

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP**

Ariane Alves dos Santos

**Naturezas emergentes
Ações comunicativas para reafirmar a vida**

Doutorado em Comunicação e Semiótica

**São Paulo
2021**

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP**

Ariane Alves dos Santos

**Naturezas emergentes
Ações comunicativas para reafirmar a vida**

Doutorado em Comunicação e Semiótica

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica sob orientação da Profa. Dra. Christine Greiner.

**São Paulo
2021**

Banca Examinadora

Ao meu pai (*in memoriam*) e à minha pequena e adorável família.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001- e da FUNDASP.

Agradecimentos

Quem elegeu a busca, não pode recusar a travessia.

Alfredo Bosi, Céu, inferno.

Creio que a finalização de um trabalho importante de formação nos leve a diferentes temporalidades, povoadas por pessoas que estão ou estiveram em nossa vida. Diante disso dedico-o àqueles que foram essenciais nesse jornada de construção do conhecimento.

À minha mãe, Neusa de Melo Santos, pelo amor incondicional, pelo conforto de seus abraços nas horas difíceis e parceria leve nas horas de alegria. Obrigada por tudo que pudemos construir ao longo de nossa história.

Ao meu pai, Francisco Alves dos Santos Filho (in memorian), que partiu tão cedo, mas deixou seu afeto e carinho para sempre. “Há uma orfandade nas coisas mais simples”, mas a cada dia, a cada conquista, reafirmo sua vida dentro de mim.

Rodrigo Petronio Ribeiro, pelo apoio incondicional, amor e paciência ao longo de toda a pesquisa e escrita. Só você sabe o quanto estar nesse lugar significa para mim, e das dificuldades que precisei enfrentar. Seu amparo e carinho foram fundamentais. Agradeço, também, pelas conversas que iluminaram o caminho dessa pesquisa.

Ao meu irmão, Robinson Alves dos Santos (Ravindra Gopala Das) pelo carinho e ombro amigo, pela generosidade e calma transmitida nos momentos turbulentos. Agradeço às longas viagens que fizemos em nossas conversas sobre física, astronomia e cosmologia, sempre com leveza e riso solto.

À minha irmã, Keile Alves dos Santos, pela força e objetividade que me fazem enxergar a vida como um caminho de trabalho, e também de amor. Obrigada por ter me introduzido ao universo da leitura quando ainda era criança, por me levar pela primeira vez a uma biblioteca, momento em que minha vida e escolhas mudaram completamente.

À minha orientadora de tantos anos, Christine Greiner, por me aceitar como sua orientanda e conduzir toda essa trajetória com carinho, generosidade, sinceridade e apoio, inclusive em momentos muito difíceis pelos quais passei no último ano. Friso também a contribuição importantíssima na minha constante formação como

pesquisadora e leitora, assim como por abrir um universo de questões sequer conhecidas por mim. Serei eternamente grata, querida Chris.

À minha querida amiga que a PUC me presenteou, Maria Augusta Mitre da Silveira, pelas longas conversas nos corredores e no famoso quarto andar. Foram anos de muitas trocas, alegrias e angústias, e sua presença tornou tudo mais leve e prazeroso. Que possamos seguir, parceiras na construção do afeto e do conhecimento.

À Neide Neves pela generosidade em me aceitar como estagiária em sua disciplina no curso de Comunicação das Artes do Corpo. Admiro-te pelo carinho e excelência com que conduz seu trabalho. Além disso, reforço o agradecimento pela participação e apontamentos valiosos em minha banca de qualificação.

À Cristina Elias Meneghetti, pela leitura cuidadosa de meu trabalho, participação na banca de qualificação e sugestões preciosas que colaboraram para o desenvolvimento da escrita e pesquisa. É uma honra tê-la ao longo desse processo e ainda poder conhecer seu belíssimo trabalho artístico.

À Ana Amélia Genioli, por aceitar participar da composição da banca examinadora.

À Profa. Dra. Helena Katz, pelas aulas incríveis e prazerosa, assim como por aceitar participar da banca examinadora.

À Victoria Mamede de Sales, que de uma sala de aula, como aluna, tornou-se amiga inseparável e confidente. Sua doçura, cuidado, escuta e força são admiráveis. Trago-te no coração, sempre.

À Thaís Ribeiro, minha amiga de tantos anos, por todas as trocas, conversas, risadas e criações nas quais pude crescer com você. Minha Mango linda!

À Andreia Pereira Alves, pela amizade que atravessa décadas, apoio e carinho.

Aos meus alunos de tantos lugares pelos quais passei, especialmente do Colégio da Polícia Militar e Colégio Emphyrius – Pueri Domus. Foi uma honra e um prazer trocar com vocês. Estar em sala de aula é uma aventura constante e sempre uma oportunidade de rever nossas formas de pensar.

A Jonas Pereira Santos, pela amizade sincera, confiança, trocas e escritas. Fico à espera da pandemia passar para voltarmos a cantar nossos sambas e espalhar um pouco de alegria nas nossas rodas musicais.

À Milena de Azevedo Simoni, pela profissional competente e pessoa incrível que és! Sem sua ajuda, dificilmente teria conseguido prosseguir. Sou eternamente grata pelo cuidado, escuta e construção de novos caminhos para celebrar a vida.

À Profa. Dra. Ana Claudia Mei Oliveira, por ser uma pessoa maravilhosa e generosa, de coração imenso, e uma pesquisadora admirável. Agradeço por todas as conversas, sugestões, incentivos e oportunidades dadas para que eu adentrasse no mundo acadêmico.

Aos meus professores do Ensino Médio na Escola Estadual Antonio Bernardes de Oliveira, especialmente à Maria do Carmo e Alessandro. Obrigada por terem sido os incentivadores em condições tão adversas para nós, jovens da periferia, que sequer imaginávamos poder estar na universidade. Pessoas como vocês são inesquecíveis.

Ao Antonio Manuel Bandeira, Bandeirinha, luz que ilumina meus dias com suas brincadeiras e trocas de afeto.

Ao Dr. Marcel Higa, pela escuta e cuidado que tanto necessitava para prosseguir.

À CAPES, pela bolsa concedida para que fosse possível realizar esse trabalho.

Resumo

Nas últimas décadas, uma quantidade relevante de pesquisas tem problematizado a noção de natureza. Mais do que um debate meramente conceitual, trata-se de uma reflexão com implicações políticas, econômicas, sociais e ecológicas. O objetivo desta tese é reunir alguns autores que vem norteando este debate (Coccia, Greiner e Katz, Lapoujade e Latour, entre outros) ao afirmar a não dualidade entre natureza e cultura; e, simultaneamente, identificar como algumas obras de artistas visuais contemporâneos não apenas colaboram com estas discussões, como instauram outros caminhos de percepção/reflexão que nos fazem reconhecer as complexas relações entre corpo e ambiente, e as alianças entre teoria e prática a partir das experiências. No decorrer do percurso, tornou-se fundamental depreender como os processos de semiose na arte podem contribuir para os debates acerca da percepção e da comunicação do corpo singular nos ambientes por onde transita. O corpus das experiências artísticas foi composto por instalações e intervenções realizadas por Walmor Corrêa, Nils Udo, Cildo Meireles, Ana Amélia Genioli, Ahmad Nadalian entre outros. As obras aqui reunidas contribuíram, portanto, para afirmar uma noção de natureza não-substancialista, universal ou preexistente. Concluímos ao final, que os processos de criação constituem-se como forças de produção de singularização, ativadoras de temporalidades, devires e transformações heterogêneas que marcam os processos de afirmação da vida.

Palavras-chaves: artes visuais; natureza; comunicação; experiência; singularidade

Abstract

In recent decades, a significant amount of research has problematized the notion of nature. More than a purely conceptual debate, it is a reflection with political, economic, social and ecological implications. The aim of this thesis is to put together some authors who have been guided by this debate (Coccia, Greiner and Katz, Lapoujade and Latour, among others) by affirming the non-duality between nature and culture; and, at the same time, to identify how some works of contemporary visual artists not only collaborate with these discussions, but also establish other paths of perception/reflection that make us recognize the complex relations between body and environment, and the alliances between theory and practice from the experiences. Along the way, it has become fundamental to understand how the processes of semiosis in art can contribute to the debates about the perception and communication of the singular body in the environments through which it transits. The corpus of the artistic experiments was composed of installations and interventions performed by Walmor Corrêa, Nils Udo, Cildo Meireles, Ana Amélia Genioli, Ahmad Nadalian among others. The works gathered here have contributed to affirming the notion of a non-substantiating, universal or pre-existing nature. At the end, we have concluded that these processes of creation constitute themselves as production forces of singularization, by activating temporalities, becomings and heterogeneous transformations that mark the processes of affirmation of life.

Key-words: visual arts, nature, communication, experience, singularities

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
PRIMEIRO MOVIMENTO: Emergências	23
SEGUNDO MOVIMENTO: Novos Materialismos	70
TERCEIRO MOVIMENTO: Percepções Inacabadas	102
BIBLIOGRAFIA	105

Índice de ilustrações

Figura 1: <i>O tempo</i> , 2018. Fotografia de Edouard Fraipont	p.14
Figura 2: Fotografia – Arquivo pessoal	p.15
Figura 3: <i>Spiral Jetty</i> , de Robert Smithson	p.29
Figura 4: <i>Anual Ring</i> , de Dennis Oppenheim.	p.32
Figura 5: <i>Anual Ring</i> , de Dennis Oppenheim	p.33
Figura 6: Cartografia da obra <i>Double Negative</i> , de Michael Heizer	p.33
Figura 7: <i>Double Negative</i> , de Michael Heizer	p.34
Figura 8: Alberto Pimenta em <i>Homo Sapiens</i>	p.42
Figura 9: Sala com os objetos necessários para a realização da performance <i>Homo Sapiens</i> , de Alberto Pimerta	p.43
Figura 10: Mapa da região litorânea de São Paulo, Walmor Corrêa	p.45
Figura 11: Cartaz, Walmor Corrêa	p.46
Figura 12: Corredor do Museu de Arte Moderna, cartazes e seção de taxidermia	p.46
Figura 13: Técnica de empalhamento utilizada na confecção de animais, Walmor Corrêa	p.47
Figura 14: Fóssil de resina e materiais de trabalho arqueológico, partes da obra <i>Sítio Arqueológico</i> , de Walmor Corrêa	p.54
Figura 15: Informações sobre o suposto fóssil encontrado no Jardim Botânico do Rio Grande do Sul, parte do trabalho <i>Sítio Arqueológico</i>	p.55
Figura 16: Detalhes de <i>Hidden Treasures</i> , de Ahmad Nadalian.	p.57
Figura 17: Pedra com desenhos aos estilo rupestre lançada ao mar. Trata-se de uma parte do projeto <i>Hidden Treasures</i> .	p.57
Figura 18: Pontos azuis no mapa apresentam os lugares onde Nadalian realizou as esculturas; os pontos em laranja, aqueles onde elas foram enterradas por diversas pessoa	p.58
Figura 19: <i>Arrasto</i> , de Marcelo Mosqueta	p.61
Figura 20: Projeto cartográfico de <i>Arte Física: mutações</i> , de Cildo Meireles	p.64
Figura 21: Medição do topo do Pico da Neblina, Cildo Meireles	p.65
Figura 22: Escalada de um pico, que integra a proposta de Cildo Meireles em <i>Mutações: Arte física</i>	p.65
Figura 23: <i>Inventando Ilhas</i> , de Ana Amélia Genioli	p.67

Figura 24: <i>Inventando Ilhas</i> , de Ana Amélia Genioli-----	p.70
Figura 25: <i>Waiting for Climate Change</i> , de Issac Cordal.-----	p.71
Figura 26: <i>Casa de Água</i> , de Nils Udo-----	p.78
Figura 27: Obra <i>Mille Narcisses</i> , de Nils Udo-----	p.80
Figura 28: <i>Interactive Plant Growing</i> , instalação de computador proposta por Christa Sommerer e Laurent Mignonneau-----	p.81
Figura 29: <i>Projeto Clima</i> , de Olafur Eliasson.-----	p.84
Figura 30: <i>Projeto Clima</i> , de Olafur Eliasson.-----	p.86
Figura 31: <i>Ice Watch London</i> , de Olafur Eliasson-----	p.87
Figura 32: Performance <i>Elegia ao Ártico</i> , de Ludovico Einaudi-----	p.89
Figura 33: Tezi Gabunia, <i>The Flooding of the Louvre</i> -----	p.90
Figura 34: Fotografia da fuga e morte de animais nas queimadas no Pantanal, em 2020, feitas pelo artista Araquém de Alcântara-----	p.92
Figura 35: Performance <i>Carmen</i> , de Cristina Elias Meneghetti-----	p.95
Figura 36: Performance <i>Carmen</i> , de Cristina Elias Meneghetti-----	p.96
Figura 37: <i>Morphosis</i> , de Memo Akten-----	p.101



Fig 1: *O tempo*, 2018. Fotografia de Edouard Fraipont
Fonte: www.galeriavermelho.com.br/

Quem somos nós, nós que ainda nos chamamos “humanos”? Em qual época nos encontramos – não em termos do calendário, mas sim em termos do ritmo, da escansão, do movimento do tempo? Onde residimos? Qual gênero de território, de solo, de lugar somos aptos a habitar e com quem estamos prestes a coabitar? Como e por que chegamos a essa situação, a ponto de sermos enlouquecidos pela questão ecológica? Quais caminhos seguimos e por quais motivos tomamos tais decisões? Cada uma dessas questões tem várias respostas, e é isso que nos desorienta – mas o que nos enlouquece definitivamente é a absoluto incomensurabilidade das respostas, como é o caso hoje, com a dupla instabilidade da natureza e da noção de “natureza”. – Bruno Latour.

