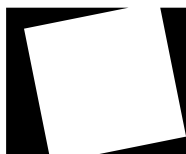
Em seu livro, Sloterdijk reconstrói em termos marxistas a gênese do Petroceno: o aumento da composição orgânica de capital (a introdução das máquinas que reduzem o peso relativo do trabalho humano na produção de mercadorias) é resultado possível da revolução técnica da qual a eletricidade e o petróleo são instrumentos essenciais.

"O resultado (da aplicação dessas tecnologias) por todo indivíduo adulto corresponde à capacidade de trabalho que tiveram de vinte a cinquenta escravizados domésticos, e em alguns casos, muito mais" (Sloterdijk, 2024, p.60)

Por isso nenhuma política pode induzir os cidadãos do mundo contemporâneo a renunciar ao dom do fogo, ou ao menos limitá-lo, de forma compatível com a salvaguarda de um clima habitável: não há nenhuma possibilidade "política" de impedir a autodestruição, que Sloterdijk define citando o termo de Heráclito, *ekpyrosis* (dissolução do mundo no fogo).

Provavelmente, nos dias de hoje, apenas uma tecnologia ainda não cogitada para este fim (como a nanotecnologia) poderia interromper essa corrida, mas é improvável (embora não impossível) que alguém seja capaz de investir recursos necessários para voltar atrás. Ainda mais que a *ekpyrosis* já está em andamento, e os recursos disponíveis que estão

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

sendo investidos vem tanto para apagar incêndios florestais, quanto para acender novos focos de fogo em uma guerra que mantém os humanos em pânico, aqueles que atearam fogo em todos os cantos da Terra.

Referências

LOMBORG, Bjørn. *Falso allarme*: Perché il catastrofismo climatico ci rende più poveri e non aiuta il pianeta. Roma: Fazi Editore, 2024.

SLOTERDIJK, Peter. *Il rimorso di Prometeo*. Dal dono del fuoco al grande incendio del pianeta. Venezia: Marsilio, 2024.

VAILLANT, John. *L'età del fuoco*. Una storia vera da un mondo sempre più caldo. Milano: Iperborea, 2024.

VINCE, Gaia. *Il secolo nomade*. Come sopravvivere al disastro climatico. Torino: Bollati Boringhieri, 2023.

FRANCO BERARDI

Graduado em Estética pela Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Bolonha. Militante desde a adolescência, passou pela Juventude Comunista, foi figura de destaque no Potere Operaio durante maio de 1968 e atuou no movimento anarcossindicalista italiano nos anos 1970. Fundou a revista *A/traverso* (1975–81) e fez parte da equipe da rádio Alice, primeira rádio livre da Itália (1976–78). Com Antonio Negri e outros intelectuais envolvidos no Movimento Autonomista italiano, exilou-se em Paris, onde trabalhou com Félix Guattari e frequentou os seminários de Michel Foucault. Nos anos 1980, contribuiu com revistas como *Semiotext(e)* (Nova York), *Chimères* (Paris), *Metropoli* (Roma), *Musica 80* (Milão) e *Archipiélago* (Barcelona). Em 1992, ajudou a fundar a revista *DeriveApprodi* e, em 1997, a editora homônima, com catálogo de temas políticos. Foi professor de Teoria da Mídia na Accademia di Belle Arti, em Milão, no Programa d'Estudis Independents, em Barcelona, e no Institute for Doctoral Studies in Visual Arts.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

CLÁUDIA VICARI ZANATTA (TRADUTORA DO ARTIGO)

Artista. Professora do Departamento de Artes Visuais/IA/UFRGS, onde atua no Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação (PPGAV). Graduada em Artes Visuais e em Ciências Biológicas, mestra em Artes Visuais pela mesma instituição e doutora em Arte Público y Poéticas Visuais - Universidad Politénica de Valencia (Espanha) e UFRGS. É líder do Grupo de Pesquisa CNPq Poéticas da Participação. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4580841303139412>

E-mail: claudia.zanatta@ufrgs.br

OSVALDO (VADO) VERGARA BORGES (TRADUTOR DO ARTIGO)

Artista visual formado em Produção Audiovisual pela PUC-RS, Mestre e Doutorando em Poéticas Visuais pelo Instituto de Artes, PPGAV / UFRGS. Desenvolve pesquisa voltada à arte contemporânea e cidade e participa do Grupo de Pesquisa CNPq Poéticas da Participação: articulação entre poética e cidadania, no qual desenvolve pesquisa com foco nas questões urbanas e arte pública participativa. Participou de exposições coletivas e individuais e seus trabalhos já foram premiados e circularam por mais de cinquenta festivais nacionais e internacionais, museus, galerias e mostras de cinema e vídeo arte. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9824357910579177>

E-mail: vadovergara@gmail.com

Como citar: F. (2024). Ekpyrosis: Nenhuma política pode renunciar ao dom do fogo, e o mundo queima. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 28(50).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001144834>



A visita: notas sobre o tempo a partir do encontro com uma árvore multi-centenária

*The visit: notes on time following an encounter
with a 500-year-old tree*

Marco Antonio Filho

Porto Alegre, Brasil

Resumo

Este ensaio tem como base um conjunto de fotografias e anotações realizadas durante a ação de observação de uma araucária multi-centenária, ação realizada ao longo de um único dia, da alvorada ao crepúsculo, na Floresta Nacional de São Francisco de Paula, na Região Serrana do Rio Grande do Sul, Brasil. O texto aborda, entre outros temas, a dinâmica de expansão das florestas, a oposição entre o tempo cíclico das árvores e o tempo linear da História e o próprio processo de contemplação contínua de um ente que é percebido como impassível e ancestral. Empreendido poucos meses após a morte de duas pessoas amadas, este ensaio verbo-visual inevitavelmente se impõe como uma reflexão fundamentada na experiência do luto.

Palavras-chaves

Fotografia. Floresta. Araucária. Memória.

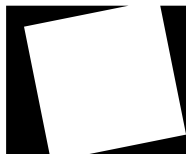
Abstract

This essay is based on a set of photographs and notes taken during the observation of a 500 - year-old araucaria tree over the course of a single day, from dawn to dusk, in the São Francisco de Paula National Forest, in the Serrana region of Rio Grande do Sul, Brazil. The text addresses, among other topics, the dynamics of forest expansion, the opposition between the cyclical time of trees and the linear time of History, and the process of continuous contemplation of a being that is perceived as impassive and ancestral. Undertaken a few months after the death of two loved ones, this verbal-visual essay inevitably imposes itself as a reflection based on the experience of mourning.

Keywords

Photography. Forest. Araucária. Memory.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

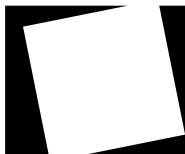
FIG. 01:
Marco Antonio Filho,
Sem título, 2021.
Fotografia. Fonte:
acervo do autor

*Em vez de visitar um erudito,
visitei diversas vezes determinadas árvores*

Henry David Thoreau
Walden, ou a vida nos bosques



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 02 & 03:
Marco Antonio Filho,
Sem título, 2021.
Fotografia. Fonte:
acervo do autor



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Dezesseis de setembro de dois mil e vinte e um.

Exatamente três meses depois de perder minha mãe; pouco mais de um mês da morte do meu irmão. Quando o inverno se aproxima do fim e a pandemia parece dar os primeiros sinais de arrefecimento. Cansado de pensar na morte. Cansado de tentar ver algum sentido nela.

Chego ao encontro da árvore secular logo atrás dos primeiros raios de sol que tocam sua copa. Uma placa colocada pela administração do local informa:

Araucária Centenária

500 anos de idade

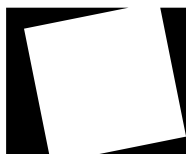
32 m de altura

5,6 m de circunferência

Venho para essa visita com um exercício em mente que, há mais de ano, anotei como uma auto-instrução em meu caderno: «Encontrar uma araucária centenária. Passar um dia inteiro na sua presença, da alvorada ao crepúsculo. Observá-la e fotografar livremente ao longo do dia».

Após alguns meses de pesquisa, finalmente tomei conhecimento desse pinheiro que é o habitante mais célebre da Floresta Nacional de São Francisco de Paula (FLONA), reserva localizada a meio caminho entre o centro da cidade e o distrito de Tainhas. No site da FLONA¹, diferentes fotografias mostram turistas, pesquisadores e crianças posando junto da araucária centenária. Em algumas dessas imagens, grupos tentam formar um círculo ao redor da planta que, por conta de seu volume, necessita de cinco a seis pessoas para ter seu corpo roliço, rugoso e áspero inteiramente abraçado. É através dessas imagens de baixa resolução disponibilizadas na página da reserva (**Fig. 4**) que estabeleço um primeiro contato com a árvore secular, que tomo conhecimento de sua fisionomia e de seu habitat.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 04:

Visitantes em frente a
araucária centenária,
Flona de São
Francisco de Paula.
Fonte: [florestanacional.
com.br](http://florestanacional.com.br)



Ao chegar à visita, no entanto, encontro com um ser muito mais imponente do que qualquer imagem poderia dar conta de representar. Sua presença é monumental, colossal, impassível. Contemplando com os próprios olhos sua estrutura titânica, não restam dúvidas dos motivos que levaram Balduíno Rambo a considerar essa espécie de pinheiro típica do Sul do Brasil como a «estirpe régia do Planalto» (RAMBO, 1942, p. 305): nada nessa paisagem emana uma impressão de nobreza tal qual sua magnânima figura vertical.

Diante dessa árvore anciã, parece ser inevitável levantar os olhos em direção ao topo, buscando entrever sua copa. Abrindo-se de forma radial, ela coroa de modo majestoso a araucária, fazendo justiça à definição do naturalista. Por pairar muito distante do solo, no entanto, o cume parece causar uma impressão menos marcante que a base. Esta, observada de perto, revela sua forma pastosa, como se moldada por uma torrente de lava que se solidificou em pleno movimento descendente; a certa distância, no entanto, tendo em relação o restante do tronco, lembra a pata de um imenso dinossauro em repouso, cujos dedos cravam a terra de modo inabalável.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Quando, em meados de 2020, concebi a realização dessa visita, senti-me impelido a buscar por uma nova experiência de relativização do tempo com desdobramento da pesquisa poética que desenvolvo na região dos Campos de Cima da Serra. Meditava então a respeito dos possíveis significados da presença, nessa paisagem, de uma vida multi-centenária, cuja existência coincide com a chegada dos primeiros colonizadores no continente Americano. Em território serrano, imagino, nenhum outro ser vivo, além de uma araucária, teria condições de perdurar como testemunha ao longo de todo esse processo.

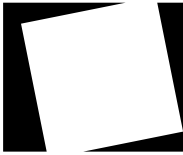
Instigado pela possibilidade desse encontro, registrei em meu caderno as seguintes indagações: «Que altura tinha esta araucária quando os primeiros indígenas Xokleng foram expulsos das matas da serra pelos <bugreiros>? Que tamanho teria quando meu tataravô chegou a São Francisco de Paula no final do século XIX? Ou quando meu pai nasceu? Quão alta ela será no momento de minha morte?»

Mais de um ano após anotar estes questionamentos, no entanto, outras interrogações se somaram, outros sentidos para tempo e memória manifestaram-se para mim.

Na experiência do luto, tenho percebido, as coisas parecem se insinuar como portadores de fundamentos ocultos, como se a perda de uma pessoa amada subtraísse certas camadas da realidade para assim expor significados até então enrustidos no fluxo do cotidiano, e que somente a ruptura da morte é capaz de revelar. Mas de modo geral, elas se insinuam apenas para, na sequência, se mostrarem vagas, destituídas de sentido, por vezes até de sua acepção mais óbvia e ordinária.

De todos os objetos, seres e situações que se insinuam nestes últimos meses, somente a araucária centenária, com toda sua indiferença secular, parece me sensibilizar de forma pungente. Como se em sua presença implacável fosse possível encontrar não respostas, tampouco conforto, mas sim «um silêncio» – como escreveu a antropóloga Nastassja Martin em uma de suas temporadas nas florestas da Sibéria – «tão profundo quanto o das grandes árvores que lá fora se mantêm imóveis e verticais no frio» (MARTIN, 2021, p. 74).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

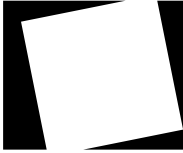
Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 05 a 08:
Marco Antonio Filho,
Sem título, 2021.
Fotografia. Fonte:
acervo do autor



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 09:
Marco Antonio Filho,
Sem título, 2021.
Fotografia. Fonte:
acervo do autor





O tempo está seco depois de alguns dias de chuva, o que é um alívio para mim, cidadão habituado ao conforto e à proteção de um teto sobre a cabeça. A primavera parece se insinuar no sol que amanhece resplandecente, mas mesmo assim a temperatura não chega a superar um dígito – lembrete constante de que me encontro na região serrana, a aproximadamente mil metros acima do nível do mar.

Imaginei que viria até aqui para ficar sozinho na presença da árvore anciã; este, no entanto, é meu primeiro equívoco. A verdade, logo percebo, é que nunca se está realmente só em uma floresta. Além da profusão de vida vegetal que forma a mata, há a presença intensa da fauna que, apesar de pouco visível, a todo o tempo se faz presente através do ruído de suas conversas que são, para mim, absolutamente incompreensíveis.

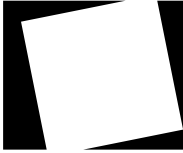
Tendo em vista a proposta que estabeleci para essa visita, busco logo me entregar à contemplação. Para tanto, lanço-me ao desafio de fotografar de forma paciente, sem pressa, mas também atento à intuição, agindo de modo menos meticuloso e analítico do que é meu costume. Trata-se do esforço em equilibrar duas abordagens distintas, como se buscasse abrir uma brecha no caminho estreito entre o impulso e a serenidade. Mais do que nunca, tento não perder de vista o conselho do fotógrafo Robert Adams – que, já em trabalhos anteriores, procurei seguir (FILHO, 2017) –, ao indagar de forma retórica: «Como, afinal de contas, podemos olhar uma árvore, uma pedra ou o claro céu do norte se não adotarmos um pouco de seu modo de vida, um pouco do seu tempo?»² (ADAMS, 1994, p. 136).

Monto o aparelho fotográfico sobre o tripé e observo. Em um plano aberto, enquadro a base da araucária e parte de seu tronco. Largamente rodeada por outras plantas, o volume mastodôntico parece se dissolver no corpo denso da floresta. Deste ângulo, a mata não oferece ponto de fuga para o olho da câmera – tudo parece uma única trama condensada no visor, como se a própria floresta constituísse um plano opaco e bidimensional.

Me afasto na tentativa de alocar em um único quadro toda a estrutura vertical do tronco. Almejo um enquadramento similar ao que Carleton Watkins logrou quando fotografou em 1861 o Gigante Grisalho, no Vale do Yosemite (**Fig. 10**), apresentando o corpo vegetal em sua totalidade monumental, da base à copa.

2 No original: "How can we hope, after all, to see a tree or rock or clear north sky if we do not adopt a little of their mode of life, a little of their time?"

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 10:
Carleton Watkins, *The
Grizzly Giant, Yosemite,*
1861. Fotografia Fonte:
metmuseum.org.



Depois de uma longa exploração no entorno do pinheiro, na tentativa de encontrar o ângulo certo para realizar a exposição, termino por admitir meu fracasso: ao tomar distância para abranger os 32 metros de altura da árvore, a mata densa inevitavelmente se interpõe entre o observador e a araucária. Trazendo à memória a fotografia de Watkins, encontro indícios de que, no esforço em fotografar por inteiro a enorme sequóia milenar, foi inevitável ao fotógrafo estadunidense abrir uma clareira à volta para

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

limpar o campo de visão – em um procedimento que a teórica Ariella Azoulay provavelmente enquadraria no que define como o direito imperial da fotografia em destruir sob o pretexto de promover o conhecimento (AZOULAY, 2019). Galhos desfolhados e os restos de um tronco partido formam as evidências da depredação da paisagem para a realização do registro histórico.

Tento explorar abordagens compositivas mais dinâmicas, indo contra meu impulso por encarar as coisas frontalmente. Me permito enquadramentos menos formais, experimento variações de desfoque, esforço-me em encontrar formas variadas de olhar para a mesma coisa de novo, e de novo, e de novo... Apesar do meu empenho, sinto que na maior parte do tempo falho de modo drástico nesse exercício de desconstrução de meu próprio olhar.

Dou voltas e mais voltas em torno do tronco na busca por descobrir ângulos que revelem algo ainda não percebido. Nesse processo, continuamente me vem à memória a voz rouca do escritor português José Saramago em depoimento ao filme *Janela da Alma*: «Para conhecer as coisas, há que dar-lhes a volta... dar-lhes a volta toda». É um princípio que repito com frequência para meus alunos³, principalmente aos iniciantes. Tomado de modo tanto literal quanto metafórico, é um conselho fundamental para não se contentar com a superficialidade típica de um olhar passageiro, ou, como diria o fotógrafo Sergio Larraín (LARRAÍN, 2013, p. 94), com o «biombo» que o «mundo convencional» coloca diante de nós.

Me afasto novamente na tentativa de vislumbrar a parte superior da copa do pinheiro. Apesar de ser o ponto mais alto da mata, é difícil identificar seu cimo entre a cacofonia de plantas que formam um mar herbáceo. Com certa dificuldade, localizo-o, despontando com suas folhas «rígidas e pontiagudas» (BOLDRINI et al., 2019, p. 114), formando um floco verde de formato que lembra uma semente de dente-de-leão.

Aproximo-me para registrar as distintas texturas que dão forma à casca do pinheiro. Estas por vezes remetem à uma pele rugosa e repleta de borbulhas de acne; em outras, se abrem tal crateras em um solo árido e estéril.

3 Como professor, atualmente coordeno, juntamente com Tiago Coelho, o projeto Grupo de Estudos em Fotografia.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Gentil, a árvore centenária abriga em sua estrutura um conjunto de criaturas, tanto vegetais quanto animais: observo musgos, líquens, bromélias, samambaias, uma série de pequenos insetos, lagartas, aranhas e até uma outra árvore, muito mais baixa e esguia, que desponta entrelaçada às raízes da colega anciã. Ao contemplar essa coleção de vidas que se desenvolvem junto ao corpo vetusto da araucária centenária, chego à conclusão de que sua existência não pode ser limitada ao papel de ente vegetal. Também ela existe enquanto espaço: sua estrutura como território; sua superfície como topografia; seu corpo arbóreo como lugar.

Ao tocar a superfície da araucária – que se mostra mais úmida ao tato do que sua aparência deixa transparecer –, minha memória evoca a extensa *frottage* que Giuseppe Penone realizou de um espécime de castanheira-portuguesa. A obra (**Fig. 11**), apresentada como uma pequena publicação de artista⁴, nas dimensões de um livro de bolso, é capaz de condensar a totalidade da superfície singular da árvore, apesar de seu formato diminuto.

Com a mão sobre a casca da araucária, sentindo a textura de sua pele vegetal, recordo um pequeno trecho escrito por Penone e, por um breve momento, cerro os olhos:

Com os olhos fechados, você está ciente dos limites do seu corpo.
Com os olhos fechados, o contato com o mundo exterior é limitado à superfície.

[...]

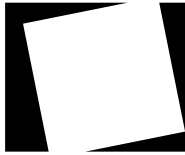
Como medir o espaço que nos cerca sem a experiência do passo, da palma, do polegar, sem a experiência tátil do nosso corpo?

(PENONE, 1994, n.p.)⁵

4 O pequeno livro de artista está inserido em um livro maior intitulado *L'image du Toucher*, concebido para exposição individual homônima realizada pelo Fundo Regional de Arte Contemporânea da Picardia e Maison de la Culture d'Amiens, de 1 de outubro a 11 de dezembro de 1994.

5 No original: "Con gli occhi chiusi si ha la coscienza dei limiti del proprio corpo."

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 11:

Giuseppe Penone,
*La sua corteccia analizzata, palpata,
 seguita, tastata,
 punto per punto
 fino all'altezza di
 novecentosettanta
 centimetri*, Livro de
 artista, 18x12cm. Fonte:
 PENONE, 1994



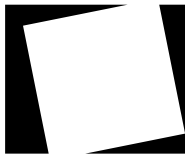
Por essas poucas frases, assim como pelo próprio título da obra – *La sua corteccia analizzata, palpata, seguita, tastata, punto per punto fino all'altezza di novecentosettanta centimetri* (*Sua casca analisada, apalpada, seguida, sentida, ponto a ponto, até a altura de novecentos e setenta centímetros*) –, fica evidente que o tato é o sentido que guia Penone em sua trajetória ao longo da pele do vegetal. A partir da fricção dos dois corpos – em um gesto quase erótico, mediado apenas pelo papel e pelo carvão – o artista parece tentar abolir a distância entre si e seu objeto, a árvore. É através do toque da mão que ele traduz o volume do tronco para o plano do papel, revelando minuciosamente cada veio e nódulo que formam sua fisionomia. Trata-se, portanto, de uma abordagem que é, acima de tudo, espacial.

Con gli occhi chiusi, il contatto con il mondo esterno è limitato all'involucro.

[...]

Come misurare lo spazio che ci circonda senza l'esperienza del passo, del palmo, del pollice, senza l'esperienza tattile del nostro corpo?"

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Assim como Penone com a castanheira, em minha atual visita penso que estou em busca de um procedimento que dê conta de transpor em imagem a presença desta araucária. Para isso, no entanto, estabeleço um percurso que se desenrola primordialmente de forma temporal, através da observação da passagem dos minutos e horas ao longo de um único dia na vida multi centenária do pinheiro. Sendo assim, procuro traduzir minha experiência junto à árvore secular através da criação de um conjunto de fotografias a serem dispostas em uma sequência que evoque o fluxo temporal do curso dia. Mediado pela câmera fotográfica, é a visão que estabelece o rumo do exercício de contemplação ao qual me lancei nesse breve intervalo entre a alvorada e o crepúsculo.

Atento a essa dimensão eminentemente temporal do trabalho que agora realizo, retomo enquadramentos prévios como forma de acompanhar as pequenas alterações que a passagem do tempo provoca na árvore secular. «Era de manhã, e de repente, veja só, era tarde, e nada de memorável havia sido realizado», escreveu Henry David Thoreau (2018, p. 100), exaltando o ritmo dos dias em sua temporada nos bosques à beira do lago Walden. Na paisagem florestal, habitada em grande parte por entes letárgicos, as variações parecem imperceptíveis. Mesmo para um olhar atento, o maior movimento se dá pela luz: algumas horas, ou mesmo minutos, são o suficiente para transformar o ambiente – o sol intenso projeta sombras densas que se sobrepõem ao alvoreço de texturas da floresta; quando encoberto, sua luz filtrada pelas nuvens chega próximo de equalizar os volumes, tal qual uma onda que, ao quebrar na beira da praia, apaga pegadas deixadas sobre a areia.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 12 & 13:
Marco Antonio Filho,
Sem título, 2021.
Fotografia. Fonte:
acervo do autor



* * *

Ao final da primavera de 1976, meus pais, casados há apenas dois anos, subiram a serra a bordo de seu fusca vermelho para visitar meus avós, então residentes da cidade de Canela. Enquanto o marido pilotava o carro, minha mãe, ao seu lado, carregava no colo a primogênita do casal, nascida poucos meses antes. Ao retornar da breve estadia, a família decidiu fazer um pequeno desvio no trajeto para passar por Tainhas. Animado pela paternidade recente, meu pai queria fazer uma foto da filha junto a um pinheiro onde ele próprio fora fotografado quando bebê, há pouco mais de duas décadas.

Existem quatro fotografias deste dia em nosso álbum de família. A primeira (**Fig. 14**) é o registro idealizado por meu pai: à frente de uma pequena araucária, minha irmã, sozinha sobre uma toalha, parece, de forma desajeitada, tentar engatinhar – seu rosto virado para a câmera, olhos fechados como se incomodada pela claridade do sol. A árvore em si é pouco discernível no registro tremido e de composição desajeitada

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 14:

Liane Saltiel Rocha,
*Nathalia com
pinheiro, Tainhas, 1976.*

Fotografia, 8x8cm

Fonte: acervo pessoal

FIG. 15:

Liane Saltiel Rocha,
*Nathalia e Marco com
pinheiro, Tainhas, 1976.*

Fotografia, 8x8cm

Fonte: acervo pessoal

que denota a ansiedade dos pais novatos, inseguros em deixar a recém-nascida solta na relva.

As outras três imagens feitas em Tainhas mostram meu pai com a bebê no colo. Em uma dessas fotos, ele se posta ao lado do mesmo pinheiro (**Fig. 15**). Sentado em uma rocha, leva minha irmã ao colo, firmando-a com a mão esquerda, enquanto a direita segura uma espingarda de corpo amadeirado. Para o espectador contemporâneo, imerso em um cenário de escalada armamentista, esse registro despretenso pode denotar uma violência inaceitável (um pai segura a filha recém nascida com uma mão, e com a outra uma arma; a criança, curiosa, apoia sua mão no cano da espingarda). Mas uma fotografia, como lembra Flusser (FLUSSER, 2009, p. 45), é uma superfície imóvel e muda, cuja aparente objetividade, sabemos, é ilusória, trazendo consigo muito pouco do contexto, em toda sua imprecisão e ambivalência, daquilo que está representado; pois a espingarda, que funciona à pressão e dispara pequenos projéteis de chumbo, é um brinquedo tolo de alguém que nunca teve outro interesse além de praticar tiro-ao-alvo com frutas podres e latas velhas.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Lembro dessas fotografias agora, ao contemplar a araucária multi-secular. Guardadas em um álbum de capa azul e detalhes dourados, só há pouco soube da sua existência, quando comentei com minha irmã a respeito desta visita e do meu interesse pelos pinheiros da serra. A foto de meu pai bebê ao lado do mesmo arbusto, ao que tudo indica, se perdeu. Ele não soube confirmar exatamente o local onde a árvore da imagem se encontra, mas acredita que fique próximo ao que à época era o sítio dos seus avós, localidade conhecida como Capão do Perico.

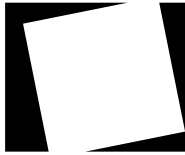
Na fotografia em que meu pai segura a primogênita, o pequeno arbusto se encontra melhor visível. Enquadrado em sua totalidade, é possível ter uma noção mais clara da figura esguia e triangular que pouco se assemelha à uma araucária adulta, sempre reconhecível pela característica copa em forma de umbela. O pinheiro da foto é ainda jovem, tão jovem quanto minha irmã de fraldas sentada ao colo de meu pai. É uma araucária bebê e, no entanto, sua vida precede a do pai que, homem-feito, segura a filha nos braços.

Emanuele Coccia aponta que as plantas, ao contrário dos animais superiores, não cessam seu processo de desenvolvimento ao chegar à maturidade. «As plantas não param de se desenvolver e crescer, mas, sobretudo, não param de construir novos órgãos e novas partes de seu próprio corpo» (COCCIA, 2018, p. 19), escreve o filósofo.

Também a araucária centenária continua expandindo sua estrutura enquanto eu a observo. Seu corpo permanece ativo, desenvolvendo-se em um crescimento ininterrupto, provavelmente não muito distinto do que realizava séculos atrás, quando era um pinheiro jovem, lutando contra a gravidade, tão raquítico como aquele junto ao qual minha irmã e meu pai posam na antiga fotografia. Mesmo para um espécime longo vivo como este, trata-se de um processo constante de crescimento e adaptação – um devir contínuo, sem repouso ou interrupção. E mesmo assim, insistimos em categorizar as plantas como imóveis, inertes ou letárgicas.

Eu, ao registrar estas reflexões, também não me furto deste equívoco. Equívoco que, penso, é fruto menos da ignorância do que de uma limitação perceptiva: se fosse possível a mim observar de modo apropriado, com a sensibilidade ajustada ao tempo da araucária, poderia certamente constatar o quanto de animação e fluidez existe no corpo aparentemente impassível que tenho diante de mim.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 16:

Giuseppe Penone,
*Continuerà a crescere
 tranne che in quel
 punto*, 1968-78. Árvore
 e bronze Fonte:
 gagosian.com

Fantasio: se, porventura, calhasse de encontrar o pinheiro retratado na antiga fotografia de minha família e, nele, repetisse o gesto de Giuseppe Penone ao realizar a obra *Continuerà a crescere tranne che in quel punto* (Fig. 16), em alguns séculos, quando seu tronco estiver tão grande quanto o da araucária centenária da FLONA, provavelmente este já terá absorvido a escultura em bronze, possivelmente não deixando qualquer rastro da ação.



Quando realizou esse trabalho, posicionando um duplo em bronze de sua mão segurando o tronco de uma árvore para que essa, ao crescer, moldasse o volume do toque, Penone encontrou na dimensão temporal – na cadência do processo de desenvolvimento vegetal – um procedimento para trabalhar a madeira tal qual o escultor que empreende o gesto da mão sobre um bloco de argila. É o que o artista italiano parece expor em um de seus escritos:

Sinto o fluxo da árvore ao redor da minha mão apoiada em seu tronco.

A razão mutável do tempo torna o que é sólido, líquido, e o que é líquido, sólido.

A mão afunda no tronco da árvore que, pela velocidade de crescimento e pela plasticidade de sua matéria, é o elemento líquido ideal a ser moldado.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

O tempo entendido como a dimensão subjetiva das coisas,
o uso e a análise do tempo na relação do homem com os demais
elementos,
a energia que é expressa e medida através do tempo,
o uso da energia como expressão e linguagem...
(PENONE apud LANCIONI, 2018)⁶

Na realização de *Continuerà...*, Penone trabalha com o que Marina Câmara denomina «devir escultor da natureza» (CÂMARA, 2016, p. 47). Ou seja, atento ao movimento contínuo de crescimento vegetal – que a consciência humana dificilmente consegue apreender – o artista percebe a matéria viva da árvore tão maleável quanto argila ou barro. Na ação de Penone, o tronco só pode ser entendido como sólido se o toque da mão ocorre como um gesto abreviado, que não se sustenta no ritmo de desenvolvimento e expansão arbóreo. Pois como lembra Coccia (2018, p. 31), fluido não é falta de resistência, não é uma condição dos estados de agregação da matéria. Também o que é sólido pode ser fluido, sem a necessidade de passar para outro estado, líquido ou gasoso. «Fluida», escreve o filósofo, «é a estrutura da circulação universal, o lugar onde tudo vem ao contato de tudo, e se mistura sem perder sua forma e sua substância própria» (Ibid., p.31).

Ao rememorar a fotografia de minha irmã e meu pai ao lado da pequena araucária no Capão do Perico, reflito sobre o movimento sempre incessante de crescimento das árvores, e tento projetar a consciência em direção ao futuro. Mais precisamente, cinco séculos adiante, quando aquela raquítica árvore terá se desenvolvido o suficiente para atingir a estrutura titânica do pinheiro que agora contemplo. Se encontro dificuldades em imaginar apenas quarenta e cinco anos no passado que me separa do registro guardado no álbum de família, como supor um futuro, ainda mais tão remoto, tão distante de minha própria existência?

A forma que me ocorre para tanto é observar com atenção o vegetal secular assentado diante de minha diminuta figura. Se a pequena araucária da fotografia é o passado, a árvore centenária é o futuro, o projeto do que aquele arbusto em 1976 pode vir a se tornar. Ela é a potência do «devir

6 No original: "Avverto lo scorrere dell'albero attorno alla mia mano appoggiata al suo tronco. Il mutato rapporto di tempo rende fluido il solido e solido il fluido. La mano affonda nel tronco dell'albero che per la velocità della crescita e la plasticità della materia è l'elemento fluido ideale per essere plasmato. Il tempo inteso come dimensione soggettiva delle cose, l'uso e l'analisi del tempo nella relazione tra l'uomo e gli altri elementi, l'energia che viene espressa e misurata attraverso il tempo, l'uso dell'energia come espressione e linguaggio..."

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

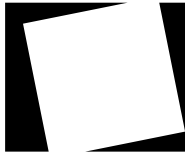
e-ISSN: 2179-8001

escultor da natureza» (CÂMARA, 2016, p. 47), da ascendência vertical que age como espécie de gravidade ao contrário, como uma força gravitacional que puxa para cima, sempre em busca da luz, crescendo em direção ao Sol, mediando o centro energético do Sistema Solar com os seres à sua volta (TIMIRYAZEV apud COCCIA, 2018), se desenvolvendo sem interrupção, existindo no encontro perfeito entre a letargia e o movimento, sem nunca se deslocar, para que o mundo possa se engolfar em seu seio e se insinuar em si (COCCIA, 2018). Ela se apresenta para mim, neste exato momento, como a fotografia de um futuro possível.

FIG. 17:
Marco Antonio Filho,
Sem título, 2021.
Fotografia Fonte:
acervo do autor



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

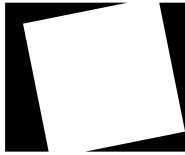
FIG. 18:
Marco Antonio Filho,
Sem título, 2021.
Fotografia Fonte:
acervo do autor

Estendo minha mão esquerda em direção ao tronco da árvore. Com a direita, posiciono a câmera à frente do rosto, mirando através de seu visor. Diferente da mão de bronze de Penone, a minha não chega a tocar a casca, apenas se interpõe entre meu olho e o corpo vegetal. No ínfimo espaço de tempo em que o obturador permanece aberto, o negativo registra sua forma espalmada e desfocada como uma aparição fantasmagórica na floresta – uma alma penada que envolve o tronco roliço sem realmente conseguir apalpá-lo. Me movo alguns passos para frente, e novamente ergo a mão. Volto a disparar a câmera. Dou mais alguns passos em direção à árvore. Sua casca rugosa e escura agora preenche o quadro, a mão é como a forma negativa em um fotograma⁷, marcando em branco o espaço onde a luz foi impedida de encontrar o papel fotográfico. Aperto o botão disparador. Recuo novamente. Elevada diante do quadro, a mão volta a sair totalmente de foco. Registro uma última vez seu contorno translúcido sobre a casca opaca.

Me pergunto se alguma dessas quatro imagens terá sucesso em dimensionar a escala da árvore para aqueles que, por ventura, as contemplem. Assim como os turistas sorridentes nas fotografias publicadas no site da FLONA, só consigo conceber uma estratégia para representar sua grandeza evocando uma vez mais, como fiz em outras ocasiões, a concepção protagórica do ser humano como a medida das coisas. E admito, não sem certo pesar, que, assim como os desprezíveis registros turísticos, também minhas fotografias, em toda sua presunção artística, provavelmente falham nesse propósito.



7 Imagem fotográfica obtida sem o uso de uma câmera, colocando um objeto qualquer diretamente sobre um suporte fotossensível.



Segundo o relato de Balduino Rambo, entre as décadas de 1930 e 1940 a imensa maioria do território do planalto serrano ainda se configurava predominantemente como uma extensa campanha ondulada de coxilhas, ocasionalmente manchada por capões ou florestas de araucária (RAMBO, 1942) – aquilo que é considerada a fisionomia típica do Planalto Meridional, identificada por biólogos e botânicos como «mosaicos de Campo e Floresta com Araucária» (PILLAR, et. al., In: FONSECA, 2009, p. 273). Para Rambo, mesmo que a presença da árvore fosse relativamente escassa frente à imensidão dos campos, a verdade é que, por conta de sua efígie majestosa e imponência vertical, a araucária se destaca como a figura mais marcante nessa paisagem predominantemente horizontal.

Tal é a sua posição no imaginário da região que se tornou comum encontrar a silhueta inconfundível da araucária como insígnia de empreendimentos comerciais e turísticos dos mais variados tipos. No entanto, um viajante desavisado que atualmente cruze a serra do Rio Grande do Sul pode pensar que a árvore tradicional da região é o *pinus elliottii* ou até mesmo o eucalipto, haja vista a presença maciça dessas espécies vegetais exóticas cultivadas em escala industrial por toda a região.

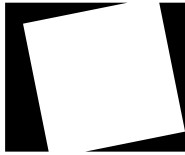
Ainda no início do século XX, Balduino Rambo e alguns outros naturalistas já especulavam sobre a existência de uma ação contínua de avanço da Floresta com Araucária sobre os campos planaltinos – algo que apenas recentemente estudos palinológicos⁸ vêm obtendo sucesso em confirmar (DUARTE et al., In: FONSECA, 2009). Trata-se de uma espécie de marcha das árvores que, tal qual um exército de colossos, reivindica para si o domínio definitivo desse território em que já figuram como a «estirpe régia» (RAMBO, 1942, p. 305).

Em uma metáfora menos bélica, é possível imaginar a mancha escura da floresta se espalhando pelo verde claro do campo, em um movimento líquido que se derrama progressivamente ao longo de milhares de anos, somente possível de ser percebido por um olho extraterrestre paciente e perene.

Não fosse pela ação antrópica potencializada a partir do século XIX – a atuação descontrolada da indústria madeireira, a prática de queimadas e a introdução do gado bovino e da monocultura (DUARTE et.

8 Palinologia é o segmento da botânica que estuda estruturas chamadas de palinomorfos, como grãos de pólen e esporos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 19:
Marco Antonio Filho,
Sem título (*Capão
de araucárias*), 2017.
Fotografia Fonte:
acervo do autor

al., In: FONSECA, 2009) –, tudo indica que em alguns séculos o Planalto Meridional se converteria em uma imensa floresta, cujos limites seriam demarcados somente pelas encostas escarpadas da serra.

Com a teoria de Rambo em mente, recorde de uma fotografia que realizei anos atrás em Tainhas (**Fig. 19**), em uma tarde de inverno frio e ensolarada como a de hoje. É a imagem de um grande capão de araucárias que cresce sobre uma coxilha, tomando emprestado para si o formato côncavo do monte. Na paisagem, há uma clara divisão entre o domínio dos pinheiros e o campo que se estende à frente, como se as árvores tivessem sido flagradas em pleno avanço sobre o gramado, do modo que o naturalista sugeriu.



Iluminados por um sol que começa a se pôr fora do quadro, atingindo-os por trás, os espécimes apresentam-se perfeitamente delineados e destacados, com suas copas abertas em um grande abraço. Analisando em detalhes cada uma das araucárias, todas diferentes entre si, porém mantendo traços fisionômicos semelhantes – uma estrutura «grandiosamente simples» e «rigidamente esquemática», tal como sintetizou Rambo em sua análise sobre o pinheiro serrano (RAMBO, 1942,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 20:
Luiz Carlos Felizardo,
Monte Bérico, 1978.
Fotografia Fonte:
cortesia do autor

p. 207-208) –, a paisagem acaba por se apresentar como o retrato de uma imensa família, onde todos os membros se encontram devidamente dispostos em pose solene, encarando a câmera cerimoniosamente.

Essa fotografia do capão em Tainhas, por sua vez, me faz recordar de outra, realizada em 1978 por Luiz Carlos Felizardo não muito longe daqui, nos arredores da cidade de Caxias do Sul (**Fig. 20**). Em um enquadramento similar, porém fotografada a partir de um ponto superior, uma reunião de araucárias é apresentada frontalmente, com suas copas iluminadas pelo que parece ser a luz suave de um dia de sol encoberto. Ao invés do campo à frente e o céu ao fundo, o capão é limitado atrás por uma floresta de árvores baixas, que se estende sobre um morro inclinado, preenchendo todo o terço superior do quadro, e, adiante, pela armação estruturada de um parreiral.



FIG. 21:
Marc Ferrez,
Araucária. Fotografia,
circa 1880 Fonte:
brasilianafotografica.
bn.gov.br.



As imagens são assim: mesmo aquelas mais arraigadas à representação de um referente, em vez de nos direcionarem para o mundo, com frequência são responsáveis por nos dirigir para outras imagens. E desse modo, como em um efeito dominó, a fotografia de Felizardo acaba por me levar a rememorar outra, ainda mais distante no espaço e no tempo. Esta, feita por Marc Ferrez a aproximadamente 700 quilômetros ao norte, próximo a cidade de Curitiba, no estado do Paraná, é parte do conjunto publicado pelo fotógrafo em 1884 no álbum *Estrada de Ferro Paraná* (Fig. 21). Nela, vê-se uma floresta de araucárias de espécimes altos e frondosos, porém

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

dispersos entre si, o que denota o início do processo de «limpeza» do terreno para receber as obras da ferrovia. Ao pé das árvores, dois sujeitos se encontram posicionados pelo fotógrafo, como parte de sua recorrente estratégia de dimensionar a escala da paisagem pelo uso da figura humana.

Diferente da fotografia que fiz em Tainhas, essa não remete a um retrato de família, tampouco a um exército arbóreo em marcha. O inevitável fim de todo o território de Floresta com Araucária do sul do Brasil, que nas décadas seguintes viria a ser reduzido em 97% de sua área original (BAUERMANN, et. al., In: FONSECA, 2009), se encontra não apenas documentado na imagem de Ferrez, mas efetivamente encenado: as árvores como um grupo de prisioneiros sentenciados à pena capital; à frente, o par de homens inominados resguardando-as como carcereiros resignados.

Em meio à lembrança dessas fotografias – retratos de familiares e de condenados –, ocorre-me ter percebido que alguns informativos da FLONA chamam o pinheiro centenário de «araucária vovó», claramente fazendo referência ao fato de que, entre todos os seres que habitam a floresta, este é certamente o mais antigo. Fico me perguntando: quantas araucárias aqui compartilham um parentesco com ela, a araucária vovó? A aproximadamente 10 metros de distância há um outro pinheiro que aparenta ter a metade do seu tamanho. Será ela filha da vovó? Neta? É realmente possível considerar que árvores possuam parentes?

Essa ideia de uma família arbórea não parece estar tão distante assim da realidade – se não configuram o que convencionalmente se entende como uma família, certamente podem formar uma sociedade. Leio, na noite que antecede a visita, um artigo em que Stefano Mancuso explica o modo como uma floresta ou bosque funciona tal qual uma comunidade, trocando nutrientes, água e informação. Segundo descreve o botânico,

[...] elas formam, por meio das raízes, uma rede subterrânea que as une em uma rede enorme e difusa. Em outras palavras, uma floresta deve ser vista como um superorganismo nascido da interação entre as árvores que fazem parte dela. Um pouco como acontece em uma colônia de formigas: há muitas formigas que formam a colônia, mas a colônia inteira se comporta como se fosse um único indivíduo. O mesmo vale para as árvores (MANCUSO, 2021, p. 34).

Ainda segundo Mancuso (2021), essas comunidades, que costumeiramente podem incluir, além de árvores, plantas de diferentes espécies, baseiam sua lógica de sobrevivência mais na cooperação do que na concorrência. Argumenta o botânico italiano que entender o corpo

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

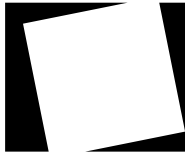
FIG. 22:

Marco Antonio Filho,
Sem título, 2021.
Fotografia Fonte:
acervo do autor

da floresta como uma sociedade baseada na cooperação é claramente um contraponto ao pensamento predominante forjado a partir da leitura de Charles Darwin, onde a competição e a luta seriam os principais responsáveis pelo processo evolutivo das espécies. No entanto, se 85% do total de seres vivos se constituem de plantas, enquanto apenas 0,3% são animais, parece fazer pouco sentido tomarmos a lógica animal, baseada no binômio predador/presa, como um modelo universal. «Enquanto não entendermos qual é a nossa posição entre os seres vivos», defende Mancuso, de modo enfático, «a própria sobrevivência da nossa espécie se apoiará em bases incertas» (Ibid, p. 83).

Havemos, portanto, de garantir a sobrevivência dos capões e florestas de araucária no Planalto Meridional (o pinheiro está atualmente relacionado como «vulnerável» na lista de espécies ameaçadas [BOLDRINI et al., 2019, p. 114]), não apenas pela manutenção do clima e da qualidade do ambiente, mas também para podermos manter ao nosso alcance suas estruturas gregárias como um modelo comunitário possível de ser assimilado e reproduzido.





Uma breve chuva de folhas é precedida pelo barulho do vento.

O dia avança, e ocorre-me algo que deveria ser óbvio, mas que por algum motivo acabou me escapando. Enquanto pela terceira ou quarta vez procedo com a troca de filme da câmera, sou bruscamente golpeado pela constatação vertiginosa de que me encontro na presença daquele que é o ser vivo mais antigo com o qual já me deparei. É um desses breves momentos de estarecimento que se manifesta como um calafrio para, no momento seguinte, se dissipar tão abruptamente quanto surgiu.

Lembro então do texto em que Italo Calvino narra a viagem que empreendeu ao México, onde visitou a árvore milenar de Tule, no estado de Oaxaca. Apesar de a visita se dar em um contexto e com uma abordagem totalmente distinta, penso que, em seu breve relato, Calvino descreve uma experiência similar à minha com a araucária centenária, a começar pela estupefação do escritor perante à monumentalidade da árvore. Ao descer do ônibus turístico e se aproximar do vegetal, ele expõe, algo aterrorizado, o impacto de estar diante de um ser de tamanha imponentia, com seus quarenta metros de altura e 42 de perímetro:

[...] antes mesmo que o olho divise, sou tomado por uma sensação de ameaça: como se daquela nuvem ou montanha vegetal que se desenha em meu campo visivo viesse a percepção de que aqui a natureza, a passos lentos e misteriosos, aplicou-se a levar a cabo um plano que não tem nada a ver com as proporções e dimensões humanas (CALVINO, 2010, p. 201).

Na sequência do relato, os paralelos seguem: logo Calvino reconhece que o cipreste de mais de dois mil anos é, para ele – como o pinheiro para mim – a criatura mais velha que lhe aconteceu de encontrar. Em seguida, o escritor narra a maneira como circunda o tronco colossais para, em suas palavras, «descobrir o segredo de uma forma viva que resiste ao tempo» (Ibid., p. 202). A conclusão surge na forma de um questionamento: seria o segredo da duração a redundância? É repetindo incontáveis vezes as próprias mensagens, escreve Calvino – ou seja, construindo novas partes de seu corpo, em um desenvolvimento ininterrupto –, que a árvore de Tule consegue se impor no ambiente e assim se perpetuar no tempo, atravessando milênios.

Também ele não esconde o fascínio por estar diante de um ser vivo cuja idade parece colocar em xeque a própria História. No caso do cipreste mexicano, trata-se de um ente cuja vida é contemporânea não apenas do

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

período colonial, como a araucária da FLONA, mas que precede muitas das sociedades originárias das Américas. A presença do vegetal de dois mil anos parece dar outra perspectiva histórica para o escritor em passagem pelo país, célebre por seu patrimônio arqueológico:

Ao visitar o México, todo dia nos vemos indagando ruínas, estátuas e baixos-relevos pré-hispânicos, testemunhos de um inimaginável “antes”, de um mundo irredutivelmente “outro” em relação ao nosso. E eis que aqui está uma testemunha que ainda vive e que já vivia antes da Conquista, aliás, antes ainda que se sucederam nos altiplanos os olmecas, zapotecas, mixteques e astecas (CALVINO, 2010, p. 202).

Mas, ao rememorar essas linhas, me pergunto: testemunhas do que são, realmente, essas árvores (o cipreste visitado em Tule por Calvino e a araucária que neste momento se encontra à minha frente)? Se pudessem nos contar o que presenciaram, será que nos fariam sobre a matança, a exploração e a pilhagem que formam a base da História, tanto aqui nos Campos de Cima da Serra quanto em Oaxaca?

As árvores, é de conhecimento corrente, expandem seu caule de modo latitudinal, produzindo a cada ano um novo anel em seu tronco – processo conhecido como «crescimento secundário» (MANCUSO, 2021, p. 103). Ao realizar esse movimento, elas formam linhas concêntricas cuja configuração é responsável por revelar informações não apenas sobre o desenvolvimento do vegetal ao longo de sua vida, mas também sobre o ambiente ao seu redor. Estudar a largura dos anéis, por exemplo, é uma técnica utilizada de modo eficaz para compreender a tendência do clima em estações passadas, conforme também aponta Mancuso (2021).

Há, portanto, um movimento de comunicação das árvores, que, mesmo de forma morosa e sutil, reage ao ambiente ao seu redor, ao mesmo tempo em que grava no próprio corpo uma narrativa testemunhal. É desse modo, utilizando o seu processo contínuo e redundante de crescimento, que as árvores deixam seus relatos resguardados para a posteridade.

Em museus de história natural, não é de todo incomum encontrar o pedaço de uma antiga árvore de grandes dimensões cortada, com a parte interna do seu tronco à mostra. Nessas ocasiões, como forma de colocar em perspectiva a escala temporal do vegetal, costuma-se assinalar nos círculos dos anéis de crescimento momentos importantes da História (**Fig. 23**): nesta linha, Carlos Magno foi coroado imperador de Roma; aproximadamente aqui surgiu o povo Asteca; logo adiante Cristóvão Colombo desembarcou nas Américas; pouco em seguida, já bem próximo

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 23:

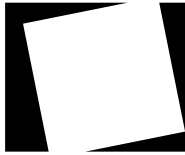
Autor desconhecido,
Sequoia gigante
apresentando a
passagem do tempo
em seus anéis de
crescimento
Fonte: amnh.org

à casca, Napoleão Bonaparte foi derrotado na Batalha de Waterloo... Desse modo, a História é utilizada como uma espécie de metáfora, cuja finalidade parece ser ilustrar ao público, de forma didática, a magnitude da vida que foi ceifada e agora se encontra em exposição.



Curiosamente, muitas dessas árvores expostas nos museus foram cortadas pelo exato propósito de dar a ver sua grandiosidade. É o caso, por exemplo, da sequoia conhecida como Mark Twain (**Fig. 24**) que, originalmente localizada no parque Kings Canyon, nos EUA, em 1891 foi cortada para que um pedaço de seu tronco fosse exibido ao público citadino de Nova York, em grande parte incapaz de acreditar na existência de árvores tão monumentais e longevas. Um antigo informativo do Museu de História Natural de Nova York, onde o fragmento da sequoia milenar permanece exposto ainda hoje, mais de um século após seu corte, explica sem qualquer embaraço: «milhares de visitantes veem o corte transversal da árvore sacrificada para sua admiração» (**Fig. 25**).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 24:

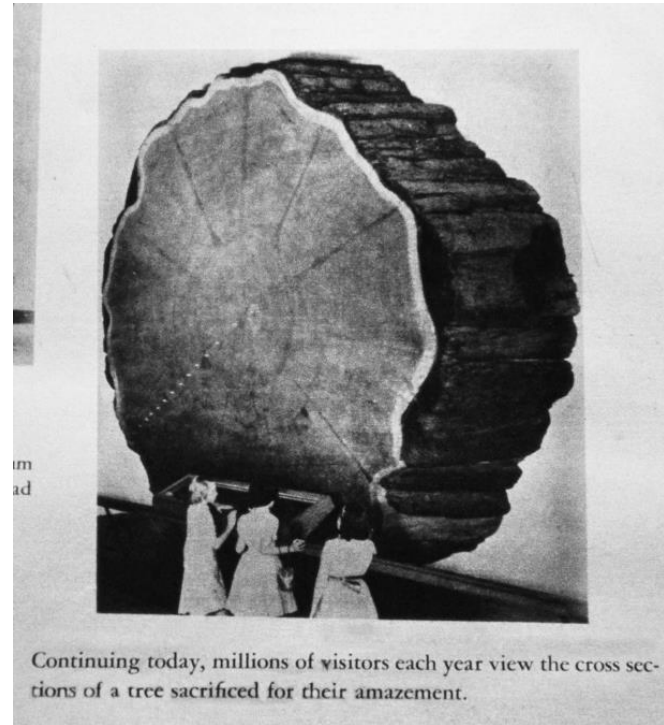
Autor desconhecido,
Sequoia conhecida
como Mark Twain,
circa 1890

Fonte: nps.gov

FIG. 25:

Antigo informativo
do Museu de História
Natural de Nova York,
anos 1950

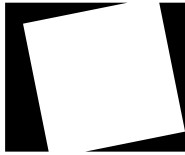
Fonte: nps.gov



Assim, ao olhar para o interior de uma árvore, ao tentar dar conta da existência secular escrita no traço dos anéis concêntricos, parecemos ser capazes apenas de projetar nossa própria imagem, que surge na forma da linha inabalavelmente retilínea da História. Do mesmo modo que a figura humana é responsável por fornecer uma escala espacial nas fotografias em que vemos os gigantescos troncos serrados, é somente através de nosso tempo humano, a História, que somos capazes de conceber uma vida tão grandiosamente longa.