INTRODUÇÃO



Fig.2 Vista da janela do meu quarto na adolescência.
Fonte: arquivo pessoal.

A planta morre.
Os homens morrem.
Homens são plantas.

Gregory Bateson, *A metáfora e o universo do processo mental*

A Natureza é apenas o nome para excesso.

William James, *A pluralistic Universe*

Esta tese começa a surgir na infância, antes mesmo do domínio da escrita, da formalização da experiência em um gênero textual guiado pelas estruturas dissertativas ou direcionado à comprovação por argumentos. Ela nasce de uma relação sensível com o meio, de uma tentativa de compreender os seres que empreendem sua comunicação por outras redes sógnicas, para além da nossa organização discursiva verbalizada. Nasce também de uma observação do movimento das árvores, únicas companhias em momentos de solidão – talvez inspirada por uma visão romântica da espacialidade; do olhar fiel dos cães; dos movimentos da cauda de um pato que instila a um desafio para o conflito e defesa de seu território, a aproximação afetiva ou a desconfiança ao se aproximar de um outro ser. Cresce nesse solo de possibilidades de trocas e de construção de sentido que emergem dessas relações.

Quando criança, meu pai despertava muito cedo aos domingos para recolher adubo com o intuito de usarmos na horta de nosso quintal, onde cultivávamos hortaliças. Esse adubo consistia nas fezes dos cavalos que percorriam as regiões plenas de vegetação rasteira. Coletávamos com as mãos nuas, e naquela textura sentia que boa parte do capim no qual estávamos pisando naquele instante se transformaria em outra matéria, graças ao sistema digestório do cavalo. Meus pensamentos percorriam as imagens desses ciclos: o mato crescendo, o animal se alimentando e logo em seguida expelindo os resíduos que tornariam o solo novamente fértil. Após algumas semanas, os brotos de couves, almeirões e tomates despontariam, dando continuidade ao ciclo da vida. Crescidas, as verduras nos serviriam de alimento. Os cavalos assemelhavam-se a máquinas de produção de adubo, uma tecnologia viva estava ali, diante dos meus olhos, e suas produções invadiam os meus sentidos.

Esse fluxo da vida sempre foi motivo de encantamento e curiosidade. O cheiro dos lírios e damas da noite que emanavam nos finais de tarde – e somente nesse horário – trazia uma série de novos insetos. Onde eles estariam antes disso, do nosso olfato apurar as fragrâncias? As cigarras que popularmente cantam (seria esse o terno adequado? Os insetos não se importam com a nossa forma de fazer arte) quando o calor se intensificava, escondiam-se entre as folhas das goiabeiras presente naquele terreno. Hoje, quando chega a noite, pergunto-me onde estarão os vaga-lumes e quantos outros seres deixarão de viver por conta da redução de seus exemplares no ambiente, e mais, pela degradação de seus meios onde se desenvolvem. Nossa necessidade de tudo alumiar, nossas luzes urbanas e outdoors, apagaram a verde luminosidade dos vagalumes.

Também pensava na morte: para onde teria ido o corpo de meu pai? A terra o transportaria como átomos, como a química de um solo que produz outras vidas, como uma erva que desponta em seu túmulo. De alguma forma ele está ali, vivo, na duração misteriosa do planeta. “Corpo, alma, canção, no laranjal desaparecem, mas se ouve um rumor desgarrado de poesia”, como diria Paulo Mendes Campos. Todas essas observações poderiam se desenvolver em um gênero literário, em um longo poema, ou quem sabe em um romance. Por que uma tese? O que dizer sobre a experiência em um gênero que nos lança ao desafio da comprovação de uma hipótese? De um gênero que correntemente exige uma linguagem menos metafórica e mais literal?

Justamente porque assim como a vida se expande em relações tão distintas, o conhecimento também se dá por essa via, eis que surge um desafio: escrever sobre essas experiências de vida em uma linguagem que a todo momento exige o empreendimento de recriá-la e levá-la ao encontro de outras vozes: autores, artistas, linguagens e perspectivas diversas que nos descentralizam. É preciso mover algumas estruturas estabilizadas do pensamento para fazer emergir a potência da multiplicidade, adentrar a vida em seu fluxo para construir as experiências. Do mesmo modo, essa escrita aponta para um projeto de desenvolvimento de um trabalho autoral no campo das artes performativas, ainda em fase de construção.

Ao longo das pesquisas encontrei autores e artistas que tocaram nessas experiências e fizeram-me olhá-las sob diversas perspectivas. Ao que não pude nomear sobre os comportamentos dos animais, encontrei a etologia; à solidão desfeita ao observar o movimento das folhagens nas copas das árvores, Emanuele

Coccia (2018) me mostrou que a vida atravessa milênios para que possamos respirar, nos alimentar, viver. As plantas, assim como nós, também necessitam da comunicação para sobreviver.

Os seres vivos dispõem de sua singularidade, construída justamente pelas redes que os conectam entre si.¹ Nessa virada para o século XXI e ao longo dele, parece-me urgente preservarmos o meio, os ecossistemas, nos colocando como parte dessa cadeia de vida na Terra, para além de uma noção de que ocupamos uma plataforma especial na constituição das espécies. Além disso, faz-se necessário adentrarmos nos processos de semiose no que se refere às mudanças pelas quais o meio está passando. Isso porque ao observamos – e vivermos- essas mudanças, notamos uma alteração do que poderíamos entender como *natureza*. Seria a criação de ambientes artificiais formas de vivenciarmos os processos do que consideramos natureza pela via de uma tecnosfera? Como entendê-la em um tempo no qual as teorias como a do Antropoceno ganham cada vez mais destaque nos debates, tanto nas áreas de ciências humanas quanto biológicas e exatas, discorrendo sobre a ação do ser humano como um agente central para as mudanças biogeoquímicas do planeta?² Ao mesmo tempo, quais movimentos nos levariam a conceber esses processos retirando a figura humana da centralidade das atenções?

É importante notar que retirar a figura humana da centralidade das atenções não significa desvalorizá-la, mas sim, reconhecer que fazemos parte de um sistema complexo no qual a vida do universo não depende majoritariamente de seres humanos. Não somos espectadores, nem observadores, estamos imersos na complexidade sistêmica que não separa humanos de não humanos, nem tampouco natureza de cultura e nosso papel predador é menos importante do que as plantas, por exemplo, que são produtoras no ecossistema.

¹ Um autor que estudado para pensar essas conexões foi Gilbert Simondon (2003). Em sua visão, não existem indivíduos prontos, tudo é processo de individuação: seres humanos, objetos, insetos, pedras e assim por diante. Há uma semelhança com a noção de Corpomídia, embora Katz e Greiner partam de diferentes epistemologias. O aspecto comum é o entendimento de que não há indivíduos ou corpos prontos, muito menos dados a priori. Há sempre um inacabamento e semioses entre corpo-

² O conceito de Antropoceno é amplamente debatido por diversos pensadores, mas o recorte feito aqui e que será desenvolvido ao longo deste trabalho refere-se às propostas de Bruno Latour em *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza do Antropoceno* (2020); de Eduardo Viveiros de Castro e Débora Danowski em *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins* (2014); e de José Eli da Veiga em *O Antropoceno e a ciência do sistema Terra* (2019). Este último se interessa em discorrer sobre as teorias do sistema Terra, propondo pensar os processos a partir de quatro dimensões integradas e sistêmicas: a geosfera, a biosfera, a antroposfera e a tecnosfera.

Emanuele Coccia (2018), especialmente em seu livro *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*, explica que os organismos empreendem mudanças no ambiente, que são difundidas para as gerações seguintes por variadas mediações. Dado isso, é possível dizer que eles são também produtores de cultura, ou seja, os humanos não são os únicos a construí-la como se costumava definir tradicionalmente.

Ainda nessa chave, o engenheiro florestal Peter Wohlleben (2017), autor de *A vida secreta das árvores*, afirma que a rede comunicativa das plantas apresenta um sistema bastante complexo composto por fungos, bactérias e pelos próprios vegetais, criando uma relação de interdependência entre elas para a manutenção de sua existência.

A ligação entre espécies mais e menos complexas constitui-se como uma rede cooperativa, em que nutrientes são difundidos pelo solo e raízes. O desaparecimento de uma delas implica no desequilíbrio e até mesmo na morte de outras. A sobrevivência das árvores, portanto, necessita dessa rede que podemos considerar como um sistema “comunitário”. Quando ela é afetada - por questões de degradação do meio, desequilíbrio entre as espécies, intemperismos intensos ou desmatamentos - as árvores tendem a definharem. Com isso, a comunicação debilita-se e coloca em risco a comunidade desses vegetais:

“Quando as árvores ficam enfraquecidas, talvez não percam apenas a capacidade de defesa, mas também a de se comunicar. Só isso explica por que os insetos escolhem atacar especificamente os espécimes debilitados. (...) Esse silêncio pode ser causado por uma doença grave, mas também pode se dever à perda da rede de fungos, que deixa a árvore incomunicável”. (WOHLLEBEN, 2017, p. 17)

A vida se sustenta e se afirma como constante *devenir*. Por *devenir*, entende-se a produção de diferenças que impedem a simples replicação de formas dadas a priori, rompendo com a noção de invariabilidade. Não é um movimento de transformar-se em outro, e sim de *ser tomado por*. Trata-se de um constante fluxo de produção de diferenciações e heterogêneses. Gilles Deleuze, um dos autores principais a abordar a noção de *devenir*, inspirou vários autores a pensar sobre essas alianças e uma espécie de incompletude como marca da vida.

Emanuele Coccia (2020), que é um dos leitores da obra de Deleuze, afirma em *A vida sensível* que nossa vida depende da experiência. Ao longo dos debates

filosóficos, o ser humano foi colocado em uma esfera diferencial baseada na racionalidade, o que o consolidaria em um lugar de centralidade em relação às outras espécies. No entanto, Coccia defende a nossa diferença pelo modo singular como experienciamos as sensações, para além das divisões que ressaltam as distâncias ontológicas existentes entre os seres no que se referem ao intelecto/sensibilidade, imagem/conceito.

Este debate não é recente. Embora as formulações estejam sempre em movimento, pode-se considerar que Charles Darwin (1809-1882) foi um dos primeiros a pensar nessas mudanças de paradigma, buscando um conhecimento do humano não em oposição a outras espécies, mas em continuidade e em relação a elas. Em suas pesquisas, mais especificamente na obra *A expressão das emoções no homem e nos animais* (2009), constatou que outros animais também expressam sentimentos e praticam ações com objetivos práticos.³ Assim, é reforçada a concepção de que o homem não é o único a produzir a linguagem e, conseqüentemente, cultura. Essa perspectiva problematiza as teorias que tornaram o ser humano a marca e a medida da criatividade. Não à toa, as teorias neodarwinianas atuais têm revelado esse equívoco e explorado as relações entre humanos e animais a partir de propriedades emergentes e coevolutivas.

Diante dessas questões, muitos pesquisadores e artistas têm pensado sobre o tema da natureza. Timothy Morton (2003) chegou até mesmo a afirmar a falência do conceito associado ao natural para pensá-lo de modo a incluir as experiências e tudo que vinha sendo considerado como uma construção artificial, uma vez que, a seu ver, a “natureza cobre absolutamente tudo, ela também inclui colheres, software de computador e cones de trânsito” (2003, p.63).

Tal abordagem rompe com o entendimento de que a natureza se constitui como um espaço natural a espera de uma intervenção humana, como se ela servisse aos propósitos da civilização. Assim como os outros autores que serão mencionados no decorrer da tese, afirma-se um movimento de continuidade e não de rompimento entre natureza e cultura, bem como como entre corpo-mente-ambiente.

³ Nesse trabalho, originalmente publicado em 1872, Charles Darwin apresenta três princípios gerais da expressão presentes em homens e animais: “o princípio dos hábitos associados úteis; o princípio da antítese; e o princípio das ações devidas à constituição do sistema nervoso, totalmente independentes da vontade e, num certo grau, do hábito” (DARWIN, 2009, p. 15).

Bruno Latour (2020), em *Sobre a instabilidade da (noção de) natureza*, pontua que não é possível definir natureza sem reconhecer uma ligação com a cultura, o que “significa que não estamos lidando com domínios, mas com um e o mesmo conceito separado em duas partes que se encontram ligadas, por assim dizer, por um forte elástico” (2020, p.34)

Até o século XIX, a cultura era entendida como interferência humana no mundo que era natural. No entanto, como vem sendo amplamente debatido por etólogos e outros especialistas, os animais alteram o ambiente conforme as suas necessidades de sobrevivência e de continuidade. Com isso, rompe-se a noção de que a cultura seja estritamente uma produção humana. A questão que envolve a divisão entre natureza e cultura é inadequada, pois os organismos e animais produzem alterações e reconfiguram o espaço. Ademais, se a natureza humana é posta em questão em relação àquela não-humana, isso nos conduz a um questionamento sobre as interferências possíveis no que até então se pressupunha como especificidade humana e, conseqüentemente, sobre a possibilidade de produzir um “além do humano”. Somos outros seres com a introdução da tecnologia, pois é possível empreender mudanças nos corpos e nos hábitos cognitivos. A vida, portanto, deve ser entendida como a contínua exploração e experimentação com as formas de atividade corporal que os seres vivos são capazes de empreender. E isso implica a afirmação das multiplicidades que podem emergir dessa mesma vida.

O objetivo principal desta tese é afirmar que as artes visuais contemporâneas tem contribuído com esses debates, gerando novas naturezas por meio do estabelecimento de inesperadas relações entre imagens, materialidades e fluxos de percepções. A partir de uma pluralidade de exemplos (obras e artistas), esta pesquisa pretende identificar a emergência de questões que acionam novas possibilidades de movimentos.