E para tanto, ao nos auxiliar na concepção de tamanha magnitude, a linha da História precisa negar a temporalidade própria da árvore – essa sim circular, seguindo o passo dos dias de modo sempre redundante, tal qual ditado pelo ciclo das estações e expresso no formato de seus anéis. Essa é a temporalidade própria do Cosmos, como alude Stephen Jay Gould (GOULD, 1991): rotunda, sem uma direção concreta, onde os movimentos se configuram apenas como partes de ciclos que se repetem em um curso helicoidal.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 26:

Cena do filme *La Jetée*,
dir: Chris Marker, 1962

Em parte, quando diante do tronco exposto de uma grande árvore, somos como o viajante no tempo do filme *La Jetée*⁹ que, frente ao fragmento da sequóia milenar em exposição no *Jardin des plantes*, em Paris, aponta para além da árvore: «eu venho de lá» (**Fig. 26**). Nossa existência se encontra inevitavelmente além dos anéis de crescimento – portanto, fora da História. Esse é exatamente o pressuposto, diria Roland Barthes (1984), para que se possa observá-la: estar fora dela.



De qualquer forma, parece ser somente na projeção do tempo histórico que conseguimos conceber as árvores enquanto testemunhas. E, no entanto, indiferentes ao seu modo singular de comunicação, temos o costume de tomá-las como observadoras silenciosas e apáticas. Em certa altura de seu tocante ensaio sobre Auschwitz-Birkenau, por exemplo, Georges Didi-Huberman relata que, em visita ao que foi o maior campo de extermínio do Terceiro Reich, onde seus avós foram mortos nas câmaras de gás, olhou as bétulas «como alguém que interroga testemunhas mudas» (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 71).

9 Curta-metragem de ficção-científica dirigido por Chris Marker, lançado na França em 1962. Conta a história de um sobrevivente da III Guerra Mundial que é submetido a experimentos para realizar viagens no tempo, tendo como base uma memória de infância.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 27:

Marco Antonio Filho,

Sem título, 2021.

Fotografia Fonte:

acervo do autor

A verdade é que as bétulas de Auschwitz, assim como as grandes sequóias nos museus, a árvore de Tule, ou a araucária centenária não são mudas. Tampouco é verdade que não temos meios de compreender o que elas têm a testemunhar. Há muito a ciência encontrou modos de decifrar os relatos gravados nos círculos concêntricos que dão forma às árvores. A questão é que aquilo que elas declaram talvez tenha pouco interesse para a História.

As árvores não nos contam sobre a coroação de imperadores, ou sobre o surgimento e a aniquilação de povos, tampouco sobre genealogias familiares. Aquilo que elas nos relatam é a narrativa do que a História toma como banalidade, como pouco ou nada digno de nota, uma vez que não diz respeito diretamente à nós, humanos. No entanto, o que as árvores testemunham em sua escrita produzida a «passos lentos e misteriosos» (CALVINO, 2010, p. 201), em toda a sua trivialidade cotidiana e corriqueira, diz respeito a questões tão vitais para elas quanto para nós, como a qualidade do ar, a intensidade do sol, ou o volume das chuvas.



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 28:
Marco Antonio Filho,
Sem título, 2021.
Fotografia Fonte:
acervo do autor

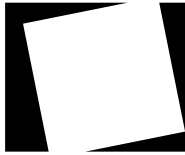


* * *

Através do som, identifico ao longo do dia a passagem de três aviões. A presença dessas máquinas em meio a uma paisagem aparentemente inviolada como esta é um lembrete vindo do firmamento de que não existe lugar sob a face da Terra possível de escapar da civilização. (Onde agora escrevo «civilização», poderia também escrever «capitalismo», «modernidade» ou «progresso»).

Olhando para o alto na tentativa de vislumbrar alguma das aeronaves, lembro da famosa imagem de um grupo de indígenas isolados, fotografados em 1946 do alto de um avião por Jean Manzon (**Fig. 29**), publicada originalmente pela revista *O Cruzeiro*. Com seus arcos em punho, as flechas apontadas em direção à câmera e, conseqüentemente, ao espectador, suas expressões se mostram tão audazes quanto intimidadas. O que pensavam os seis xavantes no momento em que eram violados pelo olho extraterrestre da modernidade? Estarei eu, neste exato momento, cometendo violação semelhante à araucária centenária?

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

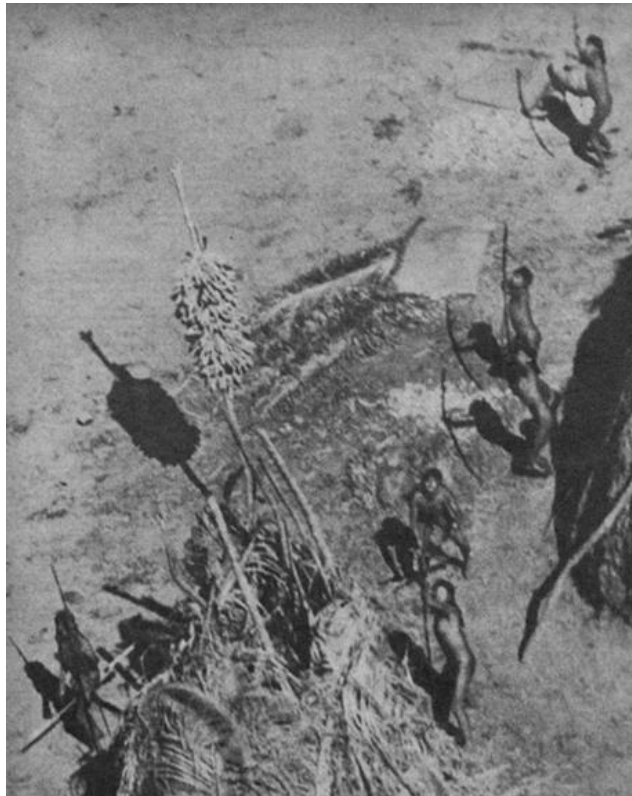
e-ISSN: 2179-8001

FIG. 29:

Jean Manzon, Aldeia

Xavante, 1946.

Fotografia Fonte:

<http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital>

fotografia (ao longo do dia, são 273 vezes que o som seco e mecânico do aparelho fotográfico interrompe a cacofonia da floresta); mesmo que mínima, diante de um ser de tamanha magnitude, minha presença aqui parece se impor como um abalo.

Quando o som do último dos três aviões se dissipa, me dou conta de que, ininterruptamente durante o dia inteiro, tenho ouvido o rumor de um rio que, em seu fluxo constante, soa como alguém que repete incessantemente uma única palavra sem sequer parar para recuperar o fôlego. É um som coeso e indivisível, sem ritmo ou cadência – não exatamente um ruído, talvez pouco poderia ser considerado música.

Talvez olhar uma mesma coisa por muito tempo, me ocorre agora, seja semelhante ao ato de falar uma palavra reiteradas vezes: em algum momento aquilo que é objeto de contemplação começa a perder sentido, tal qual a palavra que, proferida de modo continuado, se torna um conjunto de fonemas que não indicam nada, a não ser seu próprio som. «Olhe para qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio», escreve Robert Smithson (SMITHSON, 1996, p.107), espelhando a

Minha intenção era realizar uma visita cordial à araucária. Mas, por vezes, me sinto como um intruso tão inconveniente como foi, para os xavantes, Jean Manzon a bordo de um avião tonitruante. Mesmo me apresentando respeitosamente diante dela, a verdade é que não houve qualquer consentimento por parte de minha anfitriã. O ruído dos meus passos, ou o som de minha respiração; ou ainda, o barulho do obturador da câmera a todo momento que realizo uma nova

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

sensação que me toma neste momento. Não se trata exatamente de fadiga («tenho a vista cansada», costumam dizer os mais velhos, já cientes de que ver nunca é um ato passivo, um receber desordenado ou indiferente), mas a sensação desalentadora de que, quanto mais olho, menos consigo dar conta da presença dela, a araucária centenária.

«Quando tudo tiver encontrado uma ordem e um lugar em minha mente», escreve Italo Calvino em outro de seus relatos de viagem, dessa vez pelo Japão, «começarei a não achar mais nada digno de nota, a *não ver* mais o que estou vendo» (CALVINO, 2010, p. 166). Recém chegado ao país, o escritor inicialmente se mostra admirado pela profusão de detalhes que chamam sua atenção («ainda estou na fase em que tudo o que vejo tem um valor próprio, pois não sei que valor atribuir às coisas» [Ibid.,p. 166]), mas logo lamenta o fato inevitável de que, mesmo em uma terra estrangeira e exótica para sua sensibilidade ocidental, o passar dos dias será responsável por uniformizar as diferenças, tornando o que inicialmente era distinto em algo previsível. Ver, para Calvino, significa perceber dessemelhanças, e essa, ele defende, seria a função principal do deslocamento, da viagem: «reativar momentaneamente o uso dos olhos, a leitura visual do mundo» (Ibid., p.166).

Talvez eu simplesmente deva admitir que cheguei em um ponto de esgotamento, que com o dia se aproximando do fim, minha visão começa a escorregar por uma superfície lisa e sem ranhuras, como escreveu Calvino (2010). É, portanto, hora de voltar.

Recolho meu equipamento fotográfico e dou por encerrada a visita. Na beira da trilha, me detenho alguns minutos em um último e minucioso olhar em direção à araucária secular. Penso em acenar, mas me contenho, na desconfiança insensata de que pode haver algum olho humano à espreita, pronto para julgar a ingenuidade infantil da saudação.

Lembro de minha mãe na soleira da porta de seu apartamento sempre que nos despedíamos, a mão espalmada em um gesto amoroso, até que o elevador estivesse totalmente cerrado.

O aceno de despedida: gesto que carrega consigo o temor de ser a conclusão de um encontro derradeiro. «Até logo», dizemos, mas a mão espalmada parece suplicar pela suspensão da partida.

Levanto a mão, abano-a levemente, dou meia-volta e adentro a trilha.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 30:
Marco Antonio Filho,
Sem título, 2021.
Fotografia Fonte:
acervo do autor

Mesmo cansado, acelero o passo trôpego no caminho irregular para não correr o risco de me perder na escuridão da floresta. O crepúsculo leva rapidamente consigo o pouco de luz que adentra a mata, e a perspectiva é que em poucos minutos tudo dentro dela estará envolta no mesmo breu que cobria o mundo nas incontáveis noites que antecederam a invenção da lâmpada de Edison.

Ao chegar na pequena vila que abriga a sede da reserva, encontro uma das funcionárias que está de saída após o fim do expediente. Gentil, me pergunta se correu tudo bem em minha visita. Com a confirmação, logo emenda: «Temos que aproveitar ela, pois a velhinha já está se entregando... Ela também quer descansar.» A funcionária se refere, é claro, à araucária centenária.

O comentário me deixa absorto. Fico tentando imaginar como se dá o momento da morte de uma árvore: será um tombo abrupto e ruidoso, uma queda violenta que leva consigo outras plantas e animais que se encontram pelo caminho? Ou será um apagar lento, tal qual alguém que, dormindo, morre no momento em que o coração simplesmente decide que chegou a hora de parar de bater?



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Referências

ADAMS, Robert. **Why people photograph**: Selected essays and reviews. New York: Aperture, 1994.

AZOULAY, Ariella. **Desaprendendo momentos decisivos**. Revista Zum # 17. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2019.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOLDRINI, Ilsi Iob; BORDIGNON, Sérgio Augusto de Loreto; BORGES, Rafael Augusto Xavier; VIEIRA, Marina de Souza; OVERBECK, Gerhard Ernst; LANGE, Omara. **Guia de plantas campestres dos Aparados da Serra**. Porto Alegre: Rede Campos Sulinos UFRGS, 2019.

CALVINO, Italo. **Coleção de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CÂMARA, Marina. Giuseppe Penone: da história à pele do mundo. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2016.

COCCIA, E. **A vida das plantas**: uma metafísica da mistura. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

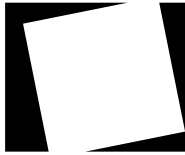
FILHO, Marco Antonio. **Cimo da Serra**: Uma narrativa fotográfica da paisagem. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

FONSECA, Carlos Roberto (ed.). **Floresta com araucária**: ecologia, conservação e desenvolvimento sustentável. Ribeirão Preto: Holos, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

GOULD, Stephen Jay. **Seta do tempo, ciclo do tempo**: mito e metáfora na descoberta do tempo geológico. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

LARRAÍN, Sergio. **A aventura do olhar**. Revista Zum # 5. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

MANCUSO, Stefano. **A planta do mundo**. São Paulo: Ubu, 2021. MARTIN, Nastassja. **Escute as feras**. São Paulo: Editora 34, 2021.

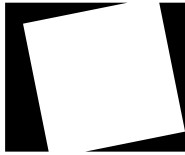
PENONE, Giuseppe. **L'image du toucher**. Amiens: Fonds régional d'art contemporain de Picardie, 1994.

RAMBO, Balduino. A fisionomia do Rio Grande do Sul: Ensaio de monografia natural. Porto Alegre: Oficina Gráfica da Imprensa Oficial, 1942.

SMITHSON, Robert. **Robert Smithson**: The collected writings. Berkeley: University of California Press, 1996.

THOREAU, H. D. **Walden ou A vida nos bosques**. São Paulo: Edipro, 2018.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

MARCO ANTONIO FILHO

Artista visual, professor e pesquisador independente. Doutor e mestre em Poéticas Visuais pelo PPGAV / UFRGS. Ganhou o VI Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia e o XII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia. Realizou exposições individuais na Galeria do Goethe-Institut (Porto Alegre), no Ateliê da Imagem (Rio de Janeiro), no International Festival of Photography PhotoVisa (Krasnodar, Rússia), na Casa de Cultura Mário Quintana (Porto Alegre), entre outros.

Como citar: Filho, M. A. (2024). A visita: notas sobre o tempo a partir do encontro com uma árvore multi-centenária. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 28(50).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.144835>



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.

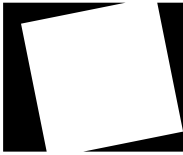
Abstract

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

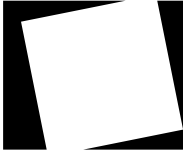


FIG. 01:
Tiago Antoniazzi, sem
título. Fotografia digital.
Porto Alegre, Avenida
Mauá, 2024 Fonte:
Acervo particular do
artista, gentilmente
cedido aos autores

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.

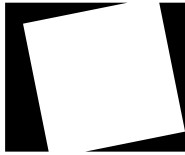
Há nisso uma perspectiva sublime que nos coloca entre o deslumbramento e a angústia, entre o belo e o medo. Há, também, o presságio de uma passagem como algo que nos convoca a refletir em profundidade nossa relação com a natureza e com nosso tempo, face à emergência climática.

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

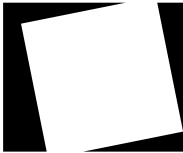
Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

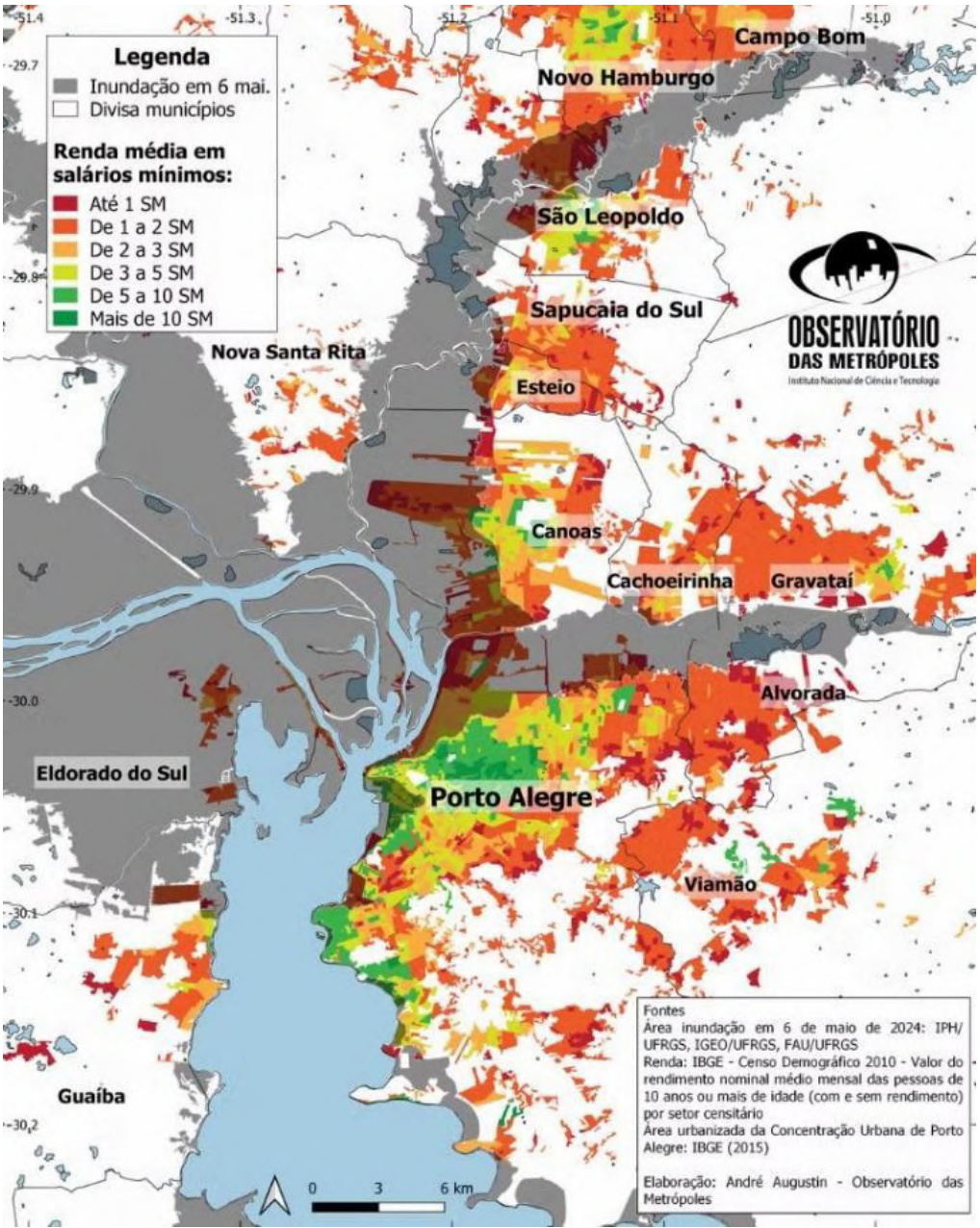
A crise climática ambiental no tempo em que vivemos não é recente, tampouco um fato isolado. Já há muito que habita os diversos cantos do planeta e de nosso imaginário. Mas quando atinge o “quintal” de casa, isstoma outras proporções, visto que ela nos toca em proximidade. Esse foi o caso com o ocorrido 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 decorre 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.

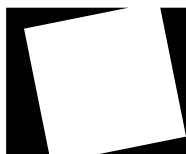


baixa renda”¹, como demonstra no mapa 1.

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

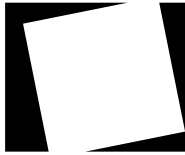
Bruno Mello em seu livro *Dias de destruir, de construir: uma experiência de extensão universitária*.

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.

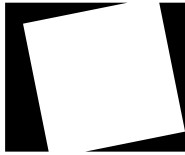
O artigo se estrutura da seguinte maneira: na seção “A imagem nos olha”, correlacionamos a teoria da imagem em Georges Didi-Huberman e o pensamento político de Walter Benjamin com as fotografias de Tiago Antoniazzi, pensando a imagem como potência de testemunho histórico que nos instala em uma experiência 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

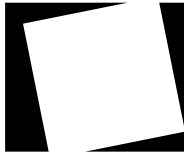
Não há uma configuração sistemática da imagem no pensamento filosófico benjaminiano, senão uma costura entre meados de muitos fios, que dão forma a um plano de reflexões acerca da relação entre imagem e pensamento (Cantinho, 2011). Todavia, a questão das cidades, ou ainda, de uma experiência urbana permeada 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



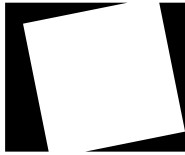
FIG. 03:

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 não 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 aprazíveis 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 na 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.

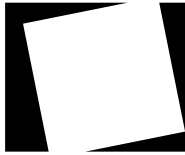
Acerca desse processo, o filósofo estadunidense Arnold Berleant compreende um tipo de experiência que congrega um momento de acuidade sensorial, onde sedimentam-se atenção perceptiva “da natureza e do humano, de uma congruência da atenção, compreensão e envolvimento, misturados com respeito e humildade, 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:

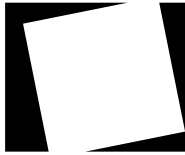
Em suma, estamos, nessa nova época diante não apenas de uma natureza que deve ser protegida contra os danos causados pelos homens, mas também de uma natureza capaz de incomodar, de uma vez por todas, nossos saberes e nossas vidas. (Stengers, 2015, p.09).

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.

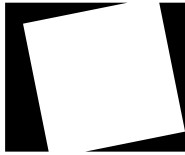
De partida, esse horizonte de dependência e coimplicação abre-nos a uma série de noções que devem ser explicitadas. Começamos pela disparidade entre modernizar e ecologizar, como nos propõe Latour, como aquilo que implica diretamente na composição de modos de habitar que rompem com o sujeito moderno 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 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).

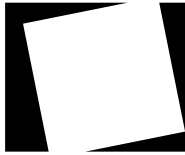
O que testemunhamos foi a ação humana do projeto se inverter na crise climática ambiental e política, expressa pela enchente e suas destruições, passando a natureza como ser ativo a “desenhar” com os restos materiais da arquitetura as novas paisagens. O que antes era a ação humana que utilizava dos recursos 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 alegreense, 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).

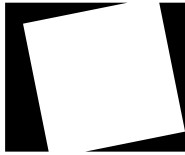
Com a tragédia climática que nos assolou recentemente expressa nas enchentes, os alagamentos em partes da cidade nos lembraram do fato originário, de que Porto Alegre foi construída sobre a água do Guaíba. Ou seja, foi um ato de violência sobre a natureza expressa nos mais diversos aterros. A partir 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

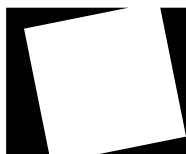
Estivemos, portanto, entre algo como quem navega por tempos difíceis onde a necessidade de imaginar um futuro equilibrado, aturdidos diante da exposição de uma tragédia, nos convoca ao imperativo de saber, em alguma medida, a recompô-la para, disso, apreender a atenção necessária diante de um horizonte 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.

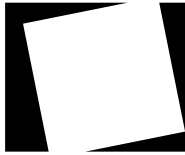
DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

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.

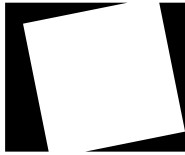
REYES, Paulo. **Paisagem, um ensaio entre horizontes**. DIGITAR - REVISTA DIGITAL DE ARQUEOLOGIA, ARQUITECTURA E ARTES, v. 09, p. 263-275, 2023.

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 (Unisinose Universidade Autônoma 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 UFRGSno 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 deconcentração: Planejamento urbano e regional e os processos sociais), com vínculoao Grupo de Pesquisa CNPq POIESE – Laboratório de Política e Estética Urbanas. Dedicaseà construçãodeumpensamentofilosóficocomacidadecontemporânea,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>



Las meninas depois da enchente: cultura, barbárie, civilização

Las meninas after the flood: culture, barbarism, civilization

Cristiano Sant'Anna

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ORCID: 0000-0003-3018-5117

Resumo

Após enchentes de maio de 2024, em Porto Alegre, o autor encontrou na rua uma reprodução da pintura *Las meninas*, de Diego Velázquez. A partir do recolhimento da reprodução, ela passa a fazer parte do *Museu de Resgates*, realizado pelo autor em colaboração com Jacson e Antônio Carboneiro, catadores de recicláveis. Mediante a coleta e posterior integração de *Las Meninas* ao museu, o artigo relaciona imagem, barbárie, cultura, civilização, temporalidades junto a diversos autores e autoras, dentre eles Walter Benjamin e Hannah Arendt.

Palavras-chaves

Papeleiro. *Las meninas*. Enchente. Museu. Colecionador.

Abstract

After the floods of May 2024 in Porto Alegre, the author found a reproduction of Diego Velázquez's painting Las meninas on the street. After being collected, the reproduction became part of the Museu de Resgates, which the author created in collaboration with Jacson and Antônio Carboneiro, waste-pickers. Through the collection and subsequent integration of Las Meninas into the museum, the article relates image, barbarism, culture, civilization and temporality to various authors, including Walter Benjamin and Hannah Arendt.

Keywords

Waste-picker. *Las meninas*. Flood. Museum. Collector.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Uma montanha de sonhos

Trinta e um de maio de 2024.

Faz uma semana que as águas recuaram no centro de Porto Alegre. Na madrugada de 3 para 4 de maio, as famílias do loteamento Santa Teresinha, a Vila dos Papeleiros¹, no bairro Floresta, viram suas casas invadidas pela enchente do lago Guaíba. Tudo começou à tarde, com a rua Voluntários da Pátria alagada.

No início da noite as bocas de lobo extravasavam um líquido escuro vindo do chão, de baixo, do esgoto pluvial, subindo e preenchendo as ruas Perdigão, Estrelinha, Ximango, Maguari, Garça Moura, Hárpia, Fragata, Mergulhão, Ema, Porto Feliz. Não demorou muito, em torno de dez da noite daquele dia, para que as pessoas abandonassem suas casas com água pela cintura. O nível ainda chegaria a 1 metro e 80 centímetros. Saída para onde? Abrigos, casas de parentes, amigos.

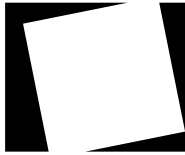
Hoje o Guaíba recuou deixando o rastro e a ruína. Uma montanha de lixo em frente às casas. Lixo não. “Uma montanha de sonhos”, afirma Jacson Carboneiro, morador da V.P. (como os moradores do loteamento Santa Teresinha chamam a Vila dos Papeleiros, em Porto Alegre) e criador do *Museu de Resgates*, enquanto olha roupas, livros, armários e camas empilhados na calçada².

Jacson Carboneiro e eu trabalhamos juntos desde 2019. No início de 2020 instituímos o *Museu de Resgates*, no segundo andar de sua casa na Vila dos Papeleiros. Jacson é artista e papeleiro. Ao longo dos anos vinha coletando moedas, pinturas, fotografias e outros objetos que encontrou pelas calçadas da cidade. Olhando essa coleção, pareceu-nos uma boa forma de pesquisarmos o descarte e lixo em Porto Alegre. Além de podermos refletir sobre a própria atividade de coleta e coletor. De que

1 A Vila dos Papeleiros é um loteamento constituído por 277 casas onde a maior parte da população vive da coleta de resíduos sólidos na cidade e da reciclagem dos mesmos. A partir de 2006, a Vila, que era formada por barracos de madeira sem luz e água encanada, passou por um processo de cadastramento dos moradores e urbanização. O nome faz relação direta com a atividade econômica dos moradores. Papeleiro é o nome comum usado para trabalhadores autônomos que recolhem resíduos sólidos recicláveis em carrinhos, sacos ou automóveis nas ruas e se relaciona com o material mais abundante encontrado: o papel.

2 Informações sobre o Museu de Resgates podem ser encontradas no perfil do projeto no instagram @museuderessgates e no site: <https://cargocollective.com/zonavp>. Acesso em 06 agosto 2024.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

forma a figura de papaleiro circula e é vista na rua? Desde então temos promovido uma série de ações que incluem visitas ao museu, exposições em outros centros culturais, circulação do carrinho de papaleiro pelas ruas como museu e como uma biblioteca ambulante. Algumas das questões que nos interessam são a respeito do tipo de relação que esta ferramenta de trabalho (o carrinho) pode gerar quando torcemos sua função de objeto da economia circular (reciclagem) para objeto da arte.

Hoje também é o dia em que o amigo Léo Caobelli³ me chama para caminhar pelo centro da cidade. Há uma semana havíamos feito este trajeto navegando⁴. Avenida Mauá, Siqueira Campos, Sete de Setembro, Mercado Público, Praça da Alfândega, Casa de Cultura Mario Quintana, Sebo Café. Lugares cotidianos visitados de barco e que agora amontoam lama e “sonhos”. Leo quer me mostrar algo. Chegamos à rua Washington Luiz, próximo à Usina do Gasômetro, e me aponta um quadro no chão, apoiado no muro junto a outros objetos que parecem ter sido retirados de dentro da casa para a calçada. Uma reprodução da pintura *Las meninas* (1656), de Diego Velázquez⁵, 67cm x 75cm, impressão em lona e moldura em madeira (**Fig. 1 e 2**).

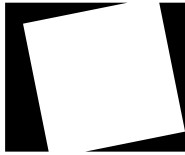
Atento a isso, e conhecendo nossa prática, Leo me apresenta a reprodução encontrada na calçada. Aquilo foi um achado especial, por muitos motivos. Uma pintura que gerou vários textos ao longo da história da arte. Michel Foucault, Giulio Carlo Argan, Georges Didi-Huberman, Daniel Arasse são alguns dos nomes que se debruçaram a pensar sobre os jogos de olhares, luzes, tempos, trajetórias e motivações em torno do quadro. *Las meninas* encontrada após a enchente entra para o acervo do nosso museu para também nos ajudar a pensar. Agora em um outro tempo e com a água.

3 Léo Caobelli é artista visual e doutorando em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente desenvolve um projeto fotográfico sobre os impactos das enchentes. É um colecionador/coletor que está sempre atento para as coisas que se lhes aparecem pelo caminho. Além disso, é um fazedor de museus, como o *Museu dos Afetos Perdidos* e o *Deserto de Erros*. Parte de seu trabalho pode ser visto no *instagram* em: @leocaobelli.

4 Essa saída de barco aconteceu em contexto de um trabalho para a *World Animal Protection*, organização sueca de proteção à vida animal. Seu principal interesse nas enchentes era documentar os impactos na vida silvestre e em animais de fazenda. Informações a respeito em: <https://www.worldanimalprotection.org.br>. Acesso em: 06 agosto 2024.

5 Diego Velázquez, pintor da corte de Felipe IV, na Espanha, viveu de 1599 a 1660.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 01:
Reprodução da
pintura *Las meninas*,
de Diego Velázquez,
no lugar em que
foi encontrada.
Porto Alegre, 2024.
Fotografia: Cristiano
Sant'Anna



FIG. 02:
Reprodução da
pintura *Las meninas*,
de Diego Velázquez,
encontrada na
calçada. Porto Alegre,
2024, Fotografia:
Cristiano Sant'Anna



nome que faz um giro no olhar é também uma virada do gesto expositivo do privado ao público.

Daniel Arasse, em seu texto *Não se vê Nada* (2014), conta que o nome original da pintura *Las meninas* era *O Quadro da Família*, até 1843, e que o pintor desempenhava o duplo papel de pintor e copeiro do rei Felipe IV, da Espanha. Um embaralhamento quando Jonathan Brown, em *Escritos Completos sobre Velázquez*, não menciona esse título. No inventário do palácio de 1566 constaria *Sua Alteza la Emperatriz con sus Damas y un Enano* e nesse tempo a pintura se encontrava do escritório do rei. Em 1734, *La Familia de Rey Felipe IV*. Até aqui nada que pudesse fazer crer uma obra para ser vista e exposta em ambientes públicos do palácio. Tanto o nome, como o lugar escolhido – um local reservado até do convívio familiar – apontam para um lugar na vida privada. Quando a pintura finalmente torna-se *Las meninas*, em 1843, e é exposta ao público no Museu do Prado, em Madrid, Brown acolhe a hipótese de que “colocar à frente serventes aos seus amos surgiu talvez de modo inconsciente no ambiente republicano característico da Europa do século XIX” (Brown, 2008, p. 48). A adoção de um

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

A pintura a óleo no Museu do Prado tem 276cm x 318cm e fica a cerca de 30cm do chão. A que encontramos em Porto Alegre estava rés do chão. Na V.P., na manhã seguinte em que as pessoas tiveram que sair de suas casas, a água estava acima do pescoço. Uma conta simples traz a imagem de que o Velázquez original encontraria água pelo pescoço. Nessas meninas resgatadas da calçada a infanta Dona Margarida, personagem central da pintura, submerge (**Fig. 3**). Uma marca de fungos que parecem flores atravessa a cena e é o testemunho, prova, rastro ou documento da altura em que a água permaneceu por três semanas.



FIG. 03:
*A infanta coberta
de fungos. Detalhe
da reprodução da
pintura Las meninas,
de Diego Velázquez.
Porto Alegre, 2024,
Fotografia: Cristiano
Sant'Anna*

hifas (similares às raízes das plantas) e esporos. Sobre o quadro, essas “flores”, se agitadas, lançam no ar uma fina nuvem de esporos.

No canto esquerdo da pintura, uma pequena parte de uma tela de pintura voltada na direção contrária a nós. Ao lado, o pintor com paleta e tinta nas mãos nos olha. É o próprio Diego Velázquez quem nos olha e se retratou na pintura. Olha-nos como sempre, como há séculos, mas aquele olhar que lia como uma concentração agora parece um contido desânimo (**Fig. 4**).

Fungos são os primeiros seres vivos a se estabelecer em quase todo lugar sobre e sob o planeta: de geleiras a vulcões. Estão por aí há mais de um bilhão de anos. Decompõem quase tudo, ou tudo o que se conhece e se pode imaginar, inclusive rochas. Conhecemos sua parte mais visível, mas ele se espalha de forma invisível e sutil através de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 04:

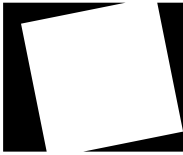
*Velázquez nos olha
com desânimo*

Detalhe de
reprodução da pintura
Las meninas, de
Diego Velázquez.
Porto Alegre, 2024
Fotografia: Cristiano
Sant'Anna



Conheço *Las meninas* já muito antes de vê-las no Museu do Prado, ou mesmo sem nunca ver a originária? Se, no ponto em que estamos, utilizo a palavra originária, é para que não confundamos com a relação entre original e cópia. *Las meninas* de *Porto Alegre*, que é como passarei a denominar o quadro encontrado na calçada em contraponto a *Las meninas do Prado*, talvez não seja cópia ou reprodução da outra. O tipo de conexão que se dá talvez seja outra. Desconfio que as do Prado sejam originárias disso que se apresenta como uma outra coisa aqui, em Porto Alegre. Conheço-a por todas as reproduções que vi e textos que li a respeito de sua história. O que essa “reprodução” (as aspas parecem fazer sentido como recurso gráfico para apontar que a palavra não significa exatamente o que diz) nos apresenta é uma outra coisa. No clássico texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1936), Walter Benjamin aponta alguns questionamentos diante daquele tempo e das possibilidades técnicas, estéticas e éticas do cinema e da fotografia como linguagens emergentes. Para o autor, a multiplicação e replicação em meios que são, por natureza, técnicas de reprodutibilidade (uma fotografia e sua diferença, nesse aspecto, de uma pintura) levanta questões da ordem de um deslocamento da obra que é da tradição a uma *práxis* (Benjamin, 2014/1936). O objeto único é objeto de culto. O objeto disseminado é objeto da política. E isso parece fazer bastante sentido no momento em que vimos, ao longo do século passado, diversos movimentos no campo da arte borrarem, transbordarem as fronteiras entre arte e vida.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 05:

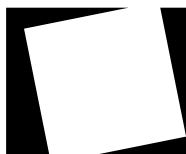
Detalhe de *Las
meninas de Porto
Alegre*, retorcida pela
umidade. Porto Alegre,
2024 Fotografia:
Cristiano Sant'Anna



Será que *Las meninas de Porto Alegre*, com seus fungos, na lona retorcida de umidade (**Fig. 5**), adquire o status, de original dela mesma? Será que há a aura de que fala Benjamin? Um recuo no tempo. Algo que aponta para a tradição. Talvez não, ainda que possa ser original dela mesma. Porque aqui não há conexão com nenhuma tradição, nenhum valor de culto, ou distância. Aqui, ela é a apresentação de uma tragédia – as enchentes –, mas que logo no tempo desaparecerá pela ação dos fungos. Ainda pode ser única (não há outra no mundo). Sem culto ou tradição, uma vez que documento do tempo presente, é o exercício de uma política. Se é, que política é essa?

O que acontece quando a “reprodução” é uma imagem fotográfica de uma pintura? Posso dizer, como vinha dizendo, que “conheço *Las meninas* já muito antes de vê-las no Museu do Prado, ou mesmo sem nunca ver a originária”? Embora o que tenho em mãos mimetize aquela do museu na Espanha, do ponto de vista das suas funções – ainda Benjamin – elas desempenham papéis distintos e, por isso, são dois trabalhos/obras diferentes. Aquela do Prado é única e mantém uma unicidade no contexto da tradição, um valor de culto, uma aura. Esta aqui, talvez possamos dizer que está como veículo de propaganda de certo tipo de ideia de arte que se constitui dentro de um modelo europeu, que tem seus conteúdos e formas de apresentação. Uma impressão sobre lona colada em madeira com uma moldura bem-acabada e com cores combinando com os tons da imagem

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

para que possa estar dentro dos padrões estéticos para ir para a parede. No fim, podemos pensar que *Las meninas do Prado* propaga valores, um modo de vida, um papel dentro da política, que se faz, aí sim, reproduzir em *Las meninas de Porto Alegre*.

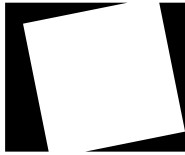
A fotografia de uma fotografia

Michel Foucault, no livro *As Palavras e as Coisas* (1999), nos fala do jogo de olhares provocado pelo quadro. Produz relações. Ajuda a ver personagens que se miram, nos miram, cabeças voltadas à esquerda, direita. Toda uma relação que vai da pintura e se projeta para fora da cena retratada – em direção a nós – e volta ao quadro na figura do espelho ao fundo, que reflete e devolve a imagem que deveria ser, talvez, de nós mesmos. Olhando a história em sentido reverso, poderíamos ver um pensamento fotográfico nessa ideia de uma cena complexa tomada em instantâneo. O movimento congelado no quadro seria o instante decisivo do fotógrafo Henri Cartier-Bresson?

Em seu artigo *O instante decisivo* (1952)⁶, Cartier-Bresson escreve que “o fotógrafo compõe a foto praticamente na mesma duração de tempo que leva para apertar o disparador, na velocidade de um ato reflexo” (Cartier-Bresson, 1952). O instante decisivo é o momento em que a cena se compõe, por uma fração de segundo, aos olhos do fotógrafo e logo se desfaz no movimento contínuo do tempo e da vida. Olhando para trás é fácil perceber na pintura uma relação com essa prática de fotógrafo-caçador que, à espreita, congela a cena que se monta à sua frente. O cão deitado, aquele que entra ou sai do salão ao fundo, o movimento de cabeça das cortesãs e do próprio pintor, tudo se articula para criar a sensação de um momento capturado no tempo. Um instante depois a cena se desfaz. O pintor volta a pintar, as cortesãs se movem, o cão volta-se de costas ou levanta-se. É o próprio Foucault quem reforça essa ideia quando analisa que o pintor, “saindo dessa tela que nos escapa, (...) emerge aos nossos olhos; mas quando, dentro em pouco, der um passo para a direita, furtando-se aos nossos olhares, achar-se-á colocado bem em face da tela que está pintando” (Foucault, 1999, p. 4). Em um olhar para o século XVII a partir do tempo do século XX, o filósofo fala da captura de “um instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio” (Cartier-Bresson, 1952). Mas essa é apenas uma projeção no tempo. Seria uma loucura imaginar um

6 O texto está disponível em: <https://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-o-instante-decisivo.pdf>. Acesso em: 01 agosto 2024.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

pensamento fotográfico em Velázquez no século XVII. Seria? O mais lógico é que, como disse Daniel Arasse, seja muito pouco provável que a nobreza se colocasse por horas em pose para ser retratada na pintura (Arasse, 2014). Ou, de alguma forma, o que possibilita a formação de um espírito, um modo de fazer, que conduz a prática documental e fotojornalística no século XX já estava lá atrás? Nessa intenção, ou na ideia, de criar uma cena cotidiana como um instantâneo, um momento recortado da vida.

O certo é que, nesse pensamento que acaba se invertendo para as “origens ideológicas da fotografia”, o dispositivo (social) pode ser mais potente para refletir do que o aparelho (técnico). A esse propósito, a pesquisadora Ariella Azoulay propõe imaginar as origens da fotografia bem antes das criações de Talbot, Daguerre ou Hercules Florence, que desenvolveram a técnica de fixação da imagem sobre superfícies fotossensíveis entre os anos 1820 e 1840. Para a pesquisadora, a coisa toda começou muito antes, em 1492, ano em que Cristóvão Colombo chega nas Américas. Em seu artigo *Desaprendendo as origens da fotografia*⁷, publicado na revista *Zum*, número 17, em 2019, Azoulay desloca a questão do domínio técnico para o político. Para a autora, a fotografia é mais um aparato que vem na esteira do imperialismo e colonialismo inaugurado com as grandes navegações. “A invenção do Novo Mundo e a invenção da fotografia não são eventos independentes (...) nesse suposto ‘novo mundo’, populações locais e recursos são considerados problemas ou soluções, oportunidades ou obstáculos, e são designados para papéis, espaços e funções ‘específicos’” (Azoulay, 2019), afirma. Na mesma medida, o modo como se constituiu um discurso em torno do exótico e primitivo desde os tempos coloniais/imperiais é similar ao modo como a fotografia aparece como aparato de moldar um certo tipo de olhar sobre o outro. “A empreitada de destruir os mundos de símbolos, atividades e tecidos sociais existentes, e substituí-los por um ‘novo mundo’ de objetos, classificações, leis, tecnologias e significados” (idem). Quando a fotografia é “descoberta” e apresenta-se como a nova invenção da modernidade europeia, os recém-batizados fotógrafos logo saem pelo mundo a registrar realidades locais nas Américas, África, Ásia e Oceania. Durante o século XX, a proliferação de revistas ilustradas (*Life*, *National Geographic*) colocou a possibilidade de o mundo ser visto a partir das câmeras e dos olhares desses novos profissionais, dessa nova atividade que faz imagem/discurso. E aqui o movimento não é de uma rede, mas de pesca com arpão. Se olharmos o

7 Texto publicado em 2019 no site da revista *Zum*. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia>. Acesso em: 01 agosto 2024.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

perfil desses profissionais, veremos que os pescadores, caçadores talvez, vem de um lugar muito específico no planeta: a grande maioria homens do hemisfério norte, notadamente a Europa, que viajam, fotografam e produzem essa nova visualidade sobre o mundo⁸.

Em sequência, a televisão, o cinema e seus modos de contar histórias disputarão as atenções de um público cada vez mais ávido por imagens. E chegamos ao século XXI com cada um de nós postando imagens/discursos daquilo que somos/estamos. Talvez já não faça mais diferença quem está contando a história, porque esse “novo mundo” disseminado pela “violência imperial” (Azoulay, 2019) já é constituinte dos entes que nos tornamos.

Mas voltemos aos nossos fungos e ao fato de que isso tudo nos é, em alguma medida, negado por eles. Aqui eles fazem o trabalho de reciclar, desmontar, quebrar moléculas da tinta e da lona plástica onde a imagem da imagem foi produzida com a intenção de estar à altura da parede – de ir para a parede. O que essa situação propaga é uma certa ideia de arte, valores e civilização. E aqui, em *Las meninas de Porto Alegre*, uma reviravolta faz com que aquilo que era objeto de culto no museu gire para função política e propaganda.

Erik Jonne Vieira de Melo, em sua dissertação de mestrado de 2011, pela Universidade Federal de Pernambuco, *Degradação de Petróleo por Cultura Mista de Fungos e Bactérias*, conduziu um experimento em que 91,96% dos hidrocarbonetos alifáticos, composição básica do petróleo, foram degradados. Em letras leigas é o mesmo que dizer que os fungos, com ajuda das bactérias, têm a capacidade de decompor as moléculas de derramamentos de óleo no mar, plástico, lona e tinta da reprodução de Diego Velázquez. Aqui a cultura – de fungos – fará desaparecer imagem e suporte.

Em *Las meninas* de *Porto Alegre* ainda nos resta uma boa parte para ser olhada: o pintor, o cachorro, o espelho ao fundo, alguém de sai ou entra no fundo da sala (fig. 06) e algo das cortesãs à direita. Resta também o quadro que se pinta, de costas para nós, e a luz que entra por

8 Ainda hoje as coisas são muito parecidas se pensarmos a questão de gênero. A *Woman Photograph*, iniciativa que reúne 850 fotografias documentais pelo mundo, aponta que, em 2018, apenas 15% das fotojornalistas atuantes pelo mundo eram mulheres. Informações em: <http://fnfemmenews.wixsite.com/femmenews/post/desigualdade-dentro-do-fotojornalismo-ainda-%C3%A9-uma-realidade>. Acesso em: 08 agosto 2024.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

uma janela, que também não é mostrada a nós. Nesse ponto os fungos também atacam o texto de Foucault, porque desintegram o sentido. Se no Prado “a representação pode se dar como pura representação” (Foucault, 1999, p. 21), esta representação de uma cena da nobreza pode ser pura representação de um jogo de relações sociais que vai além das figuras de pintor, rei, rainha, infanta, cortesãs, cachorro, aqui em Porto Alegre o que mais vemos é a pura apresentação desse ser – nem planta, nem animal – que se alimenta da ruína do humano.

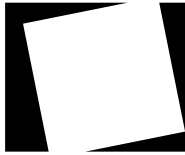


FIG. 06:
*O espelho e
alguém que entra
ou sai.* Detalhe de
reprodução da pintura
*Las meninas de Porto
Alegre*. Porto Alegre,
2024. Fotografia:
Cristiano Sant'Anna

Barbárie, cultura e civilização

Mais uma vez é meu amigo Léo que chama a atenção para algo que está acima e atrás de *Las meninas de Porto Alegre*. Uma porta marrom que tem colado, um desenho feito à mão e pintado com lápis de cor sobre folha de ofício branca retratando um Cristo Bizantino (**Fig. 7**). O encontro dessas duas coisas me coloca a imaginar que tipo de pessoa vive naquela casa. Penso no império que floresceu na Europa Oriental entre os séculos IV e XV. Por volta do século IV, o Império Romano já não era uma unidade sobre a Europa, norte da África e Oriente Médio. Dividido em dois, Ocidente e Oriente, o primeiro se fragmentava em disputas e invasões. O imperador

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 07:

Reprodução de um
Cristo Bizantino
encontrado junto a
Las meninas de Porto
Alegre. Porto Alegre,
2024. Fotografia:
Cristiano Sant'Anna

Flávio Arcádio⁹ formava uma unidade política, militar e cultural por trás dos muros de Constantinopla: o Império Romano do Oriente ou, simplesmente, Império Bizantino.



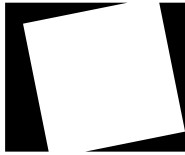
O historiador Jacques Le Goff, em seu livro *A civilização do Ocidente medieval*, se detém a estudar o período de dissolução do domínio romano no Ocidente e aponta o terror “quanto às atrocidades e destruições “que acompanharam os ‘passeios’ dos povos bárbaros” (Le Goff, 2016, p.25). Bárbaro era uma palavra utilizada para nomear todo povo que não falava o latim, mas bárbara é uma palavra inventada muito antes dos romanos.

“Naste comanda Cários de idioma bárbaro” (Homero, 2020, p.101). O verso, em *Ilíada*, de

Homero, chama de bárbara fala a língua dos Cários, que habitavam a Ásia Menor na antiguidade. Povo não falante do grego. Acredita-se que o poema épico tenha sido escrito no século IX antes de Cristo, a partir de tradição oral anterior. Primeiro registro escrito da palavra bárbara, ela aqui apresenta-se como uma forma de designar todos aqueles não falantes do grego, que eram entendidos como balbuciantes de um *bar bar* incompreensível. A origem do termo e seu sentido é apontada pelo professor de história Daniel Neves, no artigo *Bárbaros (Povos Germânicos)*, no site *Brasil Escola*: “todos os povos que não possuíam a cultura grega ou romana eram considerados bárbaros e estereotipados como ‘incivilizados’, ‘incultos’, ‘primitivos’ etc.” (Neves, 2024). Por extensão ao longo do tempo, quem não compartilhou a cultura grega, helenística ou romana é aquele que não fala a “língua civilizada”, que balbucia, que se comunica através de um *bar bar bar* incompreensível, que são os bárbaros sem cultura (porque não é a minha cultura). Neves ainda diz que o primeiro registro de uso pejorativo disseminado de que se tem registro é em relação aos persas em

9 Flávio Arcádio foi o primeiro imperador do Império Romano do Oriente a partir de 395. Seu irmão, Honório, no mesmo período, governou o Império Romano do Ocidente.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

torno do século X antes de Cristo. A palavra é absorvida pelos romanos do século II da era cristã com relação aos germânicos - outro termo genérico para todos os povos que viviam na parte norte da Europa.

A estratégia de dominação pela redução da cultura do outro como primitiva, inculta e não civilizada veio trazendo a palavra até nossos dias, O bárbaro, a barbárie, a barbaridade, balbúrdia (lembra como foram chamadas as universidades públicas?) e até um certo povo da região da Noruega e que se estabeleceu no norte da África: os *Wandeln*, traduzidos para Vândalos. É interessante perceber como romanos e gregos, que dominaram e dizimaram culturas por séculos, nunca foram “vândalos” ou “bárbaros”. Pelo menos não aos nossos olhos. Olhos devedores, na tradição, a gregos, romanos e europeus. Até enxergamos as atrocidades, mas reverenciamos a técnica, a filosofia, a matemática, a engenharia.

Entre cultura e barbárie, Walter Benjamin nos ajuda a pensar, em seu texto *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*, dizendo que “não há documento da cultura que não seja também um documento da barbárie” (Benjamin, 2019, p. 137). Aquilo que se coloca diante de nós – “múmias egípcias e artefatos incas em um museu de Nova Iorque”¹⁰, por exemplo – é também o documento da violência e espoliação do Império Britânico sobre o Egito no século XIX.

Entre civilização/cultura e barbárie, Hannah Arendt pensa todo ato de criação como um ato de violência. O que o humano faz sobre a terra é criar e transformar. Para que algo da criação humana se realize no mundo, aponta Arendt em *A Condição Humana*, é preciso olhar para as coisas enquanto matéria e não como seres.

O material já é um produto das mãos humanas que o retiraram de sua natural localização, seja matando um processo vital, como no caso

10 O verso está na música *Disneylandia*, do compositor e intérprete uruguaio Jorge Drexler. Na composição, o autor se utiliza de uma série de recursos da palavra, mas também do ritmo de uma guitarra tocada entre o estilo flamenco, norte africano e a milonga uruguaia, para apontar a complexidade das relações entre povos no planeta. Alguns dos versos da música dizem: “multinacionais japonesas instalam empresas em Hong-Kong e produzem com matéria prima brasileira para competir no mercado americano; literatura grega adaptada para crianças chinesas da Comunidade Europeia; relógios suíços falsificados no Paraguai vendidos por camelôs no bairro mexicano de Los Angeles”. A música termina com o seguinte verso: “Crianças iraquianas fugidas da guerra não obtêm visto no consulado americano do Egito para entrar na Disneylândia”. Disponível em: <http://youtu.be/Ehvosk1hdw0?si=H0gxAtO75Q0bRclw>. Acesso em: 08 agosto 2024.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

da árvore, que tem de ser destruída para que se obtenha a madeira, seja interrompendo algum dos processos mais lentos da natureza, como no caso do ferro, da pedra, ou do mármore, arrancados do ventre da terra (Arendt, 2019, p.173)

O ato de imaginar é da cultura e todo ato de fabricar realidades imaginadas tem “esse elemento de violação e violência” (idem). A violência que coloca troianos e espartanos uns contra os outros na *Ilíada* pode ser a mesma que nos faz erguer uma cidade sobre terrenos alagados, aterrar parte do lago Guaíba e avançar com mais construções sobre as águas. Um mapa interativo publicado pelo site do jornal *Zero Hora*¹¹ mostra que, até meados de 1954, o que hoje conhecemos como estádio Beira Rio, Parque da Harmonia e toda a orla do Guaíba até um pouco antes do Estaleiro Só eram lago ou áreas alagadas. Inclusive os bairros Praia de Belas, Cidade Baixa e Menino Deus. A cidade começou a aterrar em direção à zona norte até o cais Navegantes, o chamado Quarto Distrito. Se sobrepuosermos a mancha de inundação das enchentes de maio de 2024 e o mapa de Porto Alegre pré aterros, veremos que ambos se confundem, mas isso não explica por que os diques, comportas e bombas d’água da cidade – que servem como estruturas de contenção do lago - não funcionaram quando foi necessário. Poderíamos imaginar uma cadeia de ações premeditadas e em ato, mas isso não explica a situação. Achille Mbembe, em seu livro *Necropolítica*, desenvolve um conceito com o mesmo nome do livro. Mbembe identifica uma “política da morte” em que o poder (estados, corporações) exercem “biopoder” (poder sobre os corpos) a fim de definir como se vive, quem vive, quem morre e quem se deixa morrer à própria sorte dentro de uma lógica de manutenção de controle sobre as pessoas (Mbembe, 2018).

Nossa tragédia aponta para uma perda de controle. Não há como identificar um artifício deliberado e orientado a determinadas populações, grupos sociais, gênero ou raça. Aqui, com exceção de moradores de bairros altos, as águas avançaram sobre casas e edifícios em bairros de classe média como Menino Deus, Cidade Baixa, Praia de Belas, Floresta, Centro Histórico. Quem não teve suas residências alagadas ficou algumas semanas sem luz e água. O que parece mais provável é que anos de decisões erráticas, preguiça, ignorância e negacionismo nos levaram a essa situação e aos fungos fazendo seu trabalho. Mas a violência não

11 O mapa pode ser visto em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2019/05/porto-alegre-dos-aterros-saiba-como-a-cidade-avancou-sobre-o-guaiba-aolongodas-decadas-cjvigba4p030h01pemaucrqkk.html> . Acesso em: 09 agosto 2024.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

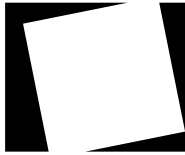
e-ISSN: 2179-8001

atinge a todos da mesma forma. Na Vila dos Papeleiros as condições de retomada são bem menos auspiciosas que em outros bairros.

Quem lê a *Ilíada* percebe que o poema não termina no capítulo final da guerra. Nada sobre o cavalo de madeira construído pelo “astucioso Ulisses” e que é usado para invadir e tomar Tróia está escrito ali. A *Ilíada* termina com uma conversa entre Aquiles, cujo amigo Pátroclo fora assassinado em combate pelos troianos, e Príamo (rei de Tróia), que vai ao seu encontro para resgatar o corpo do filho morto. Na conversa que se segue, ambos choram juntos a perda do amigo e do filho. A *Ilíada* se encerra no momento em que dois inimigos, ao menos por um instante, se tornam parceiros de um sentimento. O luto, a perda os aproximam. Um entende ao outro em sua dor e isso faz com que possam esquecer os motivos de estarem ali como inimigos. O vazio se torna algo mais amplo que o resto. É como se Homero nos dissesse: aqui há a presença da perda, do vazio, do luto enquanto si, enquanto ideia, e é a isso que Príamo e Aquiles olham e que os conecta. Diante da guerra, da “violação e violência”, Homero escolhe terminar com aquilo que mais pode falar do tempo suspenso. Como se dissesse que aquelas duas mortes e perdas são as ideias de morte e perda. E que o transcorrer do tempo e dos acontecimentos, do mundo, da cadeia de eventos fossem apenas representações que se consomem a si mesmas no mundo da matéria.

Entre cultura e civilização, tradutores de Sigmund Freud sempre tiveram dúvidas. Um de seus escritos mais conhecidos, *Das Unbehagen in der Kultur* (*Mal-estar na cultura*, em tradução literal), ficou mais conhecido por *Mal-estar na civilização* por editoras americanas e brasileiras como Penguin e Companhia das Letras. Por que esse *kultur* abriu espaço para civilização? É o próprio Freud quem esclarece a questão em outro escrito: *O Futuro de uma Ilusão*. “Como se sabe, a cultura humana - (...) e me recuso a separar cultura e civilização - mostra dois lados ao observador” (Freud, 2023/1939, p. 28). Ora, se não estamos diante da afirmação de que as palavras são sinônimas, ao menos uma não existe sem a outra. E o que são esses dois lados que cultura/civilização mostram ao observador? A palavra cultura vem do latim *cultio*, que significa cultivo, cultura, agricultura. Ligados à terra e ao cultivo da agricultura, humanos fizeram e fazem cultura, nas plantações. E minhocas cultivam a terra. A violência da cultura/barbárie pode ser a violência dos fungos que fazem cultura enquanto desmontam moléculas transformando uma coisa em outra. Assim como esses fungos que atacam *Las meninas de Porto Alegre*, penso que a ruína pode ser

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

matéria e comida. Que a ação dos fungos é mais um espaço aberto por cada um de nós do que uma “invasão bárbara” de seres exógenos.

Voltemos ao que nos disse Le Goff sobre toda essa parte da humanidade responsável por um período de pouca produção técnica e cultural na Europa medieval, e que, por ser “incapaz de criar, de produzir, o mundo bárbaro ‘reutiliza’ ” (Le Goff, 2016, p. 35). Olhemos para essa palavra – reutilizar – com desconfiança e pensando em fungos, *Las meninas de Porto Alegre* e enchentes.

Reutilizar coisas entre colecionador e catador

Entre utilizar e reutilizar, o útil/reútil, há uma distância para pensar o que se recicla. Reutilizar pode ser pensado como utilizar de novo. Aquilo que era um banco e foi jogado fora, pode ser reutilizado e desempenhar um papel de novo na mesma função. Por outro lado, parece-me que reciclar envolve algo que transforma em outra coisa para outra função. Por exemplo: podemos falar em reciclagem de garrafas plásticas descartáveis. Isso envolve um processo de transformação. A garrafa é recolhida, triturada e transformada em balde, banco de jardim, sacola. O que é pegar este quadro que encontramos na rua e acreditamos que estava na parede de uma casa e colocá-lo agora no museu de coisas resgatadas? Se, por um lado, há uma reutilização do mesmo com a mesma função; por outro, um mundo de significados recicla e transforma aquilo que era uma reprodução de *Las meninas do Prado* em *Las meninas de Porto Alegre*. Reutilizar, resgatar e reciclar é o que o *Museu de Resgates* pratica. Tudo que se encontra no acervo vem da reutilização ou reciclagem daquilo que foi considerado lixo por outros. Dizemos que ressignificamos também. E não só no museu. É o que se faz de forma geral na V.P. *Las meninas de Porto Alegre* vai para o museu, mas ali ela continua degradando em alimento e com a possibilidade de contaminar o resto. Aqui seriam os fungos os recicladores. Nesse sentido, a barbárie que praticamos é a de não congelar o tempo na tradição e no culto. Se a civilização nos legou *Las meninas do Prado*, a barbárie, disso mesmo que chamamos povo civilizado, nos presenteou com *Las meninas de Porto Alegre*. É de alguma forma bárbaro o modo como fazemos museu.

Colecionador e trapeiro são figuras centrais na obra da Walter Benjamin. Em vários momentos esses dois personagens acionam reflexões para pensar tanto a cidade de Paris do século XIX como os conceitos de experiência e choque, mas há dois momentos em que o filósofo define um e outro. Em *Passagens*, Benjamin afirma que “o verdadeiro colecionador

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

retira os objetos de suas relações funcionais". (Benjamin, 2018, p. 351). Seria inscrever a coisa em um círculo mágico no qual ela se imobiliza. Há uma ideia de congelamento de tempo. O trapeiro é aquele que coleta os restos da nascente sociedade de consumo que "começaram a aparecer em grande número nas cidades quando o lixo passou a ter certo valor, devido aos novos processos industriais" (Benjamin, 2017, p. 21). Esse que se chamava trapeiro no século XIX e início do XX, porque recolhia principalmente os trapos, que eram o resíduo da indústria têxtil, hoje chamamos papeleiros, referência ao material mais abundante e valioso: o papel.

Mas o que aproxima as figuras do colecionador e do papeleiro (trapeiro)? O papeleiro é aquele que recoloca o que perdeu valor (dito lixo) de volta na economia? Se perdeu a função e o interesse para alguém, a coisa agora ganha valor econômico para quem vive do que não serve mais para outros. Mas vive de outra forma: Se era um vestido e ficou velho, vira trapo para ser reciclado. Colecionador e papeleiro estão olhando as coisas do mundo como coletores. A diferença seria que o colecionador olha para elas no tempo e dá sentido de conservação e memória. Papeleiro busca o valor econômico como matéria e não conteúdo. Pouco importa se o papel é um livro de Homero, um caderno escolar ou uma embalagem de presente. Tudo vira valor do peso do papel na reciclagem. Para o colecionador, a mais fina e leve página escrita pode ter valor maior do que uma tonelada de folhas amassadas.

No entanto, no *Museu de Resgates* há um colecionismo que toca, mistura e confunde funções. O espanto com algo do que é jogado fora faz com que, por exemplo, um álbum de fotos encontrado na calçada seja olhado como objeto do tempo e não do lixo. Por esse giro no olhar, vai entrar na lógica da reciclagem de uma outra forma. Não mais como matéria, papel para ser pesado na balança e vendido, mas por seus conteúdos, as imagens que emanam dali.

Se a matéria papel já é um documento que conta a história daquilo que usamos e descartamos na cidade de Porto Alegre - a quantidade de papel, garrafas plásticas e outros produtos e embalagens que perdem função logo que abrimos nossos produtos de consumo e que se acumulam nas calçadas -, olhar para o conteúdo de algumas dessas coisas, levá-las para o museu, ajuda-nos a pensar outras histórias. A ideia de que as imagens das pessoas naquelas fotografias perderam o afeto e importância a ponto de virar lixo é o que gera o espanto e faz resgatar. No *Museu de Resgates* se lida sempre com o lixo, mas nem sempre do mesmo modo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Os fungos vão bem, obrigado

No esforço de perguntar o que *Las meninas de Porto Alegre* nos conta dos recentes acontecimentos na cidade, que atingiram também um vasto território do estado do Rio Grande do Sul, e de como isso pode estar relacionado com um *Museu de Resgates* e a lógica de vida de catadoras e catadores na cidade, talvez devamos olhar para aquilo que está no chão.

O que está no chão é a matéria de ganhar dinheiro para milhares de pessoas na cidade, que, assim como o lixo que depositamos pelas calçadas, não são vistas. Aquele quadro mofado, que foi colocado na frente de casa, poderia ter como destino uma das muitas montanhas de escombros que estão espalhadas em Porto Alegre. Resultado do recolhimento de móveis, aparelhos domésticos e bens pessoais descartados na frente das casas e recolhidos pela prefeitura, essas montanhas ainda não têm destino. A discussão está em torno de para qual aterro sanitário levar ou se o melhor é definir uma nova área.

Foi o olhar coletor de Leo Caobelli que salvou *Las meninas de Porto Alegre*. Talvez haja coisas que, apesar de muitas, sejam para serem vistas como poucas. O lixo pode ser uma delas, relegado ao lugar do não olhado. Necessitamos apertar os olhos, fixar a visão e a mente para ver o que está escondido. Esse esforço de colecionador/papeleiro faz perceber, no meio de tudo que foi nomeado lixo, algumas coisas que nos espantam e produzem desejo de resgatar.

A catástrofe não é por acaso. Mais do que natural, ela é política. Aquele quadro, apontado para mim por Léo, parece-me o documento da civilização/barbárie/cultura que nos levou a trinta dias de inundações. Aquilo que agora é comida desses seres estranhos, porque não os entendemos, já estava em desintegração muito antes da aparição dos fungos aos nossos olhos e narizes.

Joana Cabral de Oliveira, em prefácio do livro *O Cogumelo no Fim do Mundo*, de Anna Tsing, aponta que vivemos “uma vida precarizada pela exploração violenta, que arruína pessoas e nos coloca em face a uma crise climática que ameaça muitas formas de vida” (Oliveira, in: Tsing, 2022, p.8). Exploração, violência, ameaça, ruína. Lembram dos bárbaros? Aqueles povos sem cultura, que não produzem nada e vivem de reutilizar o que é produzido pelos civilizados. A alternativa seria buscar formas de “fertilizar nossa imaginação para conceber devires” (idem). Mas não é justamente a imaginação humana que faz violência (Arendt, 2019)? Qual

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

a real capacidade que temos de pensar, escolher, vislumbrar devires quando somos o próprio lobo do lobo do homem?¹² Quando a melhor imaginação pode não nos incluir? Não incluir o humano. *Las meninas de Porto Alegre* nos ajuda a pensar cultura e barbárie através de relações complexas. A cultura pode ser a cultura de fungos que destroem aquele documento da civilização da Europa central do século XVII. Não mais a barbárie sobre a pintura. E toda a cultura humana talvez possa ser olhada como a barbárie que se encontra hoje apresentada nas marcas de água das paredes e atravessando o quadro em hifas e esporos. A ruína é a ruína da humanidade, fundamentalmente, e o mundo vai muito bem, obrigado, sem nós. Sebo Café, Casa de Cultura Mario Quintana, Praça da Alfândega, Mercado Público, Sete de Setembro, Siqueira Campos, Avenida Mauá.

Os fungos vão muito bem, obrigado.

12 Letra da música *Língua*, de Caetano Veloso, em que o artista cita o filósofo Thomas Hobbes. Em *Língua*, Veloso nos convida a “rocar a língua de Luís de Camões” e grita: “sejamos imperialistas!” (Veloso, 1984). Com “sejamos o lobo do lobo do homem”, o compositor parafraseia o filósofo Thomas Hobbes que, em 1642 (catorze anos antes de *Las meninas* serem pintadas por Velázquez), publicou *Do Cidadão*. No livro, Hobbes dá os primeiros passos na sua teoria política que mais ficou conhecida e vai ser desenvolvida em *Leviatã*: o ser humano é naturalmente mal e necessita de um governo que o proteja desse mal. Hobbes aborda o lugar da pessoa diante do estado, da religião e do outro. Mas a frase que encontramos em Hobbes vem de antes. A ideia de que o homem é o lobo do homem aparece três séculos antes de Cristo, na comédia teatral *Asinaria*, do dramaturgo romano Plautus: “lupus est homo homini” (Plautus, verso 495). A comédia descreve uma rede de intrigas atenienses em que dois escravos enganam seus amos para conseguir dinheiro e pagar pelos serviços de uma prostituta. Não se sabe a data exata do texto, mas acredita-se que data do século III antes de Cristo. Veloso nos leva ao autor de um dos maiores textos de propaganda despótica, nos projeta três séculos antes da nossa era e nos devolve como possibilidade de sermos lobos do lobo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Referências

ARASSE, Daniel. *Não se vê nada*. Lisboa; KKYM, 2015.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2019.

AZOULAY, Ariella. *Desaprendendo as origens da fotografia*. In: Revista Zum. São Paulo, SP, n. 17, 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia>. Acesso em: 01 agosto 2024.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto alegre: Zouk, 2014.

BRASIL ESCOLA. *Bárbaros (povos germânicos)*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiag/os-barbaros.htm>. Acesso em: 20 julho 2024.

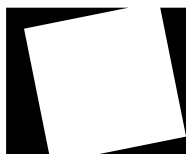
BROWN, Jonathan. *Escritos Completos* sobre Velázquez. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2008.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O instante decisivo*. Disponível em: <https://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-o-instante-decisivo.pdf>. Acesso em: 01 agosto 2024.

DISNEYLÂNDIA. Intérprete: Jorge Drexler. Compositor: Jorge Drexler. In: 12 segundos de obscuridad. 2006. Disponível em: <http://youtu.be/Ehvosk1hdw0?si=H0gxAtO75Q0bRclw>. Acesso em: 08 agosto 2024.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins fontes, 1999.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FREUD, Sigmund. *O Futuro de uma Ilusão e O Mal-estar na Cultura*. Porto Alegre: L&PM, 2023.

HOBBS, Thomas. *Do cidadão*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: Editora 34, 2020.

JORNAL ZERO HORA. *Porto Alegre dos aterros: saiba como a cidade avançou sobre o Guaíba ao longo das décadas*. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2019/05/porto-alegre-dos-aterros-saiba-como-a-cidade-avancou-sobre-o-guaiba-ao-longo-das-decadas-cjvigba4p030h01pemaucrqqk.html>. Acesso em: 08 agosto 2024.

KOEHLER, Henrique. *Dicionário Escolar Latino-Português*. Porto Alegre: Editora Globo, 1955.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do Ocidente medieval*. Petrópolis: Vozes, 2016.

LEO CAOPELLI. Instagram: @leocaobelli, 2020. Rede social do artista. Disponível em: <https://www.instagram.com/leocaobelli>. Acesso em: 08 agosto 2024.

LÍNGUA. Intérprete: Caetano Veloso. Compositor: Caetano Veloso. In: Velô. Philips Records 1984.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

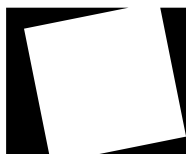
MELO, Erik Jonne Vieira de. *Degradação de Petróleo por Cultura Mista de Fungos e Bactérias*. Recife: o autor, 2011.

MUSEU DE RESGATES. Instagram @museuderesgates, 2021. Rede social de catadores autônomos da cidade de Porto Alegre. Disponível em: <https://www.instagram.com/museuderesgates>. Acesso em: 10 agosto 2024.

PLAUTUS, Titus Maccius. *Asinaria*. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/plautus/asinaria.shtml>. Acesso em: 01 agosto 2024.

PORTO ALEGRE, Lei Complementar n. 728, de 08 de janeiro de 2014. Institui o Código de Limpeza Urbana. Porto Alegre, RS, 2014.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/rs/p/porto-alegre/lei-complementar/2014/73/728/lei-complementar-n-728-2014-institui-o-codigo-municipal-de-limpeza-urbana-revoga-as-leis-complementares-no-s-234-de-10-de-outubro-de-1990-274-de-25-de-marco-de-1992-376-de-3-de-junho-de-1996-377-de-3-de-junho-de-1996-591-de-23-de-abril-de-2008-e-602-de-24-de-novembro-de-2008-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 08 agosto 2024.

PORTO ALEGRE, Lei ordinária 10531, de 10 de setembro de 2008. Institui, no município de Porto Alegre o programa de redução gradativa do número de veículos de tração animal e de veículos de tração humana e dá outras providências. Porto Alegre, RS, 2008. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/rs/p/porto-alegre/lei-ordinaria/2008/1054/10531/lei-ordinaria-n-10531-2008-institui-no-municipio-de-porto-alegre-o-programa-de-reducao-gradativa-do-numero-de-veiculos-de-tracao-animal-e-de-veiculos-de-tracao-humana-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 08 agosto 2024.

ROLNIK, Raquel. *Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2015.

SHELDRAKE, Merlin. *A trama da vida: como os fungos constroem o mundo*. São Paulo: Fósforo/Ubu Editora, 2021.

TSING, Anna. *O cogumelo do fim do mundo*. São Paulo: n-1 edições, 2022.

WORLD ANIMAL PROTECTION. Conteúdo das ações da organização e sua atuação no Brasil. Disponível em: <https://www.worldanimalprotection.org.br>. Acesso em: 06 agosto 2024.

ZONA VP. 2019 – 2024. Documentação de trabalhos dentro do contexto das ações do *Museu de Resgates*. Disponível em: <https://cargocollective.com/zonavp>. Acesso em 06 agosto 2024.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

CRISTIANO SANT'ANNA

Fotógrafo, mestre em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutorando pelo mesmo programa. Integra o grupo de pesquisa Cidadania e Arte. Sua pesquisa encontra-se dentro do campo da fotografia, arte contemporânea, arte colaborativa e ação social.

Artigo submetido em 11 de agosto de 2024**Aprovado em 1º de setembro de 2024**

Como citar: Sant'Anna, C. (2024). Las meninas depois da enchente: cultura, barbárie, civilização. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 28(50).

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



Quatro Estações: alegorias no Brasil do século XVIII

Four Seasons: allegories in 18th century Brazil

Angela Brandão

Unifesp, Brasil

ORCID: 0000-0001-8946-9910

Resumo

A partir das alegorias das Quatro Estações do Ano, pintadas a óleo sobre madeira, em 1774, por Bernardo Pires da Silva, nas paredes laterais da capela-mor da Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, Minas Gerais, este texto apresenta algumas possibilidades de refletir sobre como se constituíram diferentes formas de percepção e representação dos fenômenos climáticos, organizados como Estações do Ano, baseadas em elementos próprios ao pensamento europeu do século XVIII e suas traduções no território colonizado.

Palavras-chaves

Bernardo Pires da Silva. Pintura Rococó. Quatro Estações.

Abstract

Based on the allegories of the Four Seasons, painted in oil on wood in 1774 by Bernardo da Silva Pires, on the side walls of the main chapel of Nossa Senhora do Pilar Church, in Ouro Preto, Minas Gerais, this text presents some possibilities for reflect on how different forms of perception and representation of non-human nature cyclical phenomena were constituted (with emphasis on the Seasons of the Year), based on elements specific to 18th century European thought and its traduction in the colonized territory.

Keywords

Bernardo Pires da Silva. Four Seasons. Rococo painting.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

As mudanças climáticas, a partir das quais passamos a experimentar nossa relação com a Natureza não-humana e expressá-la por meio de imagens, remetem a outras temporalidades, se voltarmos provisoriamente as costas para o futuro. Somos levados, então, a buscar camadas do passado em que se tentou organizar e de alguma forma controlar, a partir de alegorias, os fenômenos do clima, ora em suas mudanças cíclicas e até certo ponto previsíveis, ora nas intempéries, com seus efeitos imponderáveis.

As anotações que se seguem buscam reconhecer como as Estações do Ano foram representadas, por meio de um exemplar bastante específico: as paredes laterais da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, Minas-Gerais, onde foram realizadas pinturas com as alegorias da Primavera, Verão, Outono e Inverno (**Figuras 1 a 4**), de autoria de Bernardo Pires da Silva (17?? – 17??).

No início do século XX tais pinturas em óleo sobre madeira foram recobertas com tinta branca, e entre 1952 e 1965 o IPHAN promoveu trabalhos de recuperação das mesmas. Segundo o fichamento do próprio órgão do patrimônio, estão em bom estado de conservação, entretanto observam-se certos desgastes e perdas, provavelmente devido à intervenção anterior¹.

De acordo com Adalgisa Arantes Campos (2021):

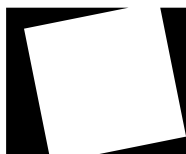
As pinturas da capela-mor foram executadas por Bernardo Pires da Silva, conforme lançamento de 1774, e posterior louvação de João Nepomuceno Correia e Castro. O dito Bernardo Pires trabalhou no forro da capela-mor do Santuário de Congonhas entre 1773 e 1775, atividade que presumimos justificar seu pedido para se ausentar da irmandade do Santíssimo. Embora não tenha sido tratado como 'mestre' na documentação, Pires elaborou uma figura humana com mais desenvoltura que aquela de Carvalhais no forro da nave.

As pinturas trazem, segundo Andreia de Freitas Rodrigues (2018, p. 118-119):

esquemas compositivos muito similares, um concheado simples emoldura a cena, onde podemos ver uma paisagem que cerca as figuras.

1 Arquivo Noronha Santos – IPHAN – Livro de Tombo Livro de Belas Artes – Inscrição n. 246 Processo nº 0075-T-38 Data: 08/09/1939 OBS: O tombamento inclui todo o seu acervo, de acordo com a Resolução do Conselho Consultivo da SPHAN, de 13/08/85, referente ao Processo Administrativo nº 13/85/SPHAN.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 01:

Bernardo da Silva Pires.
Primavera. Do conjunto
das *Quatro estações do*
ano, 1774 Pintura a óleo s/
madeira. Capela Mor Matriz
N. S. do Pilar, Ouro Preto –
MG. Fonte: A. Rodrigues/
IPHAN

FIG. 02:

Bernardo da Silva Pires.
Verão. Do conjunto das
Quatro estações do ano,
1774 Pintura a óleo s/
madeira. Capela Mor Matriz
N. S. do Pilar, Ouro Preto –
MG. Fonte: A. Rodrigues/
IPHAN

FIG. 03:

Bernardo da Silva Pires.
Outono. Do conjunto das
Quatro estações do ano,
1774 Pintura a óleo s/
madeira. Capela Mor Matriz
N. S. do Pilar, Ouro Preto –
MG. Fonte: A. Rodrigues/
IPHAN

FIG. 04:

Bernardo da Silva Pires.
Inverno. Do conjunto das
Quatro estações do ano,
1774 Pintura a óleo s/
madeira. Capela Mor Matriz
N. S. do Pilar, Ouro Preto –
MG. Fonte: A. Rodrigues/
IPHAN

É bom lembrar que, embora não haja notícia dos modelos nos quais as alegorias se baseiam, as estações seguem a divisão anual do hemisfério norte, como se percebe pelos elementos do Verão e Outono.



Rodrigues bem observou que a figura que representa a Primavera, uma alegoria feminina, assemelha-se ao modelo presente na obra *Iconologia* de Cesare Ripa: uma jovem transportando flores acompanhada de um cupido. O verão é também uma jovem no ambiente da colheita do trigo, acompanhada por *ignudi*. O outono traz uma representação da vindima com a figura de Baco. O inverno é representado por um idoso que aparentemente se aquece diante de um braseiro (RIPA apud. RODRIGUES, 2018, p 118-119).



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Embora as valiosas indicações deixadas pela tese de Rodrigues (2018) e pelo texto de Campos (2021) sejam fundamentais, as autoras não tiveram a intenção de aprofundar-se especificamente sobre o tema das Estações, uma vez que estavam voltadas para estudos mais amplos do *Vanitas* ou do processo de ornamentação pictórica da Matriz como um todo, respectivamente. Assim, ainda restam muitas hipóteses a serem averiguadas em relação às pinturas das Quatro Estações da Capela-Mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto; como forma de refletir sobre percepções artísticas dos fenômenos climáticos.

No que se refere ao espaço arquitetônico da Igreja onde se encontram os exemplares, a Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto foi construída com planta do engenheiro militar Pedro Gomes Chaves a partir de 1730, sendo a obra arretada pelo mestre português João Fernandes de Oliveira. Em 1733, o grosso da construção já se encontrava terminado, e o Corpo Santo foi devolvido da Capela do Rosário, onde se encontrava provisoriamente, na conhecida festa do *Triunfo Eucarístico*. Entre 1735 e 1737 a decoração arquitetônica da nave foi realizada por Antônio Francisco Pombal, também mestre português, com retábulos laterais inseridos em 33 e 35, com atuação do escultor Manuel de Brito. A partir de 1746 se começa a ser feita a decoração da capela-mor com talha iniciada pelo escultor Francisco Xavier de Brito e concluída pelo entalhador Antônio Henriques Cardoso e douradas por Bernardo Pires da Silva, o pintor que realizou as Quatro Estações na parte inferior das paredes laterais (OLIVEIRA; CAMPOS, 2010, p.39- 51).

Para compreender como as Quatro Estações do Ano foram representadas nas paredes laterais da Capela Mor da igreja, caberia um breve estudo iconográfico das Quatro Estações, ainda que guardando os limites da assim chamada cultura ocidental, com foco no século XVIII lusitano. O percurso iconográfico não é um caminho fácil, e obviamente este texto tampouco poderia pretender trilhá-lo de maneira exaustiva. Porém, no espaço dessas linhas, apresentamos de maneira rudimentar algumas das variadas possibilidades associativas do tema.

A iconografia das Quatro Estações, com efeito, possui uma abrangência universal, como se pode imaginar, tanto do ponto de vista de uma história da arte, como também da história das religiões, da teologia, da astronomia ou da filosofia – revelando diferentes formas de relação entre o Homem e o Clima. Partimos da compreensão de que os tempos da Natureza serão definidos pelas passagens do ano, de acordo com as Quatro Estações, como

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

uma construção histórico-cultural. Trata-se, portanto, de indicar uma certa “invenção da Natureza”, na qual, por determinados motivos astronômicos e pelo precoce reconhecimento dos solstícios e equinócios, identificou-se que as Estações do Ano seriam em número de quatro e necessariamente compreendidas como Primavera, Verão, Outono e Inverno, muitas vezes ordenadas conforme o calendário anual do Hemisfério Norte.

Cabe, por certo, aplicar uma ideia abrangente do significado cultural do problema como forma de articulação entre textos e imagens que envolvem as representações das Quatro Estações de Minas Gerais da segunda metade do século XVIII, o qual se construiu e se manteve como um conhecimento longamente sedimentado na cultura ocidental e que irá se manifestar, com suas particularidades, no contexto do rococó luso-brasileiro.

Uma formulação histórica da “existência” das Quatro Estações remonta aos escritos pré-socráticos e se constitui em trajetória cultural de longa duração. Certamente, o conhecimento astronômico das fases climáticas já existia desde o início da agricultura. Contudo, encontra-se em Pitágoras a divisão do ano em Estações, no século VI a.C.: Primavera, Verão, Outono e Inverno correspondiam às fases da vida humana (infância, juventude, maturidade e velhice)².

Segundo Rodrigues (2018, p. 121-123):

2 O ano era dividido em duas partes, de modo geral, desde as primeiras civilizações consideradas ocidentais: o período quente (em latim: “ver”): era dividido em três fases: o *Prima Vera* (literalmente “primeiro verão”), de temperatura e umidade moderadas, o *Tempus Veranus* (literalmente “tempo da frutificação”), de temperatura e umidade elevadas, e o *Æstivum* (em português traduzido como “estio”), de temperatura elevada e baixa umidade. O período frio, por sua vez, (em latim: “hiems”) era dividido em apenas duas fases: o *Tempus Autumnus* (literalmente “tempo do ocaso”), em que as temperaturas entram em declínio gradual, e o *Tempus Hibernus*, a época mais fria do ano, marcada pela neve e ausência de fertilidade. Posteriormente, no entanto, para ajustar as estações à posição exata dos equinócios e solstícios, correlacionados com a influência da translação associada à mudança no eixo de inclinação da Terra, convencionou-se, no Ocidente, dividir o ano em somente quatro estações. Certas culturas ainda dividem o ano em cinco estações, como a China. Países como a Índia o fazem em apenas três estações: uma estação quente, uma estação fria e uma estação chuvosa. Já no continente Africano, países como Angola só têm duas estações, a das chuvas, quente e úmida, e o *cacimbo*, seca e ligeiramente mais fresca, principalmente à noite (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1998).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

As alegorias das estações do ano mostram a passagem do tempo cíclico, pois sempre retornam. Fazem alusão às quatro idades do homem, como permanência do pensamento de Pitágoras, onde a primavera é a criança, o verão o jovem adulto, o outono a maturidade e o inverno a velhice. Cesare Ripa, ao comentar a alegoria do Solstício de Inverno, dirá que é 'um velho que carrega nos pés o círculo zodiacal'(...)."

Ainda segundo a mesma pesquisadora, a associação entre as quatro estações do ano e as quatro idades do Homem aparece também em gravura do livro *Emblemata* de Otto Van Veen, reproduzida nos azulejos do Convento de São Francisco, em Salvador. Sempre de acordo com Andreia de Freitas Rodrigues (2018, p. 118-119):

(...) a árvore desfolhada, outonal, simboliza o tempo que passa nas estações do ano, fazia uma advertência em relação à ideia do engano, das aparências falsas e vãs. Ao contrário das imagens anteriores, nas alegorias das quatro estações do ano, não vemos caveiras, velas, ampulhetas. A noção do tempo está na decrepitude progressiva que se instala nos personagens, reverberando a ideia do engano.

Por sua vez, o artigo de Adalgisa Arantes Campos (2021, p. 30) nos indica que:

A alegoria das Quatro Estações ladeia a capela-mor, em painéis pintados em tábua corrida dispostos na parte inferior. Com isso reitera a natureza física, terrestre, relativa ao número quatro. Por sua vez as estações (a Primavera – a adolescência, o Verão – a juventude, o Outono – a maturidade e, por fim, o Inverno – a velhice) estão submetidas ao fluir do tempo que se escoia em períodos alternados e em fases lunares, implicando nas principais idades da vida (Primavera – adolescente; Verão – o jovem; Outono – o adulto; Inverno – o velho).

A partir desse ponto, porém, adotamos a ideia da relação entre Homem e Natureza, com base na proposição de Keith Thomas (2010), em seu livro *O Homem e o Mundo Natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. Para Thomas, plantas e animais foram violentamente submetidos ao poder humano por uma extensa construção de justificativas históricas e teológicas. No arco temporal abordado pelo livro, a Humanidade como possuidora de direitos totais sobre a Natureza não-humana foi, a partir do século XVII, lentamente perdendo sua supremacia através de uma série de mudanças culturais, as quais vão levando à compaixão, ao respeito e afeto pelos demais seres vivos, matizando gradativamente o poder absoluto dos Homens sobre as demais criaturas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Embora o livro esteja voltado para a relação dos Homens com as plantas e os animais, e especificamente no contexto inglês, a estrutura adotada por Thomas (2010) fornece elementos para compreender como se tentou controlar o clima, submetendo-o à cultura, humanizando-o pela formulação alegórica das Quatro Estações. Tal “controle” dos fenômenos climáticos pelo domínio sobre o mundo natural a partir das imagens encontra-se em transformação a partir do século XVII e, com o pensamento Iluminista do XVIII, a supremacia dos Homens sobre a Natureza já se achava bastante relativizada.

No livro, *O Jardim das Hespérides: Minas e as Visões do Mundo Natural no Século XVIII*, Laura de Mello e Souza (2022), por meio de extensa análise documental (cartas, relatos de viagem, a poesia de Cláudio Manoel da Costa, etc.), demonstrou como, na região da mineração no Brasil do século XVIII e início do XIX, a natureza foi transformada discursivamente em espaço de aventuras, mitos, ameaças e – por outro lado – o lugar da destruição e da violência dos invasores contra os povos originários. Em alguns pontos do livro, as chuvas, os ventos, o frio ou calor extremos são observados pelos invasores, viajantes e aventureiros como uma ameaça verdadeira, tal qual forças incontroláveis.

Nas palavras da autora: “Por trás do fascínio, persistia contudo a adversidade, o embate entre o homem e a natureza se fazendo a poder de ‘perigos, fomes, sedes e trabalhos.’ O clima da capitania representava um desafio, citando o conde de Assumar: “(...) o clima é tumba da paz e berço da rebelião, a natureza anda inquieta consigo, e amotinada por dentro, é como no inferno”. Acrescentando, em seguida: “A inconstância do clima podia também se manifestar no capricho das águas violentas”, referindo-se às inundações (MELLO E SOUZA, 2022, p. 46-48).

Uma visão do mundo natural como ameaçador, na região das minas, atravessou o século XVIII e se estendeu ao início do século XIX, de modo que podemos vislumbrar em escritos dos viajantes, como os cientistas bávaros Spix e Martius que percorreram o Brasil entre 1817 e 1820. Em seus *Relatórios ao Rei* (2018, p. 139-140), escreveram sobre as chuvas na viagem para Vila Rica:

Para nós, os primeiros dias foram os mais difíceis (...) A isso cabe acrescentar o período das chuvas, que tem chegado com muita força depois de vários anos de seca, com precipitações quase todos os dias, especificamente à tarde a partir das 2 horas, sob constantes trovoadas, que deixam a estrada alagada com mais de um pé d’água. Com as

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

chuvas, os numerosos riachos têm tais crescidas que, com frequência, ao ladeá-los corre-se risco de vida (...)

E ainda, sobre o clima:

A altura dessa montanha [Itacolomi] é um dos principais fatores do clima cambiante em Vila Rica. Cedo, pela manhã até 1 da tarde, o termômetro sobe de 11° aos 20° Ré (13,75-25°C); o barômetro se mantém nos 25° e flutua umas poucas linhas para cima. De manhã e no final da tarde o frio é perceptível, tendo em conta o considerável calor do meio-dia (SPIX, MARTIUS, 2018, p. 148).

Se, no relato dos cientistas viajantes do século XIX, uma racionalidade numérica toma conta da medição precisa das temperaturas e de uma observação exata da altitude das montanhas, o século XVIII vive ainda um momento de sobreposição de valores científico-filosóficos, religiosos e poéticos que cedem, aos poucos, lugar para a Razão Iluminista. A partir da ideia de lugares “selvagens”, montanhas e sertões assustadores, a Natureza é, por assim dizer, “domesticada” pela agricultura e pastoreio, transformada em paisagem bucólica pela arte ou pela poesia. Com efeito, para Rodrigues (2018), nas pinturas das Estações do Ano da Igreja de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, “a noção da passagem do tempo aparece de fato nas figuras e nas mudanças na paisagem, que, no geral, são cenas quase bucólicas”. Em certos poemas de Claudio Manoel da Costa, segundo Mello e Souza (2022, p. 106) há um entrelaçamento entre montanhas míticas – da serenidade bucólica e pastoril ancorada na tradição ocidental, de um lado; e, de outro, montanhas vivenciadas como territórios propensos a “catástrofes naturais, aos rigores do frio e mudanças climáticas inesperadas”.

Um espaço urbano rapidamente criado em torno da mineração em meio às montanhas constitui-se numa forma de negação da natureza por suas ruas, calçadas, templos e casarios. Os elementos da natureza foram reservados tão somente para a alimentação no fundo das moradas, nos quintais – com suas plantas, águas e animais (MENESES, 2015). Assim também o Clima, ameaçador, é cristalizado em Alegorias nas paredes da capela-mor da Matriz do Pilar de Ouro Preto, talvez como forma de apaziguar as forças incontroláveis ainda muito vívidas por aqueles personagens que atuavam artística e culturalmente, mas também fisicamente, no enfrentamento daquele tempo e lugar.

Sacralizar os períodos do ano, a partir das experiências de uma “submissão” da Natureza, por meio da cultura e da arte, nos leva a observar

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

que a representação das Quatro Estações do Ano, a propósito desde o mundo antigo, esteve ligada às imagens das Deusas Horas, divindades relacionadas às mudanças do clima; mas também aos Mistérios de Elêusis e cultos agrícolas de Ceres (Deméter, deusa da agricultura) e Proserpina (Perséfone, deusa do trigo) (DOSSI, 2000), enquanto o tema era igualmente tratado pelos pensadores e poetas da Antiguidade, cenas de atividades agrícolas resultaram em motivos de pinturas sobre cerâmicas.

Entretanto, a compreensão de que havia uma articulação entre a vida concreta dos Homens, de trabalho e da produção econômica rural e os períodos do ano, manifesta-se, por exemplo, na obra de Hesíodo (750 e 650 a.C.) – *Os trabalhos e os dias*, em especial a parte intitulada *Como trabalhar a terra; ensinamentos para as diversas estações* (HESÍODO, 2012, p. 103 e ss.).

Podemos ler aqui algumas passagens em que as Estações do Ano estão relacionadas às atividades no campo: “Aras na primavera, mas a terra arada de novo no verão não te decepcionará”. Ou: “Chegarás em boa situação à primavera de céu claro, e sobre os outros não fixarás teu olhar, mas um outro homem terá de ti necessidade. Mas se apenas no solstício de inverno arares a terra divina, agachado farás a colheita pegando pouco com a mão, atando um feixe ao contrário do outro, coberto de poeira e sem grande alegria”. E ainda: “Cinquenta dias depois do solstício, quando vai para o fim o verão, estação de cansaço (...)” e “Passa direto pela forja e pelo abrigo quente no tempo do inverno, quando o frio mantém os homens longe dos trabalhos (...)” (HESÍODO, 2012, p. 103 e ss.).

Segundo Maia (1990, p. 41), podem ser encontradas cenas com as estações do ano em vasos e relevos da Antiga Grécia e nos afrescos do cemitério de Pretextato de finais do século II d.C. Para o autor, os romanos dividiram o ano nas representações artísticas de acordo com as tarefas rurais, as experiências dos ancestrais e outras circunstâncias com calendários pictóricos que se espalharam pelo Império, como as quatro cenas com trabalhos: a lavra do campo, a poda dos arbustos, os cuidados com a vinha e a sementeira, de meados do século III d.C. que podem ser vistas, a exemplo, no Museu Público Nacional de Cherchell, antiga Cesaréia, atual Argélia. Sempre de acordo com Maia (1990), as representações dos trabalhos e os meses irradiam-se por toda Europa e se manifestam por diferentes meios artísticos.

Ainda que as Estações do Ano estivessem muitas vezes associadas aos trabalhos rurais, sua representação como divindades específicas é

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

recorrente pelo que se pode ver em mosaicos romanos espalhados por diferentes locais na extensão do Antigo Império. Flora como Primavera; Ceres (Deméter) como Verão; Baco (Dionísio) como Outono e por vezes Saturno (Cronos), como Inverno (DOSSI, 2000). Uma demonstração artística semelhante, das Quatro Estações na Antiguidade tardia em território de Portugal, pode ser encontrada nos mosaicos da Vila Romana de Cabaçal, do século IV d. C.

Em relação às representações das Estações do Ano, a partir do tema dos trabalhos e os meses nas artes medievais, podemos observá-las em diversos casos, como *O Trabalho e os Meses* do Batistério de Parma, do século XIII, nos relevos realizados por Benedetto Antelami, onde as atividades rurais e artesanais são combinadas às Estações, Meses do Ano e Signos do Zodíaco; ou como nos trabalhos e os meses da Porta do Batistério de Pisa, de aproximadamente 1260, por obra de Nicola Pisano e seu filho Giovanni. Certamente, um dos mais conhecidos casos das representações das épocas do ano, vida de corte e signos zodiacais são as iluminuras do Livro das Ricas Horas do Duque de Berry confeccionadas por Paul e Jean Limbourg, c. 1410, hoje no Museu Condé, Chantilly (COSTA, 2019).

Ainda que o vasto repertório iconográfico e iconológico deva reconhecer-se impossível de ser abarcado aqui, tais elementos aparentemente dispersos precisam ser levados em conta para um estudo histórico-cultural que queira compreender o modo como as Quatro Estações foram representadas historicamente e como se encontram em Ouro Preto do século XVIII. O pensamento filosófico Antigo e suas imagens acerca das Estações foram intensamente articulados com o sistema de pensamento medieval, revivido no Renascimento, rearranjando-se no Barroco e no Rococó.

Os exemplos são muitos. Uma obra emblemática do século XV, a *Primavera* (ao lado do *Nascimento de Vênus*) de Sandro Botticelli, é reveladora do ambiente florentino do Renascimento, como proposto por Warburg (2015, p. 27-86). As fontes literárias da Primavera seriam, justamente, as *Metamorfoses* e *Fastos*, de Ovídio (43 a.C. - 17 d.C.); os poemas de Lucrécio (94 (?) - 55 a.C.) *Da natureza das coisas*; de Virgílio (70 - 19 a. C.), *Eneida* e *Bucólicas*; de Horácio (65 - 8 a.C.) a *Arte poética*; *Ninfale Fiesolano*, de Boccaccio (1313-1375); *Orfeu*, de Angelo Poliziano (1454 - 1494); *Ambra* e os *Sonetos*, de Lorenzo de' Medici (1449 - 1492). Como modelos estilísticos, Warburg indicaria, entre outras referências, as

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

medalhas de Niccolò Fiorentino e as ilustrações do livro *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, editado em Veneza por Aldo Manuzio. Contudo, a partir dessa trama literária e visual, tanto a *Primavera* quanto o *Nascimento de Vênus* de Botticelli resultavam do profundo sofrimento, segundo Warburg, diante da morte precoce de Simonetta Vespucci, amada de Giuliano de' Medici, o encomendante das pinturas.

As Quatro Estações na cultura barroca parecem ter se sedimentado como uma temática que transita, portanto, entre a recuperação dos escritos filosóficos Antigos pelo Renascimento e as tradições medievais. Mais de um século depois da *Primavera* de Botticelli, Arcimboldo se dedicou a humanizar o tema no quadro *As quatro estações* de 1573, hoje no Museu do Louvre, com rostos humanos compostos por elementos vegetais.

As Estações do Ano foram, com efeito, tema fértil para diversas séries de gravuras entre os séculos XVI e XVII. Adriaen Collaert, a partir de Maerten de Vos, 1570, realizou a série das Quatro Estações, entre as quais representou, como no caso da Matriz do Pilar de Ouro Preto, o Outono como Baco³. Por um artista desconhecido, a partir de gravuras de Hendrick Goltzius, temos a *Alegoria da Primavera*, um desenho realizado a partir de 1589.

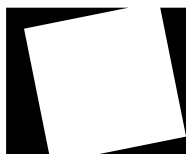
Em Cesare Ripa (1669), no livro *Iconologia* a que nos referimos antes, publicado por primeira vez em 1593, seguida de diferentes edições entre o final do século XVII e ao longo do XVIII⁴, seguindo a pista deixada por Andreia de Freitas Rodrigues (2018), temos elementos iconográficos e iconológicos importantes para nosso problema.

O livro de Ripa (1669), nas palavras do próprio autor, “discorre genericamente das várias formas de imagens e suas regras. As imagens feitas para significar uma coisa diversa daquela que se vê com o olho”, consistem no mais conhecido compêndio de iconografias organizadas como um modelo a ser utilizado por artistas, mecenas e observadores

3 Na Biblioteca Nacional de Portugal localizamos de Maerten de Vos 4 Gravuras do conjunto das Quatro Estações, datadas entre 1580 e 1603. VOS, Marten de, 1532-1603 [As >quatro estações do ano<] / Martin de Vos inventor ; Cr. de Pass f. et excudit. - [S.l.] : Cr. de Pass, [entre 1580 e 1603]. - 4 gravuras, f. [40-43] : buril, água forte e ponteados, p&b ; matriz: 19,7x21,7 cm, em folha 24x31 cm

4 A primeira edição do livro *Iconologia* de Cesare Ripa é de 1593, sem as imagens. As ilustrações em xilogravura são acrescentadas na edição de 1603. Utilizamos para este artigo a edição veneziana de 1669, disponível em <https://archive.org/details/A041463> As traduções são nossas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

das artes, dentro de regras precisas de decoro e obediência à tradição clássica. A circulação dos preceitos visuais da *Iconologia* de Cesare Ripa em Portugal vem sendo estudada por autores como Manuel Gandra (s/d), a partir da presença de diferentes edições localizadas em bibliotecas portuguesas. No Brasil Colônia, embora não esteja clara a circulação da obra de Ripa ou de outros livros de modelos para alegorias, sua presença foi indicada por pesquisadores a partir da análise de imagens (RODRIGUES, 2018; HILL, 2009).

É possível observar, portanto, a relação entre as imagens das Quatro Estações da Capela-Mor da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto e as alegorias sugeridas por Ripa, em sua *Iconologia*. Na tradução livre ao português de trechos da edição de Veneza do Século XVII, acha-se um apanhado em que o autor se refere às Estações do Ano, como veremos logo.

Na medida em que tratamos de uma análise iconográfico-iconológica com base no conceito de Alegoria, o estudo da obra de Cesare Ripa torna-se fundamental, ainda que exclusivamente nos dedicamos às Quatro Estações do Ano. Sobre Ripa, de resto, adotamos a hipótese de Forcellino, segundo a qual é “um elenco ordenado alfabeticamente de imagens alegóricas, explicadas e interpretadas». De acordo com Forcellino (2018), Ripa:

responde às exigências contrarreformistas de um controle sobre a expressão artística, através da precisa identificação dos símbolos com sua representação visível. Para que esta identificação seja clara e portanto controlável, os tribunais ideológicos da Contrarreforma criam um prontuário (...).

E ainda:

Tornar aberta e univocamente compreensível o significado da alegoria visível equivale a reduzir a possibilidade que esta mesma alegoria veicule significados transgressivos com relação à instituição e liturgia. Este é o esforço de controle do Concílio de Trento sobre a arte como instrumento de propaganda e comunicação (FORCELLINO, 2018, p. 68).

Sobre o conceito de Alegoria há, no entanto, uma trama complexa que perpassa não apenas a história da arte, mas a teoria literária e a estética, entre outros saberes. Lemos no estudo de Burckhardt (1992, p. 3-40): “para a arte o termo ‘alegoria’ compreende, na realidade, funções as mais diversas. Devemos admitir que a alegoria representa o pensamento

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

abstrato". A discussão necessária sobre alegoria no pensamento de Warburg e Benjamin foi apontada por Efal (2018). Porém, ainda que sem se enredar numa discussão conceitual, devemos apontar que precisamos estar atentos a ela (CEIA, 1998; MENDEZ, 2006; SANTOS, 2014).

As alegorias surgem de uma combinação entre mitologias greco-romanas e a personificação dos valores cristãos, com funções edificantes ou condenatórias. Dessa construção "greco-cristã", como a denominou Mendez (2006), afirma-se um repertório literário e visual que determina a representação de ideias abstratas por meio de figuras humanas. As Quatro Estações do ano passam por tal elaboração alegórica. Partem da representação de divindades agrícolas associadas às atividades rurais, aos frutos da terra conforme a época do ano, a visão cíclica da natureza e das idades do homem. Assume valores morais e religiosos. A partir do século XVII, o momento de maior expressão alegórica coincide, segundo Mendez, com o início do fim do sistema alegórico. O período barroco seria, ao mesmo tempo, o momento da mais intensa utilização das alegorias e o seu ocaso. No entanto, como estamos observando uma obra da segunda metade do século XVIII, interessa-nos compreender a sobrevida das Alegorias.

Nesse sentido, a longevidade do livro de Ripa – obra de grande circulação que organiza o sistema alegórico segundo certos limites impostos pela Contra-Reforma, a fim de evitar exageros e liberalidades por parte da interpretação dos artistas – torna-o uma referência fundamental.

Vejamos que o Verão foi descrito por Ripa como:

uma jovem de aspecto robusto, coroada de espigas de grão, vestida de cor amarela e que com a mão direita tenha uma tocha acesa. Jovenzinha e de aspecto robusto se pinta porque o Verão se chama a juventude do ano por ser o calor da terra o mais forte e robusto a amadurecer as flores, produtos da Primavera, o qual é descrito em Ovídio livro 15 das Metamorfoses [tradução livre] (RIPA, 1669).

E ainda, sobre o Verão: "A guirlanda com espigas de grão, demonstra o principal fruto que rende esta estação. Nos dá o sentimento da cor amarela, pela similitude da cor do trigo maduro. Tem com a mão direita a tocha acesa para demonstrar o calor, que provoca neste tempo o Sol, como compraz a Manilio livro 5 [tradução livre]" e cita:

Uma mulher em cujo rosto arde e resplandece que de várias espigas a cabeça está cingida com um espelho que tem o Sol o fogo acende, onde seu raio rebateu e acendeu tudo. O Verão como Ceres em roupa

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

de matrona com um maço de espiga de trigo na mão e de papoulas e com outras coisas que a ela pertencem [tradução livre] (RIPA, 1669, p. 599-600)

Já o Outono é :

Uma mulher de idade viril, gorda e vestida ricamente terá na cabeça uma guirlanda com suas folhas, com a mão direita uma Cornucópia com diversos frutos. Pinta-se com idade viril porque a estação do outono se chama a virilidade do ano para ser a terra disposta a render os frutos já maduros pelo calor estivo e dispor as sementes e as folhas quase cansadas de gerar como se lê em Ovídio. Gorda e vestida ricamente se representa porque o Outono é mais rico que as outras estações. A guirlanda e a cornucópia cheia de frutos significam que o outono é abundante para o vinho, frutas e todas as coisas para uso dos mortais. (RIPA, 1669, p.600)

Para Ripa (1669), o Outono pode ainda representar-se como “Baco carregado de uvas com o Tigre, que saltando queira roubar as uvas das mãos [tradução livre]”. O inverno, por sua vez, é:

Homem ou mulher velha, enrugada, vestida de panos e de pele que estão em uma mesa bem aparelhada para o fogo, coisas para comer e aquecer. Se representa velha e enrugada porque o Inverno se chama a velhice do ano, por ser a terra já abandonada em seu natural cansaço e ações anuais e se torna fria, melancólica e privada de beleza [tradução livre] (RIPA, 1669, p. 600).

E assim, também descreve a Primavera, seguindo o modelo das festas de Florença como:

Três meninas com louro e crespas tranças, adornadas de pérolas e outras joias, guirlandas de várias flores e essas tranças que sobem fazendo um penteado e base aos signos celestes e a primeira representava Março e como dissemos, em cima dessa cabeça entre joias e flores e era o signo de Áries. A segunda abril, e tinha o Touro. A terceira Maio com os Gêmeos e as vestimentas de cada uma era de cor verde tudo bordado de várias flores, com além disso em ambas as mãos e nos pés botinhas de ouro [tradução livre] (RIPA, 1669, p. 601).