Há uma grande bibliografia que se refere à natureza no singular, recorrendo a uma concepção essencialista desse conceito. Imagina-se, no senso comum, que a natureza seja sempre aquilo que subsiste e perdura no fundo das transformações e dos processos vivos. É necessário enfatizar a existência de uma pluralidade de mundos e naturezas. Ao investigarmos as artes, em especial as artes visuais e performativas, percebemos, portanto, a necessidade de reconhecer uma forma plural do conceito de natureza. Essas diferentes obras e artistas estariam

contribuindo para conferir novas significações a esse conceito, evitando as definições substancialistas, universais e preexistentes.

O conjunto de artistas que comporá a teia desse trabalho é composto por: Walmor Corrêa, Cildo Meireles, Ana Amélia Genioli, Alberto Pimenta, Nils Udo, Subodh Kerkar, Anish Kapoor, Christa Sommerer & Laurent Mignonneau e Cristina Elias Meneghetti. Eventualmente, outros criadores das artes visuais e performáticas foram mobilizados para esclarecer alguns processos e conceitos recorrentes na visualidade contemporânea.

Como é possível notar, esses artistas pertencem a movimentos artísticos diversos. Ademais, utilizam recursos distintos em suas propostas, tais como elementos da performance, do *site specific*, da arte conceitual e digital. Essas obras em suas versões originais, em sua maioria, apresentam-se na forma de instalações, por isso, nesse trabalho serão utilizados os registros fotográficos feitos ao longo da trajetória dos artistas. Para que haja um diálogo mais frutífero entre as teorias e os materiais visuais, também serão introduzidos os textos dos próprios artistas sobre as reflexões que propõem sobre arte, natureza e processos de criação.

O recorte, portanto, não é feito a partir de uma técnica ou de um movimento específico, e sim da possibilidade de extrair os diversos entendimentos de natureza que delas emergem. Isso porque, por caminhos e propostas bastante diversos, em todos eles visualizamos uma preocupação direta ou indireta com os atravessamentos arte-natureza.

A produção de horizontes perceptivos, por sua vez, perpassa as noções de continuidade e descontinuidade, pelas vias dos conceitos de sensível, experiência, singularidade e corpomídia. Essa escolha fundamenta-se na impossibilidade de estabelecer uma noção de unidade do conceito de natureza, uma vez que nunca se consegue eliminar completamente o aspecto processual, descontínuo e residual da percepção. Como afirma David Lapoujade (2017):

“se o espaço é aquilo que pode reunir consciências, é aquilo que também as separa. Continuidade e descontinuidades seguem, respectivamente, o fio das conjunções e das disjunções. Não existe realidade no interior da qual não possamos encontrar os dois tipos de relação” (2017, p. 67)

As teorias trabalhadas nessa tese possuem um caráter processual e têm aberto novas maneiras de definir a descontinuidade dos seres, sejam eles vivos ou não-vivos, humanos ou não-humanos.⁴ Steven Pinker, por exemplo, a partir do conceito de *tabula rasa*, tem ressaltado a ausência de uma natureza humana dada e mesmo enfatizado a impossibilidade de se pensar em uma natureza humana preexistente às atualizações mentais⁵.

Como enfatizam Christine Greiner e Helena Katz (2005) ao estudar os corposmídias, além de não existir uma natureza humana a priori, tampouco existem corpos dados e prontos:

O corpomídia nutre a possibilidade de conectar tempos, linguagens, culturas e ambientes distintos. Para estudá-lo, é inevitável construir pontes entre diferentes campos de conhecimento (as ciências cognitivas, a filosofia, teorias de comunicação e da arte), o que implica em algumas escolhas irreversíveis. (2005, p. 11)

Portanto, a interlocução com esses autores é parte da estratégia de mapear os deslocamentos e desestabilizações que a arte promove nas noções de natureza.

Embora partam de materiais e conceitos relacionados à natureza, cada artista selecionado para esta tese apresenta suas criações de um modo específico. Alguns lidam com materiais orgânicos, outros com ambientes virtuais, e até mesmo a produção sintética de seres vivos, pela imersão em um determinado ambiente realizando mediações inusitadas com tecnologia digital e genética. Assim, pode-se considerar que essa tese parte de um viés da complexidade, buscando assinalar as diversas mediações existentes entre as obras, o ambiente e a percepção.

Outro foco importante para a discussão é o conceito de *experiência*, abordado por David Lapoujade (2017). Para este autor, a prática não é oposta à teoria e à reflexão. Ela “significa que consideramos a realidade, o pensamento, o conhecimento e a ação enquanto eles estão se produzindo” (2017, p.11), ou seja,

⁴ A pesquisa de David Lapoujade alinha-se com essa discussão do corpo como processo, uma vez que este autor tem estudado há anos a obra de William James e de Charles Sanders Peirce. Como será mencionado na tese, o que interessa a este autor é o debate conduzido por esses pesquisadores acerca do pragmatismo. Peirce preferia usar o termo pragmaticismo e James falava em empirismo radical. O aspecto comum é o reconhecimento da experiência como acionadora de pensamentos/ações. Para esses autores não há separação entre teoria e prática, como pontuou Christine Greiner em *Leituras do corpo no Japão e suas diásporas cognitivas* (2015, p.60).

⁵ Essa discussão pode ser consultada na obra de Steven Pinker, *Tabula Rasa: a negação contemporânea da natureza humana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

tem em conta que não há algo pronto e acabado, inclusive os conceitos. Do mesmo modo, a teoria corpomídia aponta para a impossibilidade de mantermos essa dicotomia, assim como tantas outras aparentadas dessa discussão como corpomente e natureza-cultura. Como pontua Greiner:

(...) não cabe mais distinguir um corpo biológico de um corpo cultural. Falar em co-evolução significa dizer que não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são processos ativos o tempo todo. A informação internalizada no corpo não chega imune. É imediatamente transformada (...) (2005, p. 43)

Para desenvolver tais discussões, sempre aliando o debate teórico às experiências artísticas, a tese está dividida em três movimentos: *emergência*, *novos materialismos* e *percepções*, sendo que este último é uma proto-conclusão, uma vez que, de acordo com tudo que estudamos, não há possibilidade de um fechamento definitivo.

No primeiro movimento, as discussões partem da noção de experiência, analisada por David Lapoujade (2017) à luz de William James, para pensar nos processos emergentes dos artistas Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Michael Heizer, Alberto Pimenta, Walmor Corrêa, Ahmad Nadalian, Cildo Meireles e Ana Amélia Genioli. No segundo, apresentaremos alguns estudos sobre a natureza e suas implicações nas artes, sobretudo a partir da noção de novos materialismos como é o caso das obras de Nils Udo, Olafur Eliasson, Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, Araquém Alcântara, Tezi Gabunia, Cristina Elias Meneghetti e Marcelo Mosqueta.

Por fim, no terceiro movimento, vamos destacar a necessidade de focar nas percepções e nos estudos da teoria corpomídia, à luz de Greiner e Katz (2005).

Em síntese, a tese opta por uma metodologia baseada em uma pesquisa bibliográfica que visa mapear o conceito de natureza em campos da filosofia, comunicação e artes. Além disso, concentra-se em alguns objetivos. O primeiro consiste em propor uma aderência entre arte e conceitos transdisciplinares, sem recorrer constantemente a elementos estritos da história da arte. A intenção, portanto, é não desvincular a obra do movimento dos conceitos, uma vez que, conforme apresentando, um constrói e desconstrói o outro para gerar outros movimentos e assim sucessivamente. O leitor notará que a tese não se propõe a

analisar obras e nem focar em sua descrição formal, e sim coloca-las em relação para ampliar a rede de sentidos possíveis da noção de *naturezas*.

PRIMEIRO MOVIMENTO: EMERGÊNCIAS

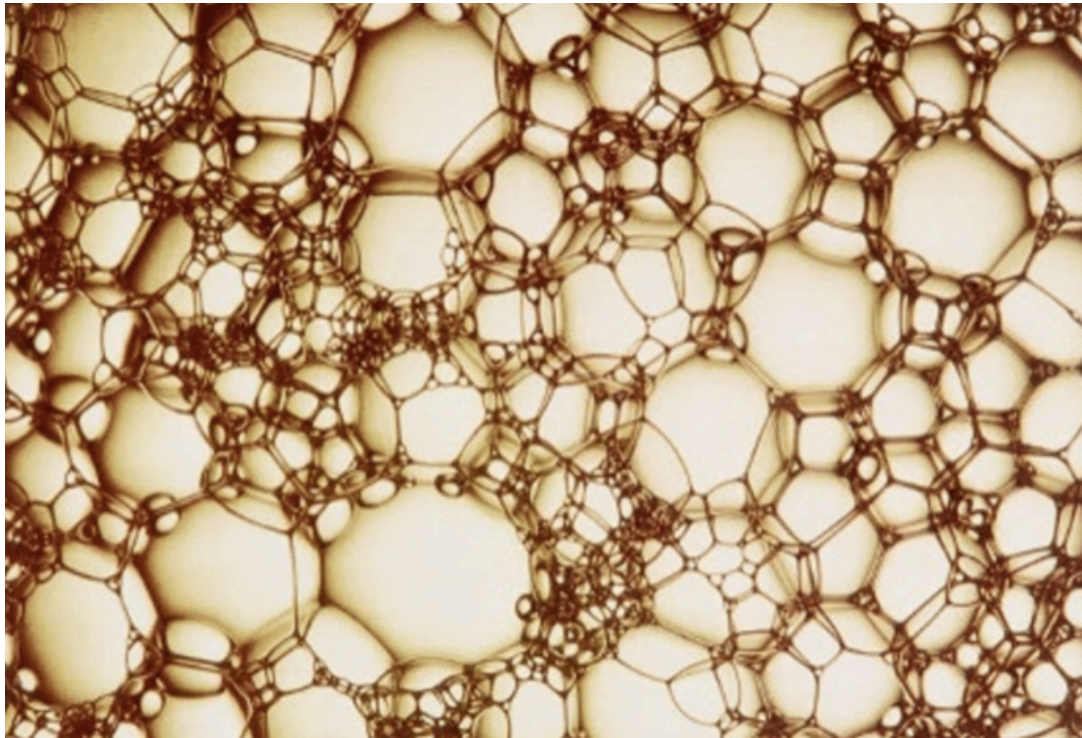


Fig.3: *The Palace of Bubble*, de Michael Boran.
Fonte: www.researchgate.net

Leibniz exprimia de maneira exemplar esse estado de crise que dá novo ímpeto ao pensamento, precisamente quando se crê está quase tudo resolvido: cuidávamos estar perto do porto, mas somos lançados em pleno mar alto.
Gilles Deleuze – O que é um dispositivo?

A luz irrompe em lugares estranhos,
nos espinhos do pensamento onde o seu aroma paira sob a chuva;
quando a lógica morre,
o segredo da terra cresce em cada olhar
e o sangue precipita-se no sol;
sobre os campos mais desolados, detém-se o amanhecer.
Dylan Thomas

Antes de adentrarmos a discussão sobre a construção do conceito de natureza, creio ser importante abordar brevemente alguns aspectos da arte contemporânea. Como pontuado na introdução deste trabalho, ela rompe com a atividade de representação e se alicerça nas práticas de experimentação, na mediação como fator estruturante da produção sígnica. Uma questão que desponta, portanto, seria: quais são as perspectivas de entendimento sobre uma época a partir de possíveis respostas que a arte pode oferecer, ou até mesmo das problematizações que ela coloca em pauta? Mais especificamente, no caso desse trabalho, como suscita questões para que possamos refutar as noções estabilizadas do termo *natureza*?

Uma das obras que considero como um dos disparadores para pensarmos na inseparabilidade entre natureza-cultura, é *Spiral Jetty*, do americano Robert Smithson (1970). Trata-se de uma escultura em espiral construída com terra e sedimentos rochosos (principalmente basalto, cristais de sal e terra) na região do Great Salt Lake, em Utah. A visualização da obra depende dos fluxos das marés, sendo que em alguns períodos ela fica submersa. Devido ao grau de salinidade em combinação com bactérias e algas, a água adquire uma tonalidade avermelhada, tornando-se também parte do movimento que a configura.

Em diversos momentos dos textos que escreve apresentando seu pensamento sobre criação e arte, Smithson implica as transformações geológicas em uma continuidade aos processos mentais. Suas intervenções salientam a inseparabilidade entre cultura e natureza, por isso é constante que encontremos em seus escritos algumas associações, constituindo, assim, um movimento entre conceitos muitas vezes abordados de modo dicotômico:

“A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos da razão. Faculdades em amplo movimento se apresentam nesse miasma geológico e se movem da maneira mais física possível. Embora esse movimento seja aparentemente imóvel, ele arrebenta a paisagem da lógica sob os devaneios glaciais. Esse fluxo lento torna consciente o turbilhão do pensamento. Colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches, tudo isso acontece dentro dos limites fissurados do cérebro. O corpo todo é sugado para o sedimento cerebral, onde partículas e fragmentos se fazem conhecer como consciência sólida. Um mundo frágil e fraturado cerca o artista. Organizar essa confusão de corrosões em padrões, gradações e subdivisões é um processo estético que mal foi tocado (...) A deposição de memória sobre memória, a luta para formar uma imagem clara a partir de uma mixórdia de impressões, as conexões feitas entre ideias díspares e a perda pelo esquecimento, tudo isso espelha a sedimentação, as dobras, as placas tectônicas, fraturas sísmicas e outros fenômenos geológicos”. (SMITHSON, 2006, p. 98 e 182)

Tanto a mente quanto a Terra estão nesse domínio de ação, de constante mudança. Não se cristalizam, e sim se encontram nesse espaço de heterogênesse, ou seja, há um processo incessante de construção e desconstrução que impacta a geração da variedade e diversidade da vida e do pensamento, afirmando-a em suas singularidades. Embora os processos do ambiente e da mente pareçam estáveis e cristalizados diante de nossa percepção, ambos se inauguram como movimentos emergentes. A realidade é tecida através dos fluxos, e não mais se determina em uma realidade substancial. Os colapsos, as avalanches físicas, não são somente do ambiente, e sim também da mente e da produção conceitual. Nessa perspectiva, a mente, o ambiente e a obra seguem o movimento que David Lapoujade (2017) bem pontuou: “o homem se produz num mundo que está ele mesmo se produzindo” (2017, p.11).