Para Rodrigues (2018), contudo: “Nas alegorias de Ripa, cada uma [das Estações do Ano] tem um atributo específico, a primavera um carneiro, o verão um caranguejo, o outono uma balança e o inverno um bode ou javali e o círculo zodiacal, referência aos meses do ano. Nas pinturas de Ouro Preto esses elementos não aparecem”.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Poderemos avançar, neste ponto, de modo a compreender as variações do tema na arte barroca ibérica e observando diferentes possibilidades de representar as Quatro Estações do século XVII em direção ao XVIII, desde a *Alegoria do Verão* de Esteban Murillo até as Quatro Estações nos cartões para tapeçaria de Francisco de Goya, já de 1786, a serem observadas no Museu do Prado, Madri. Referimo-nos, sem dúvida, a uma complexa rede cultural observada no sentido de compreender como a Natureza foi historicamente representada em suas transformações cíclicas, nas obras de diferentes artistas e com significados e objetivos muito diversos.

Quando Vivaldi, a saber, compôs as Quatro Estações entre 1720 e 1723 e as publicou em 1725, em Amsterdã, num conjunto de 12 concertos intitulados *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione (O teste da Harmonia e da Invenção)* ou (*Le quattro stagioni*), que consistem em quatro concertos (*Primavera, Verão, Outono e Inverno*), cada um com três movimentos seguindo a ordem rápido-lento-rápido, certamente dava um contorno sonoro, musical, a um tema literário e visual bastante arraigado nas tradições culturais europeias, tornados universais (ROMIJN, 2008, p. 288-289). Acredita-se na relação entre a composição de Vivaldi e as pinturas de paisagens do artista veneziano Marco Ricci (Belluno 1676-Veneza 1730), hoje no Museu Nacional Thyssen-Bornemisza, Madri. Refletimos que, além da Alegoria, a música e o gênero pictórico da paisagem passam a ser utilizadas como formas adequadas de representação das Estações do Ano.

Em Portugal, obras importantes do século XVIII estão dedicadas à representação das Quatro Estações, tanto em contextos religiosos quanto laicos, em pinturas e azulejos. Destacam-se as Quatro Estações em azulejaria das paredes de um dos salões do palácio Anadia Mangualde, em Viseu (PINA, 2021). As pinturas que decoram a Sala das Merendas no Palácio de Queluz, em Portugal, demonstram o interesse profano e aristocrático, no Setecentos, em relação ao tema associado a refeições ao ar livre (BRANDÃO, 2017). Aqui, incluem-se os azulejos portugueses localizados no Mosteiro do Convento da Ordem de São Francisco de Assis de Salvador, já citados, que tratam do tema das Quatro Estações associadas aos Meses do Ano, entre outras alegorias (FLEXOR, 2011; MAIA, 1990).

Um dos aspectos apontados (RODRIGUES, 2018; CAMPOS, 2021) sobre as pinturas das Quatro Estações de Bernardo Pires é a aparente contradição de uma presença tão expressiva de divindades pagãs no espaço de maior concentração do sagrado (o altar-mor) numa Igreja do

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

período colonial brasileiro. Porém, soluciona-se a inquietação, segundo Rodrigues:

As alegorias das estações do ano vistas assim, separadamente poderiam até passar por um tema de características profanas, tratando de cenas mundanas, entretanto, ao vê-las no conjunto onde estão localizadas, na parte baixa das paredes laterais do altar-mor, tendo acima a imagem dos quatro evangelistas (Mateus, Marcos, Lucas e João) e na parte mais alta, as alegorias representando as virtudes teologais (Fé, Esperança, Caridade) e cardeais (Justiça, Fortaleza, Prudência e Temperança). Assim, as estações do ano adquirem novo fôlego persuasivo, nos limites da retórica visual submetida ao sentido pedagógico, que se apropria dos temas para criar um conjunto onde as pinturas, como um todo, estão falando da ideia geral tratada até aqui na arte colonial: a preocupação com o modo de viver para bem morrer. As virtudes fundamentam a conduta moral, os evangelistas, claro, a palavra sagrada, as alegorias das quatro estações e o fluxo constante do tempo, que segue envelhecendo tudo, mas que pode recomeçar. Arrematando, entre as pinturas, feixes de trigo e vinhas, alusões ao pão e ao vinho, o corpo e sangue de Cristo (RODRIGUES, 2018, p. 121-123).

Para a autora, portanto, as Alegorias das Quatro Estações nas paredes da capela- mor da Matriz do Pilar de Ouro Preto não se revelam como pinturas profanas, com valores laicos e aristocráticos, uma vez que, em suas palavras, não contradizem “os princípios religiosos, em certa medida continuam perpetuando-os” (RODRIGUES, 2018, p. 133).

Adalgisa Campos (2021) nos oferece uma confirmação do decoro e conveniência obedecidos pela obra:

Em face da inserção dessa alegoria na capela-mor, podemos relacioná-la ao ano litúrgico, como uma reatualização sempre repetida da vida de Cristo e, por conseguinte, uma regeneração espiritual do indivíduo. Pela repetição, todos os anos, do ritual, tornamo-nos de certo modo contemporâneos de Cristo (...). A mensagem transmite ainda que é preciso morrer para o mundo, para se viver eternamente (CAMPOS, 2021, p. 30).

Enfim, é adequado apontar para o que poderíamos chamar de “uma história das Quatro Estações”, especificamente uma busca dos significados que as épocas do ano vão adquirir no século XVIII, tanto no que se refere à filosofia das Luzes, quanto à cultura libertina, sem desconsiderar seu sentido religioso acertadamente reconhecido por Rodrigues (2018) e Campos (2021).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Portanto, cabe inferir, de modo um pouco mais detido, a presença de obras de Jean-Jacques Rousseau nas bibliotecas dos Inconfidentes, em Minas Gerais, no mesmo local e momento em que as pinturas foram executadas. O escrito de Eduardo Frieiro (1957, p. 37), publicado originalmente em 1945, *O Diabo na Livraria do Cônego*, analisa detidamente a biblioteca do inconfidente Padre Luís Vieira da Silva, com seus 276 livros. Aqui a poesia dos Inconfidentes, da chamada Arcádia Mineira, traz importantes elementos poéticos para compreender esta Natureza “inventada” em diálogo com um ambiente dos trópicos, idealizada pela releitura de Virgílio, criando um ambiente Pastoril e Bucólico, situado em Ouro Preto.

Compreender, enfim, o programa decorativo das pinturas parietais do altar mor na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em Ouro Preto, ainda que como um espaço religioso, parece nos levar a uma forma historicamente construída da percepção do tempo na Natureza. A presença de livros de autoria de Rousseau na biblioteca dos intelectuais e religiosos envolvidos na Inconfidência Mineira poderia nos levar a entender a importância das Estações do Ano como método filosófico de conhecimento. A poesia do Arcadismo Mineiro nos traz importantes elementos para observar a invenção de uma Natureza transposta das leituras de Virgílio e para a construção de um ambiente idílico. E, finalmente, revelava uma promessa de felicidade na percepção do corpo e numa relação racionalizada, mas também sensualista, de desfrute e alegria no espaço da natureza.

Kenneth Maxwell (1978) apontou a presença de livros de Rousseau na biblioteca do Padre Luís Vieira, assim como a influência de Virgílio sobre certo indianismo e nativismo dos inconfidentes. Maxwell indicava a influência de escritores franceses do século XVIII sobre o pensamento da Inconfidência, citando um ofício de 1789 contra “a incrível proliferação de livros libertinos e escandalosos”.

Na segunda metade do século XVIII, o caráter lúdico e onírico dos jardins e da Natureza passam a cumprir um papel maior, associado ao sentido místico e reflexivo do século XVII e começos do XVIII ainda barrocos. A cultura do rococó permitirá o acréscimo de uma nova experiência relacionada à Natureza, aos jardins, à observação das mudanças do ambiente natural conforme as Estações do Ano, como um “retorno à natureza”, tal qual proposto pelo pensamento Iluminista, especialmente pela obra de Rousseau (LARRÈRE, 2012; ROUSSEAU, 1994).

Em síntese, podemos afirmar que, ao esboçar um percurso histórico tanto do ponto de vista iconográfico, com base em fontes visuais;

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

quanto iconológico – com base em fontes escritas, podemos esclarecer significados artísticos e culturais de concepções distintas das Quatro Estações do Ano, em espaço sacratíssimo (capela-mor), levando-nos aos dilemas já bastante resolvidos entre arte profana e arte sacra; Iluminismo, Razão e alegorização da natureza, entre decoro e libertinagem. Interessamos, portanto, apontar aspectos da relação do pensamento iluminista (LARRÈRE, 2012; BECKER e BECKER, 2014) e da cultura libertina (DELON, 2015) com o tempo e a natureza.

O deslocamento cultural das tradições clássicas europeias para o novo mundo não foi um processo que fluiu em direção única; ao contrário, esteve permeado por resistências, contradições e “devoluções”. Deste modo, a iconografia europeia das Quatro Estações do Ano poderia ser problematizada não como mera recepção passiva pelo mundo luso-brasileiro, mas, ao contrário, como uma “recepção ativa” capaz de transformar e recriar, diante de uma nova moldura, não simplesmente como uma difusão cultural hegemônica (GRUZINSKI, 2007).

Recobrando o trabalho de Bailey (2017), podemos compreender as imagens das Quatro Estações em Minas Gerais à luz da literatura laica do século XVIII, especialmente à luz da filosofia de Rousseau e do modo com o qual foram aqui interpretadas. Para Bailey, estaremos diante do problema da “espiritualidade da felicidade”, a qual teve um impacto direto na arte Rococó mundializada em diversas regiões do Planeta.

Nosso intuito foi trazer elementos para iniciar uma reflexão sobre caminhos culturais, literários, poéticos e iconográficos das Estações do Ano ao longo dos séculos XVII e XVIII, focando um levantamento mais preciso das representações das Quatro Estações na arte luso-brasileira do século XVIII, a fim de colaborar para uma compreensão mais abrangente do significado cultural das relações do Homem com os tempos da Natureza, como forma de articulação entre textos e imagens, presentes nas representações artísticas de Minas Gerais de segunda metade do século XVIII. Portanto, sem desconsiderar um espaço de enfrentamento de uma natureza ameaçadora, ou em direção a uma “dimensão afetiva” (MELLO e SOUZA, 2022), é possível indicar os caminhos para um estudo compreensivo das tradições filosóficas que se construíram e se mantiveram como um conhecimento longamente sedimentado na cultura ocidental e como se manifestaram, com suas particularidades, no contexto do rococó luso-brasileiro.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Isso parece contribuir com algumas respostas para enfrentar o aparente contrassenso na representação de temas laicos em espaços religiosos: uma história das Quatro Estações, especificamente como busca dos significados que a passagem do ano e a natureza vão adquirir no século XVIII, tanto no que se refere à cultura libertina quanto à filosofia das Luzes. A presença das obras como as de Rousseau nas bibliotecas dos Inconfidentes, em Minas Gerais, pode nos levar a entender a importância das Quatro Estações e da relação com a natureza como método filosófico de conhecimento disseminado nesse ambiente (BECKER; BECKER, 2014).

E, finalmente, a cultura libertina do século XVIII, como forma de sociabilidade, estaria presente nas imagens da Matriz do Pilar. A “descoberta” das Quatro Estações, por um viés filosófico, como alegorias sutilmente erotizadas, revelava uma promessa de felicidade na descoberta do “corpo na natureza” (DELON, 2015), como busca pelas sensações agradáveis e pelo deleite autorizados tanto pela Fé quanto pela Razão.

Referências

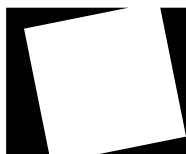
Arquivo Noronha Santos – IPHAN – Livro de Tombo Livro de Belas Artes – Inscrição n. 246 Processo n. 0075-T-38 Data: 08/09/1939

BAILEY, Gauvin A. *The Spiritual Rococo: Decor and Divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia*. London: Routledge, 2017.

BECKER, Evaldo; BECKER, Michele Amorim. Contribuições de Rousseau ao Entendimento dos Desastres Socioambientais Contemporâneos. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 37, n. 2, p. 111-126, Mai./Ago., 2014. <https://www.scielo.br/j/trans/a/HFZcZknsDxXbSCkGbLz6Z8j/?format=pdf&lang=pt> Acesso 27 out. 20.

BRANDÃO, Angela. As estações e os sentidos: um convite aos prazeres no Palácio de Queluz. In: XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da Arte em Transe (i) materialidades na história da arte, 2018, Salvador. *Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da Arte em Transe (i) materialidades na história da arte*. Salvador: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2017. v. 1. p. 160-171. <http://cbha.art.br/coloquios/2017/anais/pdfs/Angela%20Brandao.pdf>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

BURCKHARDT, Jacob. Alegoria. In *Pittura: i generi*. Venezia, Marsilio, 1992. p. 3-40

CAMPOS, Adalgisa Arantes. Contribuição ao Estudo da Igreja Matriz do Pilar de Ouro Preto e sua Ornamentação Pictórica no XVIII Mineiro. *Revista Barroco DIGITAL*, n. 1, 2021.

<https://www.revistabarroco.com.br/wp-content/uploads/2022/08/adalgisa-arantes.pdf> . Acesso 02 ago 23.

CEIA, Carlos. Matraga nº 10, agosto de 1998; entrada sobre "ALEGORIA" do *Dicionário de Termos de Teoria e Crítica Literária*, Editorial Verbo, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COSTA, Ricardo da. Os camponeses medievais na arte de Benedetto Antelami (c.1150- 1230). O Ciclo do Trabalho e os Meses do Batistério de Parma. In *Visões da Idade Média*. Santo André, São Paulo: Editora Armada, 2019, p. 253-266.

DELON, Michel. *Le Savoir-Vivre Libertin*. Paris: Hachette Pluriel, 2015.

DOSSI, Eugenia et alii. *L'Enciclopedia Garzanti dell'Antichità Classica*. Torino: Garzanti, 2000.

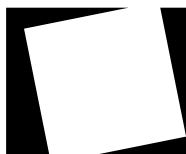
EFAL, Adi A "Fórmula de Pathos" e o conceito de alegoria de Walter Benjamin A "Fórmula De Pathos" De Warburg Nos Contextos Psicanalítico E Benjaminiano *Arte & Ensaios* | revista do ppgav/eba/ufrj | n. 35 | agosto 2018

FORCELLINO, A. *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*. Torino, Einaudi, 2002.

FRIEIRO, Eduardo. *O Diabo na Livraria do Cônego*. São Paulo: Itatiaia, Universidade de São Paulo, 1957

GANDRA, Manuel J. Cesare Ripa na Biblioteca Nacional de Mafra e Ecos da sua Iconologia (Roma, 1603) Nas Artes Em Portugal Esquissos Para Uma Exposição Virtual. https://www.academia.edu/13051615/Cesare_Ripa_na_Biblioteca_do_Pal%C3%A1cio_Nacional_de_Mafra

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

GRUZINSKI, S. *El Pensamiento Mestizo. Cultura Amerindia y Civilización del Renacimiento* (1999). Barcelona: Paidós, 2007.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias* / Hesíodo ; edição, tradução, introdução e notas : Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.

HILL, Marcos. Endereçados aos celebrantes: modelos iconográficos presentes no lavabo de São Francisco de Assis de Vila Rica. *Imagem Brasileira* n. 5 (2009), Belo Horizonte. <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembrasileira/article/view/129> Acesso 06 ago 24.

LARRÈRE, Catherine. 2012. Jean-Jacques Rousseau: o Retorno da Natureza? Rousseau: Natureza e Sociedade *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, USP, São Paulo, v. 2, n.21, p. 13-30. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cefp/issue/view/4641>> . Acesso em: 27 out. 20.

LARRÈRE, Catherine; LARRÈRE, Raphaël. Do bom uso da natureza.Trad. Armando Pereira da Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MAIA, Pedro Moacir. *Os Cinco Sentidos, os trabalhos dos meses e as quatro partes do mundo em painéis de azulejos no Convento de São Francisco em Salvador. Bahia*. Brasília- DF. Composto Impresso Centro Gráfico do Senado Federal, 1990.

MAXWELL, Kenneth. *A Devassa da Devassa. A Inconfidência Mineira: Brasil e Portugal*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

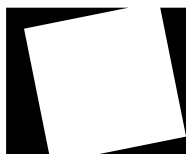
MELLO E SOUZA, Laura de. *O Jardim das Hespérides. Minas e as visões do mundo natural no século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MÉNDEZ , Sigmund. Del Barroco como el Ocaso de la Concepción Alegórica del Mundo. *Andamios* Volumen 2, número 4, junio, 2006, pp. 147-180

MENESES, José Newton Coelho. Pátio cercado por árvores de espinho e outras frutas, sem ordem e sem simetria: O quintal em vilas e arraiais de Minas Gerais (séculos XVIII e XIX). In: *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, v. 23, n. 2. São Paulo: Museu Paulista, 2015, p. 87.

OLIVEIRA, Myriam A. de Oliveira; CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Barroco e Rococó nas Igrejas de Ouro Preto e Mariana*. Roteiros do Patrimônio. Brasília –DF, IPHAN, Monumenta, 2010.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

PINA, Inês. Coleções Das Quatro Estações do Ano. *Atrações Viseu, Mangualde, Palácio Anadia* 18 Out 2021. Disponível em <https://palacioanadiamangualde.com/as-quatro-estacoes-do-ano> Acesso 29 abr 24.

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Ultima impressione. Venezia: Niccolo Pezzana, 1669. Disponível em <https://archive.org/details/A041463> Acesso em 04 dez 24

RODRIGUES, Andreia de Freitas. *Entre o divino e o humano. O lugar da vanitas mineira nos séculos XVIII e XIX*. 2018.177 f. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Arte, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em <http://www.bdttd.uerj.br/handle/1/16497> Acesso 1 mai 2023.

ROMIJN, André. *Hidden Harmonies: the secret life of Antonio Vivaldi*. Glasgow: Roman House, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou a nova Heloísa*. Campinas: Hucitec. 1994.

SANTOS, Carlos Alberto Ávila. Alegoria, Iconografia E Iconologia: Diferentes Usos E Significados Dos Termos Na História Da Arte. In *XVII Seminário de História da Arte. Anacronias do Tempo*. Universidade Federal de Pelotas. V. 4 2014. Disponível em <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/4903>. Acesso 27 out. 20.

SPIX, J. B.; MARTIUS, C.F.P. *Relatórios ao Rei*. COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo (orgs.). Rio de Janeiro: Capivara, 2018.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural. Mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WARBURG, Aby. *O nascimento de Vênus e A primavera* de Sandro Botticelli. In WARBURG, A. *História de Fantasmas para Gente Grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 27-86.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

ANGELA BRANDÃO

Formada em História pela Universidade Federal do Paraná; Especialista em Arte e Cultura Barroca pela Universidade Federal de Ouro Preto; Mestre em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Doutora em História da Arte, Historiografia, Metodologia e Conservação do Patrimônio pela Universidade de Granada, Espanha, onde defendeu a tese «A Invenção do Barroco pelo Modernismo Brasileiro – Os casos de Tarsila do Amaral e Mário de Andrade». Hoje é professora de História do Design, Arte no Brasil e Introdução à História da Arte no Departamento e no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq desde 2018 e membro do Comitê Brasileiro de História da Arte desde 2012. Link para o Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6843594697945779>

Artigo submetido em 30 de agosto de 2024**Aprovado em 25 de novembro de 2024**

Como citar: Brandão, A. (2024). Quatro Estações: alegorias no Brasil do século XVIII. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 28(50).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.141873>



Dimensões críticas da paisagem: Maria Graham e Claudia Hamerski

Critical landscape dimensions: Maria Graham e Claudia Hamerski

Diego Rafael Hasse

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ORCID: 0000-0002-1952-2218

Eduardo Ferreira Veras

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ORCID: 0000-0002-8454-1589

Resumo

O foco deste artigo volta-se às paisagens da artista viajante oitocentista Maria Graham e da artista contemporânea Claudia Hamerski, observando suas dimensões críticas no que tange à relação do homem com a natureza. A partir da noção de *anacronismo histórico* formulada por Didi-Huberman, o texto propõe um diálogo entre personagens que, em diferentes tempos e diferentes geografias, teriam manifestado preocupações semelhantes. A discussão afasta-se do viés historiográfico mais tradicional, que costumar atar a apreensão da paisagem e da flora ao registro de espaços e à catalogação botânica com intuitos científico-mercantilistas. À vista disso, a partir das imagens e em seu cotejo com depoimento das artistas, a abordagem sugere que suas representações da natureza sejam tomadas como *monumentos*, o que, por sua vez, remeteria à ideia de *inversão da lógica antropocêntrica*.

Palavras-chaves

Maria Graham. Claudia Hamerski. Paisagem. Natureza. Anacronismo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Abstract

The focus of this article is on the landscapes of the nineteenth-century traveling artist Maria Graham and the contemporary artist Claudia Hamerski, observing their critical dimensions regarding man's relationship with nature. Based on the notion of historical anachronism formulated by Didi-Huberman, the text proposes a dialogue between characters who, in different times and different geographies, would have expressed similar concerns. The discussion moves away from the more traditional historiographical bias that links the apprehension of the landscape and flora to the registration of spaces and botanical cataloging with merely scientific-mercantilist purposes. In view of this, based on the images and in their comparison with the artists' statements, the approach suggests that their representations of nature be taken as monuments, which, in turn, would refer to the idea of inverting anthropocentric logic.

Keywords

Maria Graham. Claudia Hamerski. Landscape. Nature. Anachronism.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 01:

CLAUDIA HAMERSKI

(1980) | *Rua Caldas**Júnior, 120, 2016*

Grafite sobre papel, 175

x 130 cm | Acervo da

artista



“Via de regra,
as pessoas vivem entre plantas,
mas não as enxergam de verdade”
(Hope Jahren, 2017)

Imersa no caos urbano – justaposição de concreto, ruído e poluição –, a artista visual caminha de cabeça baixa pelas ruas de Porto Alegre. Na contramão da maioria dos transeuntes, observa atentamente a calçada, as paredes e as rachaduras que pontuam seu percurso. O intuito consciente é deparar-se com diminutas plantas que crescem a esmo em locais improváveis. São espécies desse tipo que Claudia Hamerski (Seberi, RS, 1980) representa em *Rua Caldas Júnior, 120* (Fig. 1).

Depois de algum tempo diante do desenho, se não temos maiores detalhes sobre o processo criativo, experimentamos alguma inquietação: **há algo de misterioso na imagem.** Ou antes: estamos, de fato, diante de uma *paisagem*? A composição em grande formato (175 x 130 cm) sugere que sim. Todavia, também mascara a dimensão factual da cena, o espaço original onde foi captada. Quando recorremos ao título, descobrimos que o recorte tem endereço: um centro urbano. Logo se produz um tensionamento entre palavra e figura: onde, na cidade, existiriam plantas desse porte?

O estranhamento acontece porque, como nos lembra a geobióloga Hope Jahren, no trecho que serve de epígrafe a este artigo, vivemos entre plantas, mesmo que amiúde elas nos passem despercebidas. Quando Hamerski amplia pequenos exemplares da flora porto-alegrense, quando seleciona matinhos que brotam nas fendas das calçadas ou na beira dos meios-fios e os transforma em paisagens imponentes, ela explicita nossa

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

negligência frente a tais formas de vida. A artista as posiciona no primeiro plano e nos obriga a vê-las, alterando a lógica ordinária do passar dos dias. Também inverte o ponto de vista mais corriqueiro: deixamos de olhar desde cima. No desenho, estamos – gente e planta – de igual para igual: mesma altura e mesmas dimensões.

A forma como a artista constrói o desenho remete a imagens que foram concebidas cerca de dois séculos atrás por Maria Graham (Papcastle, 1785 – Londres, 1842). O desenho de Harmerski ecoa a altivez empregada pela viajante britânica na representação de espécies vegetais que encontrou no Brasil do século XIX. Não deixemos de notar que esse gosto, no caso de Graham, vinha de ainda antes: na gravura *A Árvore do Dragão, em Tenerife* (**Fig. 2**), realizada em 1821, a partir de uma visita às Ilhas Canárias, ela já destacava o *dragoeiro* como protagonista da composição – em suas notas, apontava detalhes e tecia comentários que serão importantes para a abordagem que esboçamos aqui. Embora a artista inglesa tenha retratado um exemplar bastante conhecido, uma árvore que, por si só, já se fazia altaneira, sua gravura direciona nosso olhar, a exemplo do desenho de Hamerski, para uma experiência que ajuda a repensar nossa própria relação com a natureza.



FIG. 02:
MARIA GRAHAM
(1785 – 1842) | *A Árvore
do Dragão, em Tenerife*,
1821
Desenho, 19 x 26 cm
Gravura em metal de
Edward Finden, 1824
| Museu Britânico,
Londres, Inglaterra

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Maria Graham foi uma artista viajante que veio ao Brasil pela primeira vez em 1821. Em diferentes temporadas no País, dedicou-se a escrever relatos sobre a vida cotidiana na Corte e a produzir desenhos em que privilegiava a paisagem e a natureza local. O material foi compilado no seu *Diário de uma viagem ao Brasil*, publicado pela primeira vez em 1824, na Inglaterra. Outras imagens, que ela riscou de 1824 a 1825, a partir de encomenda do botânico William Hooker, encontram-se no arquivo do *Royal Botanic Gardens, Kew*, em Londres.

A analogia que procuramos delinear, tensionando os desenhos de Grahame os de Hamerski, em busca de semelhanças, mas também de diferenças, é pautada pela noção *de fecundidade do anacronismo histórico*, tal qual ela é formulada pelo francês Georges Didi-Huberman (2015). Segundo essa proposição, a contrapelo de narrativas e leituras diacrônicas e lineares, os pesquisadores são convocados a abraçar a colisão entre o *Agora* e o *Outro*. No choque entre imagens provenientes de distintas épocas e distintos contextos, procuramos continuidades e rupturas, antecipações e atualizações, apagamentos e ressurgimentos. Não se trata de estabelecer afinidades de ordem temática ou formal, tampouco apontar o que seriam heranças diretas ou mesmo inspirações. Interessa antes aquilo que Didi-Huberman, a partir do pensamento de Aby Warburg, chama de “semelhanças deslocadas” e “relações dilacerantes” (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Neste artigo, a tessitura do discurso provém do seguinte questionamento: que produções de sentido são possíveis na aproximação entre as poéticas de Hamerski e Graham? Ou ainda: com base em estudos anteriores (HASSE, 2018), de que forma a obra da brasileira manifesta preocupações de viés ecológico como aquelas já verificadas na obra da inglesa? Como isso aparece na poética da artista contemporânea?

Natureza como monumento

No livro *O homem e o mundo natural: mudança de atitude em relação às plantas e aos animais (1500 – 1800)*, Keith Thomas se dedica ao que chama de *o culto das árvores*, observando que a valorização de algumas espécies começou a crescer entre o final do século XVIII e meados do XIX. Ele pondera que nesse período:

[...] livros sobre árvores belas, árvores famosas, árvores antigas [...] foram publicados em grande quantidade [...]. Os fidalgos ingleses [...] gastavam horas discutindo o formato e a beleza de árvores específicas, como se

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

fossem estátuas ou cavalos; na fotografia de paisagens vitorianas muitas vezes as árvores estão mais caracterizadas do que as personagens que aparecem ao lado delas (2010, p. 303).

Na gravura de Graham que mostra o dragoeiro (**Fig. 2**), nos deparamos com indícios dessa *sensibilidade fidalga* diante da natureza. Em seus apontamentos textuais, a viajante sublinha: “Humboldt celebrou esta árvore quando estava em pleno vigor. É hoje uma nobre ruína. Em julho de 1819 a metade de sua nobre copa caiu. A ferida foi coberta com massa. A data do desastre está ali assinalada” (1990, p. 112).¹ Tanto o tratamento visual dado à ruína vegetal quanto a forma como Graham a qualifica aludem à ideia de apreensão da natureza como *monumento*. O conceito, aqui, provém da análise que Claudia Valladão de Mattos costura em torno da pintura *Vista da Mãe D’água*, de Félix-Émile Taunay (1795 – 1881), figuração do mais antigo reservatório de água do Rio de Janeiro (**Fig. 3**). Ao associar a imagem à crítica ambiental, a autora percebe: “[...] enquanto o reservatório [*obra humana*] é representado em suas formas simples deslocado da cena, à direita [...] a própria *natureza como monumento* parece ocupar o centro da temática” (MATTOS, 2012, p. 1585). Em seguida, buscando superar os discursos que entendiam a obra plástica apenas como *registro* ou *documentação visual*, aponta a historiadora da arte:

Confrontado com a realidade brasileira e com todos os desafios envolvendo a construção da nova nação brasileira, Felix-Émile Taunay reinventa a pintura de paisagem propondo um conceito novo de *monumento* que pudesse servir também a seu engajamento político em defesa da bela natureza dos trópicos (2010, s/p).

Nessa investida, ainda que incorpore traços que associam a pintura à construção de uma “nação brasileira”, tópico que não discutiremos aqui, Mattos enfatiza algo que, segundo ela, não era estranho àquela época: a visualização da natureza como *monumento*. Para confirmá-lo, a autora menciona o debate que se dava na França em torno da conservação da Floresta de Fontainebleau: em 1839, Théodore Rousseau publicou uma petição ao rei solicitando a preservação daquela área como *monumento natural* (2012, p. 1583).

1 Essa anotação evidencia que as concepções da artista em relação à natureza estavam ligadas aos postulados do naturalista alemão Alexander von Humboldt (1769 – 1859), que criticava de forma direta a degradação ambiental no continente americano (PÁDUA, 2004). Além disso, pelas suas análises e por suas ações, Humboldt pode ser considerado o primeiro teórico da proteção à natureza (HASSLER, 2005).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Aquilo que a pesquisadora salienta na obra de Taunay também seria verificável, a nosso ver, no desenho *A Árvore da Gamela, num jardim da Bahia* (Fig. 4), assinado por Graham. Na composição, a árvore está em evidência, enquanto a igreja foi deslocada para o fundo. Anotações no diário da artista parecem sustentar a comparação com a pintura da caixa d'água: "Aqui e ali a imensa gameleira surgia como uma torre, adornada, além de suas próprias folhas, com inúmeras parasitas, desde o rijo *cactus* até a *tilândsia*" (1990, p. 167). Ou seja, imagem e texto contrapõem a igreja e a gameleira, transportando a ideia de *monumento* da construção religiosa para a espécie vegetal. Quando Graham privilegia a árvore, sugere que é este o *monumento* a ser celebrado.



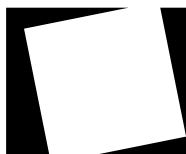
FIG. 03:
Félix-Émile TAUNAY (1795–
1881) | *Vista da Mãe D'água*,
1840. Óleo sobre tela, 115 x 88
cm. Museu Nacional de Belas
Artes, Rio de Janeiro, Brasil

FIG. 04:
Maria GRAHAM (1785 –
1842) | *A Árvore da gamela*,
num jardim da Bahia, 1821.
Desenho, 20 x 26 cm | Museu
Britânico, Londres, Inglaterra
Óleo sobre tela, 115 x 88 cm.
Museu Nacional de Belas
Artes, Rio de Janeiro, Brasil

Isso posto, reforçemos a indagação: ao conferir aspecto monumental às pequenas plantas encontradas na rua, em geral tidas como frágeis e inúteis, Hamerski estaria, de alguma forma, atualizando as percepções de Graham?

Observando a *Helicônia* (Fig. 5), um dos desenhos botânicos que a inglesa enviou ao *Royal Botanic Gardens, Kew*, talvez seja possível somar ainda outros traços à pergunta. Acreditamos que, na aquarela oitocentista, haveria recursos semelhantes aos da artista do presente. Graham preocupou-se em não representar uma espécie vegetal isolada, como fazia a maioria dos ilustradores botânicos da época. Parece que foi adiante: transformou em paisagem o que seria um esboço destinado à catalogação. Destacou a *helicônia* e, no fundo, esboçou uma cena natural.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

A propósito dessa mesma composição, anotou a geógrafa Luciana de Lima Martins no livro *O Rio de Janeiro dos viajantes*:

[...] a figura imponente, elegante, vivamente colorida da planta no primeiro plano contrasta com a pálida vista da Lagoa e do Corcovado como pano de fundo, paisagem que a artista nos faz espreitar de um ponto de vista rasteiro, como que agachados, reverenciando a natureza (2001, p.50).

O ponto de vista do espectador, como se estivesse agachado e celebrando a força da natureza, encontra equivalência na composição de Hamerski. Mesmo que, à primeira vista, a motivação inicial de seu trabalho não seja a mesma de Graham, supomos que as duas criam paisagens idealizadas e com tons de enaltecimento. Martins repara em ainda outro detalhe, que nos permitirá a associação das imagens com a ideia de apreensão da *natureza como monumento*: o fundo da paisagem de Graham é um local reconhecível, atração turística do Rio de Janeiro, o Morro do Corcovado (ele próprio considerado um *monumento*, mesmo antes da instalação do Cristo Redentor no topo, em 1931). Ou seja, a britânica deu um endereço para a espécie nativa. Já a brasileira faz isso através do título: a planta que ela retrata está situada na *Rua Caldas Júnior, 120*, no Centro Histórico de Porto Alegre, Sul do Brasil. Assim como os monumentos erigidos pela mão do homem localizam-se em endereços bem específicos, localizáveis, os concebidos por essas duas também o fazem, mesmo que de maneira efêmera ou ficcional.

Ademais, em seu diário, Graham esboça certa ideia que sugere a compreensão dos elementos da natureza como grandes construções:

A observação das obras do homem, como cidades, instituições, etc., podem ser omitidas porque conhecemos seus autores e podemos recorrer a eles, seus motivos, suas histórias, quanto quisermos. Mas as grandes operações da natureza estão tão acima de nós, que devemos humildemente registrá-las e tentar fazer de sua história uma parte de nossa experiência, de modo a passar em salvamento através de suas vicissitudes [...] A incerteza, o mistério da natureza, mantém uma perpétua curiosidade (1990, p.118-119).

FIG. 05:

Maria GRAHAM (1785 – 1842)

| *Helicônia*, c. 1824

Grafite e aquarela, 26 x 17,5

cm | Arquivo Kew Gardens,

Londres, Inglaterra



A anotação de Graham nos afasta do ideário que fomentará o *antropocentrismo*, conforme discutiremos adiante. Movimento similar emerge dos desenhos de Hamerski. Notemos ainda que, nesses grafites,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

para ampliar o tom de mistério e reforçar a sugestão de paisagem, a brasileira extirpa da cena os elementos que entregariam a escala concreta das plantas (em entrevista, a artista menciona que na fotografia original feita na Rua Caldas Júnior, via-se um cone, a calçada, uma motocicleta). Ou seja, quando comparamos as soluções das duas artistas, as imagens não remetem a progresso ou exploração dos recursos naturais. Ao contrário. Despertam antes o sentimento de reencontro com a natureza. Projetam uma valorização do que *resta*, ainda que negligenciado pelo ser humano.

Inversão da lógica antropocêntrica

Tendo em vista o debate até aqui estabelecido, é interessante mencionar a atualização no entendimento de *monumento natural*, regulamentada pela legislação brasileira que disserta sobre a criação de Unidades de Conservação:

Apresentam-se as características gerais do *monumento natural*, como categoria de unidade de conservação da natureza pertencente ao Grupo das Unidades de Proteção Integral, instituída pela Lei nº 9.958, de 18 de julho de 2000. Consoante a essa lei, uma unidade de conservação categorizada como monumento natural tem como objetivo básico preservar sítios naturais raros, singulares ou de grande beleza cênica (ALVARENGA, 2009, p. 37).

Com base no exposto, imaginar a natureza como *monumento* contribui para o sentido crítico que buscamos atribuir, de forma anacrônica e alegórica, às manifestações de Graham e Hamerski. A analogia nos aproxima daquilo que José Albelda chama de *inversão da lógica antropocêntrica* – entendendo *lógica antropocêntrica* como aquilo que “[...] fez com que se acreditasse, numa filosofia judaico-cristã ocidental, que esta [*a natureza*] havia sido criada para estar a sua disposição [*do ente humano*] somente para atendê-lo, suprimindo todos os seus anseios” (HASSLER, 2005, p.81).

Albelda sugere que a mudança não pode apelar apenas a uma explicação lógico-racional. Deveria, antes, criar laços de identificação de *caráter emocional*, os quais fortaleceriam a superação de uma ideia ainda dominante: a visão utilitária da natureza. Nesse aspecto, parece eficaz uma estética que convide à reflexão e ao questionamento de modelos hegemônicos (ALBELDA, 2015). Entendemos que o caráter emocional, advindo de laços de identificação, está presente no desenho de Hamerski. Conforme seu depoimento, ela nasceu e viveu parte de sua vida em ambiente rural, cercada por árvores e plantas. No momento em que se mudou para capital do estado, com o objetivo de estudar Artes Visuais,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

deu por falta do ambiente verde e vivo. Isto é, a memória contribuiu para estabelecer laços amorosos com a natureza. Ademais, conforme percebe Mario Gioia, "[...] por meio de uma senda algo erodida [...], Claudia Hamerski exhibe sua poética mínima e afetiva, características essenciais nesses dias raivosos e cheios de ansiedade" (2016, s/p).

A relação afetiva com o que vai representado evidencia-se tanto pelo tempo dedicado à minuciosa elaboração do desenho em grafite, quanto pela própria noção de paisagem como resultado de uma experiência concreta com o ambiente. A concepção liga-se aos ideais de Javier Maderuelo, para quem a paisagem "[...] não é apenas um lugar físico, mas o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes" (2013, p.38). A percepção encontra aporte nos estudos de Yi-Fu Tuan. Quando discute seu conceito de *topofilia*, o geógrafo sublinha:

A apreciação da paisagem é mais pessoal e duradoura quando está mesclada com lembranças de incidentes humanos. Também perdura, além do efêmero, quando se combina o prazer estético com a curiosidade científica. O despertar profundo para a beleza ambiental normalmente acontece como uma revelação repentina [...]. A cena simples e mesmo as pouco atrativas podem revelar aspectos que antes passavam despercebidos (2012, p. 139).

A formulação aperta os laços que podem atar as poéticas de Hamerski e Graham. Como pretendemos demonstrar, as duas artistas não concebem suas paisagens como registros diretos do visualizado. Elas se posicionam e enfatizam detalhes que lhes atravessaram. Hamerski transforma plantinhas pouco atrativas em paisagens; mais do que isso, em *monumentos* ou em *convites à reflexão*, como propõe Albelda. Graham chega a declarar por escrito sua afeição. Em carta de 28 de novembro de 1825, afirma: "Eu penso que amo as crianças ainda mais que as árvores, mas na desagradável situação em que me encontro no Brasil, as árvores e flores foram o recurso de maior valor que eu poderia imaginar". A relação com as plantas – a frase sugere – não estaria calcada apenas em uma visão puramente científico-mercantilista.

Cabe mencionar a noção de *ferramenta empática* proposta por Albelda:

[...] a arte e a estética não são substanciais para produzir uma mudança revolucionária, mas são um companheiro de viagem necessário para que tal revolução seja bem sucedida e duradoura. Sem estética que redefina ideais, que permita uma identificação coletiva, não há revolução

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

possível [...]. Na sua contribuição para a mudança de paradigma, a arte de vocação ecológica [...] tratará de *criar empatia*, refletindo em si mesma a diversidade que defendemos na ecologia (2015, p.22).

Ou seja, observando as obras de Hamerski e Graham sob um viés crítico de feição ecológico-ambiental, sugerimos que elas ajudam a expandir nossa empatia em relação a outros seres vivos; no caso, às espécies vegetais. A escala e o tratamento compositivo de ambas aludem à *inversão da lógica antropocêntrica*, mencionada anteriormente. Repitamos, pois: Hamerski inverte a forma como as plantas são observadas pelo homem; antes, eram vistas de cima, apequenadas e desimportantes, agora estão de igual para igual. Na aquarela em que Graham representa a helicônia, enxergamos a planta de baixo, exatamente como ocorre diante dos grandes monumentos. Nisso, logramos nos afastar da visão segundo a qual a viajante britânica, a serviço do Jardim Botânico de Londres, teria um olhar puramente mercantilista (em última instância, antropocêntrico).

Não esqueçamos, porém, a advertência de Maria Angélica Zubaran: “[a obra de Graham] deve ser interpretada [...] à luz do imperialismo britânico do final do século XVIII e início do século XIX, de forma a investigar o papel da História Natural na expansão imperialista britânica” (2005, p. 58). De nossa parte, sem deixar de reconhecer o contexto econômico-exploratório evocado pela historiadora, nos permitimos – anacronicamente – discordar do caráter tão taxativo de sua afirmação. A concepção de Zubaran parece tomar os desenhos da viajante inglesa como documentos dotados de uma verdade única. Desse modo, corre o risco de obliterar as possibilidades de quem olha para as imagens e, a partir delas, busca outras relações e outras interpretações.

Rosa Cristina Monteiro já nuançara antes tal premissa. No artigo intitulado *Notícia do Brasil: fragmentos da Mata Atlântica no século XIX – um relato de Maria Graham*, analisa o *Escorço biográfico de Dom Pedro I, com uma notícia do Brasil e do Rio de Janeiro em seu tempo*, escrito por Graham em 1834, já em seu retorno à Inglaterra. Monteiro identifica uma série de contradições no relato, a ponto de caracterizar a autora como “a sempre ambígua figura de Maria Graham” (2004, p. 55). Mesmo que restrinja a análise ao texto supracitado, Monteiro não deixa de cotejá-lo com imagens feitas pela artista. Comenta:

Ao apresentar os vegetais e suas propriedades ela [Graham] explicita o alcance de seus interesses para além do imediatismo pragmático que traduz toda a realidade em fator de cálculo para um programa de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

administração das utilidades [...]. Seu trabalho também neste caso tem duas faces, porque apesar das descrições não conterem exclusivamente uma perspectiva de avaliação da expansão capitalista no Novo Mundo, não deixam de sublinhar várias vezes este aspecto e são notáveis as passagens em que aparecem os “sonhos industriais” (2004, p. 69).

Nesse trecho, a pesquisadora não se refere às paisagens apreendidas livremente pela viajante, trata antes das ilustrações botânicas e das anotações que atendiam demandas científicas. Todavia, suas percepções podem ser desdobradas e aplicadas também ao modo como observamos o já referido desenho da *Helicônia*. Entendemos ainda que uma possível anuência de Graham à expansão imperialista de seu país de origem não deixa de ser compatível, mesmo que ambígua, com um movimento contrário, de cunho não-exploratório e não-mercantilista. É ainda Monteiro quem sugere:

[*Graham*] enumera e lista riquezas, porém observa a necessidade de que essas riquezas permaneçam com os cidadãos que já detêm seu usufruto. Estamos, com a autora e sua polidez, a meio caminho entre várias alternativas. Trata-se de uma ética pós-mercantil e pré-socialista [...]. A polidez concentra o respeito como pré-requisito. Respeito por outro ser humano, mas igualmente *respeito ao ser vivo*. Respeito e, portanto, *abertura* [...]. Encontramos, com Maria Graham, a possibilidade de estruturar um relato que informa, analisa, especula, e *deriva sobre questões ainda encobertas*. Um devir-mulher frente à natureza, que contrasta com o modo viril que tem predominado na racionalidade técnica e científica da modernidade (2004, p. 69).

Quando a historiadora compara o respeito de Graham para com outros seres humanos à estima que ela manteve para com os demais seres vivos, num contraponto à racionalidade tecno-científica da modernidade, Monteiro nos oferece subsídios para afirmar a dimensão crítica de tal empreitada estética – correlata, já ponderamos, à de Hamerski.

A analogia de viés anacrônico sugere que há limitações na interpretação proposta por Zubaran, em que Graham desponta quase exclusivamente como agente do imperialismo econômico, político e científico da Europa. A posição esmorece o potencial das paisagens tal como as entendemos: dispositivos que podem fomentar um olhar crítico a respeito das relações do homem com a natureza.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

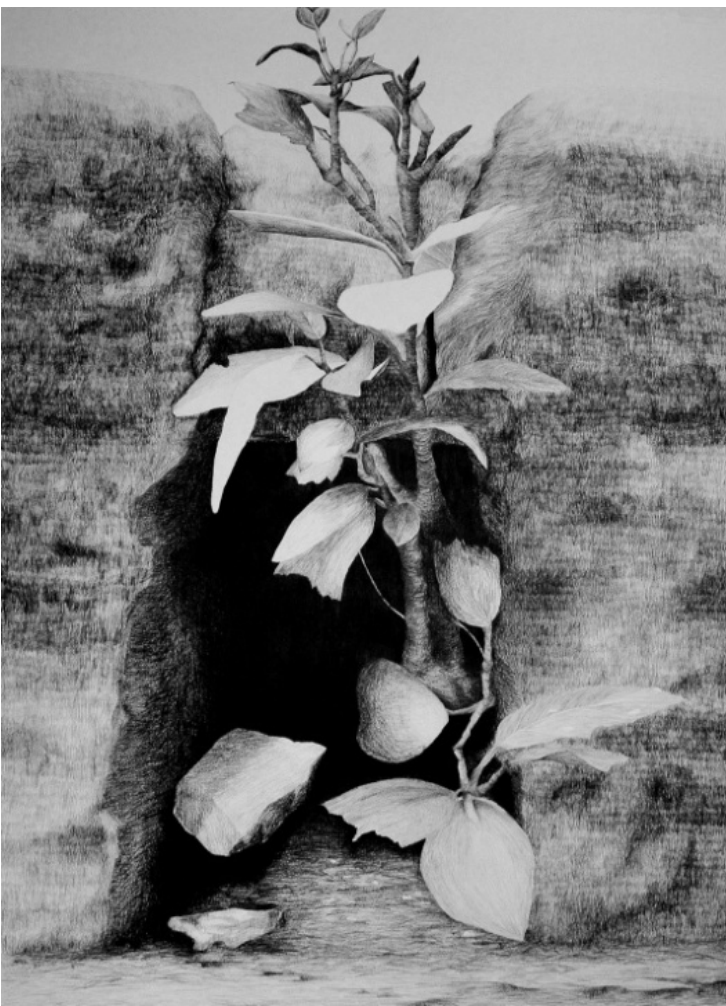
Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Feito rachaduras no concreto

De volta à noção de *ferramenta empática* e sua capacidade de diluir o sentimento de dominação próprio do antropocentrismo, propomos o exame de um segundo desenho da mesma série de paisagens de Claudia Hamerski: *Rua General Câmara, 318* (**Fig. 6**). Desde o que remete a um esconderijo, uma planta assenta-se hierática e solitária, rompendo o concreto e clamando por ser admirada. Desconsiderada a escala, tão assertiva, notamos em seguida que se trata da representação de uma *erva daninha*, espécie quase sempre sem nome que, em geral, é tomado como inútil e indesejável.

FIG. 06:
CLAUDIA HAMERSKI (1980)
| *Rua General Câmara, 318*,
2014. Grafite sobre papel, 178
x 131 cm. Acervo Fundação
Médica do Rio Grande do Sul,
Porto Alegre, Brasil

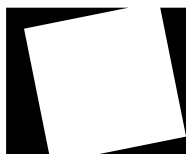


Antes de retomar a aproximação anacrônica com os desenhos de Graham, consideremos os argumentos de Keith Thomas:

[...] os jardinistas sempre fizeram uma clara distinção entre os exemplares cultivados, que eles apreciavam, e as flores “silvestres”, as quais desprezavam [...]. Os agricultores traçavam distinções igualmente rígidas entre “culturas”, que deveriam ser plantadas, e “ervas daninhas”, a exterminar. Para o lavrador uma planta daninha era algo obsceno, o equivalente vegetal do animal nocivo [...]. Na silvicultura, era “daninha” a árvore que restasse da mata nativa” (2010, p. 380-381).

Salienta o autor que, por longo tempo, flores silvestres e ervas daninhas foram tidas como *estorvos*, plantas que não mereciam a preservação. Tal entendimento começou a mudar no final do século XVII – por iniciativa dos naturalistas e, por extensão, dos ilustradores

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

botânicos. Não deixemos de notar que, na aquarela em que Graham retrata a helicônia, planta classificada como *silvestre*, ela não se fixa apenas nas necessidades da observação científica; existe, sem dúvida, um fascínio estético, uma atenção zelosa, uma busca pela beleza. Ou seja, assim como Hamerski, a artista inglesa também muda o *status* do elemento vegetal: de planta *silvestre*, destinada apenas aos registros catalográficos, à protagonista grandiosa de um desenho.

Reparemos ainda que, na silvicultura tradicional, no século XIX, plantas nativas também eram consideradas nocivas, e que, contemporaneamente, essa antropização se estende à agricultura extensiva – a ponto de, por exemplo, se encontrarem ameaçadas mais da metade das espécimens arbóreas da Amazônia, segundo estudo publicado em 2015 na revista *Science Advances*, reunindo 158 pesquisadores de 21 países. Quando Maria Graham desenha a árvore da gamela sugerindo que ela é um *monumento* a ser celebrado, podemos ler esse gesto como crítica à ótica espoliativa que só percebia estorvos. Seria, quem sabe, uma antecipação do que Hamerski percebe no meio urbano em que está inserida? Quando Hamerski sai em busca dos “pequenos mistérios da cidade”, faz sobreviver a “perpétua curiosidade” que Graham sinalizou séculos atrás?

A abordagem anacrônica que enfeixamos aqui, tensionando e expandindo inquietações que já nos atravessavam, terá, com sorte, desvelado sentidos que se mantinham apenas latentes nas paisagens de Claudia Hamerski e Maria Graham. Entendemos que, nos dois casos, os desenhos estendem pontes entre as subjetividades e a percepção da natureza. Na colisão entre diferentes contextos e temporalidades, terá aflorado um posicionamento crítico de viés ecológico-político – com ele, o convite para que outros observadores também revisem e atualizem seus lugares de observação. Sublinhemos que nossas elucubrações não tinham ambição conclusiva. Gostaríamos que fossem como rachaduras em solo sedimentado, contribuindo, ao menos um pouco, para o debate que defende a necessidade de uma consciência ecológica.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Referências

ALBELDA, José.; SGARAMELLA, C. "Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico", *European Journal of Literature, Culture and Environment*, Madrid, v. 6, n. 2, 2015, pp. 10-25.

ALVARENGA, Luciano José. "Monumento natural: bases jurídicas gerais e forma de criação", *MPMG Jurídico*, Belo Horizonte, n. 16, 2009, pp. 37-38.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GIOIA, Mario. "No meio-fio", em <https://www.claudiahammerski.com/no-meio-fio>. Acessado em: 02.10.2023.

GRAHAM, M. *Diário de uma viagem ao Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

GRAHAM, Maria. "Escorço Biográfico de Dom Pedro I". In: *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, 1938.

HASSE, Diego Rafael. "O desastre assinalado: Maria Graham e a política da paisagem", *19&20*: Rio de Janeiro, v. XIII, n. 1, jan.-jun. 2018.

HASSLER, M. L. "A importância das unidades de conservação", *Revista Sociedade e Natureza*. Uberlândia, v. 17, 2005. p. 79-80.

JAHREN, Hope. *Lab girl: a jornada de uma cientista entre plantas e paixões*. Tradução: RIGON, Daniela. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2017.

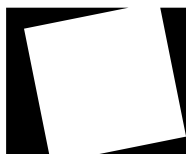
MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de um concepto*. Madri: Abada Editores, 2013.

MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800 - 1850)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MATTOS, Claudia Valladão de. "Paisagem, monumento e crítica ambiental na obra de Félix-Émile Taunay". *19&20*, Rio de Janeiro, v.5, n.2, 2010.

MATTOS, Claudia Valladão de. "Política da paisagem: arte e crítica ambiental no Brasil do século XIX". *Anais do Colóquio do CBHA*, 2012, Brasília, pp. 1577-1589.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

MONTEIRO, Rosa Cristina. "Notícia do Brasil: fragmentos da Mata Atlântica no século XIX – um relato de Maria Graham", *Revista do Mestrado de História*, Universidade Severino Sombra, Vassouras. v. 6, 2004. pp. 45-80.