Pensamento e mundo, portanto, são coextensivos, não havendo dicotomia entre mente e ambiente. Pode-se afirmar que são devires, uma vez que produzem constantemente singularizações pela diversidade de relações que implicam. Essas relações não se edificam por correspondências nem por semelhanças, imitações ou identificação, nem mesmo aponta para uma evolução (DELEUZE, 1992, p.25). Trata-se de processos geradores de multiplicidade e diferenciação. A arte, os seres, o ambiente estão em constante experimentação, por isso a realidade está sempre

em construção, ou seja “o mundo não se faz sem estar ao mesmo tempo por se fazer” (LAPOUJADE, 2017, 14).



Fig. 3: *Spiral Jetty*, de Robert Smithson. A obra está localizada no lago Great Salt Lake, na região de Utah, nos Estados Unidos

Fonte: disponível em <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty>

No ano de 1968, na Galeria Dwan, em Nova York, foi inaugurada a exposição intitulada *Earthworks*, onde foram expostos os trabalhos elaborados sem visar diretamente ao espaço museológico. Entre os eles, foram apresentados *Double Negative*, de Heizer (1969), constituído na região de Virgin River Mesa, em Nevada; *Annual Rings*, de Oppenheim (1968), localizado na fronteira dos Estados Unidos com o Canadá, e *Spiral Jetty*, de Robert Smithson (1970), situado em Salt Lake, Virgínia. Em comum, tais trabalhos apresentavam um conjunto de fotografias cujo conteúdo consistia na sequência de imagens que expunham os processos e resultados das propostas de intervenção realizadas.

A proposta de tal exposição, portanto, opunha-se justamente ao caráter de musealização das obras, uma vez que essas consistiam em registros de composição e na ausência da obra em si, criada *in situ* e com materiais próprios desses mesmos locais, tais como resíduos orgânicos e biodegradáveis, rochas, neve, água e a própria geometria dos lagos, montanhas e escarpas. Desse modo, essas obras se diferenciavam de outras manifestações baseadas na paisagem por não tratá-la

como tema e nem por transpor a arte para a paisagem, e sim afirmá-la como a própria obra. Como menciona Heizer, “o trabalho não é posto em um lugar, ele é esse lugar.” (HEIZER, 2006, p.275).

Nas artes da paisagem há como característica o meio entendido como suporte para a produção de uma obra baseada em critérios de representação. A representação, aqui, é entendida como um correlacionismo entre sujeito-mundo, em que a visão de um fenômeno se contrapõe à coisa em si, ou, de outro modo, à sua substancialidade intrínseca. No entanto, a arte contemporânea coloca o espaço como meio de exploração, de pesquisa de materiais, tornando-se a própria obra, constituída pelos processos que ele engendra. Por isso, o movimento das águas sobre as rochas, a sedimentação dos minerais, a degradação dos vegetais, as nuances de luminosidade produzidas pelo sol ou pela lua são considerados os materiais de composição dos artistas de tal vertente. .

Em suma, as obras que serão trabalhadas ao longo desta tese conjugam os processos do ambiente com a prática/intervenção do artista, constituindo uma dinâmica mútua de transformação do meio: seus próprios processos alteram as suas configurações, assim como o artista também o faz por outros modos, tais como através da reorganização dos elementos, dando-lhes novas formas; pela delimitação de um território ao manejar materiais orgânicos, geológicos, produzindo deslocamentos de materiais encontrados em determinado meio para outro em que ele não se desenvolveria de modo voluntário; e ao propor a reorganização desses materiais, produzindo, assim, diferentes geometrias no ambiente.

Um exemplo é o trabalho de Dennis Oppenheim (1968). O artista criava ao observar mapas aéreos e ao coletar informações meteorológicas e geológicas da região. Os processos físicos encontram-se com a criação artística, efetivando as propostas que se aproximam da arte conceitual. Agora a materialidade da arte estava concretizada em itens totalmente diversos à pintura e à escultura, destacando-se os trabalhos cartográficos, os registros fotográficos e a processualidade das intervenções nos espaços escolhidos. O conjunto desses signos não consiste na finalização das obras, e sim em uma espécie de instruções para compor o significado do trabalho.

Rosalind Krauss (2016) afirma que o termo escultura serviu como nomenclatura para manifestações artísticas cuja composição e uso dos materiais fogem à convenção de tal gênero. Essas formas diferenciadas foram percebidas à

luz de possíveis similaridades com os processos escultóricos, mas emanavam delas uma série de características que não permitiam uma classificação nos moldes pré-estabelecidos pela história da arte. Dessa forma, o termo escultura tal como estava delimitado – caráter figurativo, verticalidade, mediação entre o lugar e a presença da figura representada - não dava conta de apreender a singularidade e a heterogeneidade dessas composições. Para a autora, o termo que amplia a análise de tais obras é o de *campo expandido*. Nele estão inseridos tanto a arquitetura quanto a paisagem, mas em relações aparentemente contraditórias, tais como paisagem/arquitetura; arquitetura/não-arquitetura; paisagem/não-paisagem. Nessa definição que complexifica as relações do processo criativo, cabe estruturar as correspondências entre os materiais, as formas e as significações conceituais que são produzidas.

Ao considerar esses trabalhos que estabelecem o ambiente como materialidade, o artista empreende a sua ressignificação através da criação, o que traz à luz algumas questões: de que modo a mudança na materialidade artística altera a noção de natureza? Como as abordagens cartográficas, mais especificamente, redefinem a configuração do ambiente produzindo diferentes correlações e, conseqüentemente, a ampliação do sentido do que é ou possa vir a ser a natureza?

Tanto no processo de criação de Dennis Oppenheim (1968) quanto de Robert Smithson (1970) destaca-se a importância da técnica cartográfica, seja na sua observação analítica, seja na composição de outros mapas. Para Oppenheim, perscrutar mapas topográficos e aéreos de uma determinada região possibilita conhecer o terreno onde seu trabalho se desenvolverá, e até mesmo tornar-se parte de seu projeto artístico:

“Meu projeto do lago congelado do Maine envolve o delineamento de uma versão aumentada da linha internacional de mudança de data [IDL – International Date Line] dentro de um lago congelado, cortando uma ilha ao meio. Chamo essa ilha de um bolso-de-tempo [*time pocket*] porque estou parando a linha internacional de data ali. Nesse caso, trata-se de uma aplicação de um quadro teórico a uma situação física – estou, de fato, cortando essa faixa da ilha com motosserras” (OPPENHEIM, 2006, p.277).

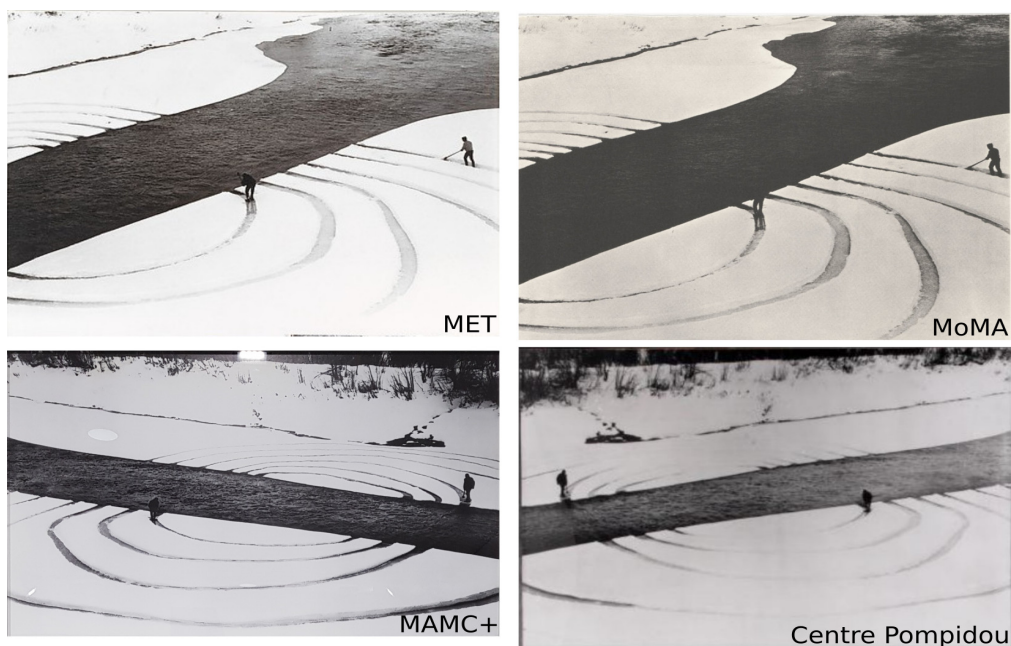


Fig.4: *Anual Ring*, de Dennis Oppenheim.
 Fonte: www.moma.org



Fig. 5: *Anual Ring*, de Dennis Oppenheim. Registros da cartografia feita da região do lago congelado do Maine.
 Fonte: www.moma.org

Anual Ring, obra realizada por Dennis Oppenheim (1968), consiste no traçado de círculos no lago congelado do Maine, localizado na fronteira entre os Estados Unidos e o Canadá. As formas são similares nas duas margens, alargando-se

conforme outros círculos são acrescentados aos anteriores. O rio, que divide as fronteiras, também separa as formas produzidas na intervenção, levando-nos a pensar sobre as relações entre tempo e espaço. O fato de a obra ser desenvolvida *in situ* implica na impossibilidade de expô-la na galeria, posicionando-a nessa zona indistinta da criação: escultura, performance e fotografia.

Outra obra que destaco é *Double Negative*, de Michael Heizer, criada em 1969 e que consiste em duas escavações realizadas no deserto de Overton, em Nevada, Estados Unidos. Como muitos trabalhos realizados pela Land Art, *Double Negative* se configura como uma escultura feita por meio da retirada de grandes quantidades de materiais encontrados no espaço, nesse caso cascalhos, rochas e porções de terra. Percebe-se pela imagem que elas estão localizadas em lados opostos de um terreno de difícil acessibilidade, um desafio para aqueles que se propõem a conhecer a intervenção do artista. Um diferencial deste trabalho de Heizer é que a escultura se constitui pela ausência, brechas e vazios, pela remoção de matéria, e não pela edificação e verticalidade.

Assim como nos trabalhos de Oppenheim e Smithson, a cartografia da região é fundamental para a organização e realização de seu projeto. Além disso, ela também é parte significativa da obra.

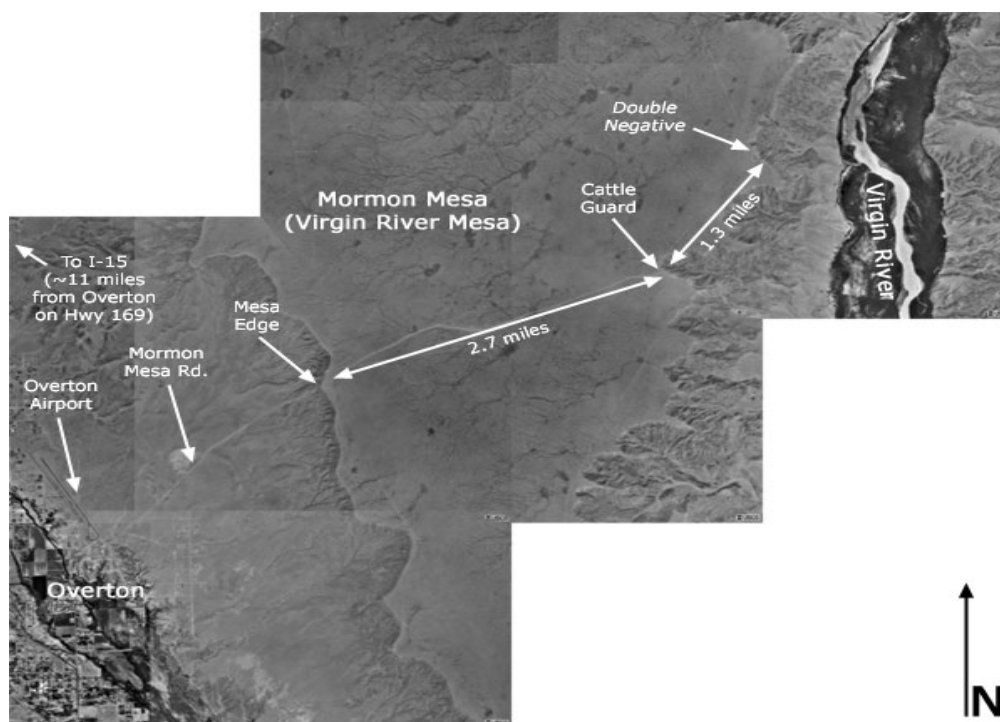


Fig. 6: Cartografia da obra *Double Negative*, de Michael Heizer.

Fonte: www.artsy.net



Fig.7: *Double Negative*, de Michael Heizer. O artista propõe a criação a partir da retirada de terra da região, invertendo a lógica de que a obra se constitui pela aglutinação de materiais.