MOURA, Paula. "Mais da metade das espécies de árvores da Amazônia estão ameaçadas", em: <https://noticias.uol.com.br/meio-ambiente/ultimas-noticias/redacao/2015/11/20/mais-da-metade-das-especies-de-arvores-da-amazonia-estao-ameacadas.htm>. Acesso em: 10.10.2023.

PÁDUA, José Augusto. *Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786 – 1888)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Londrina: Eduel, 2012.

ZUBARAN, Maria. Angélica. "A vistosa vestimenta vegetal do Brasil: Maria Graham e as representações da natureza tropical no século XIX". *Revista Textura: Canoas*, n. 11, 2005. pp.57-63.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

DIEGO RAFAEL HASSE

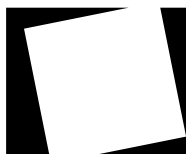
Doutorando e Mestre (2021) em Artes Visuais pelo PPGAV / UFRGS, área de concentração: História, Teoria e Crítica da Arte. Bacharel em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2017). É membro dos Grupos de Pesquisa CNPq "Arte em trânsito: viagens, derivas, deslocamentos" e "Os apagamentos da memória na arte". Atua como pesquisador, curador e crítico de arte independente.

EDUARDO FERREIRA VERAS

Professor do Instituto de Artes da UFRGS, atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e no Bacharelado em História da Arte. Lidera o Grupo de Pesquisa CNPq "Arte em trânsito: viagens, derivas, deslocamentos" e coordena o projeto de pesquisa "Arte e deslocamento: transversalidades no espaço e no tempo". É vice-presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte (gestão 2023-25).

Como citar: Hasse, D.R., & Veras, E.F. (2024). Dimensões críticas da paisagem: Maria Graham e Claudia Hamerski. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais, 28(50).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001144842>



Futuros possíveis: pensando as crises ambientais a partir da interconexão arte, natureza e tecnologia

Maria Amelia Bulhões

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

ORCID: 0000-0001-5983-9730

Resumo

Análise das contribuições de Malcon Ferdinand, Bruno Latour, Yuk Hui, Ticio Escobar e Luciano Floridi para a compreensão do contexto das crises climáticas e sanitárias que se colocam hoje como emergenciais, buscando conexões entre seus discursos teóricos e as práticas artísticas no desenvolvimento de um projeto de pesquisa. Com foco na tríade arte, natureza e tecnologia, o texto explora a articulação entre estas três áreas para pensar o lugar da arte no panorama das catástrofes ambientais.

Palavras-chaves

Arte contemporânea. Ecologia decolonial. Cosmodiversidade. Aura latente. Infosfera

Abstract

Analysis of the contributions of Malcon Ferdinand, Bruno Latour, Yuk Hui, Ticio Escobar and Luciano Floridi to understanding the context of the climate and health crises that are currently emerging as emergencies, seeking connections between their theoretical discourses and artistic practices in the development of a research project. Focusing on the triad of art, nature and technology, the text explores the articulation between these three areas to think about the place of art in the panorama of environmental catastrophes.

Keywords

Contemporary art, Decolonial ecology, Cosmodiversity, Latent aura, Infosphere.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Encontrava-me desenvolvendo este texto quando se abateu sobre o Rio Grande do Sul o maior desastre ecológico ocorrido nos últimos anos em nosso país, o que veio reforçar para mim a necessidade de o campo artístico se comprometer com o enfrentamento responsável da ação dos humanos no planeta Terra que habitamos e com o qual estamos totalmente articulados em nossas formas de vida. Assim, esta pesquisa em desenvolvimento deve ter um perfil teórico prático, articulando debates e ensejando ações. O fio condutor das reflexões neste texto é a análise da crise do modelo Antropoceno (ou Capitaloceno, como rotulam alguns autores)¹ em diferentes perspectivas, que incluem abordagens socioeconômicas, políticas, filosóficas e antropológicas. A partir de eminentes autores que se dedicam a este tema, gostaria de ir agregando algumas questões importantes sobre nossas vivências atuais na infosfera² e as possibilidades de pensar a diversidade das cosmotécnicas³ no campo das artes visuais.

Nos últimos anos, principalmente com a pandemia da COVID-19, o debate sobre as crises sanitárias e climáticas e os problemas que o desenvolvimento tecnológico vem causando ao planeta e seus habitantes está se intensificando em diversas áreas do conhecimento (científicas, sociológicas, filosóficas). A pandemia em si e o uso intenso da internet neste momento, como possibilidade de manter algum tipo de contato e continuidade de atividades interrompidas pelo isolamento social determinado para controle da doença, trouxeram, ao mesmo tempo, a dimensão de riscos para o planeta como unidade vivencial e o avassalador efeito do crescimento dos conglomerados de comunicação, dividindo opiniões entre visões catastróficas ou salvacionistas. Venho acompanhando os desdobramentos desses debates, interessada em especial pelas articulações entre arte, natureza e tecnologia.

No meu trabalho de pesquisa, o foco nesta tríade surgiu da compreensão de que é necessário articular essas três áreas de conhecimento para pensar atuais condições de nossas práticas artísticas frente a desafios que se colocam hoje como emergenciais. É preciso enfrentar novas interações, buscando conversas e interlocuções como caminho para inserir o

1 Antropoceno ou Capitaloceno são termos usados por autores como Bruno Latour, Edgar Morin, Nicolas Bourriaud, entre outros, para se referir ao período geológico em que as modificações realizadas no nosso planeta pelo homem causaram profundas alterações.

2 Conceito desenvolvido por Luciano Floridi se refere a realidade do mundo digital online, que abarca uma complexa realidade oo/off no mundo contemporâneo.

3 Conceito desenvolvido por Yuk Hui, que aborda a tecnologia como uma forma de compreender e viver o mundo e não como mero conjunto de ferramentas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

campo da arte na realidade social, política e ecológica, percebendo seu pertencimento a um contexto e analisando suas interferências nele e possíveis contribuições. A arte é uma prática simbólica, uma forma com a qual representamos o mundo e nos representamos nele. Há muitas possibilidades de exercer as atividades simbólicas através de imagens, a pintura corporal indígena ou o grafite, por exemplo, mas somente uma fatia dessas diversas práticas com o imaginário visual que é designada e reconhecida pela sociedade como arte. Muita coisa fica de fora, então é preciso pensar na construção desta artisticidade, o que está sendo institucionalizado, o que está emergindo, entrando no circuito, sendo reconhecido ou sendo questionado. Esses fluxos enriquecem e expandem o sistema da arte que desde sua origem, e ainda hoje, é muito elitista e excludente. Tenho trabalhado muito sobre isso e penso que as novas tecnologias, principalmente o digital na forma *on-line*, podem abrir uma série de possibilidades de inclusão, de diversificação, de participação, rompendo com limitações de autoria, obra única, e as tão estritas regras de controle do sistema da arte; como estar num museu, estar numa galeria etc. Principalmente porque nos encontramos hoje em um mundo em que a infosfera – espaço de informação na era digital, com os agentes (pessoas, dispositivos, interfaces) e operações (funções) que o atravessam passou a constituir o nosso meio natural. Segundo Floridi (2014), que cunhou o termo infosfera e que lida há muitos anos com as implicações do digital em nosso universo, nos encontramos em uma “quarta revolução”⁴, responsável pela criação de um mundo físico e digital em interconexão. Estabelece uma nova circunstância de comunicação que interfere na vida social, redimensionando nossos padrões, valores e costumes, repercutindo em todas as áreas da vida humana, de forma a não termos mais um mundo virtual separado do mundo físico.

Essa organização *on/off* posiciona os dados (coleta, classificação e utilização) como um elemento de valor fundamental, estabelecendo novos regimes de vida e valores na sociedade, tornando indistinta a separação virtual/físico. Segundo o autor, a revolução digital abre um outro capítulo na história da humanidade, tão importante quanto os estabelecidos pelas revoluções agrícola e industrial. Principalmente com o uso da Inteligência Artificial, IA, lidamos com inovações tecnológicas extraordinárias no

4 Segundo Floridi, a quarta revolução seria a passagem para a hiper-história, após as quatro feridas narcísicas. A primeira seria a copérnica, que tirou a Terra do centro do universo; a segunda é a do darwinismo, com a perda da centralidade do homem na origem das espécies; a terceira, a freudiana, que retira a hegemonia do consciente. A quarta seria a digital, que com a Inteligência Artificial redimensiona a centralidade do homem em termos de conhecimentos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

registro, na distribuição e no processamento automático de dados. Para ele, o uso de tecnologias, desde sempre, muda a natureza e o próprio homem, trazendo embutidos riscos, mas também pode reduzir o espaço para os riscos. Floridi, em entrevista recente, falando sobre seus estudos da infosfera, destaca a importância de estar alerta para o uso das tecnologias digitais e de Inteligência Artificial, pois, quando não orientada por bons propósitos, a engenhosidade humana pode ser perigosa. *“Se a revolução digital não for controlada e guiada de forma ética e sustentável, ela pode exacerbar os problemas sociais, do preconceito à discriminação; erodir a independência e a responsabilidade humanas; e piorar os problemas do passado, da distribuição injusta de custos e benefícios ao desenvolvimento de uma cultura da mera distração”* (FLORIDI, 2021). A superação das crises do Antropoceno passa necessariamente pelo uso consciente e responsável das novas tecnologias e do conhecimento manipulado em grande escala que elas nos possibilitam. Floridi defende um tecnoambientalismo em que metatecnologias (sistemas legais e tecnologias de segurança) promovam a prevenção, a limitação, o reparo e a compensação para os riscos. Ele defende que a infosfera pode ser um espaço comum que precisa ser preservado para benefício de todos.

Os novos modos de comunicação e as maneiras com que nos relacionamos com o mundo e com os demais seres se tornam cada vez mais complexos, transformando nossas subjetividades. Assim, o caráter eminentemente comunicacional/subjetivo das artes visuais nos coloca no epicentro dessa atuação na sociedade contemporânea. Essas inter-relações precisam ser pensadas, pois, estamos vivendo uma crise deste modelo em que o homem é o centro, promovendo uma interferência enorme sobre o meio ambiente, em uma perspectiva de que os humanos se veem fora da natureza e com direito de nela intervir, quando na verdade não estamos separados. Todos estamos agindo e recebendo as ações do planeta, que é uma grande nave. O conceito de Gaia, com que muitos estudiosos têm trabalhado, é de que na natureza nada é separado nem há uma permanência estável. *“Gaia. Não é sequer um todo, um existente global. É simplesmente a consequência das sucessivas invenções dos viventes que acabaram transformando completamente as condições físico-químicas da Terra geológica inicial”* (LATOURET, 2022). Segundo este importante autor, no debate, a história e a vida do planeta Terra é um desdobramento das relações que os seres vivos estabelecem com o seu meio e de como vão transformando esse ambiente para sua sobrevivência, fazendo da Terra um “planeta vivo”, bem diferente dos demais conhecidos por nós. A exposição *Incertezas em Gaia*, que fez parte da Cátedra Arte e Natureza, processos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

híbridos, se colocou como uma exploração artística deste conceito e de seus desdobramentos, assim como também a mostra *EcoArte: Terra em transe*, realizada como parte das atividades do SIMI (Simpósio Internacional de Mídias Interativas). Ambas desenvolvidas em centros universitários (UFRGS e USP), são exemplos de comprometimento com as questões da natureza no meio artístico acadêmico no Brasil.

Um aspecto importante nas abordagens ecológicas tradicionais a ser considerado foi desenvolvido por Malcolm Ferdinand (2022), que desenvolve a ideia de que as crises ambientais devem ser abordadas a partir do enfrentamento do modelo colonial, superando a segmentação dos movimentos decoloniais, que se desinteressam das pautas ecológicas neste momento tão premente. Segundo ele, temos que enfrentar uma dupla fratura: colonial e ambiental, buscando construir uma ecologia decolonial como caminho comum, a bordo do navio mundo, focados no que ele denomina uma “ecologia do mundo”. Ele aponta toda uma série de decorrências da exploração colonialista predatória que traz dentro dela uma grande contradição. A extrema riqueza e a extrema miséria, que são as duas faces de uma mesma moeda. Essas reflexões vêm como resposta à crise que põe em xeque o pensamento humanista, modernista originário do mundo moderno, que se iniciou depois da Idade Média na Europa, com as grandes navegações, com a expansão territorial europeia e com os processos colonialistas, que vêm desde o século XVI e ainda continuamos no século XXI. Os grandes impérios coloniais foram forjados em cima da ideia do homem como centro, essa ideia do humanismo que coloca o homem (branco, europeu e masculino) como centro de uma expansão colonial global, predatória. Uma conquista que explora de forma desastrosa a natureza e os seres (entre eles os humanos) que fazem parte dela. As crises climáticas trazem intrinsecamente uma crise do Estado, do Estado-Nação que surge no modelo das grandes navegações e da expansão europeia no mundo. Tanto que foram os países que já tinham Estado Nacional: Portugal, Espanha, França, Inglaterra, que já estavam organizados como Estados Nacionais, que fizeram os processos de dominação. A Itália e a Alemanha, que só se unificaram no século XIX, só vão fazer sua expansão colonial no século XIX. Para buscar e construir os seus impérios a partir dos processos de dependência de Unidade Nacional. E foi o processo de unidade nacional que expulsou os colonos das terras da Itália e da Alemanha e que vieram colonizar o Brasil. Então esses colonos que vieram no século XIX para o Brasil na região sul, foram expulsos pelo processo de industrialização que fechou as terras comunitárias, apoiadas pela centralização do Estado Nacional, seja na Itália como na Alemanha.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

O fato de o homem usar o ferro, dominar o ferro determina grandes mudanças na maneira dele se relacionar com o mundo, dele pensar o mundo, dele construir o mundo. *“Se a natureza e a Terra não são idênticas ao mundo, aqui o mundo inclui a natureza, a Terra, os não humanos e os humanos ao mesmo tempo que reconhece diferentes cosmogonias, qualidades e maneiras de estar em relação uns com os outros”* (FERDINAND, 2022, p. 20). Então, é interessante a gente pensar que as coisas não correm por acaso, *“temos que lidar não no futuro, mas em grande parte no passado pois o que quer que façamos, a ameaça permanece conosco por séculos, ou milênios”* (LATOURE, 2023, p. 109). Este processo de expansão colonial, predatório e global, foi sustentado por tecnologias de dominação, da natureza e dos povos, com grandes interferências e imensas repercussões, como o domínio tecnológico das armas de fogo, com o uso da pólvora. A conquista colonial se deu em cima deste poder destrutivo que não foi inventado pelos europeus, mas pelos chineses, que a utilizavam em fogos de artifícios. Em seu processo de expansão colonial, os europeus conseguiram transformá-la em uma grande arma de conquista. Conquistaram várias regiões do mundo a base das armas de fogo, em um projeto de exploração e destruição das estruturas dos povos dominados. Para explorar os minérios, para explorar, plantações tipo monoculturas que desgastam o solo, que destroem as terras, que destroem a própria formação dos regimes climáticos, chuvas, ventos, plantações que usam o assoreamento dos rios.

Muitos autores estão engajados nas ideias de que as crises do Antropoceno são decorrentes de um uso da tecnologia desenvolvimentista que leva a monopólios, leva um uso militar de dominação e destruição, colocando em risco, inclusive, os modelos democráticos de participação. Pode-se avançar na proposta de análise da tradição do pensamento iluminista que fragmenta os setores do conhecimento em artes, filosofia, ciências, tecnologias etc. se reflete no fato de que existe muita pesquisa e referências sobre arte e natureza, assim como sobre arte e tecnologia, mas as interconexões, arte, natureza, tecnologia com os cruzamentos entre eles é pouco explorada. Reflete de certa forma a também inexistência de conexões entre o pensamento ecológico, de ambientalistas e diversos pesquisadores envolvidos nestas reflexões com aqueles que pensam as tecnologias digitais, suas problemáticas e suas novas possibilidades e perspectivas.

Para avançar em possíveis novas abordagens, os estudiosos brasileiros Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014), em uma perspectiva

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

antropológica, perguntam-se: *“Há mundo por vir?”*. Colocando-se frente a uma suspensão e explorando possibilidades de outros mundos no mundo. Esses autores nos apontam para as diversidades culturais como alternativas frente ao desfazer-se do mundo ocidental que conhecemos. Segundo eles, *“Temos muito que aprender com esses povos menores, que resistem em um mundo empobrecido, que nem sequer é mais o seu...”*. *“Falar no fim do mundo é falar na necessidade de imaginar, antes que um novo mundo em lugar deste nosso mundo presente, um novo povo; o povo que falta: Um povo que creia no mundo que de deverá criar com o que de mundo nós deixamos a ele”* (p. 159).

Na mesma linha de pensamento, em uma perspectiva filosófica, Yuki Hui (2021) desenvolve uma reflexão a partir de sua origem chinesa: *“propõe rearticular a questão da tecnologia; em vez de entendê-la como um universo antropológico, precisaremos redescobrir uma multiplicidade de cosmotécnicas e reconstruir suas histórias para projetarmos no Antropoceno as possibilidades que nelas estão adormecidas”* (pg.8). O autor trabalha a partir do pensamento do que ele chama tecnodiversidade. Para ele, a tecnologia digital, que hoje nós pensamos como “a tecnologia”, não é a única, mas uma entre outras cosmotecnologias. Aborda a tecnologia não apenas como formas de uso de ferramentas, mas como uma concepção de mundo que se forja a partir e dentro de maneiras de desenvolver conhecimentos e aplicá-lo aos modos de vida.

Gostaria de destacar, ainda, a abordagem de Ticio Escobar (2021) que aponta para a importância e as possibilidades da arte neste momento. Estudioso das práticas artísticas indígenas contemporâneas no Paraguai, ele coloca a arte como foco de suas análises a partir de um tema filosófico importante na estética euro ocidental: aura. Percebe-se no desenrolar de seu texto a ideia central de que frente ao imprevisível do tempo presente (crise sanitária e outras ameaças ambientais) e do que virá, se exige que a humanidade assuma as responsabilidades pelas desigualdades como causas das crises que já começaram com a pandemia e que, em parte, as precedeu e as provocou. Escobar articula um conjunto de ensaios em quatro capítulos: “A pequena morte da arte”; “Aura dissidente: arte e política”; “A aura na época da reprodutibilidade numérica”; e “Aura diferente: a eficácia das imagens em certas culturas indígenas”. O texto de Escobar problematiza o conceito tradicional de aura como afastamento, desenvolvido por Walter Benjamin, contrapondo a ideia de aura latente, como potência simbólica. Aponta para a importância de abrir lugar para as

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

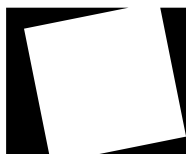
e-ISSN: 2179-8001

cosmovisões dos povos originários neste momento de crises, o que pode ser uma oportunidade de novos horizontes no campo artístico.

Segundo os diversos autores aqui abordados, estamos vivendo hoje uma crise do projeto produtivista capitalista euro-ocidental, que sustenta o modelo tecnológico colonial, que separa territórios e etnias, natureza e tecnologia, esquecendo que vivemos em uma nave Terra. Não é possível pensar fora desta nave, almejando ir para Marte ou qualquer outro planeta e deixar a Terra pegar fogo. As crises climáticas, as guerras, as destruições do planeta afetam a todos, embora mais fortemente aos pobres e explorados. Nesse sentido, Latour alerta para os estudos de Lovelock sobre a Terra ser um planeta vivo, bem diferente dos demais existentes em nosso sistema solar. Aponta ainda que os organismos vivos, em permanente atuação de mudança do meio ambiente para sua sobrevivência, são os responsáveis por manter a Terra viva, retardando sua morte. Segundo o autor, os seres vivos, ao se adaptarem ao seu entorno, alteram esse meio em uma constante espiral de transformações. Novas possibilidades reflexivas e ativistas estão sendo construídas a partir da crítica ao modelo desenvolvimentista, ancorado em um uso da tecnologia como instrumento de poder e dominação, que leva a monopólios, ao uso militar de dominação e destruição, estabelecendo, inclusive crises do modelo democrático, que é um modelo de participação. Por outro lado, abrem possibilidades de rever esses modelos de vida no planeta a partir da diversidade e do coabitar nesta nave-mundo.

Revisando esses autores e suas contribuições, retomo preocupações com o meio ambiente e a preservação da natureza, que já estavam há muito tempo em meu horizonte de interesses, o que ficou evidente no texto *Propostas ecológicas na web arte*, que publiquei, em 2010, na revista *Porto Arte*. Venho pesquisando sobre arte e internet desde 2005, por considerar a importante presença deste novo fenômeno comunicacional na contemporaneidade e as grandes transformações que através dele vêm se estabelecendo. Dentro do projeto de pesquisa sobre arte e internet, coloquei no ar alguns sites e um blog, onde busco divulgar os resultados do trabalho. O primeiro blog, [Territorialidade/Territoriality](#), um banco de dados de web arte no mundo, sendo um documento da pesquisa, onde é possível conhecer muitos trabalhos que não estão mais *on-line*, e ali estão documentados, com imagens das páginas, autor, lugar onde ele foi feito, data e um pequeno descritivo. Ele propõe uma porta de ingresso nessas práticas artísticas que alteram bastante nossa concepção de arte, abrindo novos horizontes no campo da visualidade contemporânea. O site

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

[Arte Reflexões](#) é onde se encontra toda a minha produção, texto, livros, tese, materiais teóricos e curadorias; é uma forma prática de incorporar na internet minha vida de pesquisadora. O site [ConectartBR](#) está dedicado à arte e à internet no Brasil, com várias seções e farta documentação da pesquisa: referências, artistas, uso da internet no sistema da arte etc.. Tem, inclusive, um *blog* com textos escritos pelos bolsistas de IC ligados ao meu grupo de pesquisa e de alunos de bancas de mestrado e doutorado de que participo que têm a ver com o tema. Além dos *sites* e *blogs*, publiquei dois livros sobre o tema, *Web Art e Poéticas do Território* (2011) e *Desafios Arte e Internet no Brasil* (2022), ambos publicados pela Editora Zouk, que estão disponíveis sob forma de ebook na Amazon.

Meu trabalho, a partir dos anos 1980, se desenvolveu dentro de uma modelagem conceitual que tem como base o sistema da arte⁵. Assim, abordo as práticas artísticas que se manifestam dentro de condições históricas, em determinados espaços e locais, influenciando e sendo influenciadas por essas circunstâncias. No âmbito das questões da crise do Antropoceno, penso as práticas artísticas e os sistemas da arte colocados dentro do mundo tecnológico contemporâneo, assumindo debates em termos de cosmotécnicas, de Gaia como conceito-chave e de nave-mundo como projeto, analisando como trabalhos de artistas e ações no sistema da arte se vinculam com essas ideias. Como indivíduos, somos parte de grandes processos, e não podemos achar que estamos fora da deles, que vivemos só para o campo da arte. Nosso trabalho é parte da realidade, ele afirma posições, ele questiona a sociedade, ele contribui para determinar comportamentos e valores, ele apoia certas ideias e nega outras. Estamos sempre num fluxo do qual é importante ter consciência. Não existe um pensamento nem uma ação artística que esteja à margem das grandes disputas que estão na nossa sociedade, e as escolhas estéticas também são escolhas sociais e políticas.

Nessa perspectiva de rever os modelos de vida no planeta, proponho investigar como a arte está imaginando, criando, perscrutando futuros, abrindo formas de pensar a questão da tecnologia em relação à ação dos humanos na Terra. Como a arte alerta para os riscos do uso da tecnologia desenvolvimentista, baseada em grandes monopólios, revendo nossos compromissos com a tecnologia digital, discutindo a questão do poder

5 Conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, a difusão e o consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da "arte" de toda uma sociedade, ao longo de um período histórico (BULHÕES, 1990, p. 17).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

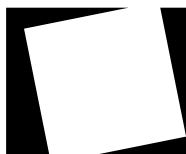
e-ISSN: 2179-8001

das grandes corporações que são responsáveis por uma proporção imensa do lixo despejado no planeta e pela exploração predatória dos minerais necessários para seus produtos. Pois, se hoje a internet nos oferece inúmeras possibilidades, ela também nos ameaça sob a forma de controle das nossas ações, do individual e do coletivo, como analisa Giselle Beiguelman no seu livro *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera* (2022).

Considero necessário trabalhar a partir de um pensamento decolonial que respeite as tecnodiversidades, pois possibilita rever tecnologias colaborativas e práticas que pensam em termos da nossa realidade também, no sentido do questionamento da persistência dessas estruturas coloniais nas quais somos periféricos e explorados, como sociedade no Brasil, América Latina, África e Ásia. Não quer dizer que não exista também exploração dentro dos países dominantes, mas o nosso país, por exemplo, já se construiu dentro de uma lógica de dominação e exploração. Inicia com Portugal devastando as florestas litorâneas para levarem o pau-brasil, e depois o uso predatório da terra para produzir cana-de-açúcar e café; além da exploração de minérios, no ciclo do ouro. Articulada à exploração escravista, à qual estivemos sujeitos e que continuamos a perpetuar no mundo contemporâneo. Essa exploração se internaliza no uso predatório que nós, hoje mesmo, enquanto países independentes, fazemos da nossa natureza e das nossas populações indígenas e afrodescendentes, mais fragilizadas. Essas estruturas coloniais escravistas que se introjetam na mente dos indivíduos, naturalizando a miséria e a dominação.

Hui pode auxiliar na análise dos artistas que trabalham e constroem poéticas que afirmam a tecnodiversidade. Assumindo a tecnologia não como um instrumento, uma ferramenta, mas uma forma de pensar o mundo, explorando outras cosmotecnologias, como, por exemplo, a cosmotécnica amazônica, que não é necessariamente só indígena, mas muito mais complexa. Não para abordar a natureza como algo externo, os rios, as florestas, a paisagem, as chuvas, as plantas, os animais, mas a partir de uma teoria da natureza em que o ser humano também é parte dela. A arte pode valorizar saberes tradicionais, unindo o antigo e os conhecimentos de ponta, e pode ser a chave para deter crises ambientais. Na linha de retomar e valorizar cosmotécnicas tradicionais de povos não hegemônicos, passando a ser abordadas como alternativas a serem articuladas com o que temos de mais inovador para construir o futuro. Valorizar saberes tradicionais, unindo o antigo e os conhecimentos de

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

ponta, segundo autores engajados em correntes decoloniais, pode ser a chave para deter crises ambientais.

Na continuidade deste projeto, desafiada pelos debates das crises ambientais, venho desenvolvendo um novo projeto de pesquisa: *Futuros possíveis – arte, natureza e tecnologia*. Nele, trabalho no campo das artes visuais, com as perspectivas de superação da crise apontada nos saberes tradicionais e seu diálogo com os conhecimentos de ponta. Proponho explorar e analisar as formas como a arte está enfrentando essa nova realidade, trazendo-a para o epicentro deste debate, de forma semelhante ao que faz Nicolas Bourriaud, em seu livro *Inclusiones. Estética del Capitaloceno* (2021). Penso que devemos incorporar a força da arte no campo de ação e reflexão, pois nestes tempos de catástrofe ecológica e grandes ameaças planetárias torna-se fundamental repensar o uso que fazemos do espaço que a sociedade atribui à arte. Como venho colocando em diversos textos, a criatividade, o pensamento crítico, as trocas e a prática simbólica enquanto vivência utópica fazem parte da tradição artística que precisam ser fortalecidos para futuros possíveis.

Dentro deste novo projeto, em 2023, no âmbito da *Cátedra Arte e Natureza: processos híbridos*, no acordo do PPGAV com a ICESCO (Organização do Mundo Islâmico para Educação, Ciências e Cultura), ofereci uma disciplina no programa de pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS abordando as inter- relações entre arte, natureza e tecnologia. A disciplina foi desenvolvida em modalidade híbrida (*on-line* e presencial), e retomei antigas preocupações ao abrir novas investigações e reflexões, unindo minhas pesquisas anteriores com abordagens mais atuais. O trabalho se estruturou de forma bastante exploratória com os alunos e deu origem ao site [Arte, Natureza e Tecnologia](#), onde disponibilizamos todo o material das aulas: textos, imagens e vídeos... Em 2024, dando continuidade ao trabalho, agora com uma consolidação mais conceitual, retornei com a disciplina, na mesma modalidade híbrida (*on-line* e presencial) e atendendo alunos do PPGAV em Porto Alegre e do DINTER com a UFAM, com alunos de Manaus.

Dentro deste processo introdutório ao tema, também realizei a curadoria de uma exposição, em junho de 2024, em Joinville. Para esta curadoria foi feita uma chamada pública para artistas da região e realizei a seleção, de forma remota, de portfólios com propostas de trabalhos. Ministrei *workshop* para o grupo selecionado e fiz o acompanhamento *on-line* para o desenvolvimento de suas propostas. Participei, ainda de forma remota, de todo o processo da

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

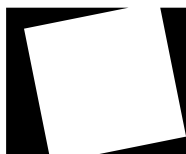
e-ISSN: 2179-8001

expografia e da montagem da mostra. Estando presente na inauguração, pude verificar in loco os resultados positivos de todo o trabalho que está disponível no site <https://www.galeria33.com/expo-presente-sombrio-futuros-possiveis>

Encontro-me em um momento de muitas expectativas na abertura de caminhos, neste projeto que se delinea, procurando o apoio de teóricos de diferentes áreas para me ajudarem a consolidar conceitos e formatar abordagens. Neste texto, apresentei alguns desses autores, destacando que a maioria deles não se dedica ao campo das artes em particular, entretanto, trazem aportes que estou explorando, em partilha com artistas, colegas e alunos, para trazer ao campo da arte a possibilidade de ampliar perspectivas de reflexão. A grande questão desta pesquisa é: Como pensar então essas relações no campo da arte em um mundo pautado pela infosfera? Para enfrentar esta perigosa aventura, primeiro é preciso ter clareza de que tratamos as práticas artísticas como epicentro de possíveis articulações entre arte, natureza e tecnologia, ou seja, pensar sempre a partir delas. Segundo, reconhecer que as práticas artísticas exercem uma ação dentro dessas articulações e de suas lutas, e que vamos trabalhar nestas possibilidades, assumindo compromissos, ações e reflexões para desenvolver esse tipo de conexão.

Proponho pensar nas práticas artísticas, não somente na sua produção, mas na sua circulação, no consumo e na repercussão dessas propostas no sistema da arte. Pesquisar processos envolvidos com diferentes cosmotécnicas, com o desenvolvimento de práticas artísticas em tecnologias colaborativas, rede de relações, tecnologias divergentes, plurais, desenvolvimento de posturas críticas em relação aos usos predatórios da natureza. Práticas inclusivas de outras culturas e tradições que resgatem conhecimentos abandonados, ocultados e renegados. Não dentro de pensamentos folcloristas ou passadistas, mas vendo como os conhecimentos tradicionais podem se articular com o que temos de mais inovador para construir o futuro. Crises ambientais que são internacionais, decorrentes da relação com a natureza baseada no crescimento da desigualdade, podem ter como alternativa a diversidade. Como podemos atuar no âmbito das metatecnologias em termos da arte? Esta pesquisa se direciona na detecção e na afirmação de práticas emergentes e inovadoras, que se articulem com conhecimentos de ponta em projetos divergentes, pluralistas e includentes. Que denunciem formas de exploração e de dominação, de destruição da natureza e de todos os seres que nela estão inseridos, que apontem novos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

caminhos (lembrando que eles mantêm a Terra viva), e que nós humanos somos parte deste navio-mundo.

Referências

BEIGUELMAM, Giselle. *Políticas da imagem: vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu, 2021.

BOURRIAUD, Nicolas. *Inclusiones. Estética del Capitaloceno*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2021.

BULHÕES, Maria Amelia. *Desafios: arte e internet no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2022.

. *Web arte e poéticas do território*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

. Propostas ecológicas na web arte. *Porto Arte*. Porto Alegre: PPGAV UFRGS, v. 17, n. 28, 2010. <<https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/issue/view/1243>>.

DANOWSKY, Débora; CASTRO, Eduardo V. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Instituto Socioambiental, 2014.

ESCOBAR, Ticio. *Aura Latente/Estética/Ética/Política/Técnica*. Asunción: Ed. Tinta Limón, 2021.

FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial*. São Paulo: UBU, 2022.

FLORIDI, Luciano. Por um futuro humano verde e azul. *Revista do Instituto Humanitas*, UNISINOS, 28, agosto, 2021. <<https://www.ihu.unisinos.br/categorias/612147-por-um-futuro-humano-verde-e-azul-artigo-de-luciano-floridi>>.

. *The Fourth Revolution: How the Infosphere is Reshaping Human Reality*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

HUI, Yuk. *Tecnodiversidade*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

LATOUR, Bruno; MARRAS, Alessandro. *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno*. São Paulo: Ubu, 2022.

MORIN, Edgar. *Despertemos*. Rio Janeiro: Bertrand Brasil, 2023.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

MARIA AMELIA BULHÕES

Doutora pela USP (1990), professora titular do Departamento de Artes Visuais da UFRGS (1995), editora da revista Arte&Crítica, da ABCA. Sua pesquisa aborda arte contemporânea em suas relações sistêmicas, com foco nas articulações entre tecnologias e natureza. Últimos livros foram: *Desafios: arte e internet no Brasil* (2022), *Arte contemporânea no Brasil* (2019); *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil* (2014); e *Web arte e poéticas do território* (2011). Recebeu o Prêmio ABCA para publicações (2023 e 2012), Açorianos de Artes Plásticas e Pesquisador Gaúcho da FAPERGS (2018). www.ufrgs.br/arterefexoes/site/

Artigo submetido em 26 de agosto de 2024**Aprovado em 6 de setembro de 2024**

Como citar: Bulhões, M. A. (2024). Futuros possíveis: pensando as crises ambientais a partir da interconexão arte, natureza e tecnologia. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 28(50).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.142125>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Activismo biopoético territorial agenciado en lo viviente

Territorial biopoetic activism agentic in the living

Claudia Valente

Universidad Nacional de Tres de Febrero

ORCID: 0000-0001-9908-474X

Cecilia Vázquez

Universidad Nacional de General Sarmiento

ORCID: 0000-0001-5834-5341

Resumo

En una contemporaneidad signada por la emergencia climática, surgen poéticas ligadas al territorio que buscan reconfigurar los diálogos entre la humanidad y lo viviente. Para su reconocimiento, realizamos una cartografía conceptual de operaciones poéticas generadas por colectivos activistas conscientes de esta problemática. Indagamos, en clave posthumanista, sus prácticas crítico-políticas e identificamos recurrencias en la necesidad de profundizar en el conocimiento de los vínculos sensibles entre poética y vida para redefinir las matrices de producción del activismo artístico histórico.

Palabras clave

Activismo-biopoético. Cartografía. Semiosis.

Abstract

In a contemporary world marked by climate emergency, poetics linked to the territory emerge that seek to reconfigure the dialogues between humanity and the living. In order to recognise these poetics, we have carried out a conceptual mapping of poetic operations generated by activist collectives aware of this problem. We investigate, in a posthumanist key, their critical-political practices and identify recurrences in the need to deepen the knowledge of the sensitive links between poetics and life, thus redefining the production matrixes of historical artistic activism.

Keywords

Biopoetic-activism. Conceptual-cartography. Semiosis.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Introducción

Este trabajo se dedica a analizar una zona de la cartografía que estamos realizando sobre activismos biopoéticos situados preponderantemente en la naturaleza. Nos proponemos desglosar operaciones poéticas y comunicacionales de tres proyectos colectivos argentinos (*Río Feminista*, *Isla Invisible* y *Expediciones a Puerto Piojo*). Estas iniciativas establecen un sistema de relaciones que anclan en distintas acciones en común alrededor del territorio y la recuperación del medio ambiente, especialmente sobre el agua.

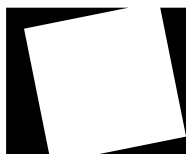
Presentamos algunas de las operaciones poéticas que realizan estos grupos, destacando recurrencias semióticas como la práctica de deriva en territorios predominantemente no urbanizados. Además, se enfatiza la atención a la suspensión parcial de la objetualidad estética, al establecer una relación específica con materialidades biomiméticas situadas. Y particularmente, observamos el redescubrimiento de las experiencias sensibles en el contacto corporal con las materialidades naturales.

En la primera parte del trabajo, indicamos nuestro posicionamiento teórico metodológico, para establecer los conceptos que conforman la caja de herramientas con la que abordamos la lectura de las obras y acciones de los colectivos activistas que son el objeto de nuestro estudio: posthumanismo, accionar desantropocentrado, relación de la agencia humana respecto de lo viviente y el activismo biopoético. Buscamos establecer una lectura crítica en sentido político y de intervención en un campo de problemas que tienen al medio ambiente como centro de su accionar.

A continuación, abordamos de manera descriptivo-analítica las acciones que realizan los colectivos que recolectamos a partir de la realización de un mapeo conceptual. En este punto, nos interesa delinear los contornos del mapa para luego adentrarnos en una zona del mismo, que es el que presentamos en este artículo. Navegamos por las aguas que se pueden recorrer desde Victoria, en la Provincia de Entre Ríos, Argentina, hasta una vieja ex playa pública en la zona de Dock Sud, Avellaneda, en la Provincia de Buenos Aires, para luego llegar a Bahía Blanca, mucho más al sur de la provincia.

Luego, en la tercera parte del trabajo, nos dedicamos a relevar las operaciones poéticas que caracterizan el accionar de los proyectos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

analizados. Este giro nos permite precisar sobre los modos de hacer del activismo biopoético contemporáneo.

Por último, en el cuarto apartado que obra como conclusión, ensayamos la construcción de una noción propia para identificar las operaciones relevadas como “activismos biopoéticos ligados al territorio”.

1. El marco conceptual y metodológico. Las nociones que nos ayudan a pensar la coyuntura actual en torno al activismo y lo viviente

Islas que no figuran en los mapas, costas privatizadas y cercadas, humedales quemados intencionalmente para beneficio del negocio inmobiliario, la principal hidrovía Argentina por donde circulan gran parte de las exportaciones del país, navegadas por el ejército norteamericano, espacios dragados para la actividad portuaria que no cesa ni un momento, interrumpiendo el tiempo de descanso del ciclo vital. Así son algunos de los territorios habitados por los activismos biopoéticos que en diálogo sensible e inmediato con la biósfera generan micropolíticas casi inmateriales. De ese diálogo sensible surge lo que Costa (2020) denomina poéticas del viviente, en referencia a cierto trabajo con lo vivo que alude “a la relación entre las especies: la capacidad de intervenir e influir en los procesos de la naturaleza, allí donde han sido transfigurados por la cultura y el desarrollo humano” (p. 369).

Los activistas hunden sus pies en el barro que vuelve pesado el paso, nadan en las aguas del río por las que se dejan llevar como camalotes, juegan como aves en las playas de acceso prohibido.

Estos simples gestos desantropocentrados suspenden la enunciación de discursos para abrir la posibilidad de redescubrimiento de las materialidades y entidades vivientes en territorios olvidados por el habitante urbano. El trabajo que realizan los artistas, reunidos a menudo en colectivos de los que participan especialistas en distintos temas, y organizados en torno a plataformas de proyectos, renuevan la percepción sobre lo viviente en la búsqueda de reconocer voces y fundir las propias discursividades en biomaterialidades situadas.

Pensar el posicionamiento desantropocentrado de estas poéticas y acciones de intervención en el ambiente desde la territorialidad permite entenderlas en el marco del pensamiento posthumanista pero investidas por la pregunta acerca de la politicidad que el territorio sudamericano reclama.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

En efecto, dentro de las nociones que iluminan nuestra aproximación a las acciones biopoéticas activistas que investigamos, aparecen con fuerza las de micropolítica y posthumanismo. Estos desarrollos analíticos, al igual que otros que iremos presentando, conforman nuestro equipamiento conceptual para describir y analizar los fenómenos y procesos que nos convocan.

Estas nociones poseen una larga trayectoria para indagar en las formas de resistencia e insurrección que nuestro tiempo necesita producir (Rolnik, 2019). Nos apropiamos de ellas porque ayudan a comprender la crisis contemporánea del mundo neoliberal, de corte neoconservador. Más precisamente, como indica Paul B. Preciado en el prólogo del libro de Suely Rolnik (Preciado 2019-a), se trata de una perspectiva que investigó sobre la oleada contrarrevolucionaria que desde los años '80 del siglo XX, sacude el mundo de la vida humana y no humana, haciendo retroceder conquistas históricas que lucharon contra el heteropatriarcado, el colonialismo racista y la explotación en el trabajo, todo ello enmarcado en el semiocapitalismo, tal como define Franco "Bifo" Berardi (2007) la fase en curso del capitalismo postindustrial. Muy sintéticamente, se trata de una forma que asume el capitalismo contemporáneo basada en una economía que se dedica a generar, poner en circulación y explotar la producción de significados y emociones en lugar de bienes materiales. Es allí donde se obtiene la ganancia, a costa de modos de subjetivación que capturan las fuerzas vitales (humanas y no humanas) y las mercantilizan.

El panorama se completa con la crisis de los repertorios y los modos de hacer activistas que participaron en esas luchas del siglo pasado, aportando desde la especificidad de los lenguajes artísticos. Dicha crisis estuvo caracterizada por ser un tipo de insurgencia macropolítica, que encaraba demandas de igualdad de derechos, para mencionar un ejemplo. De allí, en contraste, la caracterización como micropolíticas a las acciones y proyectos que realizan los grupos y proyectos que analizamos. Tal como describe Preciado (2019-b) se trata de: "prácticas micropolíticas de desestabilización de las formas dominantes de subjetivación". En otras palabras, prácticas materiales y simbólicas que alteran o interrumpen los procesos y prácticas a través de los cuales se conforman las identidades y subjetividades en una sociedad dada, como por ejemplo las miradas antropocentradas sobre el mundo, las oposiciones binarias entre humanidad/naturaleza, masculino/femenino, entre otros pares fundantes de la subjetividad moderna.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

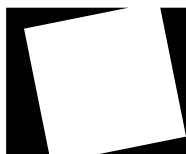
Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Las definiciones de micropolítica y microrresistencias provienen del esquizoanálisis que desarrollaron Deleuze y Guattari (2004), interesados en comprender las formas en que los sujetos resisten y subvierten las estructuras de poder en su vida cotidiana. De modo que en lugar de centrarse únicamente en las grandes estructuras macro sociales y políticas, sus análisis se enfocan en las micropolíticas, es decir, en las pequeñas interacciones y resistencias que tienen lugar a nivel individual y colectivo. Una de las formas en que se manifiestan estas microrresistencias es en diversas formas de expresión poética. En nuestro corpus de análisis, como desarrollaremos en el apartado siguiente, pudimos identificar una variada gama de esas acciones micro.

En relación con lo antedicho, nuestra caja de herramientas incluye también otra noción que enriquece la comprensión de las biopoéticas activistas y su relación con la manera en que se piensa el vínculo con el mundo, desafiando el canon moderno, antropocentrado. Esta noción es la perspectiva del posthumanismo, tomada de la propuesta de Rosi Braidotti. Su trabajo nos permite desarticular y rearticular nuestra observación sobre el tema. En términos generales, ubicada en las antípodas del esencialismo, profundiza en lo posthumano definiéndolo no como algo opuesto de manera binaria a lo humano, sino como *continuum* que surge de las contradicciones y los conflictos que atraviesa el mundo contemporáneo. Para Braidotti (2013), “el principal fin de la teoría posthumana es la cuidadosa elaboración de precisas cartografías para las diferentes posiciones de los sujetos como trampolín de lanzamiento hacia la recomposición posthumana de un vínculo cosmopolita panhumano” (p: 56). De ahí nuestro interés en los modos de formulación, en clave poética y política del diálogo humano con lo viviente. En articulación con este planteo, presenta una teoría de la subjetividad “materialista y relacional, natural-cultural y capaz de autoorganización (p: 55);” que implica una “subjetividad radical posthumana” fundada en la idea de devenir, una especie de “subjetividad nómada”, caracterizada por su interconexión con los múltiples otros (humanos y medio ambiente no-humano). La autora recupera el término “zoe” para nombrar a “la fuerza, al mismo tiempo, vitalista y materialista, de la vida en sí (...) potencia generadora que fluye a través de todas las fuerzas” (p: 103).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Considerar al paradigma posthumanista como filtro conceptual de lectura sobre los activismos que estudiamos no sólo implica, como señala Braidotti, la obligatoriedad de idear un nuevo vocabulario para referirnos a “nuestra subjetividad posthumana integrada y encarnada” (p: 84), sino que plantea la necesidad de obrar en el mismo sentido con las operaciones biopoéticas que desde las micropolíticas buscan habilitar contenidos semióticos en el fluir del “zoe”, esto es, la vida, o qué o quién la posea.

Respecto al abordaje metodológico, realizamos un trabajo de campo entre agosto de 2023 y junio de 2024 en el que efectuamos un relevamiento de grupos activistas en torno a lo viviente en distintos puntos de Argentina. Asistimos a eventos académicos y artísticos sobre la temática y realizamos una observación participante en el Congreso Experimental Ribereño, durante el mes de abril de 2024. Allí estuvimos en contacto profundo, en una convivencia de 48 hs con actividades de dos de los grupos que presentamos en este artículo. A partir de toda esta recolección de datos, decidimos organizar el análisis a partir de la presentación de una cartografía. Allí fuimos incorporando a lo largo del trabajo de campo el registro de las actividades y operaciones poéticas de los grupos. Partiendo del célebre planteo: “el mapa no es el territorio” del científico y filósofo polaco-estadounidense Alfred Korzybski y retomando la reflexión de Expósito (2014) sobre la técnica del mapeo, destacamos el papel político y activista que resulta de realizar un trabajo cartográfico. En efecto, la técnica de mapeo permite identificar y visibilizar estructuras de poder global al tiempo que las acciones de resistencia locales, en tanto contrapoderes biopolíticos. Así, el contenido de estos mapas rechaza la idea de representación cartográfica naturalista. Por el contrario, la diagramación resultante de nuestro mapeo revela su carácter activista y de intervención política, ya que permite el registro de experiencias sensibles en territorios no urbanos y ponerlos en circulación ampliada. Así, podemos seguir las trayectorias de sus recorridos, recuperando las redes de relaciones y vínculos que se van elaborando entre distintas iniciativas que persiguen objetivos cercanos. Esta diagramación buscó no sólo visibilizar fenómenos previamente invisibilizados, sino también dinamizar procesos en curso.

2. Una cartografía de acciones afectivas agenciadas en la dimensión política de la vida

La reunión de los activismos biopoéticos en mapeos -realizamos dos: en formato infográfico y de artgame- clarifica las conexiones rizomáticas

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

y no jerárquicas que se registran en los discursos y en las prácticas que despliegan en su accionar los grupos que relevamos en el mapeo. Al ser un corpus que reúne proyectos muy complejos, la diagramación visual de los aglutinamientos en torno a las operaciones poéticas y a las formas de reunión colectiva, abre lecturas sobre las diferenciaciones y las recurrencias en los modos de hacer biopoéticos.

Como venimos observando en trabajos anteriores (Valente y Vázquez 2023), más que ante “obras” nos encontramos frente a plataformas de trabajo definidas por los propios agentes como tales. Estas iniciativas de tipo colaborativo ponen en circulación dispositivos de afecto y cuidado, que buscan generar un efecto reparador específico, para enfrentar condiciones de emergencia socio y medio ambiental. Allí donde se necesita escucha, dar voz y proporcionar un acompañamiento sensible a las luchas a las que la humanidad se enfrenta en el tiempo contemporáneo, están trabajando estas iniciativas que poseen tanto una dimensión poética como política. Tal como observamos en un trabajo previo:

Se trata de obras en las que la politicidad se teje entre el territorio, por medio del accionar semiótico desantropocentrado, y los discursos explícitamente ecologistas en la web. La articulación en ambas dimensiones configura un dispositivo político en el que la distinción real-virtual parece marcar una continuidad en el hacer del activismo vinculado a lo viviente. (Valente, Vázquez, idem).

Mapeamos proyectos que funden de maneras sensibles las corporalidades en hábitats explotados indiscriminadamente, cuyos discursos multimediales y otras producciones paratextuales vinculadas a la experiencia territorial, socializan la vivencia y contextualizan las acciones políticamente.

3. Operaciones poéticas en el activismo en torno a lo viviente.

De la lectura del mapeo surge la identificación de operaciones poéticas recurrentes que, en relación a la característica procesual de los proyectos investigados, presenta, en una primera lectura, un desdoblamiento temporal que distingue diferentes prácticas y discursividades: las vivenciales del contacto corporal con el territorio y las paratextuales en diversos formatos multimediales. Sin embargo, si interrumpimos la lectura cronológica del proceso y pensamos como centro la experiencia territorial y a los discursos como cristalizaciones de la experiencia, quizás podamos reconocer más directamente el vínculo de las operaciones poéticas desantropocentradas

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

con la experimentación corporal que se realiza con materialidades del territorio.

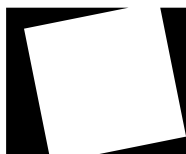
Las experiencias en el territorio son vividas, en general, en la intimidad del colectivo artístico y en las condiciones de los espacios no urbanizados. Esta actitud condiciona las operaciones poéticas, en las que se suceden prácticas familiarizadas con la deriva. Precisamente, caracterizamos como performativos a sus modos de hacer y accionar en el territorio, en tanto dan entidad a aquello que nombran en ese proceso de habitar y recorrer. Como veremos a lo largo de este artículo, se trata de dar existencia plena a una Isla en el estuario de Bahía Blanca, Provincia de Buenos Aires, inhabitada por humanxs; o recuperar simbólicamente el acceso a una playa y las memorias populares de ese espacio para el ocio y el descanso como es el caso de Expediciones a Puerto Piojo, en Dock Sud, casi en el límite de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Por otra parte, al optar por el establecimiento de una relación especial con materialidades biomiméticas situadas, como ya hemos mencionado, aparece como rasgo destacado la suspensión parcial de la objetualidad estética. Así, la exploración territorial se materializa en discursos en los que recurrentemente se recuperan los registros sensibles de la experiencia de exponer el cuerpo a las fuerzas de la naturaleza. Las lecturas del entorno se ponen en suspenso para descubrir las manifestaciones de los otros vivientes y la decisión de no intervenir el hábitat no urbanizado.

Si historizamos este “modo de hacer”, en el sentido que lo hacen Blanco, Claramonte, Carrillo y Expósito (2001), encontramos que la práctica de deriva como práctica artística con sentido político tiene sus raíces en la “flânerie” de Baudelaire y en la “psicogeografía” situacionista de Guy Debord, entre otros. Si bien en distintos tiempos y espacios, estas caminatas fueron y son una manera de establecer una conexión sensible con el entorno, recuperando experiencias que la velocidad y las lógicas del mundo moderno, productivista, no permite percibir. Cuando esta exploración se fundamenta en un recorrido relativamente libre y sin rumbo predefinido por entornos naturales, se convierte en una operatoria que instala y habilita la posibilidad de ejercer distintas formas de resistencia ante el control y la racionalización de los espacios (De Certeau 1996). Caminar, recorrer, deambular genera una renovación de la experiencia y produce conocimiento.

Lo singular es que justamente estas derivas se efectúan por entornos naturales como cauces deríos, islas y playas o ensusbordes con la ciudad,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

en lo que Turner (1988) podría llamarlas *zonas liminales* de la ciudad. Un espacio que se abre en los límites materiales y simbólicos de la urbe, allí donde se va desdibujando la trama urbana y van apareciendo rastros de la naturaleza. Una naturaleza negada, saqueada, herida.

El fin que persigue el accionar activista biopoético es la reformulación del diálogo con espacios naturales de difícil acceso o directamente cerrados al acceso público. Indagar en la zona liminar de un territorio apunta a generar un estado de apertura y ambigüedad que caracteriza la fase intermedia de un proceso que tiene un principio y un final. Sumado a ello, pensar desde la liminalidad está estrechamente vinculado a interrogar lo común, ya que implica una manifestación de anti-estructura y anti-jerarquía en un sistema que es impuesto, como el del contexto contemporáneo. Esto es relevante para nuestro análisis porque se trata de un momento en el que las distinciones sociales y espaciales se ponen en un estado de interrogación a partir del accionar colectivo, permitiendo la transición entre diferentes espacios donde intervienen entidades humanas y no humanas. Consideramos al respecto que las biopoéticas son vehículos privilegiados para tramitar sentidos, experiencias y vivencias del territorio. Y si bien Turner (idem) definió su planteo sobre las zonas liminares a partir de estudiar rituales, nos inspiramos en su noción para pensar las acciones activistas biopoéticas que están en procesos de revisión del vínculo entre los seres humanos con la naturaleza y del sistema de relaciones que configura ese vínculo.

En el próximo apartado profundizaremos el análisis de las operaciones poéticas identificadas de manera diferenciada aunque en los proyectos funcionen íntimamente articuladas. Desglosaremos las recurrencias en los proyectos incluidos en el corpus de análisis a partir de los siguientes tres apartados.

3.1 Derivas como modos de habitar. “Una militancia diferente, en clave de río”

Rio Feminista es una red feminista y diversa que vive en lugares de costeros. Desde su creación, Berenice Canet, Paula Ruiz Díaz y Diana trabajan sobre el origen de la actual crisis ambiental que destruye vidas, ecosistemas y territorios. El impacto ecológico en las vías fluviales, la falta de políticas ambientales y el daño a las formas de vida y sustento de las comunidades locales son algunas de las problemáticas que desde hace más diez años en el Congreso de la Nación argentina no obtienen una legislación específica que intervenga en su resolución. Según indica el

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

grupo en su sitio web, gestionan proyectos relacionados con el territorio de la isla y la costa sur de la cuenca del Plata - Paraná. El colectivo es un lugar para la innovación, la investigación y la experimentación comunitaria que intenta trascender los puntos de vista y las divisiones políticas. Combinan una gama de actividades desde distribución local y activación de proyectos a través de reuniones y debates.

Artista y habitante de Victoria, Entre Ríos, Diana Campos (2023) narra cómo surgió el colectivo *Río feminista* en el núcleo de un conjunto de acciones vinculadas entre sí:

Taller Flotante de alguna manera comenzó a generar un recorrido a través de diversos proyectos en los que las mujeres visibilizan su relación con el río. Desde sus producciones, desde sus poéticas, desde sus luchas. De esa manera comenzó este proyecto que no tiene fronteras específicas sino que se va ampliando según las formas que el río propone.

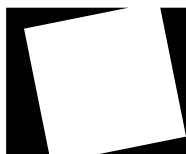
El relato audiovisual alcanza a transmitir los modos en los que el río transfiere su fluir a la plataforma conceptual de las acciones. La experiencia sensible de la materialidad territorial es posible de ser recuperada a pesar de las restricciones propias del video-registro por medio del cual accedemos a los discursos de las mujeres participantes del proyecto. Diana acentúa estas ideas en sus palabras:

Creo que río feminista ha ido marcando una militancia diferente a las que ya están propuestas y que tienen que ver con esta clave de río. ¿Cómo es un río feminista? Es húmedo, es soleado, de encuentro permanente, es deseado porque lo soñábamos desde taller Flotante desde hace muchos años. Es resultado del andar, navegar y flotar por el territorio. [Y continúa] Hay una clave de río que va acompañando de alguna manera las formas de vivir en este lugar. Creo que tiene que ver con el color de la piel, con los tiempos, las genealogías que nos marcan como humanxs.

Conscientes del capital geopolítico que posee el territorio, lo describen como “un humedal inscripto entre la hidrovía por donde sale legal e ilegalmente gran cantidad de riquezas de Argentina y Sudamérica, y la agroindustria sojera” (Canet B., 2023). Por ello, “deciden movilizarse frente a las quemadas, las apropiaciones ilegales del territorio, las grandes movidas inmobiliarias del último tiempo” (Campos, D).

Río Feminista reconoce que a partir del proyecto que vienen realizando, están superando varias barreras culturales. Muestra un territorio “al que aprendieron a mirar como alejado, intransitable y abandonado” (Campos D.), [donde], las mujeres veían al río con miedo, como un lugar al que no se

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

accede y si alguien puede hacerlo, son los hombres para pescar o andar en lancha. En general las mujeres no se meten en el río. Río feminista quiebra la barrera de lo misterioso del río al que solo accedían los hombres (Canet B.).

Las imágenes del documental analizado las muestra navegando y nadando en el río o caminando por el humedal. En el transcurso del recorrido, se acercan a algunas viviendas y dejan bolsitas atadas a los picaportes de las puertas de las casas que contienen materiales editados por *Taller Flotante*. Las postales presentan al colectivo artístico, sus investigaciones sobre la fauna local, sus diseños gráficos con consignas sobre la defensa del río. Esta práctica poética se apropia de una conducta de los isleños, es habitual dejar a mano elementos o alimentos que puedan ser de utilidad para quien llegue a la vivienda en la isla. Un gesto estético cotidiano de *Río Feminista*. (Fig. 1).

FIG. 01:
Río Feminista Río de mujeres:
Documental Río Feminista 1ra.
Parte. 2023. Fotogramas del
video documental en Youtube.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=A7q0a-JYouU>



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

3.2. Un tiempo fuera del tiempo para escuchar las voces no humanas

Isla invisible es un proyecto integrado por artistas, científicos y guardaparques que comienza en 2017 con la propuesta de realizar viajes exploratorios a las islas del estuario de Bahía Blanca. Su coordinador es Agustín Rodríguez. Se organiza desde el museo taller Ferrowhite en coordinación con el Servicio de Guardaparques de las Reservas Naturales Provinciales del Estuario de Bahía Blanca. El proyecto debe su nombre justamente al poco contacto establecido entre la comunidad y el ecosistema que la rodea. Desde allí se realizan residencias y acciones artísticas que proponen reflexionar sobre las relaciones que se establecen con un territorio que es desconocido para la mayoría de los habitantes de la región. Mediante la realización de viajes exploratorios y acampes en las islas, canales, riachos y ambientes costeros, se propicia un espacio de intercambio y la generación de producciones inéditas que se vinculen de primera mano con y en el territorio. A partir de 2021 el proyecto se constituyó en colectivo artístico y formó parte de diversas convocatorias a congresos y exhibiciones en Museos y Centros Culturales.

También al borde de las aguas y en otro espacio geográfico, *Isla invisible* se suma al redescubrimiento territorial: "Nos llamamos Isla invisible porque vamos a lugares que no han sido narrados, que no tienen imágenes ni sonidos que hablen de ellos. Lugares que no solo están privatizados y cercados. Son vacíos en el mapa, territorios vedados a la representación"(Isla invisible. 2023, p.173).

La exploración del estuario es la práctica principal de la que surgen las micropoéticas.

El acampe es fundamental, porque habitar el territorio en un tiempo fuera de "el" tiempo es una condición para escuchar las voces no humanas de los principales habitantes del estuario: gaviotas, cangrejos, viento, mareas, barro (p.104).

Pisar el barro, poner en tensión las fuerzas del cuerpo con las del hábitat se enuncian como experiencias primigenias de una geografía que excede la adaptabilidad motora de los cuerpos humanos. (**Fig. 2**).

El colectivo describe cómo la actividad portuaria logró transformar el espacio natural por medio del dragado e impone un ritmo de actividades que "no duerme". Reconoce la omnipresencia del capitalismo en el diseño

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

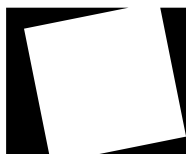
urbano y su capacidad de volverse tan invisible como las islas que oculta el polo petroquímico en Bahía Blanca.

La experiencia territorial se transmuta en una gran bitácora de viaje compuesta por diversas materialidades: escritura, fotografía, video, dibujos, cartografías, sonidos, canciones, poemas, danzas, performances, huellas y señalizaciones, textiles, cerámicas" (p.104).

Entre las producciones que componen la bitácora, seleccionamos la de Agustín Rodríguez, coordinador del colectivo, quien reconstruye la exploración en el antiguo formato japonés, Kamishibai o "teatro de papel", cuyas presentaciones son asistidas performativamente por el autor (Figura 3). En la versión realizada para su defensa de tesis de Maestría en la Universidad Nacional del Centro (UNICEN), Argentina, mientras va narrando una historia de suterritorio, muestradibujosalzadosporsusbrazos. Agustín despliega el relato oral que, en un primer tramo, da cuenta de la historia de Bahía Blanca, las sucesivas fundaciones y colonizaciones que la convirtieron en el polo petroquímico que funciona como muro entre la ciudad y el mar. Después de situar al espectador históricamente, el artista continúa con la narración de la experiencia de viajar hasta las islas. Para él, cada viaje es un proceso de descolonización en el que desarrolla más la atención sobre lo que la isla tiene para decirle que la intención de imponerse al territorio. Nombra una trilogía de acciones en este proceso: ver, estar y señalar lo que excede a lo que sabe, como el canto de los cangrejos. Nos cuenta que los cangrejos cantan y las gaviotas cangrejeras son las verdaderas habitantes de las islas.

La experiencia relatada por Agustín resalta primordialmente la importancia de redescubrir la sensibilidad corpórea como portal al entendimiento de la continuidad material entre lo humanx y lo no humanx. Este cambio de enfoque es clave para la desantropomorfización de la experiencia vital que está en el corazón de sus acciones.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

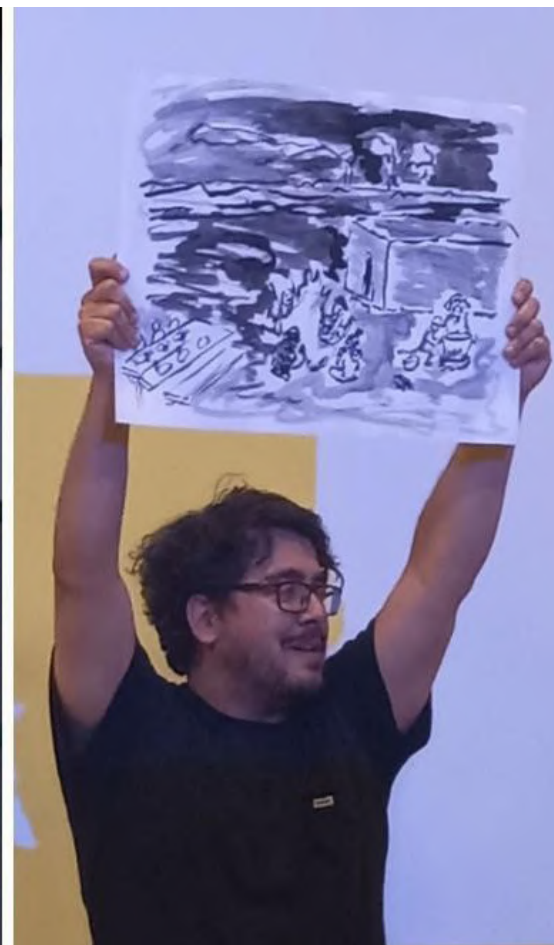
Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 02:
Isla Invisible: Carta Roja. 2021-
2022. Fotografía disponible
en: <https://islainvisible.wordpress.com/carta-roja/>



FIG. 03:
Agustín Rodríguez: *Is/a invisible*. Kamishibai.
Versión Ferrowwhite 16 -3-24
(Izq.). <https://www.instagram.com/agedro/>
Versión UNSAM 18-10-23
(Der.). Disponible: https://www.youtube.com/watch?v=Wv_eqPGCiR8



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

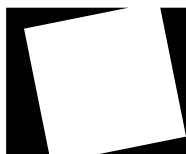
3.3. Debajo de los adoquines (y al lado de una Petroquímica) está la playa

Con una intención cercana a la que se propone *Isla Invisible*, de recuperar a través de la memoria la experiencia vivida de una playa ubicada en Dock Sud, Avellaneda, al sur de la Provincia de Buenos Aires, encontramos la producción de *Expediciones a Puerto Piojo*. Se trata de un proyecto de arte e investigación dedicado a recuperar la historia de la última playa de río de Buenos Aires, visitada como lugar de paseo por vecinos de la zona de La Boca, Dock Sud y la Isla Maciel hasta la clausura de su acceso público en 1976. El colectivo se conformó en 2014 por Carolina Andreetti, Pablo Caracuel, Juliana Ceci, Carlos Gradin y Sonia Neuburger. Actualmente en la playa funciona el Polo Petroquímico de Dock Sud, en la desembocadura del Riachuelo. Si bien el acceso no es público y debe ser autorizado con anterioridad a la visita, realizan recorridos por la zona. Según narra Carolina Andreetti en su propio blog, a través de procesos inmersivos en el territorio, buscan problematizar la relación compleja de los habitantes de la ciudad con sus costas y generar nuevas maneras de pensarlos y habitarlos. El modo de organizar su trabajo es mediante una plataforma de dispositivos tanto materiales como virtuales: expediciones abiertas y públicas dirigidas a la comunidad, encuentros multidisciplinares con dibujantes, biólogos, naturalistas con el objetivo de recopilar, estudiar, conocer y divulgar la flora y fauna ribereña, materiales geológicos y residuos que trae la marea. Una de las formas de compilar sus hallazgos e intervenciones es generando archivos fotográficos, sonoros, audiovisuales. También recolectan de archivos familiares fotografías históricas y testimonios del lugar. Además, los propios recorridos generan datos sensibles en las personas que los realizan aportando así al acervo de experiencias en torno a un espacio

En una serie de crónicas redactadas desde el ASPO, durante la pandemia, Carolina Andreetti cuenta una experiencia sobre el hallazgo de una fotografía a partir de la cual se emprende un trabajo de reconstrucción de imaginarios sobre la playa Puerto Piojo, a orillas del Riachuelo, en Dock Sud. Ella así lo describe:

Me gusta imaginar el momento en que esa persona vio la foto de la playa, la descargó con desenfreno y se convenció de lo que quería ver: esa playa en Puerto Piojo en los años 70s. Me veo haciéndolo. Navegar a la deriva de link en link, como de un puerto a otro, dejándome llevar, emocionada por un hallazgo, olvidando, en el frenesí del acopio de imágenes, rescatar los datos, el link de referencia, la fuente. (...) Esa noche soñé que el viento me daba en la cara mirando el horizonte. Escuché el

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

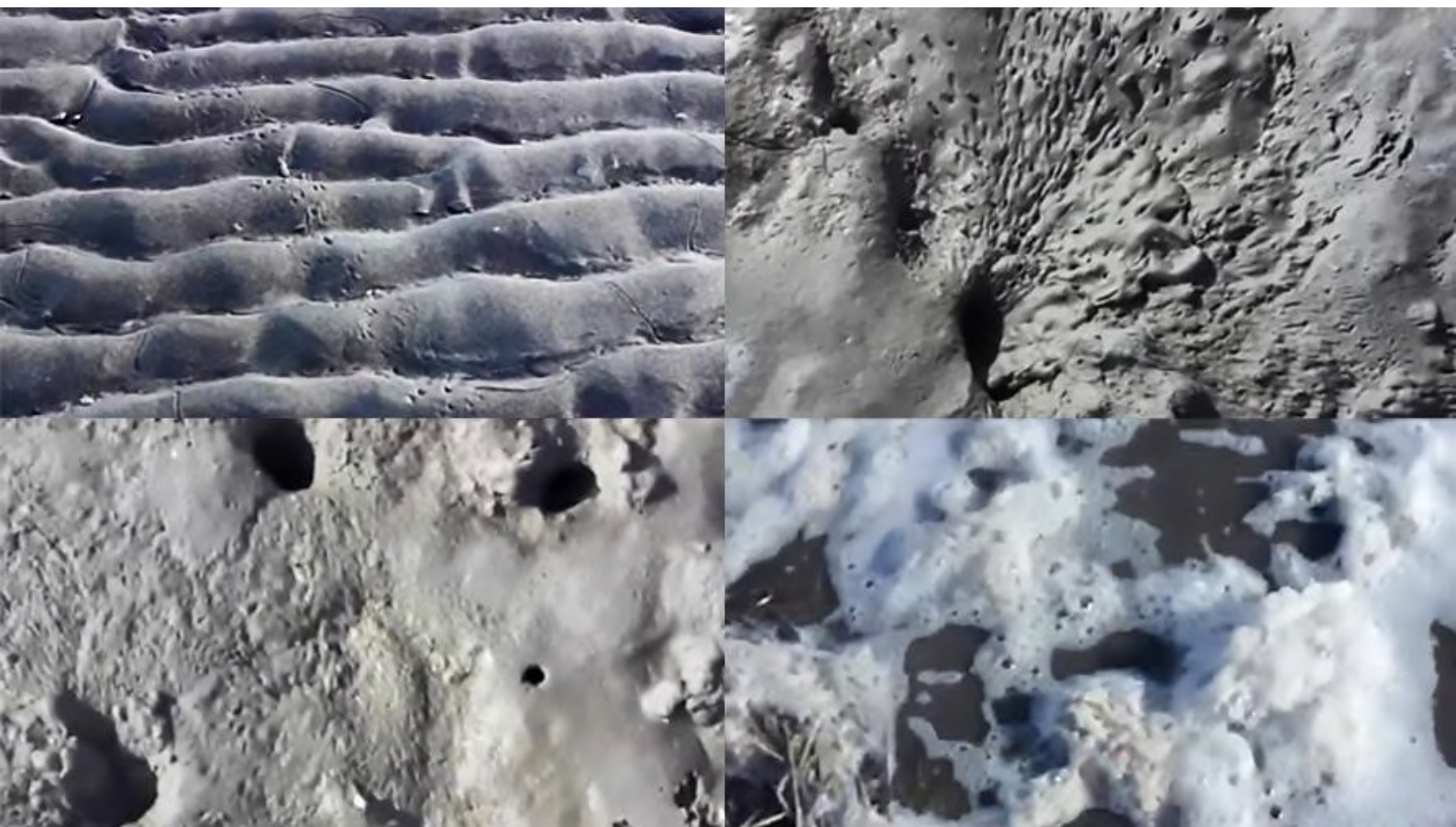
e-ISSN: 2179-8001

FIG. 04:

Carolina Andreetti: *Piel de una isla*. Video cartografía, de 2019 Fotogramas del video documental en Youtube. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=NiauLZUFloE>

sonido de las olas suaves en la orilla. Soñé con el cuerpo y cuando me desperté, sentí el rostro fresco. (...) La pérdida de la experiencia del agua para los habitantes de Buenos Aires, no es tan lejana, son apenas 30 o 40 años. Pero parece un siglo.

De este testimonio surge una cuestión relevante que es la función que cumple el archivo en su proyecto. En efecto, este forma parte del trabajo de reconstrucción de imaginarios en torno a un espacio al que no se tiene acceso, o que es difícil acceder. Los activismos biopoéticos contemporáneos poseen un formato que es del orden procesual: el archivo forma parte del proceso que realizan las expediciones: desocultar la memoria de las experiencias del río. Es así como en el video *Piel de una isla*. Video cartografía, de 2019, realizado en el marco del proyecto *Isla Invisible* antes mencionado, en el que participó en uno de los viajes exploratorios a las islas del estuario de la bahía blanca, Isla Bermejo, Carolina propone una exploración profunda sobre “el estar ahí”, como dice ella, asumiendo el punto de vista del agua, de la playa, de la propia isla (**Fig.4**).



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

El registro audiovisual está tomado con un dispositivo que ella denomina “cámara-cuerpo”. Si bien el registro posee limitaciones, performativamente, le impuso restricciones: “la imposibilidad de ver lo que estaba grabando, el indefectible trabajo del azar y la necesidad de confiar en la experiencia”. No obstante, a pesar de que la edición corrió por su cuenta, recuperó estas limitaciones para producir el gesto desantropocentrado: el modo en que se reproduce un discurso sobre la naturaleza ya no proviene de un humano que desde su perspectiva narra el territorio sino que la cámara acompaña el movimiento aleatorio del cuerpo en contacto con el agua y la isla. Así, en las imágenes que produce, reaparece un modo de narrar que sigue las formas de ese entorno natural que experimentó de manera sensible. En su relato agrega que su equipo de caminata tenía un buen registro sonoro, lo que le permitió percibir distintas sonoridades de la naturaleza:

Escuché el crujido del pasto seco, las arenillas, los huecos que retumbaban en las pequeñas cavernas de los cangrejos o el silbido de las spartinas cuando sopló la sudestada. Caminar fue entonces, escuchar mis pasos sobre la isla (Andreeti, 2019).

Mabel Tapia, en otra crónica sobre las expediciones a la playa cuyo acceso está cerrado al público resume:

Puerto Piojo existe y esta afirmación no es performativa. Ella no se constituye en acto a través de alguna función discursiva. Ella no es vehiculizada por el lenguaje como acción; aunque podría. Sin embargo, en este caso, no es en su afirmación que la existencia de Puerto Piojo se hace efectiva. Su existencia se construye, se efectúa y se confirma, a través de voces y acciones múltiples y colectivas – quizás, la única vía posible para el necesario paso al acto que distancia lo posible de su actualización en un aquí y ahora.(...) No se trata tanto de caracterizar Puerto Piojo como de hacerlo existir. No es tanto qué es Puerto Piojo sino cómo es Puerto Piojo. (...) Desde la investigación Expediciones a Puerto Piojo construye su objeto, produce sus metodologías y sus formas de restitución: acciones, documentos, huellas, exposiciones, un museo (o quizá varios), un archivo (el Archivo Abierto y Colaborativo Puerto Piojo, AACPP), un canal de televisión en internet, otro(s) colectivo(s), nuevas-otras expediciones.

Podríamos agregar que moviliza formas de organización colectiva, como el ya mencionado Colectivo Ribereño, formado por los mismos miembros que realizan las Expediciones.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

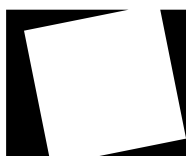
Modos de nombrar: Activismo biopoético ligado al territorio

A modo de cierre podemos sintetizar, desde un enfoque post humanista, que los espacios liminales del territorio que transitan los activismos biopoéticos se convierten en umbrales por los que las discursividades atraviesan el plano simbólico en busca de una redefinición del vínculo con la vida. Es allí donde los gestos desantropocentrados y la superación de la división entre naturaleza y cultura, habilitan contactos entre ambas dimensiones, la fenomenológica y la semiótica. Es así que como plantea Braidotti, “la vida, simplemente en cuanto vida, se expresa concretándose en flujos de energía, a través de códigos vitales, sistemas y redes somáticas, culturales y tecnológicas” (2013: 188).

Como adelantamos al inicio, los cambios en los modos de accionar a partir del giro posthumanista señalado, demanda poder nombrar con una noción propia las operaciones poéticas puestas en juego por los diferentes agentes humanxs comprometidos con la defensa de la biósfera, en plena emergencia climática. Es por ello que decidimos en esta etapa de nuestra investigación acuñar la conjunción “activismos biopoéticos”.

En tiempos de vaciamiento ideológico ejercido por los poderes hegemónicos del neoliberalismo a nivel planetario y más específicamente en Sudamérica y en Argentina, el término activismo relacionado con la producción artística tiene una clara y reconocida trayectoria que han estudiado entre muchos otros, Longoni y Mestman, (2000), Longoni, (2009); Jacoby (2002); Giunta, (2001, 2009); Di Filippo (2020). Estos estudios fueron clave para comprender el ciclo de protestas y activismos antiglobalización de fines de la década de los años '90 y sus antecedentes de los años '60 - '70, antes de la obturación que produjo el terrorismo de Estado en la Argentina durante la última dictadura cívico militar (1976-1983). Pero es hacia la primera década de los años 2000 que comienzan a conformarse una serie de iniciativas estético políticas que comienzan a problematizar cuestiones de urgencia ambiental. En efecto, la sedimentación y acumulación de saberes estratégicos del activismo local reorientan sus demandas hacia cuestiones que se relacionan con la defensa del medio ambiente. Más allá de la búsqueda de definiciones y sin ánimo de saldar aquí la cuestión, la realización de una cartografía conceptual de las acciones y producciones de colectivos que a través de su trabajo reelaboran el vínculo de lo humano con los entornos vitales, los modos de ser y habitar un territorio, nos permitió precisar en algunos rasgos distintivos de este tipo de activismo vinculado a lo viviente. Partimos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

de una deconstrucción de la denominación “activismo artístico” para sintetizar nuestras observaciones.

El primero de los términos, “activismo”, da cuenta de la raíz histórica y biopolítica de los discursos y prácticas que estudiamos. En términos generales, el objetivo de los grupos que analizamos es lograr cambios y transformaciones en favor de intereses concretos como son oponerse y visibilizar la crisis ambiental contemporánea y el avance indiscriminado de la explotación del medio ambiente, incluido en él las entidades humanxs y no humanxs que lo habitan. Es por ello que nos posicionamos en la perspectiva posthumanista como hemos indicado. Este enfoque permite observar e intervenir en las redes de relaciones entre ellos, “seguir” el sentido producido en los distintos sistemas de intercambio que se van estableciendo en sus trayectorias y acciones. En otras palabras, sostener el término activismo mantiene potencia política transformadora del hacer para crear tanto visibilidad pública, como discursividades de otro tipo, “estético políticas” en el sentido que propone Ranciere (2014). Más precisamente, que puedan incidir en los modos de percibir y organizar las experiencias sensibles a través de la creación o renovación de signos y lenguajes. En este punto radica el principal rasgo de los activismos que examinamos, y que lo diferencian de los activismos articulados con otras coyunturas del pasado en Argentina como fue la de las demandas de movimientos de Derechos Humanos y sociales, como el Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTDs) entre fines de la década del '90 y hasta la poscrisis sociopolítica del 2001, hasta 2003 como mencionamos anteriormente.

Luego de la recomposición institucional de ese período, muchos de los grupos que estuvieron muy activos y participaron en la renovación de los repertorios de la protesta social a través de recursos estético políticos como el escrache, la performance artística callejera o la gráfica (serigrafías en ropa, graffitis y stencils, panfletos, entre otras), fueron de a poco girando su foco de intervención hacia cuestiones ambientales, no solo su defensa peticionando al Estado, sino reformulando su modo de relacionamiento con los entornos vivientes. Para mencionar un caso paradigmático entre una gran cantidad de colectivos que participaron de lo que podemos llamar el “escenario del 2001”, podemos mencionar la deriva del Grupo Etcétera, devenido Internacional Errorista, quienes en 2013, con motivo de la conmemoración del último golpe de estado en nuestro país, realizaron en las inmediaciones de la Plaza de Mayo en el centro cívico de la Ciudad de Buenos Aires, la performance “La Epopeya de la Soja Genocida”. En esa ocasión, denunciaban el agronegocio y el uso de pesticidas tóxicos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

para la salud. O también la realización del Museo del (Neo) extractivismo en el Parque de la Memoria,¹ en el que profundizaron en la temática. Se inicia así un viraje del activismo hacia otras demandas y luchas como son aquellas que se producen en torno a lo viviente. Desde el punto de vista de las problemáticas que moviliza la producción biopoética de los grupos, los activismos en torno a lo vivo se dedican no sólo a nombrar nuevos conflictos socio políticos como puede ser el caso del Errorismo, sino que van más allá, politizando los distintos medios que intersectan con sus prácticas: el agua, la tierra, en fin, los elementos de la naturaleza con los que, como ya indicamos, establecen nuevos vínculos, producen signos y lenguajes. En otras palabras, se trata de una torsión del activismo que busca rearticular el vínculo humanx no solo con sus alteridades históricas (Segato, 2002) como lo hacían los activismos anteriores, sino que se establece un diálogo diferente con el mundo. De ahí el gesto del humanx que cede el centro, en virtud de esa redefinición del vínculo. Mediante la réplica de los modos de hacer de la naturaleza, biomiméticos (Valente Vazquez 2023), tal vez el hecho de “dejarse afectar” por los elementos, es una de las vías de acceso a los entornos no vivientes que introducen las acciones biopoéticas de los grupos relevados.

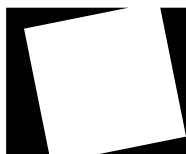
Por otra parte, nuestras observaciones nos llevaron a detectar que necesitamos enunciar en plural los activismos, dado que cada grupo o iniciativa colectiva posee singularidades y espacios de acción particulares: un trabajo con y en el agua; una reflexión desde la continuidad del cuerpo con la tierra/barro; propuestas que tienen el andar / caminar / derivar por el espacio como centro, o modalidades de aglutinamiento diversas como la realización de eventos como un Congreso Experimental en torno a las aguas o una Cumbre Performativa que reúne en distintas actividades una variedad de activismos.² En el mapeo que hemos realizado encontramos una serie de recurrencias que nos permiten observar diversas modalidades de aglutinamiento, como fuimos mostrando a lo largo de este artículo.

En cuanto al segundo término de nuestra noción, “biopoético”, define con bastante precisión el posicionamiento ideológico de nuestras producciones, ya sea cuando nos aproximamos de manera crítico analítica

1 El Museo es una propuesta nómada que surge de una investigación del Grupo Etcétera a partir de su reflexión sobre las implicaciones nocivas para la salud, el medio ambiente y los derechos humanos del modelo extractivista. Para ampliar puede consultarse: <https://parquedelamemoria.org.ar/museo-del-neo-extractivismo-mne-del-colectivo-etcetera/>

2 Nos referimos al Congreso Experimental Ribereño, que ya posee cuatro ediciones y a La Criatura, cumbre performativa, con tres ediciones.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

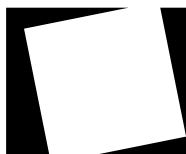
e-ISSN: 2179-8001

a los materiales de estudio, como cuando indagamos sobre esos mismos materiales la propia producción artística. En ambos casos, asumimos la labor intelectual como manera de intervención política en un campo de lucha (Restrepo, 2017).

Para sintetizar nuestros hallazgos sobre esta cuestión, encontramos que la definición de esas prácticas como “poéticas” en lugar de “artísticas”, pone el énfasis en la voz socializadora y colectiva de los activismos que, en general, facilitan la producción de operaciones de lenguaje diversas para producir discursos propios ligados a contextos (producción de nuevos significados, performatividad de las prácticas, oposición a los discursos hegemónicos sobre el medioambiente, entre otras). En este sentido, retomamos la definición desmitificadora que hace Katya Mandoki (2013) quien, en sintonía con su producción teórica, enuncia un espectro de posibilidades de operar con lenguajes liberados del privilegio impuesto por la adjetivación de “artístico”. Para ella, “La poética (de *poiesis*, ποιέω, *confi* realizar), estudia la confección de artefactos, sonido, despliegues corporales o mensajes con la intención deliberada de lograr un efecto sobre la sensibilidad del espectador.” (p.16) por eso que sumar el prefijo “bio” a la palabra “poética”, nos habilita a nombrar la relación intrínseca entre los proyectos que estudiamos y la biósfera situada por el territorio hab

Otra referencia productiva para los fines de la conceptualización que estamos elaborando es en relación al término biopoética que propone Yelin (2020). Rastreando la noción de vida, más específicamente la vida animal, en materiales literarios, actualiza los enfoques propuestos de esta teoría que vincula históricamente a la producción literaria con la vida. Yelin propone un dispositivo de lectura que descubre las relaciones entre lo viviente y las políticas que configuran la vida desde una perspectiva ética y política. Es por esto que nos resulta problemático referir al activismo como “artístico”, porque remite también a una definición de arte en función de su legitimación en instituciones canónicas de la Modernidad occidental. Los grupos actúan biopoéticos no conciben su producción como “obras”, ni buscan instalarla en los circuitos hegemónicos de la comunicación y la cultura. De modo que con el conjunto de herramientas de investigación y nociones planteadas, nos abocamos al estudio de las prácticas actúan biopoéticas que discurren por los discursos post humanistas contemporáneos en búsqueda de un vínculo que permita relaciones menos extractivas y destructivas del ambiente que vivimos.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Referencias

Andreetti, Carolina. "Playa perdida y encontrada", en: revista Desbordes. Redde Conceptualismos del Sur. Nro 68, enero de 2021. Disponible: <https://desbordesnet.wordpress.com/2021/01/20/playa-perdida-y-encontrada/> Fecha de consulta 31/03/24

—. "Buscando el río en la ciudad", en: revista Desbordes. Red de Conceptualismos del Sur Nro. 0 68, diciembre de 2019. Disponible: <https://desbordesnet.wordpress.com/2019/12/17/buscando-el-rio-en-la-ciudad/> Fecha de consulta: 31/03/24.

Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., y Expósito, M. (Eds.). *Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Berardi, Franco. Generación Post-alfa: Patologías e Imaginarios en el Semiocapitalismo. Argentina: Tinta Limón, 2007.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano II. Artes de Hacer*. México: Iberoamericana, 1996. Disponible: https://monoskop.org/images/1/1c/De_Certeau_Giard_Mayol_La_invencion_de_lo_cotidiano_2_Habitar_cocinar.pdf Fecha de consulta 23/06/24

Deleuze, Giles y Guattari, Felix. *Mil mesetas. Esquizofrenia y capitalismo*. España: Pre-textos, 2004.

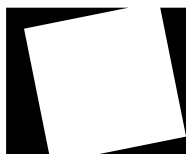
De Filippo, Marilé. Estéticas políticas. Activismo artístico, movimientos sociales y protestas populares en la Rosario del nuevo milenio. Rosario: Ediciones UNR, 2020.

Expósito, Marcelo. "La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos" En Revista VIENTO SUR Número 135, agosto 2014. Disponible: https://vientosur.info/wp-content/uploads/spip/pdf/VS135_M_Expósito_Potencia_cooperacion_diez_tesis_sobre_arte_politizado.pdf Fecha de consulta: 15/6/24

Giunta, Andrea. *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.

—. *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Jacoby, Roberto. *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos.* Buenos Aires. Adriana Hidalgo, 2011.

Longoni, Ana. *Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López.* Revista Errata# N°0, Colombia: Instituto distrital de las artes, diciembre 2009. Disponible en: <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata0-el-lugar-del-arte-en-lo-politico> Fecha de consulta 20/05/24

Longoni, Ana y Mestman, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán arde.* Buenos Aires, El cielo por Asalto, 2000.

Mandoki, Katya. *El indispensable exceso de la estética.* México: Siglo XXI Editor, 2013.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política.* Prometeo, 2014.

Restrepo, Eduardo. "Stuart Hall. Derroteros y estilo de trabajo intelectual". *Desacatos*, (53), 170-179, 2017. Disponible: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2017000100170&lng=es&tlng=es. Fecha de consulta: 26/6/24

Rodríguez, Agustín. "Isla invisible. La práctica artística como estrategia de vinculación de la comunidad de Bahía Blanca con el estuario de la Bahía Blanca" presentación oral de la tesis de Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica, Facultad de Arte. UNICEN, 2024. Disponible: https://www.youtube.com/watch?v=Wv_eqPGCiR8 Fecha de consulta: 06/05/24

Rolnik, Suely. *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente.* Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

Segato, Rita. "Identidades políticas / Alteridades históricas una crítica a las certezas del pluralismo global". RUNA, Archivo Para Las Ciencias Del Hombre, 23(1), 239-275, 2002. Disponible: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/1304> Fecha de consulta: 12-5-24

Tapia, Mabel. "¡Puerto Piojo existe!", publicado en Revista Desbordes. Red de Conceptualismos del Sur. Nro 0 68, diciembre de 2019. Disponible: <https://desbordesnet.wordpress.com/2019/12/17/puerto-piojo-existe/> Fecha de consulta: 31/03/24.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Turner, Victor. El proceso ritual. Estructura y antiestructura. España: Taurus, 1988. Disponible: https://www.academia.edu/43259367/El_proceso_ritual_Estructura_y_antiestructura_Victor_Turner Fecha de consulta: 15/05/24

Yelin, Julieta. *Biopoéticas para las biopolíticas. El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal*. Pittsburgh: Latin America, 2020. Disponible: https://www.academia.edu/44109667/Biopo%C3%A9ticas_para_las_biopol%C3%ADticas_El_pensamiento_literario_latinoamericano_ante_la_cuesti%C3%B3n_animal Fecha de consulta: 23/04/24.

Valente, Claudia y Vázquez Cecilia. "Paratextos del silencio. Sobre los modos poéticos del activismo artístico vinculado a lo viviente", ponencia presentada en el XII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XX. Jornadas del CAIA "Escala regional. Imaginaciones, representaciones y discursos en la historia del arte y la cultura visual", realizado en la Ciudad de Rosario, del 04 al 07 de octubre de 2023.

Zelcer, Mariano. "La matriz de análisis", material de cátedra. Semiótica de las Artes (posgrado) Argentina: Universidad Nacional de las Artes, 2017.

Materiales de prensa

Expediciones a Puerto Piojo (9/6/2022) Puerto Piojo: La historia de un viaje alucinado. Disponible: <https://expedicionesapuertopiojo.wordpress.com/> Fecha de consulta 31/03/24.

"Militares de Estados Unidos se instalarán en la Hidrovía", publicado en Página 12. Disponible: <https://www.pagina12.com.ar/720327-militares-de-estados-unidos-se-instalaran-en-la-hidrovia> Fecha de consulta: 13/03/24

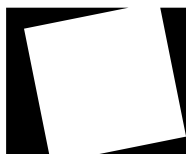
Video registros online

Río Feminista Río de mujeres: Documental Río Feminista 1ra. Parte. 2023. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=A7q0a-JYouU>

Facultad de Arte - Unicen: Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica - Defensa de tesis: Rodríguez, Agustín, 2023. Disponible: https://www.youtube.com/watch?v=Wv_eqPGCiR8

Isla invisible: En la piel de la isla - Carolina Andreetti. 2019. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=NiauLZUFJoE>

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

CLAUDIA VALENTE

Docente, artista e investigadora. Doctoranda en "Artes y tecno estéticas" y Magister en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas ambas por la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina. Licenciada en artes visuales por la Universidad Nacional del Arte, Argentina. Su investigación artística indaga sobre activismos biopoéticos desde perspectiva posthumanista, estudia los modos de construir poéticas vinculadas a la vida en tiempos de urgencia ambiental. Su producción fue premiada y expuesta, nacional e internacionalmente. Realizó intercambios artísticos y docentes en la Universidad de Washington, en la Universidade Federal de Santa María (Brasil) y en la Universidad de Costa Rica.
<https://claudiavalente.net/>

CECILIA VÁZQUEZ

Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Doctora en Ciencias Sociales, ambas por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora y docente de grado y posgrado en carreras de Comunicación en la Universidad de Buenos Aires y en el Instituto del Desarrollo Humano de la Universidad Nacional de General Sarmiento. Investiga sobre acciones estético políticas, performance y espacialidades de lo público en la contemporaneidad. Publicó numerosos artículos y capítulos de libros sobre los temas de su especialidad.

Artigo submetido em 1º de setembro de 2024**Aprovado em 30 de setembro de 2024**

Como citar: Valente, C., & Vázquez, C. (2024). Activismo biopoético territorial agenciado en lo viviente. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 28(50).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001141757>



Seguir os sapos: encontros entre artes e ciências diante dos tempos de catástrofes

To follow the frogs: arts, sciences and catastrophes

Natália Aranha

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

ORCID: 0000-0003-2869-8829

Susana Oliveira Dias

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

ORCID: 0000-0001-5814-7847

Resumo

Aprendemos com os sapos que diante dos tempos de catástrofes é necessário sair da denúncia dos impactos das atividades humanas capitalizadas, precisamos de práticas sensíveis que valorizem a interação multiespécie. Combinando mesas de trabalho e residência artística e mostra coletiva buscamos nos afetar pelos modos de existir dos sapos, tornando-os "espécies companheiras" de pesquisa-criação. Apresentaremos e analisaremos essas experiências destacando como elas nos fazem pensar nas potências dos encontros entre artes e ciências para nos reconectarmos a uma Terra viva.

Palavras-chaves

Artes e ciências. Espécies companheiras. Mesas de trabalho. Residência artística.

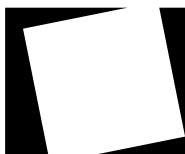
Abstract

We learned from frogs that, in times of catastrophe, it is essential to move beyond merely denouncing the impacts of human activities driven by capitalism. We must adopt sensitive practices that embrace and value multispecies interactions. By integrating workspaces, artistic residencies, and collective exhibitions, we aim to mirror the frogs' diverse ways of existing, positioning them as 'companion species' in research-creation. We present and analyze these experiences, emphasizing how they inspire us to reflect on the potential of art-science encounters to reconnect us with a living Earth.

Keywords

Arts and sciences. Companion species. Artistic residency. Worksurfaces.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

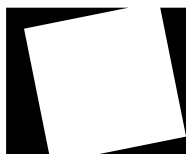


FIG. 01:
Fotografia da instalação
artística Simbiontes
(2024), uma pequena
floresta de papel

Considerar as mudanças ambientais e climáticas globais se tornou fundamental para a existência de habitabilidades em nossos tempos. Da mesma forma que a espécie humana é afetada, de maneira direta ou indireta, as espécies mais que humanas e suas linhas de atividades ecológicas, também são afetadas de diferentes formas (Tsing, 2019). Embora essas mudanças aceleradas tenham o potencial de impactar a composição da biodiversidade e a complexa interação que abriga, algumas espécies são mais suscetíveis do que outras.

A filósofa Juliana Fausto (2014), no artigo “Os desaparecidos do Antropoceno”, traz reflexões para pensarmos os problemas epistemológicos e pragmáticos diante do tempo de catástrofes que vivemos. Para a filósofa o Antropoceno é mais do que um nome possível para uma época geológica, é um “sistema de governo” que gera um massacre de mundos humanos e não humanos. A cada dia, inúmeras espécies são afetadas, direta ou indiretamente, pela precarização de seus habitats. E, por outro lado, a extinção de espécies afeta diretamente a existência desses habitats. A

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

extinção de uma espécie está relacionada ao desaparecimento de mundos, pois a cada espécie corresponde uma perspectiva, um modo de existir, um mundo (Fausto, 2014). Diante do Antropoceno, diversos mundos estão desaparecendo. Estamos colocando em prática um habitar escravagista, que segundo o engenheiro ambiental e filósofo Malcom Ferdinand (2022), impõe uma “colonização em cursos das florestas da Terra e a escravidão de suas comunidades humanas/não humanas”

Se teremos um “tempo de catástrofes” (Stengers, 2015) pela frente, é preciso refletir sobre como acontecerão nossos encontros com as catástrofes, como nos permitiremos sentir e caracterizar a barbárie presente e porvir. Autores que já estudam a catástrofe destacam como o contato exacerbado com ela pode nos tornar insensíveis. Susan Sontag já advertia: o “Choque pode se tornar familiar. O choque pode passar” (2003).

As palavras, imagens e sons fazem parte dos tempos de catástrofes que vivemos, o que exige transformações nos modos de pensar, sentir e narrar atuais e o surgimento de novos modos de tratamento e divulgação dos temas ambientais, novos estilos de narrativas, novos formatos e velocidades de distribuição (Dias & Rodrigues, 2014, 2015). É preciso renovar as estruturas perceptivas e sensibilidades estéticas, porque “Nosso clima atual exige um tipo diferente de atenção estética e sensorial” (Davis & Turpin, 2015), reivindicando modos de contar histórias emaranhadas que sejam capazes de levar a sério os encontros com os mais que humanos em termos de “alteridade significativas” (Haraway, 2020; Dias, 2020).

Carecemos de abordagens não massificadas capazes de estabelecer múltiplas relações transversais e interconectadas entre diferentes modos de conhecer, entre artes e ciências, entre humanos e mais que humanos, que escapem às perspectivas normativas e salvacionistas e aumentem nossa confiança no futuro e nossa capacidade de agir (Dias, Rodrigues, 2014, 2015). Trata-se de assumir que à catástrofe diz respeito, também, a uma catástrofe de sentidos, representações e significados (Haraway, 2020, 2021; Nancy, 2015), exigindo a sensibilidade de ativar em nós meios hábeis de interrogar as lógicas capitalistas que enfeitiçam corpos, ideias e narrativas (Stengers, 2015).

Tratar da questão da percepção nestes tempos é fundamental porque o Antropoceno é, sobretudo, “um fenômeno sensorial: a experiência de viver em um mundo cada vez mais diminuído e tóxico” (Davis & Turpin, 2015). O Antropoceno altera nossa percepção e o modo como estamos moldando os mundos e as relações à nossa volta. “O Antropoceno está tão embutido

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

em nossos sentidos que determina nossas percepções, portanto é estético" (Davis & Turpin, 2015). Esterilizando e empobrecendo, inclusive, nossa habilidade de nos relacionarmos com as coisas do mundo, conteúdos, espaços, autores, livros, imagens, escritas, pesquisas. Tais alterações não se limitam aos humanos, mas afetam também as espécies com as quais nos relacionamos, nossas "espécies companheiras", como define Haraway (2021), desde gatos, cães, frangos, vacas, feijões, canas-de-açúcar, pés de algodão, bactérias, vírus, até rios, montanhas, sapos... Embora a comissão estratigráfica internacional não tenha aprovado o nome Antropoceno para nomear nossa era, em substituição ao Holoceno, ele continua sendo um conceito interessante para pensar e, ao mesmo tempo, problemático por propor, mais uma vez, uma centralidade humana. Aqui não entraremos nos debates em torno desse termo (Haraway, 2021) e preferimos pensar em termos de um "tempo de catástrofes" (Stengers, 2015), que exige de nós movimento de abertura para as miríades de cocomposições ricas necessárias para enfrentarmos a bárbarie que está porvir.

O cururu, o sapo-martelo, a rãzinha-assobiadora, a perereca-de-folhagem, a perereca-de-colete, a rãzinha-de-folhiço, o sapinho-pingo-de-ouro... Buscaremos experimentar com os sapos processos de cocriação e coevolução. Esta pesquisa diz respeito a um caso de amor aos sapos e busca experimentar o amor como parte do movimento metodológico criativo (Tsing, 2019). Consideramos urgente nos aliarmos aos sapos porque estes seres magníficos estão entre os vertebrados terrestres mais ameaçados de extinção no planeta Terra (Green et al., 2020). Inúmeras atividades antropogênicas capitalizadas oferecem risco aos sapos e podem ocasionar ondas de extinção, desde desmatamentos, expansão das monoculturas, poluição de rios e brejos, garimpos e mineração, entre outras atividades (Wake & Vredenburg, 2008).

O extermínio dos sapos compromete a habitabilidade da Terra, ocasiona desequilíbrios irreversíveis, produz a perda de mundos devido ao desaparecimento de inúmeras outras espécies, biomas, ecossistemas, histórias e conexões. As relações dos sapos com os ecossistemas têm sido o foco de muitas pesquisas, sobretudo no campo da herpetologia, devido às altas taxas de declínio de espécies e populações. A Mata Atlântica do Brasil é considerada emblemática dessa situação, por abrigar uma mega diversidade de espécies. Os anfíbios anuros, conhecidos popularmente como sapos, mas que também englobam as pererecas e as rãs, são na grande maioria endêmicos deste bioma e considerados importantes bioindicadores ambientais. Como são animais ectotérmicos, necessitam

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

de fontes externas para conseguir manter sua temperatura, o que os torna hipersensíveis aos efeitos das mudanças climáticas. Suas funções fisiológicas, imunológicas e comportamentais, como alteração nas atividades de vocalização, períodos de reprodução e taxa de crescimento, têm sido afetadas por eventos extremos.

O que está em jogo, com a extinção dos sapos, é o desaparecimento de um conjunto heterogêneo de atores mundanos, que foram e ainda são silenciados. Os anuros, assim como todas as espécies que habitam a Terra, são seres importantes para uma diversidade de interações e estão desaparecendo nestes tempos de catástrofes e, com isso, não estamos perdendo somente espécies, mas mundos que são importantes. Se partirmos da perspectiva do filósofo da arte Étienne Souriau (2022), que defende que o feito estético está presente em abundância na natureza e que os animais são artistas (cantores, ceramistas, pintores, tecelões, atores, performers...), podemos dizer que a extinção dos sapos, e dos emaranhados de relações em que se encontram, produz um prejuízo estético incomensurável, com a perda da capacidade criativa da Terra.

O deslocamento que Souriau propõe vai no cerne do problema: o antropocentrismo que atinge nossos modos de pensar e agir. Para Souriau é um estrago pensar na arte como exclusividade humana, como fruto da genialidade e nobreza do Humano. Ele se pergunta: "seria blasfemar pensar que a arte tem bases cósmicas e que encontramos na natureza grandes poderes instaurados que são congêneres da arte?" (Souriau, 2022, p.10). Pergunta à qual imediatamente responde: "seguramente não" (Souriau, 2022, p.10). Recorrendo a vários exemplos da etologia, ecologia e zoologia, Souriau exemplifica como os animais ricamente e complexamente produzem arte: formulam problemas, coletam materiais, transformam coisas, combinam, inventam, simulam, falseiam, encantam, criam novas materialidades e soluções. Deste modo, leva as ciências além dos seus limites, friccionando-as com as artes, redesenhando-as e produzindo possibilidades de pensar os encontros entre artes e ciências e as consequências das atitudes marcadas pela ideia de superioridade humana e que lidam com diferentes tipos de espécies, seja a humana ou mais que humanas, de maneira brutal e/ou hierárquica.

Diante do período atual, tem sido considerado fundamental promover encontros entre artes e ciências para debater sobre as urgências do nosso tempo e gerar novas sensibilidades, novos modos de existir (Davis & Turpin, 2015). Isso porque o colapso civilizacional que estamos vivendo

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

precisa ser abordado não simplesmente por meio de abordagens políticas, econômicas e racionais, mas por meio de atos estéticos, criativos e imaginativos que definem as práticas artísticas e inventam novos modos de pensar, sentir, existir. A articulação dos tempos de catástrofes com as artes é fundamental porque elas fornecem um “lugar poliárquico de experimentação” (Davis & Turpin, 2015) para “viver em um mundo danificado” como Anna Tsing (2019) tem chamado. As artes propõem uma forma não-moral de tratamento, oferecendo uma gama de aspectos discursivos, visuais e estratégias sensoriais que “não são confinadas pelos regimes de objetividade científica, moralismo político” (Davis & Turpin, 2015).

Se queremos continuar a habitar e coabitar a Terra, consideramos necessário criar práticas colaborativas que proporcionem novas possibilidades de escutar as múltiplas vozes silenciadas. As mudanças climáticas, as extinções em massa, os crimes-catástrofes, têm chamado atenção da comunidade artística, que se sente cada vez mais convocada a reimaginar futuros para além da imprudência cínica do horizonte capitalista (Davis & Turpin, 2015). É fundamental que tais experimentações artísticas afetem, por sua vez, os sistemas de produção científica e as práticas educacionais e de divulgação científicas que são, de forma massificada, também construídos por interesses capitalistas expondo perspectivas hierárquicas e lineares, dando muito espaço para a generalizações e superficialidades e gerando pouca abertura para escutar os diferentes modos de vida que se movem em conjunto.

Consideramos que os encontros entre artes e ciências podem ser germinadores de experiências que vão além da mera denúncia das destruições em curso, ou da ideia de aumento de informações sobre o tema e da ideia de convencimento dos públicos (Dias & Rodrigues, 2014, 2015). Nessa perspectiva é que nos perguntamos: o que podem os encontros entre artes e ciências diante dos tempos de catástrofes? O que podemos aprender com os sapos sobre tais encontros? Como torná-los companheiros de pesquisa e criação? O que isso nos ensina sobre os tempos de catástrofes que vivemos e sobre as possibilidades e a importância de uma comunicação e escuta multiespécie frente aos pensamentos coloniais da modernidade?

Inspiradas pelos estudos multiespécies (Haraway, 2020, 2021, 2022; Tsing, 2019), realizamos coletivamente uma série de exercícios afetivos com os sapos, que ganharam vida em “mesas de trabalho” (Dias, 2020) e em

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

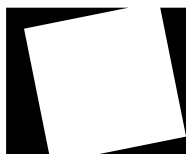
uma residência artística e uma mostra artística “Seguir os sapos” (2023). Pressupomos que este tipo de imersão apaixonada na vida dos outros abra uma série de possibilidades que despertam a admiração pela ampla diversidade de interações, além de um interesse genuíno e transformador pelas histórias de tantas vozes silenciadas, que querem nos contar sobre um mundo em ruínas. Praticando, assim, uma relação com os animais que mobiliza o movimento de afetar e ser afetado, algo fundamental para gerar diferentes engajamentos diante dos tempos de catástrofes.