Fonte: www.artsy.net

Essa breve apresentação de algumas obras de Smithson, Heizer e Oppenheim aponta para questões concernentes às artes que merecem uma explanação para localizarmos essas obras-dispositivos no debate aqui exposto. O primeiro ponto se refere à própria noção de dispositivo que encontra aderência no campo do transcurso da enunciação, no caso deste trabalho, no âmbito das artes.

Um dispositivo se agrega a outros gerando formas singulares, ou como afirma Gilles Deleuze (2015), “têm linhas de brechas, de fratura, que se entrecruzam e se misturam, acabando por dar uma nas outras, ou suscitar outras por meio de variações ou mesmo mutações de agenciamento.” (2015, p.12). Implica em formações subjetivas que não se encerram na fixidez e, devido a seu caráter de fluidez, geram associações contínuas que se desestabilizam para prosseguir em movimentos heterogêneos, afirmando-se como uma constante reinvenção. Por isso, termos como unidade, todo, sujeito objeto, determinação e universalidade não se associam à noção de dispositivo, uma vez que este necessita transitar em seu campo de imanência, inerente à sua significação. Tal perspectiva se aproxima do pluralismo, pois lhe é próprio o caráter de produzir multiplicidades:

“Há tantas bifurcações e ramificações quantas instaurações, tantos desabamentos quantas construções, segundo os recortes operados

pelos dispositivos, e «não há nenhum sentido na proposição segundo a qual a razão é uma longa narrativa agora terminada». As diferentes linhas de um dispositivo repetem-se em dois grupos: linhas de sedimentação, linhas de atualização ou de criatividade.” (DELEUZE, 2015, p.14)

A obra de Robert Smithson, portanto, aproxima-se dessa visão da arte como dispositivo. Emerge, submerge, reconfigura-se através de jogos de forças, de continuidade com o ambiente. Faz-se ver a heterogênese do espaço, suas derivações. Como mente e ambiente são esferas correlacionadas, os processos também se associam e produzem multiplicidades. O ambiente colapsa; o cérebro colapsa; as ondas cerebrais “desgastam os rochedos do pensamento”. Além disso, o artista possui interesse por assuntos associados às ciências físicas e naturais, revelando que suas obras aderem aos movimentos de desordem, a espiral como campo aberto, se direcionando para o indeterminado.

Essa perspectiva encontra aderência ao pensamento de David Lapoujade (2017) e Gilbert Simondon (2003), já mencionados desde a introdução. Estes autores pensam nas relações e nas emergências, nos processos imanentes, assim como no enfrentamento do que Lapoujade nomeou como *fossilismo do pensamento*, ou seja, o seu enrijecimento em determinações prévias, em gêneses prontas.

A abordagem aqui desenvolvida visa conectar diversos saberes, expandindo-os em uma rede que desfaz as divisões disciplinares: as obras são emergências e abertas à experiência. Desta forma, as propostas desses trabalhos produzem composições singulares, uma vez que privilegiam o aspecto processual e a geração de modos de relações no mundo em detrimento de uma forma baseada em critérios de representação. Esta também pode ser entendida, em linhas gerais, como a constituição de um ser situado no âmbito dos fenômenos, tendo o sensível e as intensidades reduzidos ao universo fenomênico, que se delineia como uma propriedade passiva e receptiva.

Em outro sentido, a formalização de alguns trabalhos da arte contemporânea inauguram o potencial de gerar modos de existência e de ação em uma determinada realidade. Desse modo, elas seriam agentes micropolíticos, pois implicam em ações localizadas em detrimento de um grande projeto utópico de transformação social ao modo da evolução histórica. As obras, portanto, oferecem possibilidades de modos de existência, de reinvenção do cotidiano, de percepções diferenciadas da

temporalidade. Isto posto, encontramos em seu projeto a correlação entre corpo-ambiente-mente-conceito.

Uma vez que elas não dependem somente da forma material para propor elementos de ligação entre seres, obras e conceitos, a prática artística se afirma como um potencial de produzir diversas mediações, que se expandem em outras possíveis e assim em diante, em um fluxo incessante. As propostas, em linhas gerais, convocam à geração de diversas maneiras de pensarmos as formas de habitarmos o mundo. Atuam como dispositivos de fabricação de enunciados variados que não se cristalizam, e sim transitam. Em continuidade, também são emergentes, pois a heterogênesse está aí implicada.

A heterogênesse, por vezes, é associada ao devir, uma vez que esta noção também lida com a concepção de substâncias sem substrato e não conta com uma identidade que preserva nenhum tipo de unidade substancial. Trata-se de uma filosofia que traz em si o movimento e a diversificação geradora de multiplicidades. Como afirma Gabriel Tarde, “existir é diferir” (2007, p.98).

Como mencionado, a construção da espacialidade é um dos elementos que se destacam nos trabalhos. Essa escolha presente nos processos criativos de diferentes artistas contribuiu para o rompimento de algumas categorias já consagradas pela história da arte, tais como as definições de pintura, escultura e na centralidade de ambas como materialização das obras.

Diversos trabalhos destacam a importância do processo para além de um resultado final, ou seja, a criação passa por uma diluição das materialidades estabilizadas na história da arte. Segundo o artista minimalista Sol Lewitt (2012), o conceito torna-se o elemento mais significativo na composição. É ele que guiará todo o planejamento e processo de criação, sendo “a execução uma questão de procedimento rotineiro.” (ARCHER, 2012, p. 56).

Ao longo das leituras, a visão de David Lapoujade (2017) e de Gilles Deleuze (1992) elucidou as possibilidades de construção do que podemos entender como um *conceito*, primeiro passo para adentrarmos essa zona movediça.

Para Lapoujade, o conceito é um modo de concentrar uma experiência atrelada à percepção, isto é,

“unidades de consistência” que se constroem pela incorporação de diversas experiências que se encontram e se transformam. Por isso,

esse processo pode ser entendido como a construção de um mapa, pois os conceitos “mantêm juntos os termos de uma multiplicidade qualquer” (p. 77, 2017).

Embora tenhamos a tendência a definir um conceito como uma unidade estável, nesta concepção, trat-se de uma potência de multiplicação pelas possíveis associações e construções que lhe são inerentes. Nesse ponto, é possível afirmar que a criação conceitual é processual e metaestável. Interessa muito mais colocar em destaque o movimento dessas trocas constantes entre corpo, mente e ambiente do que distribuir definições e significações de modo antecipado. Há, evidentemente, uma sintonia com a teoria corpomídia que também parte da dinamicidade entre essas relações (corpo-mente-ambiente). Nessas teorias, não há uma noção de princípio que as guie, e sim ações no meio, consolidando-se pelo seu caráter móvel e construtivo, como aberturas experienciais.

Como ainda pontua Lapoujade:

“O sujeito, o objeto, a matéria e o pensamento são descritos não como dados ou formas a priori, mas como processos que se formam no pensamento ou fora dele. Tanto no plano psicológico como no plano filosófico, destacar o movimento daquilo que está sendo feito implica, a cada vez, uma crítica das formas nas quais costumamos distribuir com antecedência os fluxos de vida, de pensamento e de matéria” (2017, p. 12)

David Lapoujade desenvolveu uma longa pesquisa sobre a filosofia de William James cujo ponto de partida foi o que ficou conhecido como *empirismo radical*. Um viés particularmente interessante para traçar as possíveis formas de construção de ideias e conceitos. Termos como *multiplicidade*, *experiência* e *movimento* permeiam essa abordagem.

Assim, Lapoujade considera a realidade como criação constante. Conceitos que tradicionalmente eram entendidos a partir de dicotomias, tais como teoria/prática, natureza/cultura, experiência/verdade, são abordados pela via do pragmatismo. Não há, portanto, uma substância prévia ou *coisa em si*.

Categorias como sujeito, objeto, matéria e pensamento não são designadas como formas a priori, mas como construções. Desse modo, privilegia-se destacar o fluxo daquilo que está sendo feito e suas implicações, ou seja, o interesse é na construção das ideias como funções e não mais como formas dadas. A escolha pelo método do pragmatismo não ocorre por acaso. Isso se deve ao fato de que a prática

não está apartada da reflexão: “prática significa que consideramos a realidade, o pensamento, o conhecimento e ação enquanto eles estão se produzindo.” (LAPOUJADE, 2007, p.11). Portanto, uma vez que a prática está implicada em um processo, não é mais possível separá-las quando esse decurso é considerado. Nessa dinâmica, o autor também frisa que as ideias se produzem no continuum mente-corpo-ambiente.

Como é possível perceber, até aqui temos alguns exemplos de como o pensamento dicotômico e substancialista é colocado em questão, até mesmo quando Lapoujade define em algumas palavras a filosofia de William James, “uma filosofia do homem que se produz num mundo que ele mesmo está produzindo(...) Aquilo que existe não são as coisas feitas, mas as coisas se fazendo.” (LAPOUJADE, 2017, p.14).

Segundo Lapoujade, as ações podem entrar em crise: aquele que não acredita mais no mundo diminui a sua potência de agir. A tarefa da filosofia é, portanto, atribuir motivos para acreditarmos nesse mundo. Para isso, uma questão é apresentada: “Quais são os signos nos quais podemos confiar?” (LAPOUJADE, 2017, p.16)

Se os signos que alicerçam o pensamento partirem de uma unidade, esses mesmo signos entram em crise. Por isso é necessário que criemos uma nova rede sógnica para acreditar/agir no mundo. Repensar a teoria dos signos, portanto, é uma das formas de potencializar nossa presença, uma vez que a tarefa da filosofia é “nos dar razões para acreditar nesse mundo” (LAPOUJADE, 2017, p.16). A arte é uma dessas formas de geração de amplas redes sógnicas responsáveis por desestabilizar conceitos e situações muitas vezes dadas como prontas e constituídas.

Nesse âmbito, o pluralismo é a construção mais propícia para a restauração da crença. À primeira vista, esse pensamento pode gerar uma dúvida: como a pluralidade pode fortalecer a crença se nela não há certezas ou garantias? É nesse ponto que William James considerou necessário desenvolver uma psicologia que estudasse as variações e intensidades, examinando a produção das ideias e seus efeitos na consciência, ou ainda “determinar aquilo que permite à consciência dar sentido aos signos que ela percebe e como ela reage a eles através das variações de seu fluxo” (LAPOUJADE, 2017, p. 19). Por isso, tornou-se necessário analisar a realidade no momento de sua produção sem recorrer a gêneses ou adaptá-la a formas prontas que impedem uma análise processual.

Um artista que ajuda a pensar sobre a experiência e emergência associadas ao termo natureza é o português Alberto Pimenta, sobretudo a performance *Homo Sapiens*, criada na década de 70, período de forte efervescência política em seu país. Ele também dedicou-se à literatura, e por esse motivo a performance é entendida como “um poema que não pode ser dito por palavras... tem de ser escrito com o corpo... escrevi muitos assim.” (PIMENTA, 2014, p.29).

Homo Sapiens consiste na sua permanência em uma jaula do Jardim Zoológico de Lisboa ao lado de dois macacos. Em frente ao seu espaço, nas grades, colocou-se uma placa com a inscrição *Homo Sapiens*. Dentro da jaula, o performer tinha à disposição uma cadeira, um banco alto que lhe servia de mesa, livros, água e alimento. Diante de tal cena, os visitantes do zoológico mostravam-se surpresos por não ver ali um outro macaco, e sim um humano. Logo, eram criadas associações entre as duas espécies. Ao perceber essas diferentes reações, percepções e comentários dos visitantes à sua presença naquele espaço, Alberto Pimenta escreveu um caderno de anotações com essas informações que, mais tarde, tornar-se-ia um livro homônimo à performance. Um de seus pontos de partida criativo foi o conto *Relatório para uma academia*, de Franz Kafka, cujo personagem principal, um macaco, aprende com os humanos a beber, fumar, agredir e cuspir.

Aqui podemos entender a natureza como continuidade e diferenciação. Remontando à sua origem a cerca de 300.000, advinda da dos primatas superiores, da espécie *sapiens* e do gênero dos *hominidae*, o *homo sapiens* apresentava-se como exímios caçadores, cozinhavam carne e possuíam habilidades para a fabricação de utensílios, como, por exemplo, lanças utilizadas nas caças. Quanto ao seu desenvolvimento biológico, dispunha de um cérebro com 83% do tamanho atual comparado ao humano.

António Damásio (2018) desenvolve uma perspectiva que parece encontrar aderência à obra. Algumas questões propostas em *A estranha ordem das coisas: as origens biológicas dos sentimentos e das culturas*, funcionam como fio condutor para as problematizações que objetivamos propor aqui. O primeiro ponto é que, de antemão, se questiona a cultura como privilégio e empreendimento eminentemente humano, o que o leva a nos fazer pensar que:

“os problemas que as culturas resolvem são exclusivamente humanos ou também afetam outros seres vivos? E quanto às

soluções que a mente cultural engendra? São uma invenção humana totalmente original ou foram usadas, ao menos em parte, por seres que nos precederam na evolução? (...) Será que essas construções humanas não teriam sido auxiliadas por estratégias e instrumentos biológicos mais antigos que as precederam? (DAMÁSIO, 2018, p. 26)

No decorrer da argumentação de Damásio, observarmos que os primatas não humanos, por exemplo, produzem instrumentos para se alimentar, até mesmo transmitindo essas técnicas aos outros da mesma espécie. Também se destacam as ações dos bonobos, que compartilham seu alimento e demonstram traços de empatia e altruísmo, características muitas vezes associadas ao humano como indicadores de afetividade. O que nos diferencia entre esses primatas, ainda segundo o autor, são as suas produções culturais mais ou menos complexas, relacionadas à carência de intenção, linguagem verbal comum e à simplicidade de sua capacidade intelectual (DAMÁSIO, 2018, p. 27).

No trabalho de Alberto Pimenta há a abertura para a compreensão do humano em continuidade às suas origens primevas. Os regimes de sentido localizados como puramente humanos são arrolados e expandidos em modelos animais como forma de compreensão de seus aspectos morais, ou seja, as duas espécies se tocam em suas relações de continuidade e descontinuidade. Aqui, encontramos um apontamento para a inseparabilidade do humano em relação aos primatas que integram o reino animal, evitando, dessa forma, a antinomia entre animal/humano, assim como a ideia de evolução associada ao aperfeiçoamento da espécie. A agressão, a violência são componentes do humano assim como de outros animais primatas. A capacidade de desaprender os hábitos adquiridos também os compõem:

“Nasci há quarenta e dois anos. Como não existe o direito explícito ao analfabetismo, que eu acho que seria um direito do homem como outro natural, fui para a escola, ensinaram-me uma data de coisas. Começaram-me a ensinar, nessa altura, muito cedo, e durante cerca de quinze, dezesseis, dezessete anos, ensinaram-me muitas formas de comportamento e muitas coisas acerca da vida, que me foram complicando cada vez mais a vida, dificultando-me. (...) A partir de uma certa altura decidi começar a desaprender essas coisas todas que me ensinaram. Naturalmente, comecei pelas últimas que são as mais fáceis e estou em pleno processo de desaprendizagem e espero, tendo tempo para isso, leva-lo a bom termo durante a minha vida.” (PIMENTA, 2014, p.9).

Como aponta Lapoujade, ao pensarmos nesses *fluxos de vida* e nesse conjunto de termos (sujeito, objeto, matéria e pensamento) pela via do processo e não de formas dadas, adentramos numa região em que é importante capturarmos o movimento daquilo com o que nos relacionamos.

Em *Homo Sapiens* vislumbramos ambos os animais em relação de trocas entre si e com o ambiente, não sendo objetos receptores, e sim agentes que se transformam mutuamente. Tal implicação também aponta para as especificidades das espécies, em concordância com o que Edward Wilson (2009) pontuou sobre a diversidade da vida: “ a origem das espécies é, portanto, simplesmente a evolução de alguma diferença – qualquer diferença- que, sob condições naturais, impeça a produção de híbridos férteis entre populações.” (2009, p. 71).

Nessa experiência artística, emerge a relação como um ponto crucial na sua criação. Elas se formam por interpenetrações, ultrapassando as separações entre sujeito/objeto. Toda a composição se desdobra a partir dessas linhas conectivas, de uma desaprendizagem que emerge dos fluxos e pelas reações a eles. A prática artística, portanto, modifica o pensamento e o ambiente no transcorrer de sua execução. O homem desenvolve o comportamento agressivo, muitas vezes associados à não racionalidade das espécies não humanas, enquanto os primatas manifestam a cooperação e comportamentos pacíficos.



Fig.8: Alberto Pimenta em sua performance/ happening *Homo Sapiens*, realizada no zoológico de Lisboa em 1977

Fonte: Disponível em: <https://observador.pt/2018/05/05/alberto-pimenta-cuidado-que-este-e-um-homem-pykante>



O cidadão nacional n.º 727697, natural do Porto, soldado sem instrução incorporado na reserva territorial, licenciado em filologia germânica pela universidade de Coimbra, esteve exposto, no dia 31 de Julho de 1977, entre as 16 e as 18 horas, numa jaula do Palácio dos Chimpanzés do Jardim Zoológico de Lisboa.

Fig.9: sala com os objetos necessários para a realização da performance *Homo Sapiens*, de Alberto Pimenta, com as respectivas informações sobre a data, horário e local onde ela seria colocada em ação.

Fonte: Disponível em: <https://observador.pt/2018/05/05/alberto-pimenta-cuidado-que-este-e-um-homem-pykante/>

O processo criativo do artista brasileiro Walmor Corrêa também se destaca pelo interesse em investigar questões concernentes aos campos das artes visuais, da ciência, da literatura e da história, associados ao que costumeiramente se entende por *natureza*.

Comumente, as artes visuais e a literatura estariam situadas no âmbito da ficção, enquanto a ciência e a história se fundariam no paradigma da verificabilidade, da comprovação e dos registros documentais. No entanto, esses paradigmas, que situariam as áreas de conhecimento em regiões bem delimitadas, são desestabilizados quando pensados pela noção de experiência.

O trabalho *Metamorfoses e Heterogonia* (2015), assim como outros da ampla gama que constitui a trajetória de criação do artista, possibilita o debate sobre os sistemas de investigação histórica, científica e sua produção de resultados partindo de alguns materiais e conceitos.

Entre os materiais de pesquisa, destacam-se as anotações encontradas em cartas redigidas por Padre José de Anchieta (1534-1597) sobre a fauna e flora brasileiras. No período, o jesuíta era considerado um pesquisador notável, e seus registros considerados verdadeiros tratados naturalistas. Neles, encontram-se, por exemplo, descrições de diversas espécies de pássaros presentes no Brasil no século XVI, muitas vezes com características dotadas de exotismo por tratar-se do olhar de um europeu sobre uma terra desconhecida. Evidentemente, o estatuto de veracidade sobre a existência de alguns desses animais se desfez, o que nos levaria a pensar que Walmor Corrêa elaboraria um trabalho tendo em vista desmontar o sistema histórico-científico do período, expondo esses enganos e nos convidando a corrigi-los conforme as comprovações atuais que temos a seu respeito. No entanto, o motor de tal criação é justamente a falibilidade e os erros identificados nesses métodos, criando relações entre diferentes áreas de saber, embaralhando as noções de verdadeiro e falso e nos direcionando para a possibilidade de expansão sêmica que tanto as artes visuais quanto a literatura engajam.

Para compreendermos como essas relações em *Metamorfoses* e *Heterogonias*, traremos retomaremos o debate em torno do conceito de experiência, assim como incluiremos a visão de ciência para Ilya Prigogine. Essa escolha se justifica devido ao conceito de experiência mostrar uma aderência à noção de processo, tão cara ao olharmos para a obra de Walmor Corrêa, abrindo espaço para adentrarmos esse caminho de complexidade entre ciência e arte.

Natural de Santa Catarina, Walmor Corrêa tem participado de importantes mostras de arte contemporânea, nacionais e internacionais, incluindo a XXVI Bienal de São Paulo, em 2004. *Metamorfoses* e *Heterogonias* foi exposta no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) no ano de 2015, integrando o *Projeto Paredes*, que consistiu na colocação da obra em um dos corredores de acesso à sala principal de exposição.

As técnicas usadas na criação são bastante diversificadas, sendo uma delas o empalhamento de animais, utilizada para atingir o máximo possível de veracidade. A cartografia é outro método presente na composição ao apresentar um mapa amplo da região litorânea paulista (fig.10), principalmente da parte que integra São Vicente, Guarujá, Bertioga, Mongaguá e Itanhaém, isso porque, segundo os relatos, esses seriam os trechos percorridos por Padre José de Anchieta. Ao longo das regiões que compõem o mapa, foram dispostos quinze pássaros empalhados, aqueles descritos

nos relatos, cada um sobre os locais onde supostamente eram seus habitat. Cartazes também foram elaborados com desenhos feitos por Walmor Corrêa. Nestes, podemos visualizar as chamadas para o público participar de cursos, exposições, atividades, palestras e observações de aves no Parque Ibirapuera, lugar onde está localizado o Museu de Arte Moderna (fig.11).



Fig.10: Mapa da região litorânea de São Paulo
Fonte: Disponível no site do artista, www.walmorcorrea.com.br



Fig.11: Cartaz

Fonte: Disponível no site do artista, www.walmorcorrea.com.br



Fig.12: Corredor do Museu de Arte Moderna, cartazes e seção de taxidermia

Fonte: Disponível no site do artista, www.walmorcorrea.com.br

Ao lado do mapa exposto na parede, localiza-se uma porta que dá acesso a uma provável seção de taxidermia. Nesse caso, houve uma intervenção no espaço arquitetônico simulando a existência desse laboratório. A sua presença no ambiente causa estranhamento, no entanto também nos leva a crer que de fato houve a

elaboração de um espaço adequado, uma vez que o cartaz convoca o público a participar de cursos voltados à área. Devido a todos esses arranjos, aqueles que interagem com a obra/espaço duvida sobre a existência dos animais, do curso oferecido e do próprio laboratório de taxidermia.

Como posto, o filósofo David Lapoujade propõe uma leitura de diferentes conceitos William James. Entre esses conceitos estão as noções de verdade e conhecimento, crença e experiência, que se desenvolvem em rede ao longo do livro. Diante do trabalho de Walmor Corrêa é possível pensar a experiência como um dos motores que mobiliza a criação artística, e não só isso, mas como ela mesma torna-se parte constitutiva na produção de sentido da obra.



Fig.13.: técnica de empalhamento utilizada na confecção de animais
Fonte: Disponível no site do artista, www.walmorcorrea.com.br

Para Walmor Corrêa, a arte coloca em relevo as diversas formas em que a falha científica se manifesta. Uma delas é justamente o encontro entre mito e ciência, conforme é possível notar no trabalho *Unheimlich* (2005). Nele, o artista se propôs a estudar a organização fisiológica de cinco seres imaginários do folclore brasileiro: o Curupira, o Ipupiara, o Capelobo, a Ondina e a Cachorra da Palmeira. Nessa criação, os seres são híbridos, parte animal, parte humano. Para chegar às imagens e ao conhecimento sobre a organização desses corpos, foram consultados

profissionais da medicina, para que a obra pudesse expor a continuidade dos seres, homem e animal, por meio de sua fisiologia exposta em forma de dissecação. Nesse trabalho, portanto, emerge o estranhamento quando colocamos esses dois universos em contato, ou seja, o vocabulário técnico da ciência com o caráter fantasioso dos seres imaginários, o que também ocorre em *Metamorfoses* e *Heterogonias*.

Essas fronteiras bastante difusas entre verdadeiro/falso, mito/ realidade, aproxima-se da visão de William James do que podemos entender sobre *verdade*. Comumente esse conceito foi abordado ao longo da história da filosofia a partir de uma constituição transcendente, pois haveria por trás dos fenômenos uma substancialidade intrínseca, ou seja, pela experiência não teríamos acesso à coisa em si, somente a uma de sua parcela, que se constitui como gradações de fenômenos. Para James e Lapoujade a verdade não mais é declinada no singular, como se respondesse a uma totalidade e unidade de sentido, e sim no plural: as verdades são múltiplas, pois implicam nos diferentes modos de verificação de diferentes processos da vida, gerados pelas mais diversas ações e passagens cujo resultado pode ser entendido como verdadeiro ao gerar uma “ação bem sucedida” (LAPOUJADE, 2017, p.9). Cabe frisar que a ideia de ação *bem sucedida* não se refere ao termo *sucesso*, muitas vezes utilizado para banalizar o pragmatismo a uma filosofia para obtenção de eficácia nas ações. A ação *bem sucedida* está contida na elaboração das ideias e nos processos, uma vez que o pensamento, o conhecimento e a ação sempre estão em constante construção sendo, assim, entendidos como resoluções parciais. O que existe, portanto, não são “as coisas feitas, mas as coisas se fazendo” (LAPOUJADE, 2017, p.17).

Diante disso, ao ter contato com o trabalho de Walmor Corrêa, abre-se um espaço para pensarmos sobre a própria elaboração do discurso científico. É importante frisar que o objetivo aqui não é questionar a validade desse discurso, e sim abrir um caminho para entendê-lo a partir de uma chave mais imanente, em que conceitos sempre são revistos, complementados por novas descobertas, criando novas validações e refutações constantes. Questiona-se, nesse caso, a estabilidade de um discurso que na verdade, para se constituir, necessita de constantes desestabilizações. A ciência, portanto, passa a se afirmar nas experimentações, mais do que nas certezas e conclusões, ou, como afirma o químico Ilya Prigogine

(2011), “a significação das leis da natureza ganha um novo sentido. Doravante elas exprimem possibilidade” (2011, p. 12).

A *Carta de São Vicente*, de Padre José de Anchieta, datada de 1560, é considerada um material bastante frutífero para pensar nessas relações no trabalho do artista. Nesse período, Anchieta foi escolhido para que iniciasse a observação e descrição da região da Mata Atlântica, mais especificamente de São Vicente. Com grande erudição, conhecendo temas que passavam da literatura, à botânica e zoologia, Anchieta compôs um pequeno tratado da biodiversidade local. Além da descrição baseada na observação, também foram incluídos relatos dos indígenas sobre os animais, ampliando, assim, a significação de tal documento, pois revelava tanto o aspecto biológico quanto o cultural, uma vez que narrava o modo como tais seres eram percebidos. A carta incluía, ainda, informações sobre os costumes locais, a língua indígena, descrição e aplicação de ervas medicinais e informações sobre a culinária.

Considerada o primeiro documento no qual há uma apresentação da Mata Atlântica, a carta também traz descrições sobre o clima, as diferentes espécies de cobras, anfíbios e aracnídeos, a diversidade de abelhas e, também, de animais vistos por ele especificamente na região, sem contar com referências em plagas europeias, tais como o bicho preguiça e o tamanduá bandeira.