Tornando os sapos companhias de criação

Trabalhar, criar e experimentar juntos com os sapos foi um movimento que se deu através do contato com seus encantadores modos de existir. Foi fundamental para nossa pesquisa a parceria com os herpetólogos do Laboratório de História Natural de Anfíbios Brasileiros (LaHNAB), do Instituto de Biologia da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), durante o mestrado desenvolvido pela estudante Natália Aranha no Programa de Pós-Graduação em Divulgação Científica e Cultural (PPG - DCC), do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) da Unicamp, mais especificamente dentro do grupo de pesquisa “multiTÃO: proliferar artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações”, coordenado por Susana Dias. Partimos da premissa de que, como argumenta Souriau (2022), é fundamental lidar com os animais para escapar dos prejuízos das perspectivas modernas que preferem os “animais-máquinas ilusórios do que animais tais como vivem” (p.7). Haraway também defende que é preciso não apenas pensar sobre os animais, mas viver com eles (2020, 2021), por isso ela propõe como método filosófico o encontro com diferentes práticas de pessoas que vivem com os animais: etólogos, criadores, artistas, povos indígenas.

Aliamos o encontro com os herpetólogos à metodologia das “mesas de trabalho” (Dias, 2020; Dias, Brito, 2023), que já vivenciamos em nosso grupo de pesquisa desde 2014. As mesas de trabalho são um método e, ao mesmo tempo, uma intervenção artística, que foram criados no âmbito da revista *ClimaCom* para experimentar encontros entre artes e ciências e escapar ao antropocentrismo que predomina na educação e comunicação massificada diante das mudanças climáticas (Dias, 2020; Dias, Brito, 2023). Várias mesas já foram realizadas com o objetivo de criar coletivamente novas visualidades, dizibilidades e sonoridades em parceria com seres mais que humanos. A aposta é de que as imagens, palavras e sons fazem parte do desafio de constituir uma possível habitabilidade e um futuro

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

vivível na Terra. Futuro que somente será possível, através do cuidado e atenção multiespécie, incluindo as espécies artísticas e de papel-tela (papers, livros, revistas, jornais, fotografias, pinturas, multimídias...) (Dias, 2020; Dias, Brito, 2023).

Essa ideia está conectada à proposição de Souriau sobre a pluralidade de modos de existir (Lapoujade, 2017). Uma curva de um rio, um raio de sol, um computador, um sapo, uma ideia, uma equação, um personagem de ficção, um espectro, um gráfico sonoro, uma canção, uma colagem digital, uma fotografia, uma pintura... sejam quais forem os modos de existir, para Souriau não há hierarquias entre eles, não há um mais real do que o outro. "Cada existência possui seu modo de ser, intrínseco, incomparável" (Lapoujade, 2017, p.27).

Recusando as políticas representacionais, Souriau propõe testemunhar a multiplicidade de modos de existir e as relações entre eles sem cair em dicotomias (sujeito-objeto, natureza-cultura, teoria-prática, organismo-meio...) e em julgamentos (verdadeiro-falso, mais-menos, legítimo-ilegítimo, autêntico-não autêntico). O resultado desses movimentos é o chamado a pensar nas artes e ciências como capazes não de representar um mundo exterior já pronto e acabado, mas como práticas de entrar em conexão com mundos vivos, ativos, criativos e de gerar instaurações cósmicas, fazer existir por outros meios e materialidades. Nesse sentido, um sapo fotográfico, escultórico ou pictórico não seria uma representação de um ser já existente, mas um modo de fazer existir os sapos a cada vez, reinventando-os diferentemente. Como diz Lapoujade, ao estudar Souriau, "Tudo se resume a isso: tornar-se real" (2017, p. 91). E esse é um dos desafios que as mesas de trabalho querem abraçar: pensar e experimentar coletivamente como tornar reais e presentes os seres mais que humanos.

Já aconteceram mesas de trabalho junto com as nuvens, os rios, as pedras, as plantas (Dias, 2020) e, desta vez, o desafio era tornar os sapos companheiros de pesquisa e criação. Inventado pela zoóloga e filósofa Donna Haraway (2021; 2022), "espécies companheiras" é um conceito fundamental para as mesas de trabalho, indo além dos sentidos biológicos e culturais já dados, dando às noções de "espécie" e "companhia" funcionamentos muito mais amplos, que dizem respeito não apenas a uma agência não hierárquica destes seres-coisas-forças-mundos, mas também a modos de viver junto que precisam se tornar pensáveis-praticáveis não hierarquicamente.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Em aliança com Haraway, a questão que nos tomava era a de como levar a sério o nosso encontro com os sapos como “alteridades significativas” (2021). Trata-se de uma aposta que exige interesse e disponibilidade em escutar os não humanos que coabitam os mundos conosco, em ganhar efetiva intimidade com eles, através do envolvimento de procedimentos, ferramentas e materiais que tornem essas escutas possíveis, reais e múltiplas. E isso tem direta conexão com o que ressalta o filósofo indígena Ailton Krenak, “Temos que parar de nos desenvolver e começar a nos envolver” (2020, p. 13).

Para criar as mesas de trabalho com os sapos começamos a seguir seus modos de existir em papers, trabalhos de campo e de laboratório dos herpetólogos e a trazer para a mesa materiais diversos: fotografias, nomes científicos, cantos dos sapos, gráficos dos cantos... Aos poucos fomos percebendo como os sapos movimentavam o enredamento dos herpetólogos com diversos artistas. O laboratório era muito procurado por músicos, pintores, cineastas, entre outros. Os cientistas incentivavam as produções artísticas e de divulgação científica e cultural. Fomos trazendo essas obras artísticas e outras que pesquisamos para as mesas de trabalho: composições musicais de Mauro Tanaka, objetos escultóricos de Cildo Meireles, vídeo-clips de músicas de Paul McCartney, aquarelas de Breno Filo e Lilian Maus, grafismos de povos indígenas da Amazônia... Simultaneamente, intensificamos os estudos das obras filosóficas dedicadas aos animais, e trouxemos para a mesa autores já aqui citados e, também, a filósofa Vinciane Despret.

Gradualmente, o amor pelos sapos foi sendo ampliado e contagiando todos à volta. Já não falávamos mais de outra coisa. Cada descoberta, sobre cada espécie, era compartilhada com colegas, amigos, familiares e passamos a escutar inúmeras histórias com os sapos, sobretudo de infância. Recebemos muitos vídeos dos que encontravam sapos em suas casas e arredores. Fomos inundadas de postagens em redes sociais em que os sapos apareciam quase como animais domésticos, ou de pesquisas que mostravam relações entre os sapos e as mudanças climáticas ou ainda que apresentavam a beleza de suas cores e desenhos, ou que exibiam suas performances divertidas e teatrais ou apresentavam a riqueza de seus cantos. Também acessamos, nesse período, uma enormidade de materiais, em vídeo e fotografia, que mostravam atitudes cruéis com esses animais e que demonstram que nossas relações com eles estão marcadas pelo que Malcom Ferdinand chama de “habitar colonial” (2022).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

As articulações entre artes e ciências nos movimentaram a um pensar-viver junto com os sapos, e vice-versa. Aos poucos, fomos pensando em propostas para as mesas de trabalho afetadas por esses estudos e experiências. Propostas que tornavam a mesa de trabalho um meio vivo, um brejo, onde esses seres poderiam seguir vivendo por outros meios, fotográfico, pictórico, sonoro etc. Propusemos cinco atividades nas mesas: (1) experimentações em um livro-objeto coletivo que chamamos de *Entre-meios* (2023) e que envolveram observação de fotografias, criação de desenhos em aquarela e grafismos nas fotos; (2) experimentações de grafismos indígenas na pele, realizado junto com Rayane Barbosa, artista indígena Kaingang e estudante de Pedagogia da Unicamp; (3) experimentações com bioacústica, graças a parceria com a Fonoteca Neotropical Jacques Viellard (FNJV-Unicamp), que nos permitiu trazer amplo e belo repertório vocal dos anuros e propor práticas e experimentações como forma de desenvolver uma maior atenção a escuta, através da criação coletiva do livro-objeto *Caderno de estudo dos sons dos sapos* (2023); e (4) criação de uma floresta de papel que desse expressão à vida como resultado de uma união simbiótica entre os sapos e diferentes seres-coisas-forças-mundos. A mesa de trabalho era composta por esses diferentes movimentos que aconteciam de maneira simultânea. Durante os processos de criação, nosso desafio foi escapar de uma abordagem generalista com os anfíbios, que desse ainda mais ênfase a dualismos, negacionismos, catastrofismos e idealismos.

As mesas de trabalho nos permitiram desenvolver colaborações com os sapos, por meio de criações e experimentações coletivas, como forma de ensaiar relações heterogêneas e gerar novas percepções e sensibilidades com os públicos, gerando movimentos de afetar e de ser afetado. Os grupos de estudantes de ensino médio, do projeto aprovado no Programa Arte e Ciência nas Férias da Unicamp em 2023, se envolveram com as propostas da mesa de trabalho de modo animado e vibrante. Nos encontros, enquanto estávamos com as mãos ocupadas, muito se conversava: contávamos sobre nossas descobertas com herpetólogos e artistas, sobre o Antropoceno e conhecíamos um pouco sobre como cada um se relacionava com os sapos.

As criações coletivas desenvolvidas durante os diferentes movimentos buscaram se configurar como pequenos exercícios de “fabulação especulativa” (Haraway, 2021), uma noção que nos auxiliou a compreender como ocorrem os encontros e conexões nos emaranhados multiespécies por meio da interação entre artes e ciências. Assim, conseguimos instaurar

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

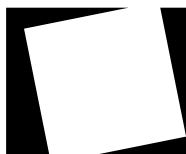
e-ISSN: 2179-8001

um devir-mesa-de-trabalho que possibilitou criar em qualquer espaço-tempo modos de tornar presentes e significativas as companhias de criação (sejam sapos, brejos, fotografias, papéis...), de maneira que exercitou, por meio dessas práticas, modos de sair das separações entre artes e ciências, organismos e meios, teorias e práticas, processos e produtos (Dias, Brito, 2023).

A riqueza do contato com o LaHNAB e dos resultados que tivemos com as mesas de trabalho nos fez pensar em ampliar as mesas de trabalho através de uma residência artística – “Seguir os sapos” – que proporcionasse a outros artistas convidados o mergulho nas práticas científicas e artísticas que estávamos vivenciando. Silvana Sarti e Rosana Torralba foram artistas de Sorocaba e de Campinas selecionadas para a residência. Realizamos a residência junto com a disciplina “Arte, ciência e tecnologia”, do PPG-DCC do Labjor-IEL-Unicamp, ampliando para a proposta de seguir os sapos para a turma matriculada. Iniciamos a residência com a mesa de trabalho, depois realizamos um trabalho de campo noturno com os herpetólogos na zona rural da cidade, visitamos o LaHNAB e a Fonoteca da Unicamp e propusemos um conjunto de leituras e conversas em torno dos estudos multiespécies, das mudanças climáticas e do Antropoceno.

Como ressalta Marina Guzzo (2017) as residências artísticas têm como formato a possibilidade oferecer um espaço para que os artistas possam criar seu trabalho – com condições propícias e se deslocando de onde eles criariam originalmente, mas também criando um deslocamento no papel de uma pesquisa dentro daquele espaço. Na avaliação de Fabíola Fonseca e Antonio Carlos Amorim (2012), são espaços-tempos de extrema relevância para pensar e experimentar as alianças entre artes e ciências. É onde podemos ver como se criam “conexões, entradas e saídas e, por entre elas, passam linhas que se entrelaçam e se arrebitam, rizomam-se” (Fonseca, Amorim, 2021, p.15), onde nos distanciamos das perspectivas e parâmetros utilitaristas e nos lançamos na criação de novas relações. Como as residências artísticas sempre envolvem experimentações relacionadas ao deslocamento, e ao espaço privilegiado, coloca em jogo “as experiências, as convivências, as trocas, a condição ‘em trânsito’, a vida em comum, a participação, as colaborações, os processos de articulação e negociação” (Moraes, 2014, p. 42). A escolha pela residência artística, como parte da metodologia que propusemos, potencializa um importante pressuposto da noção de espécies companheiras e dos estudos multiespécies: a não oposição entre organismos e meios (van Dooren, Thom, Eben Kirksey and Ursula Münster, 2016).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

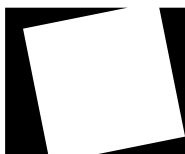
Estes movimentos, experimentações práticas e criações coletivas da residência artística e das mesas de trabalho se desdobraram em uma mostra interativa que intitulamos de “Seguir os sapos” (Aranha & Dias, 2023). Aqui vamos seguir os rastros de uma série de encontros multiespécies que acontecem nas ações e materiais, entre artes e ciências, que povoaram essa mostra, e que se fazem desde dentro do nosso tempo de catástrofes. Observar como as linhas se conformam, acompanhar processos de entrelaçamento e produção de comunicações, prestando atenção ao caráter sempre situacional e contingencial das alianças (Haraway, 2020, 2021; Anastassakis, 2020). O que implica ter que, ao mesmo tempo, que escapar das generalizações e universalizações e ser hábil em produzir análises que possam de constituir como “caixas de ressonância” (Stengers, 2015), portanto, relevantes para pensar outras experiências, ações e materiais.

Seguir os sapos

A mostra “Seguir os sapos” (2023) (Aranha & Dias, 2023), habitou o corredor do espaço plural do Labjor-Unicamp, um lugar onde se cruzam e se conectam diferentes modos de vida. Este movimento se deu como resultado e continuação de uma coletividade, como resultados dos materiais, colaborações e participações que possibilitou expor potentes transações (Haraway, 2021), conexões entre seres-coisas-forças-mundos, como forma de observar e narrar relações entre humanos e mais que humanos, entre ciências, artes, filosofias e comunicações. Tais conexões buscaram criar e desenvolver, em companhia dos sapos, novos modos e maneiras de nos conectarmos, sentirmos, percebermos, pensarmos, imaginarmos e agirmos com a Terra.

Diferentes composições fizeram parte da Mostra, como ensaios fotográficos e pictóricos, obras artísticas, livro-objetos, instalação sonora e performance. Tais composições, além de gerar experiências, abrem oportunidades para pensarmos sobre o que podemos aprender com os anfíbios sobre comunicação frente ao Antropoceno. Por diferentes meios, naturezas-culturas e interações multiespécies, buscamos ir além das meras denúncias ou julgamentos das narrativas comunicantes massificadas que, marcadas pelo antropocentrismo, não são capazes de se afetar pela vida dos sapos, não experimentam uma comunicação anfíbia, se contentando apenas em falar sobre os sapos. Uma comunicação anfíbia, é uma comunicação entre-meios, algo que está associado a comunicação multiespécies, pois os sapos, assim como todas as outras espécies não

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

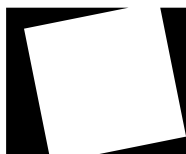
humanas, não estão aqui para pensarmos sobre eles, estão aqui para vivermos com eles e nos tornarmos dignos de escrever-experimentar-pesquisar-juntos, uma habitabilidade que envolve algo muito além de apenas fatos.



FIG. 02:
O sapo foi para o brejo?
(2023), obra de Rosana
Torralba na mostra
"Seguir os sapos" (2023)

Ao adentrarmos na mostra "Seguir os sapos" (2023), o primeiro modo de existir em companhia dos sapos foi produzido pela artista Rosana Torralba que intitulou sua obra de *O sapo foi para o brejo?* (**Fig. 2**). A obra recria um brejo e é composta de um aquário com barro terracota, pedra, água e uma mesa de metal como suporte. Uma obra que exala multiplicidades, sendo considerada pela própria artista, ao mesmo tempo, uma instalação, uma escultura, uma assemblage, ou mesmo um tipo de obra que as artes ainda não nomearam. Na impossibilidade de fixar o que a obra era, a

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

artista se aproxima, sem saber, dos próprios sapos e brejos que, para os herpetólogos, surpreendem em suas diferentes complexidades e resistem a definições universais. A artista questiona: “O sapo não está mais nesse brejo?” e estabelece uma relação entre uma epidemia que está dizimando os sapos e as mudanças climáticas. Mostrando que, por meio de camadas de histórias, biológicas e de naturezas-culturas, vivemos em uma época em que a habitabilidade de múltiplas espécies passou a ser ameaçada (Tsing, 2015; Haraway, 2021). “Uma destruição que afeta humanos e outras criaturas no tecido da nossa vida junto neste planeta” (Haraway, 2020).

O mundo parou em torno da pandemia do novo coronavírus. Mas os seres humanos não são os únicos que sofrem com situações desse tipo. Um fungo (*Batrachochytrium dendrobatidis*) vem dizimando populações de sapos, rãs e pererecas ao longo dos últimos 50 anos. A doença, que culmina na diminuição de sapos, acarreta também no desequilíbrio ecológico, que reflete na qualidade de vida humana. Essa diminuição gera, por exemplo, o aumento de insetos vetores de doenças como dengue, zika, chikungunya e febre amarela. Além disso, os sapos são presas de mamíferos, cobras e aves (Informações de Luís Felipe Toledo, IB Unicamp – trecho de matéria do G1 “Terra da gente”, 25/04/2020) (Torralba, 2023).

A obra de Rosana se compõe não apenas do aquário, mas do texto que o acompanha, no qual ela apresenta a citação acima de Luís Felipe Toledo, pesquisador e coordenador do LaHNAB do Instituto de Biologia da Unicamp. Grande parte do trabalho de Felipe está relacionado aos estudos desse fungo, que tem feito com que, ao longo dos últimos 50 anos, os anfíbios enfrentam uma das maiores pandemias já existentes, em um ritmo sem precedentes (Jones et al., 2008, Toledo et al., 2023). Embora os anfíbios precisem lidar com diferentes tipos de patógenos, uma das piores doenças que os acometem é a quitridiomicose, uma enfermidade associada ao fungo *Batrachochytrium dendrobatidis* (Bd), que já ocasionou uma mortalidade em massa de anuros no mundo. Essa enfermidade está atrelada a diferentes tipos de fatores globais, principalmente às mudanças climáticas (Scheele et al. 2019, Moura-Campos et al., 2021, Toledo et al., 2023). A obra é um pensamento com os meios, sobre a interação entre organismos-meios. Um pensamento que interroga se é possível recriar um meio - o brejo -, sem os sapos: “Veremos um falso brejo numa vitrine?”, pergunta-se a artista. “Ao colocar essa terracota dentro de um aquário fechado, esse brejo aquoso e terroso, só com uma pedra, já não é por si só, um brejo realmente. O sapo não está mais nesse brejo? Será que o sapo virou pedra?” (Torralba, 2023). Manifesta, assim, uma preocupação com a

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

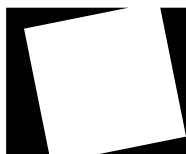
redução e extinção das habitabilidades da Terra, que estão cada vez mais e mais atreladas a processos industriais de acumulação capitalista e seus efeitos colaterais, sobretudo para o clima da Terra, que estão transformando os ecossistemas e destruindo a biodiversidade que os compõem (Steffen et al., 2011; Tsing, 2019).

Rosana conheceu Felipe, e soube da epidemia que atinge os sapos, durante a aula de campo com ele proposta pela residência artística “Seguir os sapos” que nós organizamos. A aula de campo proporcionou a um grupo de artistas, sociólogos, filósofos, comunicadores e biólogos a experiência de adentrar um brejo na cidade de Campinas, à noite, junto com os herpetólogos, ao encontro dos sapos. Mas não foram apenas os sapos que encontramos, a lama, as plantas, as aranhas, insetos, vagalumes, a lua, as estrelas, à noite, os herpetólogos com seus gravadores, sacos plásticos, mochilas, swabs, lanternas de mão e de cabeça, chamaram tanta atenção do grupo quanto os sapos. A aula de campo foi um modo de seguir os sapos em que se tornou perceptível como estes não se encontram separados dos meios em que vivem, mas em ativos emaranhamentos com múltiplos outros. E o meio, o brejo, é o foco da obra de Rosana.

Além da visita ao brejo, a residência artística também propôs visitas ao LaHNAB, ao Museu de Diversidade Biológica (MDBio) e à Fonoteca da Unicamp. No laboratório conheceram o ambiente e os meios com os quais os herpetólogos estão constantemente interagindo e trabalhando com suas espécies companheiras. Um meio composto por computadores, telas em que os herpetólogos utilizam diariamente em seus estudos, pesquisas e escritas. Salas em que, apesar de cada um ter um lugar para chamar de “seu”, são constantemente espaços de interações, trocas de conhecimentos e experiências. Cada canto das salas que compõem o laboratório é preenchido com diferentes posters, banners, fotos, ilustrações, livros e decorações de sapos. Além disso, o laboratório conta com a presença de bancadas acompanhadas de vidrarias, microscópios, lupas e pinças; uma sala com luvas, pipetas e equipamentos para o estudo genético e sobre as doenças que tanto afetam os sapos; armários que abrigam diferentes materiais utilizados durante os trabalhos de campo.

No Museu, por sua vez, pudemos conhecer as coleções denominadas “científicas”, que consistem de diferentes espécies de anuros que são catalogadas, preservadas em sua maioria em frascos de vidro e utilizadas para pesquisas, fins didáticos e exposições. Conhecemos, também, a Exposição “Biodiversidade animal: estilos de vida”, que consiste em uma

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

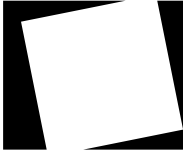
Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

diversidade de seres que ficam expostos em bancadas e preservados por meio de técnica da taxidermia, mantendo cada detalhe e especificidade particular desses seres, sendo acompanhados por fichas que contém desde os seus nomes científicos, populares e breves informações que envolve desde características desses seres até suas relações naturezas-culturas. Também conhecemos a Fonoteca que apresenta uma das maiores coleções audiovisuais, tendo como alicerces centrais, estudos e documentações da comunicação animal.

A obra de Rosana nos faz olhar de novo para essas visitas, porque a escolha dela pelo aquário propõe uma relação direta com os frascos de vidros com espécies expostos em bancadas ou guardados em prateleiras e com o formigueiro que é mantido vivo dentro de um aquário na exposição no Museu. Mas, diferente desses exemplares que querem dar a conhecer as espécies de animais, seus detalhes fisiológicos e morfológicos, Rosana quer nos fazer perceber os meios através da ausência dos sapos. Convocando-nos, com essa ausência, a pensar nas implicações ecológicas e políticas do desaparecimento dos sapos e, ao mesmo tempo, a dar atenção ao brejo, ao meio. A obra é um pensamento com os meios, sobre a interação entre organismos-meios. Um pensamento que interroga se é possível recriar um meio – o brejo –, sem os sapos: “Veremos um falso brejo numa vitrine?”, pergunta-se a artista. “Ao colocar essa terracota dentro de um aquário fechado, esse brejo aquoso e terroso, só com uma pedra, já não é por si só, um brejo realmente. O sapo não está mais nesse brejo? Será que o sapo virou pedra?” (Torralba, 2023). Manifesta, assim, uma preocupação com a redução e extinção das habitabilidades da Terra, que estão cada vez mais e mais atreladas a processos industriais de acumulação capitalista e seus efeitos colaterais, sobretudo para o clima da Terra, que estão transformando os ecossistemas e destruindo a biodiversidade que os compõem (Steffen et al., 2011; Tsing, 2019).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.53

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

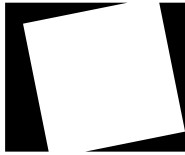


FIG. 03:
Materiais produzidos no
trabalho *Entre-meios* na
Mostra "Seguir os sapos"
(2023)

Uma outra composição que fez parte da Mostra "Seguir os sapos" (2023) foi a proposta de criação do livro-objeto *Entre-meios*, que propunha reunir pinturas de sapos em aquarela feitas coletivamente, fotografias de fotógrafos convidados e grafismos sobre fotografia. Fotos e aquarelas foram dispostas na Mostra lado a lado e abaixo das fotografias identificadas as espécies de anuros (**Fig. 3**). Esses materiais foram resultantes do movimento "entre-meios" que realizamos nas mesas de trabalho, onde os públicos puderam observar os sapos com as fotografias, dando uma maior atenção às suas cores, formas, tamanhos, poses e olhares e experimentar a passagem do meio fotográfico para o meio pictórico com aquarela. A ideia passava por perceber, como ressalta Souriau (2022), que os animais pintam-se a si mesmos.

Os sapos são seres que já carregam em seu nome, um conceito de vida dupla, de uma vida entre meios, entre a terra e a água. E isso nos levou

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

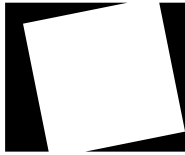
e-ISSN: 2179-8001

a pensar em abriremos uma escuta anfíbia para a fotografia e a pintura, pensando-os como meios: terra e água, respectivamente. Fotografia e pintura suscitam oposições entre natureza e cultura, fato e ficção, história e mito, real e inventado, especialmente na herpetologia. Queríamos criar novas maneiras de pensar o fotográfico e o pictórico para além da representação e das separações, convidando as pessoas a criar modos dos sapos continuassem a existir por outros meios, meios feitos de papéis, tintas, pincéis, canetas, cores... Movimentarmos, assim, a passagem entre um meio e outro e a coexistência entre-meios, como gestos necessários para produzirmos novas formas de habitar uma Terra danificada e à beira da extinção de inúmeros seres que importam.

Na mesa de trabalho, foram oferecidos materiais como tintas, papéis, água, pincéis, moldes de sapos, fotografias e livros de herpetologia, que ficaram em constante interação, sem uma ordem, padrão ou hierarquização entre eles. A maioria dos participantes não tinha experiência com pintura, mas as pinturas, expostas todas juntas na Mostra “Seguir os Sapos”, lado a lado com as fotografias, suspenderam o julgamento de saber ou não pintar e o que poderia ser considerado falta de qualidade técnica abriu uma percepção para diferentes maneiras de dar corpo e vida aos sapos. Vale destacar que, inicialmente, nossa proposta focalizou apenas os sapos. Não propusemos que as pessoas fizessem os meios em que eles vivem. Qual não foi a nossa surpresa de perceber que os participantes das mesas de trabalho atentaram não apenas para os anfíbios, mas para as folhas, as águas, as pedras, os solos, os meios em que vivem. Se dispuseram não apenas a criar o corpo desses seres, mas os corpos com os quais interagem. Poucos fizeram apenas o sapo e, mesmo estes, tendo em vista que as fotografias e pinturas foram expostas em conjunto, passaram a tornar o próprio papel de aquarela, em que foram pintados os animais, um meio também.

Além disso, outro movimento que, de início não foi proposto, mas que surgiu de maneira potente, foi uma série de grafismos e desenhos feitos nas fotos das diferentes espécies de sapos (**Fig. 4**). Essas intervenções foram sendo experimentadas de maneira coletiva ao observarmos, de maneira atenciosa, as fotos e os detalhes notamos, que os próprios sapos também trazem em sua pele pinturas de grafismos. Essa observação nasce de outra proposta que estava acontecendo simultaneamente na mesa com a indígena Kaingang Rayane Barbosa. Usando tinta de jenipapo e aquarela ela fazia na pele das pessoas grafismos de seu povo e contava sobre a relação entre sapos e jenipapeiros para os Kaingang.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

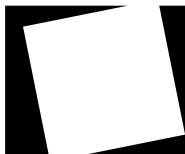
Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Para os Kaingang, os sapos são considerados protetores do jenipapeiro, assim como à pintura no jenipapo no corpo também é atribuída um papel de proteção. Compreendemos que o surgimento desses grafismos nas fotografias diz respeito a um modo de dar atenção a esses seres e nos coloca a pensar no fotográfico como uma “pele de papel” demasiado branca, como diz David Kopenawa em *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2015), que precisa ser povoada de outras forças. A partir dessa experiência, percebemos como um meio foi dando espaço e possibilitando a existência de outros meios. Deste modo, sentimos que contamos histórias *Entre-meios*, histórias de coabitação e coevolução que unem de formas inesperadas naturezas e culturas, algo que, como defende Donna Haraway (2021), é fundamental para criarmos uma cooperação entre povos, terra/Terra e seres mais que humanos.

Vale ressaltar que o livro-objeto *Entre-meios* está, no momento, sendo finalizado e ganhou uma nova materialidade, com capa e contracapa feitas de disco de vinil e está reunindo não apenas as fotos, grafismos e aquarelas, mas também gráficos sonoros feitos pelas pessoas que vivenciam as mesas de trabalho após ouvirem os cantos dos sapos. O livro-objeto foi afetado por outra proposta que acontecia nas mesas: o estudo dos sons dos sapos. Escutamos os cantos dos sapos gravados no computador e convidamos as pessoas a estudarem a materialidade de cada som: se era mais metálico, mais amadeirado, se mais agudo, ou grave. Após esse estudo, para os quais disponibilizamos vários materiais, as pessoas criaram uma página do *Caderno de estudos dos sons* (2023): com gráficos sonoros que davam expressão ao estudo realizado, com nomes inventados para os sapos e com colagens que misturavam sapos, pássaros, martelos, cães, pessoas, instrumentos musicais etc. Essa proposta nasce do trabalho dos herpetólogos que através da escuta dos sapos percebem as ressonâncias entre os anuros e muitos outros seres. Os modos científicos e populares de nomear os sapos referem-se, muitas vezes, ao modo como cantam junto com outros seres: perereca-cabrinha, raziinha auaua, entre outros. Na Mostra “Seguir os sapos” criamos uma pequena estante que chamamos *Transfecções sonoras* (2023) e reunimos nela QR Codes com os cantos dos sapos, o *Caderno de estudo dos sons* (2023), objetos que foram usados nesses estudos e livros voltados à relação entre a filosofia e os animais.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001



FIG. 04:
Intervenções com
grafismos indígenas e
desenhos científicos em
fotos de diferentes
espécies de anfíbios
anuros na mesa de
trabalho "entre-meios"

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Outra obra exposta na mostra foi a instalação *Simbiontes* (2023) (Fig. 01). Uma pequena floresta de papel, criada com palitos, cola e recortes de revistas e enterrados em pequenos canteiros de acrílico. A ideia era “perceber-fazer floresta” (Dias, 2020). Isso porque os sapos nos ensinam que nada vive só, que estar vivo é fazer parte de múltiplas inter-relações e emaranhamentos complexos. Nesta pequena floresta de papel, inspirados pelos sapos-herpetólogos-artistas, buscamos encontrar o que havia de floresta em revistas e experimentamos dar expressão à vida como resultado de uma união simbiótica entre diferentes seres-coisas-forças-mundos. Mapas, gráficos, fotografias, pinturas, grafismos, lambes, tabelas, fórmulas, desenhos, textos... foram criando simbioses entre sapos, aranhas, peixes, tartarugas, rios, montanhas, pássaros, povos indígenas, fotógrafos, cientistas, crianças, pintores, comunidades negras... É Anna Tsing que fala da força da simbiose como metáfora para pensar o cultivo de colaborações entre pessoas das humanidades, das ciências e das artes (2019). Ela ressalta que, assim como as simbioses biológicas, as simbioses metafóricas permitem entrelaçamentos transdisciplinares de fundamental importância. Nesse sentido, essa noção de simbiose foi se tornando muito profícua para pensar junto com a noção de “espécies companheiras” de Donna Haraway (2020, 2021).

A criação da floresta foi feita nas mesas de trabalho que aconteceram durante a residência artística e a instalação estava na entrada da sala que dava para uma instalação sonora denominada de *Quatro cantos*. A instalação sonora foi construída junto com os anfíbios e buscava tornar a sala de aula do Espaço Plural do Lajor um ambiente vivo e interativo. As duas instalações juntas permitiam acessar a floresta de duas perspectivas, como quem olha de fora, mas é capaz de ver detalhes, e como quem entra dentro da floresta e precisa recorrer a outros sentidos (e ao embaralhamento dos sentidos): o tato, a audição, a intuição...

FIG. 05:

Instalação sonora *Quatro cantos* e os tipos de ambientes criados a partir de diferentes tipos de papel na mostra “Seguir os sapos” (2023)



A instalação sonora foi um modo de dar atenção à escuta com os anfíbios. A criação da instalação buscou articular artes e ciências na simulação de uma atividade de campo noturna realizada pelos herpetólogos na floresta. A experiência nos fez pensar intensamente sobre o que seria estar em uma atividade no campo por meio de uma obra artística (Coletivo multiTÃO et al., 2023). Utilizamos na instalação o canto de quatro tipos de espécies de anuros (*Leptodactylus fuscus*, *Fritziana ohausi*,

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Boana faber e *Hylodes phyllodes*), escolhidos como forma de representar os diferentes tipos de meios que os sapos podem se conectar, e isso, nos influenciou em toda a montagem, como forma de demonstrar alguns tipos de ambientes/meios que esses seres podem habitar.

A partir disso, criamos quatro ambientes com diferentes tipos de papéis (jornais, revistas, sulfite, papelão, vegetal e seda) que foram ganhando texturas variadas para gerar sensações próximas àquelas que são sentidas em um trabalho de campo (**Fig. 5**). Entre esses ambientes estavam: (1) a serapilheira, que foi feita com jornal, com inúmeros recortes em formato de folhas de plantas. “Como os jornais traziam muitas opiniões massificadas, propagandas, interesses mercadológicos e duvidosos, foi necessário apagar com marcadores de texto quase todos os textos e imagens deixando reluzir apenas algumas palavras, brechas para que a floresta se fizesse possível” (Coletivo multiTÃO, 2023); (2) riacho, para o qual utilizaram inúmeras páginas de livros didáticos de geografia, amassando-as até apresentarem formatos circulares, e isso, trouxe a sensação e um pouco da dificuldade de se andar em meio a um riacho sobre pedras; (3) para o brejo, utilizaram papelão em camadas, que deu a sentir a terra, trazendo a sensação de maciez ao andar sobre um solo, e papel vegetal rasgado em tiras com poesias que deram vida à água; (4) e, por fim, criaram um ambiente de bromélias, que apesar dos herpetólogos não andarem sobre elas em

campo, propusemos uma experiência de como seria entrar nelas, como fazem os sapos. Para isso usaram papel seda com cores que podem ser encontradas nas folhas e flores de uma bromélia, isso possibilitou uma textura fria e lisa. Resolvemos convidar os visitantes a adentrar um lugar que simulava uma atividade de campo e a procurar, com uma lanterna, os sapos em seus meios. Desse modo buscamos estimular o público a interagir com esses seres, meios, sons e materiais.



FIG. 06:

Desenvolvimento da parte sonora e material da sala *Quatro cantos* com participação de Natália Aranha, a professora Susana Dias, o professor Paulo Teles, do herpetólogo João Pedro Bovolon, as artistas Silvana Sarti e Rosana Torralba e os estudantes matriculados na disciplina “Artes, ciências e tecnologia”, Labjor-IEL-Unicamp

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 07:

Instalação *Quatro cantos* na mostra "Seguir os sapos" (2023). Clique no Qrcode para ouvir os sons durante uma interação com a parte sonora da instalação.

Para complementar a experiência, realizamos uma criação sonora multiespécie que promoveu uma interação entre diferentes seres, meios e forças. Construímos uma dimensão polifônica (**Fig. 6**) compondo o canto dos sapos com vários outros sons: sons produzidos pelos próprios ambientes, como de riachos, folhas, vento e chuva; sons de interações entre seres não humanos e ambiente, como de seres pulando na água; seres rastejantes se movimentando na serapilheira e de todo um brejo, que foi utilizado como um som ambiente; também trouxemos a dimensão humana na floresta através da presença sons de instrumentos musicais, como berimbau, tambores e chocalho. Esses sons, que tantas vezes são vistos e ouvidos de forma individual, foram produzidos pelas infindáveis relações entre diferentes tipos de seres que habitam as florestas, os brejos, as águas, os solos e toda uma diversidade de mundos que compõem a Terra. Para promover essa experiência foram utilizadas, ainda, uma caixa de som, que reproduziu a cantoria de um brejo, formando na instalação o que os artistas audiovisuais chamam de "cama", e quatro sensores, dispostos nos cantos das paredes da sala, no qual programamos para detectar os movimentos.



Na porta da sala, ao lado da pequena floresta de papel *Simbiontes*, havia instruções: retirar os sapatos, pegar a lanterna, adentrar a sala escura em busca dos sapos. Uma relação entre música e afetos se instaurava e a experiência convidou o público a dançar por meio da gestualidade e da movimentação (**Fig. 7**). Ao final, as expressões, que antes eram de medo e ansiedade do desconhecido, se transformaram. Toda uma experiência que gerou a sensação de trabalhar e estar junto com os sapos, mas ao mesmo tempo de estar e sentir como outros seres, meios e naturezas-culturas.

Dentro da instalação sonora a artista Silvana Sarti realizou uma performance, intitulada *Cantata ornata*, nome inspirado no sapo-cururu da espécie *Rhinella ornata*, endêmico da Mata Atlântica. Para a performance, Silvana teve suas costas, pernas e braços pintadas pela artista Rosana Torralba, que realizou uma pintura mais ornamental, com tintas feitas de terra, e pela artista indígena Rayane Barbosa, que fez grafismos indígena com jenipapo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

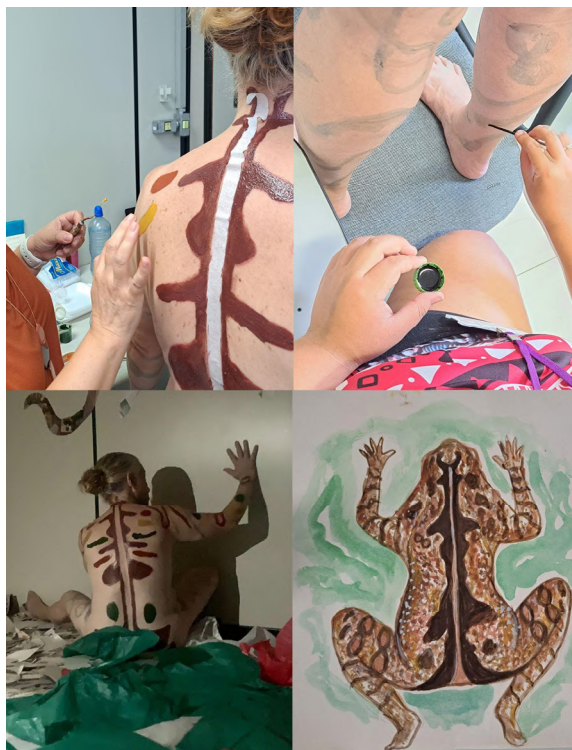
v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

FIG. 08:

Pintura corporal da artista Silvana Sarti para a performance "Cantata ornata" (2023) no primeiro dia da Instalação sonora na Mostra "Seguir os sapos" (2023).



A pintura deu vida aos ornamentos presentes no dorso do cururuzinho e ao grafismo indígena, que tanto inspirou a ideia de pele/tela (**Fig. 7**). Por meio de sua performance, a proposta da artista era de permanecer imóvel a maior parte do tempo dentro da instalação, como se sua vida, assim como a dos sapos, dependesse dessa imobilidade. Reproduziu, assim, algo que aprendemos na residência artística, que os sapos quando os humanos se aproximam ficam em silêncio para que não sejam capturados.

Ao longo do processo de criação da *Cantata ornata* acompanhamos os vínculos e relações que eram despertados na artista, vendo um entrelaçamento entre artes, ciências e natureza-culturas, tudo em uma só atuação. O tornar-se sapo na performance de Silvana consistia na ativação de conexões com muitas vivências e fragilidades daqueles que habitam a terra, particularmente das mulheres. Silvana ensaiava seu devir-sapo e também adentrava os meandros de um devir-mulher-artista das ciências, nos mostrando a importância de preservar e respeitar os conhecimentos tradicionais, os povos, os meios e seres mais que humanos. "As histórias tradicionais indígenas, podem não explicar tudo, mas a comunidade científica não pode negar o teor do valor que se esconde nas folhas" (Constant, 2018, p.41). Foi um modo de criar um entrelaçamentos entre diferentes ontoepistemologias e mostrar que os conhecimentos tradicionais indígenas, as artes e as ciências não podem estar separadas hierarquicamente.

Com essa experiência de um corpo que não se move e não canta, a performance também deu voz à relação com o silêncio. Trazendo a necessidade de escuta do silenciamento dos sapos e das florestas devido ao Antropoceno. Abrindo assim uma escuta sensível que foge dos padrões da comunicação massificada que ainda reproduz o modelo linear

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

e hierárquico do emissor-receptor. Silvana nos fez pensar na escuta dos seres silenciados. Por meio da performance a artista promove uma escuta sensível dos sapos, uma escuta do corpo, uma escuta das mulheres, dos povos indígenas, das florestas, dos brejos. A escuta do silêncio praticada por Silvana ao “tornar-se sapo” nos mostra a capacidade que um corpo tem de formar e transformar para escutar-sentir, como intensificadores de modos de conhecer e criar relações com os devires sapo-brejo-planta-mulher. As potencialidades criadas a partir de uma escuta sensível e de corpo possibilita experimentar uma outra noção de percepção de mundo e de habitabilidade, a partir de formas relacionais distintas, e isso, excede e se desvincula ao processo de noção tradicional de comunicação (Lazzareti, 2021). Pensando junto com Haraway, o devir é também uma escuta de corpo que envolve processos sensíveis e gerações de saberes, gerando um interesse a “todos aqueles seres invisíveis, sem peso, sem massa, sem gravidade, todas essas existências menores, insignificantes” (Montebello, 2016 apud Zilio, 2022, p. 92).

Aprender com os sapos a viver em um mundo tóxico e reduzido

Percebemos que diferentes tipos de escuta foram sendo criadas durante as mesas de trabalho, a residência artística e a realização da Mostra “Seguir os sapos”. A Mostra não foi um mero resultado final das mesas de trabalho e residência artística, foi um espaço-tempo de continuação e combinação dessas experiências. Por entre os cantos e o silêncio, a presença e a ausência dos anuros, as fotos-pinturas-terra-água, a multiplicidade da floresta de papel, o minucioso estudo dos sons, a vivência dos trabalhos de campo, dávamos a sentir os sapos dentre as muitas silenciadas pelo Antropoceno e, ao mesmo tempo, sentíamos a vitalidade desses seres, o quanto temos a aprender com eles.

Criar maneiras de desenvolver uma maior atenção para uma escuta multiespécies pode gerar uma sensibilidade que seja capaz de mostrar o que muitas vezes é imperceptível e dar uma importância para o que é perceptível, mas que foi silenciado. Diante de uma época de catástrofes, que envolve exploração, escravidão, colonialismo e genocídios, é preciso ampliar a nossa capacidade de escuta para darmos a devida potência às vozes que precisam ser ouvidas. Vozes estas, não apenas dos sapos, que muito importam e que resistem, mas também dos seres vegetais, alados, rastejantes, aquáticos, de escamas, que pulam, se escondem. Vozes de seres centenários. Vozes dos seres das florestas, “vozes flecheiras, ribeirinhas e quilombolas” (Carvalho, 2021).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Durante as experiências com as mesas de trabalho, a residência artística e Mostra “Seguir os sapos”, vínculos afetivos foram criados com os anuros através dos materiais, meios, experimentações e criações entre artes e ciências. Diferente do que impõe o modelo linear e excludente que separa emissor-receptor, diferentes e múltiplas perspectivas foram sendo criadas, na articulação entre os conhecimentos, fabulações, memórias e afetos de cada um.

Com a proposta da mesa de trabalho, a residência artística e a Mostra “Seguir os sapos” nos engajamos simultaneamente no que Souriau define como sensibilidade receptiva e emissiva (2022). A sensibilidade receptiva é a que se comove diante de algo que está fora de nós e que se relaciona com nossos sentidos e com algo que está dentro de nós. A emissiva, diz ele, é a que se manifesta do interior para fora durante uma ação criadora, vai de dentro para o mundo exterior. A emissiva é mais profunda e ardente, pois a obra de arte que se faz é mais intensa do que a que se observa (Souriau, 2022, p.64). Já a receptiva é mais ampla e crítica, permite observar e avaliar o que se cria. Embora distintas, ressalta Souriau (2022), essas sensibilidades não estão separadas, colaboram entre si e precisam uma da outra durante o processo criativo. Souriau percebe que não apenas os humanos detêm essas sensibilidades e as colocam em movimento, todos os animais o fazem. Além disso, essas sensibilidades não dizem respeito aos indivíduos, mas têm caráter coletivo, estão ligadas aos “poderes espirituais da arte” (Souriau, 2022, p.71).

Aprendemos com os sapos a experimentar essa força do coletivo, a reunir artistas-herpetólogos-filósofos-antropólogos-educadores, aprendemos a dar atenção aos sons e às imagens e palavras, aos diversos meios, aos seres humanos em interação com os mais que humanos. Fomos chamados pelos sapos a ir além da ideia de que artes e ciências representam esses seres, questionando as lógicas que reduzem os encontros entre artes e ciências à mera produção de semelhanças e repetições do mesmo. Aprendemos que artes e ciências podem, diante dos tempos de catástrofes, multiplicar vínculos entre diversos modos de existir, entre ideias, entre gentes e sapos e plantas e rios e brejos e papéis... Os sapos nos ensinaram a criar transversalidades entre matérias, meios e seres e as imagens-palavras-sons resultantes nos mostram que o mundo não é para e nem é feito somente de humanos. Assim, como aborda Souriau (2022), sentimos como, por meio da experiência de escuta e do engajamento dos corpos, a excepcionalidade humana foi deixada de lado.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Tornar os sapos companheiros de pesquisa e criação foi muito diferente de torná-los objetos de criação artística e investigação. O que constitui uma espécie companheira é reconhecer que se está frente a frente com outros significativos, e que, conhecer, viver e trabalhar junto com esses seres, dentro e fora dos laboratórios, é herdar tudo o que proporciona essa relação, tudo o que torna real, suas condições e possibilidades, é reconhecer todas as pressões (Haraway, 2021, 2022). Ao contrário de um pensamento romântico e idealista, esse cuidado é essencial ao envolvimento responsável. É o oposto de relações unidirecionais, impostas por condutas hierarquizadas, resultados pré-estabelecidos, que inspiram dualismos e abrem espaços para “truques da certeza de quem finge ser Deus” (Haraway, 2022). Os conceitos (e/ou imagens) de espécies companheiras (Haraway, 2021, 2022), simbiogênese (Harway, 2019) e de simbiose (Tsing, 2019) nos fizeram pensar em uma comunicação anfíbia entre artes e ciências, que tem como propósito, justamente isso, um convite a enfrentar o excepcionalismo humano, e, tentar pensar, sentir, construir, agir e cultivar uma escuta multiespécie, que tem como exigência, uma atenção às diferenças e uma sensibilidade não antropomórfica (Haraway, 2022).

Artes e ciências podem, juntas, podem fazer das linguagens laboratórios-ateliês de experimentação sensíveis de novos modos de viver, sentir e pensar não massificados e bárbaros, que construam uma comunalidade viva e ativa, baseada no convívio e colaborações múltiplas entre as diferenças. Podem levar a sério, que levem a sério uma crítica ao antropocentrismo e inventar alianças afirmativas com os mais que humanos (Haraway, 2021). Podem experimentar uma não-oposição entre naturezas e culturas, assumindo que as narrativas também fazem parte dos modos de existir a serem cuidados, dos refúgios a serem reconstituídos e dos mundos habitáveis a serem cultivados (Dias & Rodrigues, 2014, 2015).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Referências

ANASTASSAKIS, Zoy. Refazendo tudo: confabulações em meio aos cupins na universidade. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

ARANHA, Natália; DIAS, Susana. Seguir os sapos. **ClimaCom - Ciência. Vida. Educação** [online], Campinas, ano 26, mai. 2023. Available from: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/seguir-sapos/>

CARVALHO, André Luis de Lima. Os caboclos já chegaram: por uma escuta multiespécies das vozes do antropoceno. **Politeia-História e Sociedade**, v. 20, n. 1, p. 170-191, 2021.

COLETIVO multiTÃO, ARANHA, Natália, DIAS, Susana. Quatro cantos. **ClimaCom - Políticas vegetais** [online], Campinas, ano 10, Maio. 2023. Available from: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/quatro-cantos/>

CONSTANT, Jósimo. História, memória, conhecimentos tradicionais e as desafiadoras mudanças climáticas sob o olhar da perspectiva indígena Puyanawa. 2018.

DAVIS, Heather; TURPIN, Etienne. **Art in the Anthropocene** - Encounters A mong Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies. London: Open Humanities Express, 2015.

DIAS, Susana. Ecologia de devires. **ClimaCom** [online], Campinas, ano 7, n. 17. 2020. Available from: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/coletivo-multi...esta-de-afetos>

DIAS, Susana. Perceber-fazer floresta: da aventura de entrar em comunicação com um mundo todo vivo. **ClimaCom - Florestas** [Online], Campinas, ano 7, n. 17, Jun. 2020. Available from: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/susana-dias-florestas/>

DIAS, S. O.; RODRIGUES, C. C. . Movimentos especulativos em torno de bioindicadores de mídias e mudanças climáticas ou de como dar ao humano a mais intensa potência de existir. RECIIS - Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde, v. 9, p. 1-5, 2015.

DIAS, S. O.; RODRIGUES, C. C. E se fôssemos descendentes das aranhas?. TEXTURA - ULBRA, v. 1, p. 137-155, 2014

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

DIAS, Susana; BRITO, Maria dos Remédios de. **A arte pública diante do Antropoceno: experimentações em “mesas de trabalhos”**. In: FUREGATTI, Sylvia; BASSANI, Thiago Samuel; SEQUEIRA, Alexandre. *Arte pública no Brasil: convergências e dissensos*. Campinas, SP: IA/ UNICAMP, 2022. pp. 201-210. Disponível em: <<https://geapbr.files.wordpress.com/2023/03/anais-geap-br-2022-3.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2023.

FAUSTO, Juliana. *Os desaparecidos do antropoceno. Os mil nomes de Gaia*. 2014.

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

FONSECA, Fabíola; AMORIM, Antonio Carlos. Residências artísticas e currículo-experimentação: como podem nos ajudar a adiar o fim do mundo? *Série-Estudos*, Campo Grande, MS, v.26, n.58, p.11-31, set/dez 2021.

GREEN, David; LANNOO, Michael; LESBARRÈRES, David; MUTHS, Erin. Amphibian population declines: 30 years of progress in confronting a complex problem. **Herpetologica**, v. 76, n. 2, p. 97-100, 2020.

GUZZO, Marina Souza Lobo. Residência artística: deslocamentos e mobilidades para um laboratório. *Liinc em Revista*, v. 13, ed. 1, 2017.

HARAWAY, Donna. **O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo. 2021.

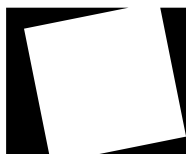
HARAWAY, Donna. **Quando as espécies se encontram**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

KANNGIESER, Anja. Geopolitics and the Anthropocene: Five propositions for sound. **GeoHumanities**, v. 1, n. 1, p. 80-85, 2015.

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro - 1a. ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Editora Companhia das Letras. 2019.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. Trad. Hortênsia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

MONTEBELLO, Pierre. **Métaphysiques cosmomorphes: La fin du monde humain**. Les Presses du réel, 2016.

MORAES, M. Residência Artística: especificidades da pesquisa/produção. In: VASCONCELOS, A.; BEZERRA, A. Mapeamento de residências artísticas no Brasil. Ministério da Cultura, FUNARTE, 2014. Disponível em: https://sistemas.mre.gov.br/kitweb/datafiles/Varsovia/pt-br/file/miolo+capa-livro-res-artisticas-FINAL_baixa-res.pdf

NANCY, Jean-Luc. **After Fukushima**: The Equivalence of Catastrophes, trans. Charlotte Mandell (New York: Fordham University Press, 2015), 8.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOURIAU, Étienne. **El sentido artístico de los animales**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Cactus, 2022.

STEFFEN, Will; PERSSON, Åsa; DEUTSCH, Lisa; ZALASIEWICZ, Jan; WILLIAMS, Mark; RICHARDSON, Katherine; CRUMLEY, Carole; CRUTZEN, Paul; FOLKE, Carl; GORDON, Line; MOLINA, Mario; RAMANATHAN, Veerabhadran; ROCKSTRÖM, Johan; SCHEFFER, Marten; SCHELLNHUBER, Hans Joachim; SVEDIN, Uno. The Anthropocene: From global change to planetary stewardship. **Ambio**, v. 40, p. 739-761, 2011.

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

TORRALBA, Rosana. O sapo foi para o brejo?. **ClimaCom** – Ciência.Vida. Educação [online], Campinas, ano 10, n. 24. maio 2023. Available from: <https://climacom.mudancasclimaticas.net.br/sapo-brejo/>

TSING, Anna. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno**. Brasília: IEB Mil Folhas. 2019.