Padre José de Anchieta desembarcou na Baía de Todos os Santos, no estado da Bahia, em julho de 1553, junto a D. Duarte da Costa, segundo governador do Brasil, padre Luiz da Grã, provincial dos Jesuítas e de outros padres e integrantes na ordem. Em janeiro de 1554, migra para São Paulo, local onde iniciou a redação das cartas de periodicidade quadrimestral. Além disso, tornou-se professor de latim, lecionando para o padre Manoel de Paiva, líder das missões jesuítas na região, além de traduzir, quando necessário, textos para a língua portuguesa. Em seguida, dedicou-se a aprender o tupi, fator que propiciou sua aproximação dos indígenas nas relações de escambo. Ao longo da edificação da cidade de Piratininga e do processo de catequização, Anchieta percorreu o litoral paulista, adentrando as regiões de Bertioga e Itanhaém.

Além do domínio da língua, Anchieta também era apreciador da literatura. Compunha versos e utilizou recursos da poesia sacra, autos e mistérios no processo de catequização indígena. Dotado desses recursos, suas cartas apresentam as descrições e interpretações das observações feitas das plantas, dos bichos, do

clima, da terra local. Aqui não serão abordadas as questões referentes à catequização, os conflitos ou à fundação da cidade, o foco se direciona para o aspecto que está em consonância com as obras de Walmor Corrêa: a descrição naturalista.

As cartas iniciais enviadas a Portugal apresentam majoritariamente informações sobre os hábitos indígenas, sua adesão à catequização, as dificuldades encontradas e superadas ao longo desse contato e as estratégias de aprendizagem da língua local. Trata-se de um olhar estrangeiro diante de uma organização social e de um ambiente repleto de contrastes àquele de origem de Anchieta, por isso em diversos trechos das cartas encontramos uma descrição feita por um sujeito tanto deslumbrado com as belezas quanto espantado com tudo que visualiza em seu caminho.

A partir da carta X, escrita em São Vicente, datada de maio de 1560 e dirigida ao Padre Geral, há uma mudança no teor desses relatos: trata-se do início de uma observação mais detida da fauna e flora locais. Assim como nas cartas em que há uma apresentação dotada de estranhamentos em relação aos costumes, os relatos naturalistas também apresentam essa característica. Padre José de Anchieta, inclusive, escreve que deseja narrar “acerca do que suceder conosco que seja digno de admiração ou desconhecido nessa parte do mundo” (1933, p.103). A carta, posteriormente, integraria a *Coleção de Notícias para a História e Geografia das Nações Ultramarinas*, da Academia Real das Ciências de Lisboa, em 1812. Ou seja, tal documento serviria como parâmetro técnico-científico para o conhecimento das características do local colonizado. Na abertura da carta consta um resumo sobre os assuntos que serão tratados, organizados da seguinte maneira:

“Carta X: “Descrição das coisas naturais da Capitania de São Vicente. – Divisão das partes do ano. – Tempestades. – Disputa com um feiticeiro. – Enchente dos rios. – Saída dos peixes. – Boi marinho. – Narração de uma tempestade no mar. – Entrada dos peixes. – Sucuriuba. – Jacaré. – Capivara. – Lontras. – Caranguejos. – Modo indígena de curar o cancro. – Jararaca, cascavel, coral e outras serpentes. – Piolho de cobra. – Aranhas. – Tatoranas. – Panteras. – Tamanduá. – Antas. – Preguiça. – Gambá. – Ouriços. – Macacos. – Tatú. – Veados. – Gatos minteses, gamos e javalis. – Lhama do Perú. – Bicho da taquara. – Formigas. – Abelhas. – Moscas e mosquitos. – Papagaios, beija-flores e outros pássaros. – Guará e outras aves marinhas. – Aves de rapina. – Anhima. – Galinhas silvestres. – Mandioca e “Yeticopê”. – Erva viva. – Árvores medicinais. – Pinheiros. – Raizes medicinais. – Pedra elastica. –

Conchas e perolas. – Espectros noturnos ou demonios. – Raras deformidades entre os Brasis. – Criança monstruosa. – Um porco hermafrodita” - (ANCHIETA, 1933, p. 103)

O primeiro ponto tratado refere-se às características do clima tropical e sua influência na agricultura, muitas vezes compostas de adjetivos que expressam sensações hiperbólicas, hostis e terrificantes: “a tempestade caiu com tanta violência que parecia ameaçar-nos o Senhor com a destruição (...) Se o Senhor não tivesse abreviado aquele tempo, nada poderia resistir a tamanha violência e tudo cairia por terra” (ANCHIETA, 1933, p.105) .

Embora haja ao longo das cartas descrições dos mais diversos animais, tais como o peixe-boi, o tamanduá, aranhas, mosquitos e serpentes, Walmor Corrêa se debruçou nas descrições sobre os pássaros. Perante a novidade de avistar e ter contato com algumas espécies, além de não possuir uma referência anterior sobre elas em seu contexto de origem, Portugal, a apresentação dos animais gera estranhamento ao leitor contemporâneo, que já possui a experiência de visualizá-los no Brasil. Entre eles, destaco o beija-flor, que foi materializado em *Metamorfoses e heterogonias* conforme as informações dadas por Anchieta: “Há ainda outros passarinhos, chamados guainunbi, os mais pequenos de todos; alimentam-se só de orvalho; desses há vários gêneros, dos quais, um, afirmam todos, se gera da borboleta.” (ANCHIETA, 1933, p.124). O regime da crença da época associava a origem do beija-flor a uma borboleta, a *Macraglossa annulosa*, inclusive através dos relatos indígenas.

Além do beija-flor, Anchieta descreve também um *Podicipedideo*, popularmente conhecido como Mergulhão:

“Há ainda outra ave marinha semelhante á ádem, que, em lugar de asas, tem pequenos membros, vestidos de macia penugem; tem os pés quase na cauda, de maneira que não podem sustentar o corpo e só lhe servem para nadar, quando ela não pode voar nem andar” (ANCHIETA, 1933, p.124)

Diante desse panorama, pode-se afirmar que a produção da verdade não se estabiliza em uma resolução final. Nesse sentindo, há uma aderência na obra de Walmor Corrêa, em que o conhecimento e a crença se constituem nesse processo de mudança e instabilidade. Lapoujade recorre à psicologia para entender como os processos mentais não se resumem à representação. Isso porque essa noção parte

de uma realidade substancial da mente, ou seja, oposta ao fluxo e à processualidade, sendo, assim, mais frutífero entendê-la pela dinâmica mútua em que a ideia produz a mente assim como a mente produz o ambiente. O que seria essa produção nesse movimento contínuo entre a geração de ideias que produzem a mente?

A verdade, nessa teoria, não existe no singular. Ela se constrói no plural, são verdades, pois elas estão associadas às verificações. A verificação tem aderência com a noção de experiência, que em si inclui a asserção de que as coisas trazem em si o seu potencial de mudança constante, assim como se estabelecem em planos de consistência. Isso significa que há uma conjunção entre equilíbrio e não equilíbrio, mostrando-nos que a vida se desenvolve nesse decurso contínuo. Com isso, a idealização da natureza como uma constituição que se dá somente pela harmonia e equilíbrio pode ser questionada.

Afirmar a possibilidade em lugar da certeza não implica uma negação das leis científicas. Pelo contrário, somam-se eventos que escapam a elas, tornando-as um campo aberto de criação. É nesse ponto que emerge o caráter criativo ao propor uma descrição da natureza que vai contra uma proposta determinista dos fenômenos.

Como vimos anteriormente, o pragmatismo é um método de avaliação prática, examina as ideias, os conceitos e as filosofias não mais do ponto de vista da sua coerência interna ou da sua racionalidade, mas em função da sua consequência prática. Devemos avaliar as ideias segundo seu objetivo de nos fazer agir ou pensar. Se o pragmatismo é assim definido, ao examinarmos as ideias e conceitos que permeiam a obra de Walmor Corrêa podemos pensar quais são as suas consequência práticas para pensarmos sobre as cartas de Padre José de Anchieta, o quanto ela nos leva a fazer pensar sobre a veracidade e o falso.

A arte propõe conceitos para nos fazer pensar e muitas vezes agir, conforme as premissas do pragmatismo, colabora para

“fabricar as ideias que possam servir à ação ou ao pensamento. Ele se torna, dessa maneira, uma ferramenta de criação. Como se fazem as ideias e o que fazemos com as ideias, esses são os dois eixos do pragmatismo. De um ponto de vista muito geral, o pragmatismo, portanto, concebe as ideias como causa para a ação que nos permite criar e avaliar. Essa é grande dificuldade: não um método da criação, mas um método para a criação.” (LAPOUJADE, 2017, p.14)

O mundo, nessa visão, está sempre por se fazer, pois depende das relações possíveis que estabelecemos, ou seja, “há relações na medida em que se trata, justamente, de um campo de experiências que se cruzam, que se prolongam indefinidamente, se colidem, se interpenetram, às vezes sem nenhum limite demarcado” (LAPOUJADE, 2017, p. 28).

O encontro entre a escrita de Padre José de Anchieta e a instalação de Walmor Corrêa nos leva a pensar sobre essas relações, empreendidas de modo singular. A experiência que emerge é diversa porque as relações são plurais. Se o registro literário/naturalista de Anchieta teve como objetivo a difusão de uma descrição da realidade, com o intuito de transmitir a veracidade do que foi encontrado no Novo Mundo, a obra de Walmor Corrêa também propõe expor a instalação como real. No entanto, as mediações ao longo do tempo geraram outras verdades e experiências. Ao crer na instalação como algo verídico, também depositamos o nosso regime de crença. Ela nos faz crer, mas com algumas suspeitas. Expõe justamente a falibilidade do discurso de Padre José de Anchieta, outrora elevado ao estatuto de verdade, levando-nos a suspeitar de outros discursos que se constituem pelo mesmo sistema.

Outro trabalho de Walmor Corrêa que encontra aderência a essa discussão é *Sítio Arqueológico* (2011), assim como *Hidden Treasures* (2006), de Ahmad Nadalian, natural do Irã. Além do interesse comum pela arqueologia, ambos introduzem a narrativa mítica, complexificando as relações entre real/imaginário, verdadeiro/falso. A dimensão sógnica se expande ao pensarmos a partir das redes que relações que elas criam com o ambiente.

Em 2011, Walmor Corrêa instalou o seu trabalho no Jardim Botânico de Porto Alegre. Trata-se da criação de um fóssil de sereia que supostamente teria sido descoberto no terreno. Tal projeto contou com a participação de especialistas de diferentes áreas do conhecimento, como historiadores, biólogos e médicos para embasar a pesquisa que compõe um projeto maior nomeado *Artemosfera*.

Do mesmo modo como outros trabalhos do artista, *Sítio Arqueológico* reporta às lendas e narrativas populares, assim como aos procedimentos e temas de cunho científico, haja vista as obras *Eletrocardiograma da sereia* e *Cirurgia da Ondina*, cujas imagens se referem à organização da fisiologia e dos órgãos desta figura mitológica. Nessa direção, a obra exposta levou ao público o fóssil de uma sereia em um ambiente

que propõe reproduzir o cenário de uma região de escavação arqueológica, como se ali houvesse uma descoberta verdadeira.

Nesse espaço, encontramos placas de sinalizações e de descrição do fóssil, incluindo o local original de sua descoberta antes de ser enterrado no Jardim Botânico; uma ponte de onde o público pode visualizá-lo; demarcações com arames da área e materiais utilizados na escavação. Em relação à materialidade, o fóssil foi construído com pó de mármore e resina para que ganhasse o máximo de efeito de veracidade, colocado entre duas faixas de solo que se separam de um buraco quadrado. Ali ainda estão dispostos os materiais supostamente utilizados na escavação, como pequenas pás e pinceis, conforme é possível visualizar na figura 14. Junto à escavação, há uma placa com informações verbais relacionadas a sua origem, como foi descoberto, para quem foi direcionado e as características fisiológicas do ser encontrado. Além disso, há um pequeno mapa que indica as regiões do parque onde foi realizada a atividade de escavação (fig.15).



Fig.14: fóssil de resina e materiais de trabalho arqueológico, partes da obra *Sítio Arqueológico*, de Walmor Corrêa

Fonte: Disponível no site do artista, www.walmorcorrea.com.br

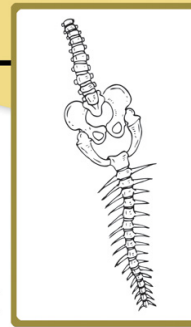
Sítio Arqueológico

Esqueleto quase completo de uma Sereia, espécie ainda não conhecida pela ciência.

A descoberta foi feita em parceria com o Jardim Botânico do Rio Grande do Sul. Quando funcionários do Jardim Botânico preparavam o terreno para construir um pequeno jardim, encontraram um fragmento ósseo. Não sabendo do que se tratava, o material foi encaminhado ao especialista Walmor Corrêa, que o identificou como sendo de uma Sereia.

A área foi isolada e as escavações prosseguiram até encontrarem o esqueleto quase completo. Este esqueleto representa uma linhagem de mamíferos completamente adaptados à vida na água, como os golfinhos e as baleias. Seu esqueleto apresenta modificações na cauda, nas vertebradas, ausência de cintura pélvica e membros anteriores em forma de nadadeiras, adaptações que favoreceram a vida no ambiente aquático.

Ainda resta saber como o espécime teria morrido, acredita-se que os primeiros colonizadores do Rio Grande do Sul o teriam capturado nas proximidades do Lago Guaíba, e posteriormente vieram enterrá-lo onde hoje é o Jardim Botânico.



Zoneamento de Atividades

- Zona de uso Especial
- Zona Primitiva
- Zona de uso Intensivo
- Zona de uso Extensivo
- Zona de Recuperação
- Zona de Ampliação



Fig.15 : Informações oferecidas sobre o suposto fóssil encontrado no Botânico do Rio Grande do Sul, parte do trabalho *Sítio Arqueológico*.