VAN DOOREN, Thom; Eben Kirksey and Ursula Münster. "Multispecies Studies: Cultivating Arts of Attentiveness." *Environmental Humanities* 8, no. 1 (2016): 1-23. doi:10.1215/22011919-3527695.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

WAKE, David; VREDENBURG, Vance. Are we in the midst of the sixth mass extinction? A view from the world of amphibians. **Proceedings of the National Academy of Sciences**, v. 105, n. supplement_1, p. 11466-11473, 2008.

ZILIO, Marion. **El libro de las larvas: Cómo nos convertimos en nuestras propias presas**. Buenos Aires: Cactus, 2022.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

NATÁLIA ARANHA DE AZEVEDO

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), doutoranda pelo programa de Pós-Graduação em Ecologia, Instituto de Biologia, Laboratório de História Natural de Anfíbios Brasileiros (LaHNAB), mestre em divulgação científica e cultural Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) e Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas.

E-mail: natalia.aranha@gmail.com

SUSANA OLIVEIRA DIAS

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), pesquisadora (PqA) do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor), do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade (Nudecri), da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É professora do Programa de Pós-Graduação em Divulgação Científica e Cultural (MDCC) do Labjor-IEL-Unicamp. Editora-chefe da Revista ClimaCom. Coordena a Rede Latino-Americana de Divulgação Científica e Mudanças Climáticas (Rede DCMC) e é líder do grupo de pesquisa multiTÃO: prolifer-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações.

E-mail: susana@unicamp.br

Agradecimentos das autoras

Este artigo foi resultado dos projetos: "Comunicação e estudos multiespécies diante do Antropoceno: o caso do sapo cururu" (Fapesp 2023/03090-2) e "Perceber-fazer floresta - Alianças entre artes, ciências e comunicações diante do Antropoceno" (2022/05981-9).

Artigo submetido em 12 de agosto de 2024

Aprovado em 30 de agosto de 2024

Como citar: Aranha de Azevedo, N., & Oliveira Dias, S. (2024). Seguir os sapos: artes, ciências e catástrofes. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 28(50).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001141890>

ENSAIOS VISUAIS

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

O desafio das ações mínimas

Sylvia Furegatti

Unicamp, Campinas, Brasil

ORCID: 0000-0002-8913-400

Resumo

Este ensaio fotográfico é resultado de uma residência artística realizada em várias localidades de Manaus, no ano de 2023. O conjunto de imagens selecionado para este dossiê apresenta ações mínimas derivadas do impacto da incursão ao interior da Floresta Amazônica e propõe-se a produzir uma perspectiva poética sobre as camadas do encontro que pode tecer o artista visual em contato físico e crítico com o ambiente da floresta, justo neste momento da urgência de nossas reflexões sobre o antropoceno. Dessa maneira, o trabalho tanto se soma quanto comenta sobre a miríade de processos artísticos interessados nas questões contemporâneas entre arte, paisagem e natureza.

Palavras-chave

Fotografia. Floresta Amazônica. Antropoceno.













Densas camadas de encontro

Este ensaio apresenta o conjunto de imagens derivadas do encontro com a floresta Amazônica em uma residência artística coletiva, formada por professores artistas de várias IESs do país, no ano de 2023¹. O Antropoceno e as relações que a arte pode nos oferecer para ressignificar nossa maneira de interagir com a natureza e as comunidades que se mantêm sustentavelmente vinculadas a ela, indicava o caminho do trabalho que nos aguardava. A experiência foi única e inaugural para mim, nesta visita ao interior da mata densa, mítica e em risco, que é a floresta Amazônica, em nossa atualidade. Esta contextualização inicial é importante por indicar tanto a sedução quanto o desafio ao qual me propus em uma viagem de adensamento dos limites da paisagem urbana como forma estruturante de minhas pesquisas poéticas organizadas por variadas formas de ação, intervenção e constituição própria do campo da arte pública e das espacialidades assumidas pela arte contemporânea. Compreender os modos de errância física e poética entre esses

polos, a cidade contemporânea e a floresta Amazônica, foi parte do processo de criação que ratificou a intensa preocupação sobre os papéis desempenhados pelos seres humanos nos modelos de sociedade e nas agendas da arte de hoje.

A densidade da informação que oferece a floresta na direção dos tipos, cores, significados simbólicos, medicinais ou ambientais das plantas foi muito impactante para a experiência vivida, de modo a ampliar minha pesquisa em curso há vários anos, sobre as formas, disposições e combinações espontâneas que podemos encontrar no chão tomado por folhas de plantas vivas, caídas no solo. Olhar para o chão é condição no interior da mata.

A abundância daquele manto de folhas que cobrem todo o chão da floresta é assim dificuldade e prazer para a operação artística que usualmente elaboro: encontrar e selecionar determinadas disposições de folhas que merecessem individuação e singularidade. Buscar nessa condição preexistente uma outra forma imagética cuja conformação possa sugerir o lugar exato a ser ocupado pelo humano e pelo vegetal na construção de um trabalho que se interessa mais pelos valores que o espaço em paisagem pode oferecer. Eu estava à procura desses indícios, de ordem mais geográfica que histórica. Foi assim que pude perceber que no processo da caída, do encontro entre elas no solo,

¹ O projeto que abrigava esta residência artística, uma exposição e variadas atividades em forma de palestras, visitas, seminário foi coordenado pela profa. Dra. Susana Dias (LABJOR Unicamp) sob o título de: "Perceber-fazer floresta: alianças entre artes, ciências e comunicações diante do Antropoceno" com financiamento Fapesp 2022/05981-9. Os professores-artistas que integraram a residência realizada em Manaus foram: Susana Dias, Sylvia Furegatti, Paulo Cesar Teles (Unicamp); Marina Guzzo (Unifesp); Lilian Maus (UFRGS); e a doutoranda Kellen Natalice Vilharva (Unicamp).

Densas camadas de encontro

dada a umidade e suas propriedades vegetais, essas folhas acabam por colar umas às outras, formando outras novas estruturas e combinações plásticas possíveis de serem reverberadas pela luminosidade muito particular da floresta que as acomodam. E esta configuração adensada pelo ambiente da floresta segue ocorrendo mesmo em suas bordas e no encontro com o espaço urbano.

As imagens fotográficas resultantes da caminhada pela floresta indiciam este trajeto que, vagarosamente, demarca a saída do interior da floresta para áreas mais abertas, algo urbanizadas por canteiros, caminhos e jardins que ainda assim apresentam árvores monumentais, áreas sombreadas e muito úmidas que produzem a sorte do encontro almejado.

Em seu livro “La ‘reflexión’ cotidiana” [1987] Humberto Giannini nos ensina que dispor-se ao encontro é condição social contemporânea rara, exige entrega e escuta, atenção e consideração sobre os limites de cada parte envolvida. Indica também deslocamento para o outro; projetar seu corpo em direção a algo ou alguém. Desse modo, o que incorporei foi que, no contato com a natureza, o empenho para a disponibilidade indica agir com cautela e minúcia diante da monumentalidade. Na floresta, olhar para o chão e deitar os olhos em sua direção, a partir da base buscando intervir o menos possível, foi

a maneira que encontrei para incorporar aos meus procedimentos criativos, os devires da espacialização da arte em direção às camadas gradativas de densificação que o caminho para o campo, para o bosque e para a floresta nos oferecem refreando, acautelando, suspendendo o tempo das ações aflitas para um estado de certa dormência sedante e de beleza irretratável.

As pessoas que têm a chance dessa experiência passam a dispor de um espectro de sensibilidade mais amplo, mais integral. O encontro com a floresta é uma forma estética de urgência que atenta para a raridade das convivialidades que geram os ecossistemas dos quais fazemos parte e que, tem, cada uma à sua maneira, conclamado nossa atenção ao papel constelar que temos desempenhado no planeta.

Legenda das imagens:

Sylvia Furegatti

Camadas do encontro – Manaus 1, 2, 3, 4 e 5

Fotografia digital impressa em papel algodão e pigmento mineral, 68 x 88 cm, 2024

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

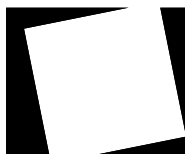
v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

SYLVIA FUREGATTI

Professora associada, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp. Atua como artista visual, curadora e pesquisadora das relações entre arte, espaço urbano, natureza e paisagem. É fundadora do Grupo Pparalelo de Arte Contemporânea (www.ppllartgroup.net). Desde 2019, é coordenadora nacional do Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil (GEAP BR) e vice-coordenadora do *Grupo de Estudio sobre Arte Publico en Latinoamerica* (GEAP LA). Atualmente ocupa o cargo de Diretora de Cultura (DCult) da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (ProEEC) da Unicamp.



Eno (Choveu)

Eno (It rained)

Peresch Aubham Edouhou

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ORCID: 0000-0002-6426-9637

Resumo

A partir da arte hieroglífica baseada no parentesco linguístico estabelecido entre a língua faraônica e as outras línguas kandianas (africanas) modernas, esta arte (na língua bekwel do Gabão) representa uma imagem-fala que aborda a reação das *águas*, quando o ser humano maltrata a terra. A arte traz a discussão a partir de uma perspectiva kandiana. Se a terra e o humano derivam da mesma fonte (orgânica e linguística), o dano causado à terra terá consequências na vida (humana e outras).

Palavras-chave

Bekwel. Arte hieroglífica. Água. Catástrofe.

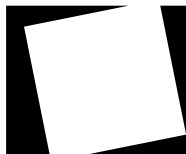
Abstract

From the hieroglyphic art based on the genetic relationship established between the Pharaonic language and modern Kandian (African) languages, this art represents an image-speech that addresses the reaction of waters when the human being harms the earth. The art introduces the discussion from a Kandian perspective. If the earth and the human derive from the same source (organic and linguistic), the damage done to the earth will have consequences in life (human and others).

Keywords

Bekwel. Hieroglyphic art. Water. Catastrophe.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

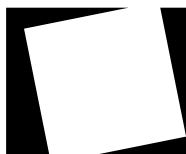
v.28 n.50

Dez 2024

ISSN: 2179-8001



PORTO ARTE

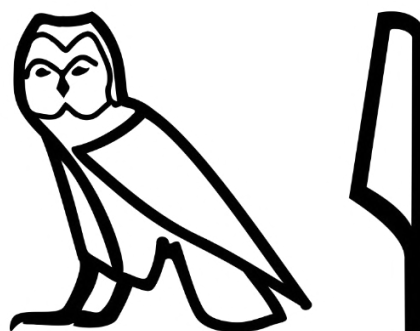
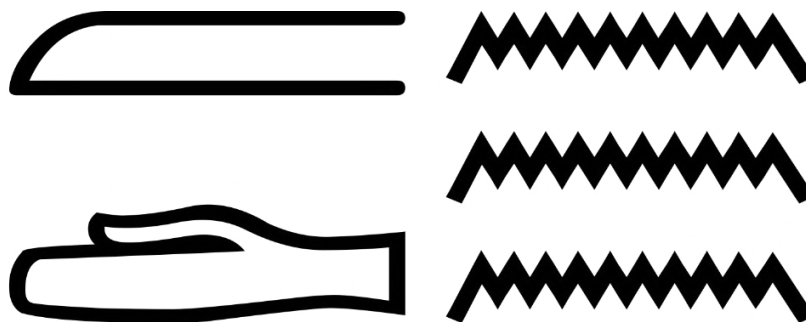


Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

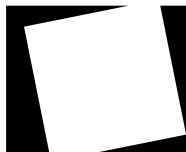
v.28 n.50

2024

e-ISSN 2179-4401



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

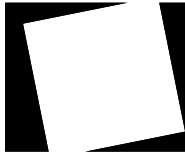
v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2526-8001



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

PERESCH AUBHAM EDOUHO

Graduado em Licenciatura em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal de Pelotas, mestrado em Letras (Estudos da Linguagem) pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Atualmente é doutorando em Letras (Estudos Literários) na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Além de escrever poemas em francês, escreve também em línguas kandianas, e promove a hieroglifização e coptização dessas línguas.

He has a degree in Portuguese-English from UFPel and a master's degree in Literature (Language Studies) from FURG. He is currently studying for a PhD in Literature (Literary Studies) at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS). Besides writing poems in French, he also writes them in Kandian languages, and promotes the hieroglyphization and coptization of these languages.

Ensaio visual submetido em 30 de agosto de 2024 e aceito em 9 de setembro de 2024.



Avenida Amazonas

Amazon Avenue

Alexandre De Nadal

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ORCID: 0009-0007-0473-9944

Resumo

Como você reagiria ao saber que essas fotos foram registradas um mês antes das enchentes em Porto Alegre? Este ensaio fotográfico da Avenida Amazonas, que percorri a pé em março de 2024, foi manipulado com Inteligência Artificial para simular uma inundação e discutir a crise climática. Reunidas em um vídeo, foram intercaladas com falsos anúncios de produtos anti-enchente. No final de maio, a simulação tornou-se realidade. Mas o que é a realidade hoje em dia, senão uma sobreposição de simulacros?

Palavras-chave

Simulação. Desinformação. Inteligência artificial. Biosfera. Infosfera.

Abstract

How would you react knowing these photos were taken a month before the floods in Porto Alegre? This photo essay of Amazonas Avenue, which I walked along in March 2024, was manipulated with Artificial Intelligence to simulate a flood and discuss the climate crisis. Compiled into a video, they were interspersed with fake advertisements for anti-flood products. At the end of May, the simulation became a reality. But what is reality nowadays, if not an overlap of simulacra?

Keywords

Simulation. Disinformation. Artificial intelligence. Biosphere. Infosphere.







Home
PROTECTION

**A PRIMEIRA
LINHA DE DEFESA
CONTRA AS ÁGUAS**

CERCA INUNDAÇÃO

Enchentes não escolhem hora para chegar.
Esteja preparado com nossas cercas anti-inundações.
Feitas com materiais resistentes e duráveis e sistema de montagem fácil e eficiente,
nossas cercas anti-inundações oferecem uma instalação rápida e sem complicações.

Solução aprovada pela Secretaria Nacional de Proteção e Defesa Civil



"PÉS SECOS,
PASSOS SEGUROS"

TAPETE ANTIALAGAMENTO

UM PRODUTO DO GRUPO FAUSTROLL

TAPETESECO

TAPETES E CAPACHOS EM FIBRA SINTÉTICA DE PATAFILANIDA AGREGADA





PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

ALEXANDRE DE NADAL

Artista visual, Mestre e atualmente Doutorando em Poéticas Visuais (PPGAV-UFRGS). Arquiteto formado pela UniRitter. Pesquisa os conceitos da simulação e da desinformação em suas obras. Alguns destaques: 2º lugar no 3º Prêmio Aliança Francesa de Arte Contemporânea (2019), prêmio Incentivo à Criatividade no Salão de Artes da Câmara de Porto Alegre (2016) e indicação ao Açorianos de Artes Plásticas (2014).

Visual artist, Master and currently a PhD student in Visual Poetics (PPGAV-UFRGS). Architect graduated from UniRitter. Researches the concepts of simulation and disinformation in his works. Some highlights: 2nd place in the 3rd Aliança Francesa Contemporary Art Prize (2019), Creativity Incentive Award at the Porto Alegre City Council Arts Salon (2016) and a nomination for the Açorianos Arts Award (2014).

Ensaio visual submetido em 12 de agosto de 2024 e aceito em 30 de agosto de 2024.

**Margem de lama***Shore of mud***Marina Chiapinotto**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ORCID: 0009-0005-3672-0549

Resumo

Porto Alegre foi uma cidade colonizada por açorianos que estabeleceram-se às margens do lago Guaíba no final do século XVIII. Ao longo de dois séculos, as políticas de planejamento urbano aterraram áreas que costeiam o lago com a intenção de triplicar o Centro Histórico e bairros do seu entorno. No episódio da enchente de maio de 2024, uma das áreas mais atingidas pelas águas que avançaram na cidade são aquelas onde houveram aterramentos, tais como os bairros Centro Histórico, Cidade Baixa e Menino Deus. Este ensaio é um breve inventário que visou documentar as marcas de água lamacenta nas edificações icônicas e residenciais dessas regiões centrais da capital gaúcha logo após a drenagem das águas, quando o Guaíba recuou e voltou para sua margem normal.

Palavras-chave

Arte contemporânea. Fotografia. Emergência climática. Crise ambiental. Enchente.

Abstract

Porto Alegre was colonized by Azoreans who settled on the shores of Lake Guaíba in the late 18th century. Over two centuries, urban planning policies filled in areas along the lake to triple the size of the Historic Center and surrounding neighborhoods. During the May 2024 flood, some of the areas most affected by the advancing waters were those that had been filled, including the Centro Histórico, Cidade Baixa, and Menino Deus neighborhoods. This essay is a brief inventory that aims to document the marks of muddy water on iconic and residential buildings in these central areas of the capital of Rio Grande do Sul, immediately after the waters drained when the Guaíba receded to its normal shore.

Keywords

Contemporary Art. Photography. Climate Emergency. Environmental Crisis. Flood.





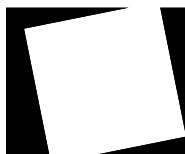








PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

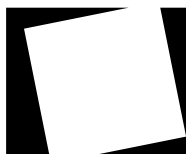
Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

MARINA CHIAPINOTTO

Graduada em Jornalismo pela Universidade Franciscana de Santa Maria, UFN (2006), Especialista em Projetos de Mídia pela UFN (2008) e em Práticas Curatoriais pela UFRGS (2020), Mestre em Ciências da Comunicação pela Unisinos (2010) com bolsa PROSUP/CAPES e Doutoranda em História, Teoria e Crítica da Arte pela UFRGS. Tem experiência na área de Fotografia, com pesquisas que versam sobre imagens de tragédia e violência. Leciona Fotografia e integra o Grupo de Estudos CNPQ Deslocamentos da Fotografia na Arte desenvolve. É artista visual e desenvolve projetos autorais cujos temas e conceitos derivam de diferentes questões acerca da urbe.

Ensaio visual submetido em 1 de setembro de 2024 e aceito em 16 de dezembro de 2024.



Desertificação da terra roxa

Desertification of terra roxa

Luciana Martins Tavares de Lima

ORCID: 0009-0006-3378-2645

Bruna Caroline Pereira

ORCID: 0009-0009-4764-4069

Resumo

A mudança da estrutura do solo de terra roxa, na região de Ribeirão Preto, tem sido gradualmente provocada, ao longo do último século, pela extensa ação da agricultura, especialmente a monocultura da cana-de-açúcar. O ensaio visual traz obras de duas artistas do interior paulista, com sobreposições e paralelos das fotografias de Bruna Caroline Pereira e pinturas, instalações de Lu Martins, em que o vermelho da terra em processo de desertificação é contraposto com a pintura em colapso.

Palavras-chave

Terra roxa. Pintura. Fotografia. Desertificação.

Abstract

The change in the structure of the terra roxa soil, in the Ribeirão Preto region, has been gradually caused over the last century by extensive agriculture, especially sugarcane monoculture. The visual essay features works by two artists from the interior of São Paulo, with overlaps and parallels between photographs by Bruna Caroline Pereira and paintings and installations by Lu Martins, in which the red of the land in the process of desertification is contrasted with the painting in collapse.

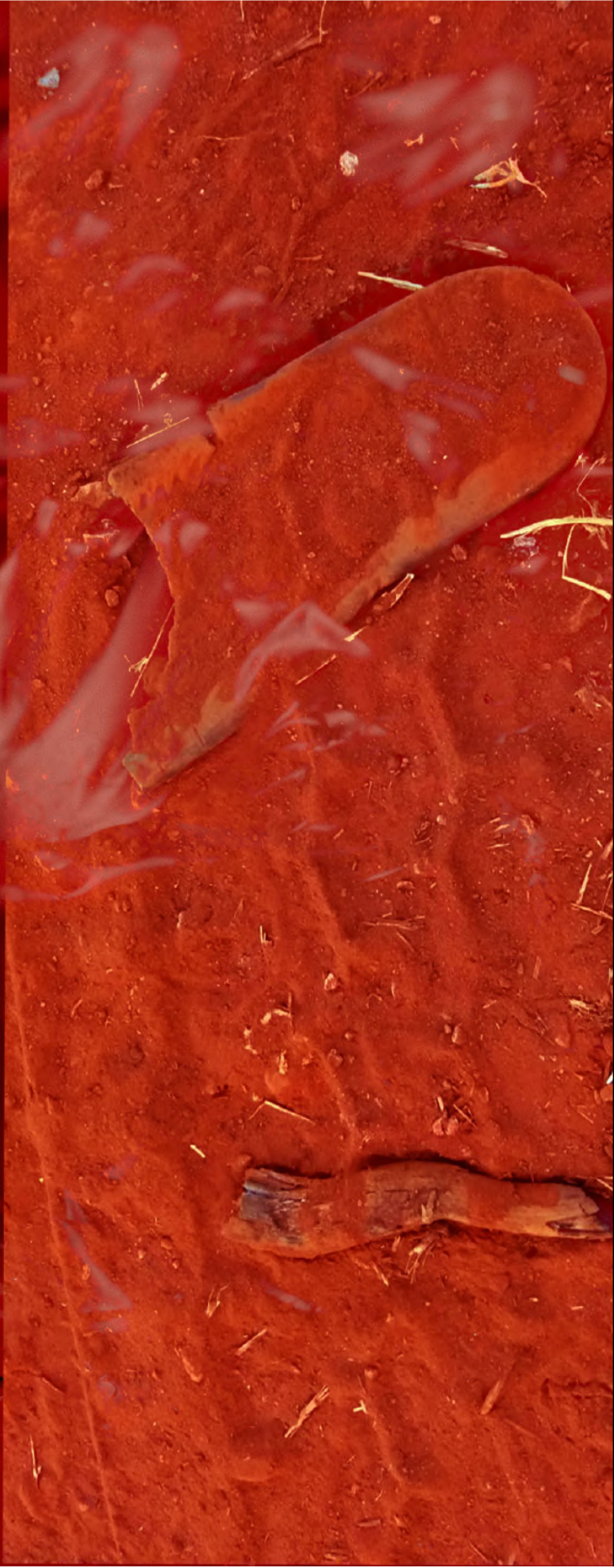
Keywords

Terra roxa. Painting. Photography. Desertification.





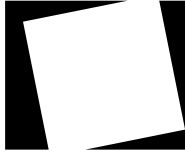








PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

LU MARTINS

Doutoranda em Artes Visuais pela UNESP, mestrado, bacharelado e licenciatura em Artes Visuais pela mesma instituição e licenciatura em Pedagogia pela USP. Participa do grupo de pesquisa Arte Colapso e Residência L.O.T.E. Atua como artista, pesquisando as articulações entre a materialidade da cor e vivências enquanto caipira e latino-americana.

BRUNA PEREIRA

Bacharela e licenciada em História pela UNESP e licenciada em Artes Visuais pela UNIMES, Bruna Caroline Pereira é atualmente professora de Arte na rede municipal de Sales Oliveira. Analisa em suas imagens aspectos que refletem o impacto da interferência humana no espaço e a consequente exploração desse espaço para satisfação dos interesses humanos.

Ensaio visual submetido em 26 de agosto de 2024 e aceito em 03 de setembro de 2024.

VERSÃO



O baldio domesticado

La friche apprivoisée

Gilles Clément

Escola Superior da Paisagem de Versailles

Tradução: Fercho Marquéz-Elul

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

ORCID: 0000-0002-4302-8156

Resumo

Este artigo apresenta o *baldio* como conceito em que se parte de paisagens e espaços sem uso. O pensamento é interrogado pelo fato biológico que, por sua vez, desorganiza sistemas do saber, deslocando-o rumo à desordem natural na qual poderes orgânicos dinamizam a vida. Tal movimento se estabelece como método complexo de manipulação da paisagem e do jardim tendo permissividade, manejo de plantas com tendência à vagabundagem e reflexões que extrapolam compreensões ecológicas fechadas como bases para um jardim planetário.

Palavras-chave

Baldio. Paisagem. Jardim em movimento. Plantas vagabundas.

Abstract

This article presents the wasteland as a concept that involves unused landscapes and spaces. Biological fact poses questions to thought, which, in turn, disorganizes knowledge systems, moving them towards natural disorder in which organic powers dynamize life. This movement establishes itself as a complex method of manipulating the landscape and the garden with permissiveness, management of plants with a tendency to wander and reflections that go beyond ecological understandings that form the basis for a planetary garden.

Keywords

Wasteland. Landscape. Garden in movement. Vagabond Plants.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Sobre um terreno abandonado do sul, uma árvore-roda-de-fogo veio abaixo. Imóvel, confundido com uma rocha seca da região de Kuring-Gai, um lagarto diabo-espinhoso marrom espera erigido. O incêndio distante deixou pontos enegrecidos sobre os troncos de eucaliptos. A estrada abandonada esbarra em uma borda saltada do chão. O asfalto arreventado deixa escapar um mato cinzento e ali vespas-de-pedreiro instalaram um ninho.



FIG. 01:

Gilles Clément, Cidade de Tautira após passagem do ciclone Veena, Taiti, França, 1984. Fonte: arquivo do autor.

O fato biológico interroga

Longe dali tal qual um inseto seco estendido sobre as lavas negras de Santiago, na organização cintilante de salinas abandonadas, um trator de esteira enferruja em Galápagos. Em Bercy, epilóbios e budleias emergem do chão pavimentado onde ainda é possível encontrar vestígios da presença dos tanoeiros, beirando os limites dos entrepostos.

Todas essas manifestações, para mim, constituem senão uma mesma e única paisagem. Um único estalo do tempo. Um grito quase doloroso nascido do deslizamento de acordos que se alteram; ele conduz o pensamento para uma deriva vertical que poderia conectar a crosta terrestre ao resto do universo passando pelas células dispersas que povoam o vazio.

Ao observar essas paisagens de soslaio tal qual os cães fazem com as moscas, um deslocamento se impõe como interrogação.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Esse deslocamento me interessa. Esse pensamento vertical capaz (talvez) de nos situar de outro modo em termos de um confronto que não cessam em opor as ilusões de ordem às de desordem. Ao observar uma área baldia, não estou somente fascinado pela energia da reconquista, busco também compreender como estou encerrado nesse fluxo potente. E de igual forma, como poderia orientá-lo, controlá-lo de um modo diferente do que simplesmente esterilizá-lo. Se abordo o *baldio* já de início, é porque me parece que é no interior do movimento que o anima que melhor sentimos tal deslocamento a que me refiro. Contudo, há diversos tipos de deslocamentos. Quando o homem abdica de seu poder sobre a natureza, nem sempre o resultado disso é a decomposição (essa também é uma forma de vida), mas, com mais frequência, um resíduo estéril que macula a paisagem.

A própria degradação de ações finalizadas (por exemplo, as construções) parece fornecer-me uma base de reflexão inútil, mesmo que eu acredite que sua sobrevivência seja um refúgio custoso da nostalgia do passado humano. A energia que se consome para conservar seus edifícios desativados pode explicar-se senão pela *assimilação daquilo que faz de sua cultura suas raízes profundas*. Através desse comportamento, demonstra-se que essa *energia é inteiramente dirigida contra o seu fundamento biológico*, exatamente como se houvesse ali um pecado original do qual tivesse que, a qualquer custo, *ser expiado*.



FIG. 02:

Gilles Clément, Jardim de La Vallée, Creuse, França, s. d.
Fonte: arquivo do autor.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

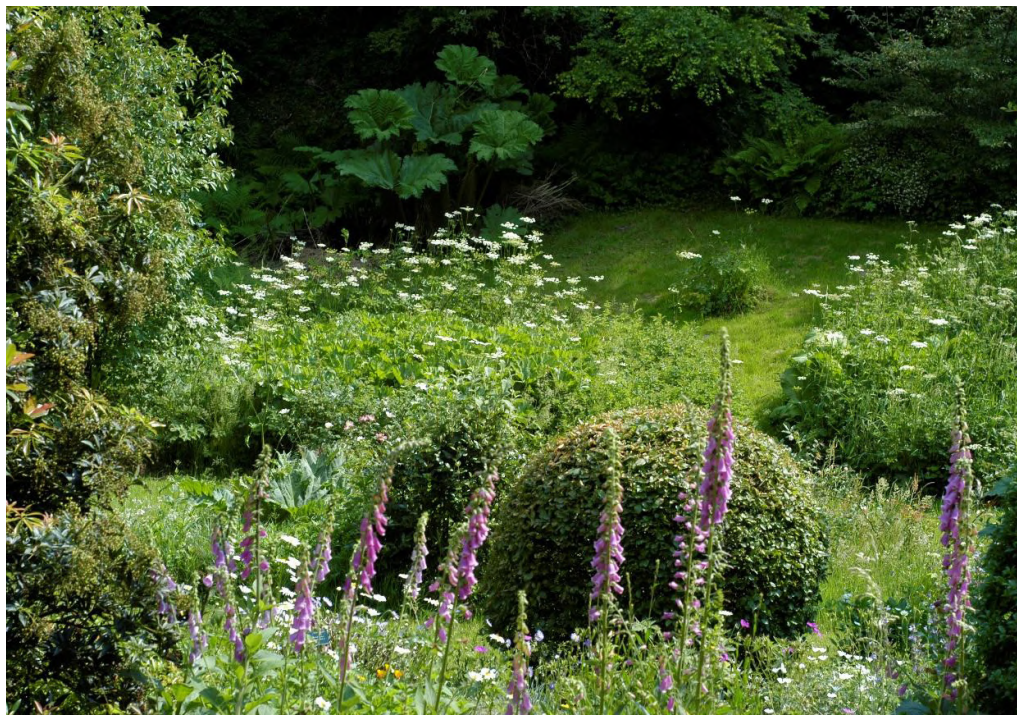
Dez 2024

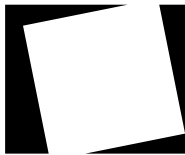
e-ISSN: 2179-8001

Em compensação, a história mostra que essa energia se concentra ao redor de imagens suscetíveis de exprimir a emergência do homem acima do que prontamente é identificado como um marasmo. Nos países mais distantes e por vezes, nos mais pobres, o que lhe mostram é, antes de mais nada, o mais novo arranha-céu tratado como uma conquista. Em um país como a França, quando um município possui áreas legadas a um estado *baldio* o prefeito se alarma: ele sente vergonha. Um recuo do poder legível do homem é considerado como uma grave derrota. É compreensível, visto que essa atitude de pensamento conduziu a uma formulação extrema dos modos de criação: não havia outro meio de exprimir uma supremacia e de oferecê-la à leitura. E sem dúvida isso provém também disso que a forma – *a forma dominada – desempenha como poder exorbitante em nos prevenir de remanências diabólicas do desconhecido.*

Exatamente do que se tem medo? Ou melhor, do que ainda precisamos ter medo? Há na sombra espessa do sub-bosque ou na lama dos pântanos, uma inquietação que o inconsciente tende a repelir. O que é limpo e claro tranquiliza. O restante está povoado de seres malignos... O fim deste século nos vê vacilar novamente sobre esquemas simplistas que o romantismo tornou pesado. *Para mudarmos os jardins é necessário que mudemos a lenda:* parece que nós tínhamos os meios. Hoje chegamos a reconsiderar a totalidade do modo de apreensão que formava nosso universo – quer dizer, a imagem que desejávamos ter – e que, efetivamente construía nossos sonhos. O que aconteceu?

FIG. 03:
Gilles Clément, Jardim de La
Vallée, Creuse, França, s. d.
Fonte: arquivo do autor.





O fato biológico desorganiza

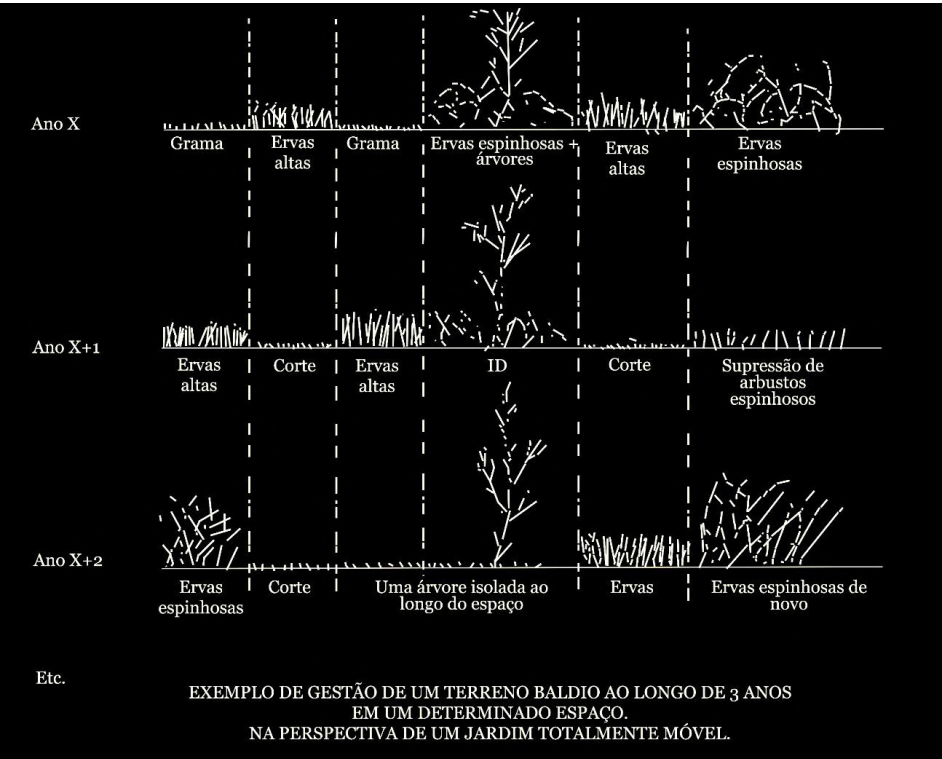
Há cem anos ainda classificávamos as coisas e os fenômenos, listávamos e os reagrupávamos por afinidades. Esgotamos assim uma tipomania que servia de base para a reflexão. As plantas não escaparam de uma ordem sistemática na qual se convencionou dispô-las.

Hoje um fato novo apareceu fazendo explodir todas as ordens classificatórias e transgredindo as mais intransigentes das leis. Por sua vez, o jardim se explode como prolongamento de um pensamento ordenado.

Isso que aportou e que poderíamos chamar do “*fato biológico*” abalou, sem dúvida, de maneira irreversível, os modos e as premissas de qualquer concepção. No século XIX a biologia não existia; somente os elementos vivos eram dignos de existência (Foucault, 2007). Hoje qualquer consciência está atenta *também* ao que ocorre *entre* os elementos vivos. Não é possível mais se contentar em justapor os elementos classificados, nem de preencher o espaço de indivíduos bem confinados em sua definição, infinitamente isolados de suas visões, já que, em sua realização, não foi previsto o vínculo que poderia haver entre eles. O jardim atual – espécie de terreno privilegiado de experimentações – parece ter escapado dessa grande modificação e isso parece muito contraditório. Contudo, talvez ele se mantenha afastado por prudência, como se fosse somente para decantar o essencial de uma mensagem um tanto pesada?

FIG. 04:

Gilles Clément, Exemplo de gestão de uma área baldia em três anos em um espaço dado. Na perspectiva de um jardim totalmente móvel, s. d. Adaptação gráfica e tradução: Fercho Marquéz-Elul. Fonte: arquivo do autor.



O recurso da arquitetura ainda parece a única maneira de mensurar apropriadamente a desordem natural. É um modo de dizer que a ordem biológica – de uma natureza outra – não foi ainda percebida como uma possibilidade de concepção nova. Ignoram-na, como se as pessoas que entram em contato com a paisagem estivessem excluídas das ciências que revelam a inteligência. Pergunto-me o motivo disso.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

O reconhecimento do poder orgânico

O fato da Federação Internacional de Arquitetos Paisagistas identificar as áreas industriais legadas a um estado *baldio* como sendo uma paisagem em perigo é muito revelador. Cabe denunciar a reconquista de um solo compreendido como uma degradação, quando é o contrário. Trata-se aqui de uma remanência de certezas congeladas: o homem que conquistou terreno não deve perdê-lo.

Contudo é exatamente no encontro entre poderes orgânicos e inteligentes em que se confrontam as mais fortes dinâmicas da paisagem. Como se a ação natural entrópica – essa aspiração à degradação de uma energia, rumo a um aumento da desordem – solicitasse a presença de uma ação artificial, totalmente humana, neguentrópica – essa aspiração à imortalidade dentro da ordem – para de verdade existir.

Tudo aquilo que o homem abandona ao tempo oferece à paisagem uma chance de ser, por um lado, por ele marcada e de estar, por outro, dele liberta.

O movimento na base

A propósito do que se deixa abandonar ao tempo e a propósito do que se pretende escapar, vejo que o que sabemos hoje pode levar-nos a reconsiderar totalmente nosso contato com a paisagem e, talvez finalmente, com o tempo.

A primeira vez que esbarrei nisso que chamo de um pequeno deslocamento, foi por causa de uma história com a grama. Eu não queria estar na obrigação de sempre ter de cortá-la. Havia decidido que não haveria mais grama e isso foi uma decisão *drástica* quando hoje paro para pensar: ela me levaria a definir as ordens desse novo jardim e a reconhecer que não se pode escapar delas. Possuía esperança de me inserir em um *fluxo* condutor muito vasto e rico. Para isso não queria interromper seu ritmo. Investiguei sua cadência, assim como fazem nas manobras a cavalo, para escolher o melhor momento de montá-lo. A quem serviria cortá-lo as patas? É dessa maneira que adentrei no *baldio*.

Por que o *baldio*?

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

No início eu não suspeitava que viria a utilizar o conceito de *baldio* como uma abertura possível para o jardim e para a paisagem. Hoje, sem ter certeza absoluta, parece ter prolongado uma intenção secundária para além de seus limites e desembocado um tanto bruscamente em um terreno de vozes múltiplas onde as menores prospecções que eu ali empreendia constituíam-se tão somente como possibilidade de acesso. É necessário dizer que a história me ajudou. Vi formar ao redor de mim novas paisagens que se costumam chamar, com um pouco de desprezo, de “baldias”: elas estavam legadas a última posição do *ranking* de solos citados onde até as máquinas as haviam abandonado.

Quase toda a França conheceu essa inversão da paisagem: os planaltos emparcelados, os vales íngremes abandonados. Deste modo as sebes desaparecem, ao passo que os espaços inacessíveis, outrora de pastagem – e portanto, roçados – desenvolviam uma vegetação hesitante, caótica, rumo a um equilíbrio único e preciso e, no entanto, móvel.

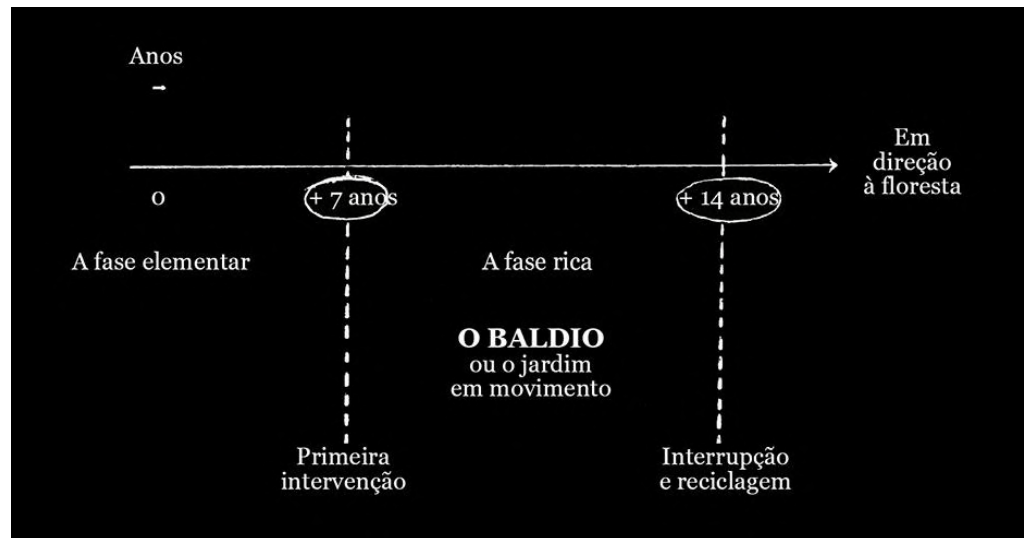


FIG. 05:

Gilles Clément, Diagrama de gestão de áreas baldias ou do jardim em movimento, s. d.

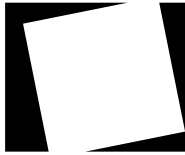
Adaptação gráfica: Fercho Marquéz-Elul.

Fonte: Acervo do autor.

Um clímax

Na ecologia vegetal, o clímax é o nível ideal de vegetação para um determinado lugar. Às vezes é uma floresta, às vezes, um matagal. Ao observar o solo nu atingindo seu ápice, vê-se passar sob os olhos todos os elementos constitutivos do jardim, todos seus arquétipos, todos seus objetos, porém eles se imbricam uns nos outros seguindo uma lógica biológica que alternadamente os protege e os destrói. Uma rosa-brava outrora oferecendo abrigo a um jovem carvalho perecerá sob sua sombra

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

alguns anos depois. Através desse olhar, em um pequeno fragmento de tempo, rodopia um cortejo de ervas, de cipós, de bulbos e de tudo isso que os devora e que, por eles, é possibilitado vida. Isso torna infinitamente secundários a rosa-brava e o carvalho e oferece ao turbilhão o peso de uma realidade. É sobre ela que falaremos. Na verdade, hoje os canteiros de roseiras *polyanthas* podadas a três olhos no meio de um gramado bem limpo me dão a impressão de rodela de cenouras presas em gelatina de carne.

Isso que se fala no *baldio* – o movimento – resume toda a problemática do jardim ou da paisagem.

Ignorar esse movimento não é apenas considerar a planta como um objeto finito, mas também isolar sua história e biologia do contexto que promove sua existência. Isso conduz fatalmente a uma utilização plástica de uma espécie de “álibi”. O tempo corrói os álibis: há, dessa forma, trechos de barreiras e fileiras de árvores agarradas à paisagem de uma forma um pouco desesperada, apenas para alertar uma memória, para interrogar uma emoção, para solicitar uma nostalgia.

O *baldio* como método

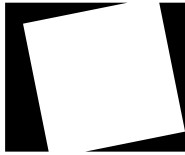
Amo o *baldio* porque ele não se refere a nada que perece. Em seu leito, as espécies se entregam à invenção. A caminhada pelo *baldio* se abre, uma vez mais, para a perpétua interrogação, pois tudo é feito para que as especulações mais arriscadas sejam frustradas. Minha experiência com o *baldio* data de oito anos. Tentei inscrever-me dentro de seu movimento, compreendê-lo e finalmente manipulá-lo.

A partir de um solo legado ao abandono, considere que um estágio de +7 (7 anos depois) era particularmente favorável (sob nosso clima temperado) no estabelecimento daquilo que se poderia chamar de um jardim *baldio*.

Encontra-se ali todos os estratos da geração representados: árvores, arvoretas, arbustos, cipós, plantas herbáceas, bulbos etc., bem como a potente matéria da sombra e da luz.

Ao buscar explorar essa mobilidade, percebi que era necessário, por vezes, interromper o curso de certos estratos se quisesse manter a riqueza do meio e evitar transformá-lo sistematicamente em uma floresta: é desta forma que cheguei a um jardim inteiramente móvel onde todas as fases do

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

modo vegetal pudessem ser questionadas a qualquer momento, inclusive a decisão de derrubar árvores perfeitamente saudáveis caso servisse ao objetivo. Se há a compreensão de que a clareira assim criada é um ponto de partida de um novo terreno de experiência para o *baldio*, inscreve-se sua ação paisagista na problemática geral que interessa todo o mundo vivo. Situa-se dentro do movimento de modo consciente e não como escravo dele. Creio que aqui é essa a lição que nos aporta o raciocínio e que também creio estarmos ainda muito distantes de ter o campo de suas aplicações inventariado.

Em todos os jardins que nós conhecemos atualmente a concepção se sobrepõe a sua implementação.

Para o jardim *baldio* a concepção intervém depois: é uma maneira escultórica que talha no substrato vivo em que os ciclos estão sendo por ela acompanhados. É uma intervenção do tipo biológico inteiramente submetida à manutenção de um espaço entre os limites de uma mobilidade que por nós foi aprisionada. Com isso, cabe dizer que a concepção desse jardim é perpetuamente relançada pelo movimento e pelo tempo e que, de mesmo modo, ela pretende dirigir esse movimento e esse tempo.

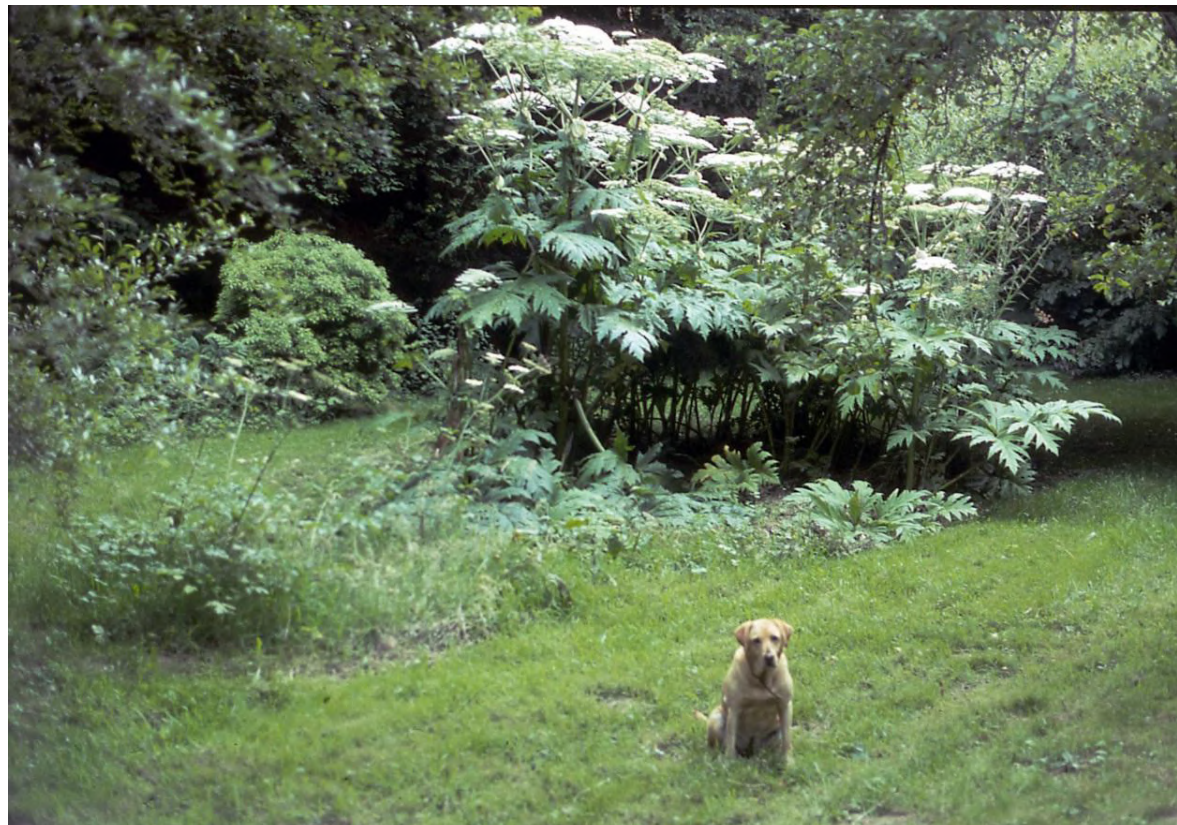


FIG. 06:
Gilles Clément, Jardim de La
Vallée, Creuse, França, s. d.
Fonte: arquivo do autor.



Os prolongamentos do método

Não tinha nenhuma ideia das consequências longínquas que esse tipo de jardim pudesse ter. Apenas a experiência recente me forneceu alguns indícios. Depois da fase de desconcerto ("desapontamento"), até mesmo de abandono, que sempre tem lugar nesse jardim, dir-se-ia que as pessoas buscam reajustar suas referências formais ou estruturais da ordem difusa – não linear – do *baldio*. Esse exercício parece doloroso como se o enquadramento de formas *simples*, que o homem produz para assegurar seu poder, sofresse insuportavelmente para se sobrepor às formas difusas de vida. Entretanto, ao mesmo tempo, essa busca desemboca na inovação do modo de deslocamento pelo jardim. Este, ao invés de direcionar ou mesmo sugerir (uma espécie de encaminhamento induzido), torna-se permissivo e esse grau de permissividade faz explodir a noção própria de encaminhamento. Além disso, pode-se estimar que a progressão se faz por meio de saltos e que ela provém de um modo de percepção global, multidirecional e não dedutivo.

FIG. 07:

Gilles Clément, Jardim de La
Vallée, Creuse, França s. d.
Fonte: arquivo do autor

FIG. 08:

Gilles Clément, Jardim de La
Vallée, Creuse, França, s. d.
Fonte: arquivo do autor



PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

Distante da ecologia pura e dura

Os saltos, os hiatos traçados como técnica de apropriação do espaço (objetos reconhecidos e, portanto, apropriados) me induziram a empregar os vegetais que, de preferência a outros, tivessem uma tendência à vagabundagem. É o caso das plantas bianuais que servem muito bem a esse tipo de jardim. Minha lista hoje é completamente diferente daquela de dez anos atrás, em que são encontradas tanto dedaleiras, verbascos ou epilóbios, quanto espinheiros exóticos de folhagem prateada, flores-de-lis gigantes do Himalaia, ruibarbos do Tibete, rosas chinesas ou vulgares ancólias. É desse mesmo modo que o discurso que sustenta esse jardim é muito distante do “ecologismo” puro, visto que, em lugar de confinar espécies nativas dentro de um vaso fechado, elas saem largamente de limites territoriais para melhor integrarem o sonho exótico de sua dinâmica interna.

Paralelamente a essa aparente complexidade, creio que há na gestão do *baldio* uma espécie de apaziguamento. E isso não advém daquilo que se agita menos; acredito que, de igual maneira, é um jardim como qualquer outro, mas que surge, sem dúvida, daquilo que tem conhecimento do motivo pelo qual se agita.

Parece-me que a gestão da mobilidade como interrogação de um deslocamento conduz o indivíduo a integrar sua existência ao movimento biológico e a apenas lutar contra ela mesmo senão por conhecimento de causa. Eu considero o *baldio* como uma incoerência estética da ordem da centelha: um reencontro fugaz que clareia um fragmento de tempo.

Referências

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.28 n.50

Dez 2024

e-ISSN: 2179-8001

GILLES CLÉMENT

Jardineiro, paisagista, biólogo, botânico, entomologista, filósofo e escritor francês (Argenton-sur-Creuse, França, 1943). Conhecido por sua reflexão sobre as inter-relações entre humano, elemento vegetal e paisagem a partir do jardim, cunhou conceitos como *jardim em movimento*, *jardim planetário* e *terceira paisagem*, cujos entrecruzamentos estão presentes em diversas publicações desenvolvidas, tais como *Le jardin en mouvement* (1991), *Traité succinct de l'art involontaire* (1997), *Le jardin planétaire* (1999) e *Éloge des vagabondes* (2002). Entre suas obras célebres em jardinagem e paisagismo, se encontra a intervenção no Parque André Citroën em Paris (1992). Lecionando desde 1979 na Escola Superior da Paisagem de Versailles.

FERCHO MARQUÉZ-ELUL (TRADUTOR DO ARTIGO)

Artista visual, pesquisador, professor, tradutor, escritor e editor. Doutorando pelo PPGAV/UFRGS, com bolsa de estudos CNPq, integra o projeto de pesquisa *As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços*, na linha de pesquisa *Linguagens e contextos de criação*, coordenada pela Prof.^a Dr.^a Maria Ivone dos Santos. Executou, entre 2022-2023, doutorado sanduíche PRINT/CAPES com o projeto *Arte e palavra: deslocamento, língua e entremeios*, cotutelado pelo Prof. Dr. Jaume Fortuny-Agramunt na Universitat de Barcelona.

E-mail: feruchomaruquesu@gmail.com

O presente artigo foi publicado originalmente em *Urbanisme*, nº 209, set., 1985, p. 91-95. Traduzido com autorização do autor.

Como citar: Marquéz-Elul, F., & Clément, G. (2024). O baldio domesticado. PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais, 28(50).

Doi: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.141887>