Fonte: Disponível no site do artista www.walmorcorrea.com.br

Em *Sítio Arqueológico* todos os materiais dispostos na demarcação espacial são investidos de valores. Além disso, há uma sobreposição de temporalidades: constrói-se o sentido agora a respeito de um ser originário do passado, levando-o a um fazer crer. Há nessa construção o encontro da espacialidade – o Jardim Botânico, o solo, as pedras e a vegetação – com o universo dos mitos e dos instrumentos próprios ao trabalho arqueológico. Esses dois mundos se confundem e se encontram, uma vez que, nessa hipótese, o fóssil tratar-se-ia de um ser anteriormente vivo, conforme afirma o próprio artista,

Há relatos dos Anchietas falando sobre seres mitológicos. Depois de ter conhecimento dessas informações e uma viagem à Amazônia, resolvi comprovar a existência dos personagens, inclusive com um atlas de anatomia. Nele, mostro como seriam os órgãos de uma sereia. A partir disso, surgiu a ideia de um sítio arqueológico.

(Disponível em:

<https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2011/12/sitio-arqueologico>)

Por sua vez, o artista iraniano Ahmad Nadalian desenvolve trabalhos que também retomam as mitologias e elementos da arqueologia. Seus projetos estão em consonância com a propostas voltadas à arte ambiental e neles faz uso de diferentes materiais e tecnologias para a construção de sua linguagem.

Nesse conjunto, há tanto pedras gravadas com imagens que retomam a pintura rupestre ou a fossilização de plantas e animais, quanto o uso de tecnologias de vídeo e web design. Como resultado, encontramos performances, instalações e esculturas. Nadalian desenvolveu seus trabalhos em diferentes ambientes e países, entre eles está o Brasil, que compõe o projeto *Uma viagem à América do Sul*.

Além das obras, as atividades de Nadalian são engajadas na defesa das causas ambientais, por isso sua atuação também está voltada à apresentação de palestras, elaboração de workshops e festivais sobre arte e meio ambiente. Os temas presentes em seus trabalhos, portanto, são os desastres ecológicos, as catástrofes e crises ambientais e a necessidade de preservação dos registros históricos presentes nesses locais. Com isso, o ambiente torna-se sua criação artística.

Assim como os trabalhos da *Land Art*, Nadalian muitas vezes emprega o registro das obras como material de exposição. Para isso, são utilizados vídeos, textos, fotografias e instalações.

Ao longo de seu projeto artístico, há uma linha entre o primitivo e a alta tecnologia: os mitos de criação da terra, as simbologias, as noções de trabalho. No outro ponto, aborda temas da era digital do início do século XXI, tais como a criação do ciberespaço e das redes de interação. O tema da tecnologia, portanto, atravessa as diferentes fases de seus trabalhos e, entre eles, destacarei aqui *Hidden Treasures*.

Ao viajar por diversos locais do mundo, o artista e pessoas da população local enterraram diversas pedras esculpidas com imagens de peixes, rostos ou outras partes do corpo humano.



Fig.16: detalhes de *Hidden Treasures*, de Ahmad Nadalian.
Disponível em www.riverart.net/hormoz/nadalian/



Fig.17: pedra com desenhos aos estilo rupestre lançada ao mar. Trata-se de uma parte do projeto *Hidden Treasures*.
Disponível: www.riverart.net/hormoz/nadalian/



Fig. 18: os pontos azuis no mapa apresentam os lugares onde Nadalian realizou as esculturas; os pontos em laranja, aqueles onde elas foram enterradas por diversas pessoas.
Disponível em; www.riverart.net/hormoz/nadalian/

Segundo Philippe Descola (2016), em um primeiro contato poderíamos achar que não há dificuldade em separar o que diz respeito à natureza daquilo que se conhece como cultura. Entende-se que natural é tudo que ainda não foi modificado pela ação humana, “aquilo que existiu antes do homem e que existirá depois dele, como os oceanos, as montanhas, a atmosfera e as flores” (2016, p.7). Em contrapartida, pertenceria ao âmbito cultural tudo que é produzido pela ação humana, ou seja, ideias e objetos. No entanto, ao falarmos dos objetos, por exemplo, e do próprio humano, encontramos-os em uma dupla implicação entre natureza e cultura. Não é possível, assim, manter essas duas esferas apartadas.

Ao ter contato com povos de culturas distintas, como o achuar, Descola percebeu que para eles não há uma separação entre humanos, vegetais e animais. Em seus sonhos este surge sob a forma humana, isso porque “os seres são concebidos e tratados como pessoas que têm pensamentos, sentimentos, desejos e instituições em tudo parecidos com os humanos, não são mais seres naturais”. (2016, p.14). Por isso, não há separação entre humanos e não humanos, entre elementos que pertencem à cultura que se distinguem de uma esfera natural.

Ao tratarmos a arqueologia dentro desse contexto, encontramos essa implicação direta. Os seres vivos são aqueles que revelam algo sobre a história, hábitos, alterações biológicas, geológicas. Ceran (1966) em seu indica algumas

pistas sobre o papel do ofício de um arqueólogo. Para o autor, o contato com o material descoberto é direcionado para especialistas de outras áreas, que com ele fazem uma parceria. Um arqueólogo não chega a uma conclusão definitiva sobre o fóssil encontrado. A História, portanto, ganha relevo nesse trabalho, e a ligação entre esses dois campos de saber é bastante forte. Isso porque, ambos irão colocar à luz novos “capítulos do homem civilizado; e, reavendo da terra as relíquias documentadas do passado, que impressionam a imaginação através da vista, torna real e moderno o que, de outro modo, pareceria um conto remoto” (CERAN, 1966, p. 13).

Ora, se Ceran traça o objetivo da arqueologia como a revelação das origens do homem civilizado, Nadalian e Corrêa deslocam esse objetivo para a criação de narrativas, para o âmbito do mito e da ficção, mas sempre em uma zona difusa, em que essas duas noções se embaralham. Os animais, o humano e a narrativa estão implicados, não havendo separação do que poderíamos entender como natural ou cultural separadamente. Os fósseis são construtores das hipóteses de origens da cultura, dos eventos. O corpo constrói essas narrativas a partir dos vestígios que deixam na Terra.

À maneira que prossegue o trabalho de campo, o escavador está sempre sujeito a impressões tão subjetivas e tão intangíveis que não poderá comunicá-las, e das quais, por um processo que não será exato nem lógico, nascem teorias que ele talvez enuncie, talvez sustente, mas não conseguirá provar: a veracidade delas dependerá, finalmente, do seu gabarito, embora, de qualquer maneira, eles tenham valor como síntese de experiências que nenhum estudioso dos seus objetivos e das suas notas partilhará jamais (CERAN, 1996, p. 13).

Muitos dos desenhos gravados nas pedras por Nadalian consistem em símbolos oriundos da mitologia antiga e dos rituais de civilizações pré-islâmicas. Devido a muitas dessas fontes estarem se perdendo no solo de sua terra natal, o Irã, o artista entende esse procedimento como um modo de contar a história da vida dos povos e da humanidade na Terra às gerações futuras. Devido a esses trabalhos estarem localizados em regiões de difícil acesso, tais como o mar e escavações em diferentes regiões do mundo, conforme mostra o mapeamento acima (fig.18), foram elaborados recursos digitais interativos para que seja possível visualizá-los. Seu ambiente de trabalho, portanto, divide-se nos rios, na terra e no ambiente digital.

Como é possível notar, suas criações apresentam um cunho processual, conjugando uma matriz primitiva com o ambiente digital contemporâneo da rede. Ambas são tecnologias e se conciliam na concretização da proposta. A mitologia é reconstruída pelo movimento do ambiente e pela recepção de sua arqueologia, cuja narrativa fica em aberto para que seja construída, assim como em *Sítio Arqueológico*, de Walmor Corrêa. Nota-se que o trabalho conjuga a relação entre cultura, ambiente e questões de cunho social, ou, nas palavras do artista “na natureza, os humanos e todas as criaturas vivas enfrentam as mesmas crises. Portanto, na minha arte, considero todos eles” (NADALIAN, 2008, s/p).

Nadalian também pensa que a arte nomeada como ambiental não alinhava com uma divisão entre o espaço considerado natural e cultural. Ambos estão em sem continuidade. Essa mesma continuidade se revela na ideia de que os humanos são criaturas vivas ligadas diretamente aos outros seres, como os vegetais e outros animais.

Sua predileção por desenhar peixes em pedras também revela essa junção entre mito, ambiente, animais e ações humanas. Quanto ao mito, remete às deusas da fertilidade; o segundo, refere-se à continuidade de ambos e à vida dos peixes que implica sua presença na cadeia alimentar de outros seres vivos em uma relação de interdependência.

Aqui também há uma conexão entre tempos diferentes: elementos que se referem a um passado e o uso da tecnologia, do espaço virtual, contemporâneos. São utilizados registro como fotos, vídeos e ferramentas do Google Earth para que as pessoas possam interagir na reconfiguração da obra. Essas são as formas para que elas possam vivenciar a procura e o encontro dos supostos fósseis.

Outro artista que integra essa rede se significação associando geologia, arqueologia e cartografia é Marcelo Mosqueta.



Fig. 19: *Arrasto*, de Marcelo Mosqueta. rochas, concreto, asfalto, arenito, areia e paralelepípedo coletados das duas margens do Rio Tietê, madeira, poliestireno, impressão sobre papel, lâmpadas led e desenho a grafite sobre PVC expandido Fonte: www.marcelomoscheta.art.br/arrasto

A obra de Marcelo Moscheta consiste no empreendimento de percorrer durante seis meses o Rio Tietê em toda a sua extensão, partindo de sua nascente em Salesópolis, São Paulo, até a região da foz no Rio Paraná. Ao longo dessa navegação, o artista recolheu das margens do rio materiais como rochas, minerais e exemplares do solo, que passaram por uma análise e classificação para que pudessem ser dispostos no ambiente expositivo. Transcorrer essa região, no fluxo das águas, é como a passagem do tempo, e os materiais coletados, narram um pouco de duas de suas formações: geológica e histórica. A história se apresenta aqui não de modo ocasional, e sim planejado. Moscheta pensou essa espacialidade fluída para retomar o ciclo do Bandeirantismo Paulista, ou seja, a já conhecida expedição realizada pelos portugueses em busca metais preciosos e escravização das populações indígena e quilombola. A história de faz, portanto, também pelos rastros materiais deixados, pela mineralogia, pelos fosséis e pelo ambiente por onde seus agentes passaram para a construção de uma sociedade. Não gratuitamente, os exemplares recolhidos pelo artista foram organizados em um projeto de museu.

Além dos objetos coletados, vemos no conjunto da obra uma tela, cuja imagem se refere a uma queda d'água do Rio Tietê, que se une às águas da represa Nova Avanhadava. Um questão que emerge da instalação de Moscheta é como a

geologia pode ser tanto uma disciplina para a explicação da História da Terra como uma abordagem específica, teórica, de estudos das estruturas e fenômenos geológicos? Leandro Carlos Ody, em sua dissertação de mestrado intitulada *Teoria e História na Geologia* nos aponta alguns caminhos para pensarmos nessas implicações.

A geologia seria teórica ou histórica dependendo da ênfase ou grau de importância que ela atribui a um ou a outro tipo de questão. Sendo assim, se o objetivo principal da geologia está na reconstrução da história da Terra, mesmo através do uso de estruturas explicativas gerais, ela é uma ciência histórica; se a ênfase do estudo da geologia recai na elaboração de estruturas explicativas gerais, mesmo utilizando os eventos históricos como meio para este fim, ela é uma ciência teórica. (2005, p.13)

Essas são divisões expostas pela especialização feita na área, no entanto o autor irá pensar no encontro dessas abordagens como constituição fundamental do método de estudo. Na Geologia História, analisa-se o conjunto de fenômenos geológicos em sua singularidade, pois esses são irrepetíveis. A associação entre os materiais encontrados em campo e sua análise acarretam uma sequência entre eles, de modo que o pesquisador consiga entender as etapas de formação daquele fenômeno específico.

Também há outra forma de entender os processos geológicos: a partir de seus processos causais, ou seja, como os fenômenos geológicos de um tempo e lugar determinados, extrapolam essas mesmas referências para compreendê-los em suas formas atuais ou pregressas. Como menciona Ody, a partir da observação dos fenômenos de vulcanismos atuais, por exemplo, torna-se possível compreender seu funcionamento na era dos dinossauros (2005, p. 15). Nesse caso, não há necessidade de reconstituir a história, e sim entender o padrão do vulcão em seu estado atual. Ainda na geologia teórica, o estudo das rochas, dos minerais, levam-nos a compreender como o relevo é construído, modificado e destruído. Do mesmo modo, o estudo dos fósseis garante pistas sobre as espécies existentes em determinado tempo da vida, suas especiações e o conhecimento sobre a sua extinção. Portanto, a obra, ao entrelaçar diferentes campos de conhecimento propõe um olhar sobre os fenômenos geológicos para iluminar a história social da região. A reconstrução não se retém somente nos aspectos físicos, e sim na sua confluência com o social.

Devido à proposta desta tese em conectar autores para a construção de uma rede, outra questão que nos interessa nesse trabalho é a formulação de fronteiras e mapeamentos. Como é possível notar, esse elemento, até aqui, se mostra de modos diversos nos trabalhos de Smithson, Nadalian, Corrêa, Oppenheim, Heizer e Moscheta. Em sintonia, todos preocupam-se com a relação natureza/ cultura, corpo e meio, na suas conjunções e disjunções.

Costumeiramente, associamos a origem cartográfica ao papel como suporte. No entanto, desde tempos mais remotos, na região da Mesopotâmia, estes eram produzidos em pedaços de rochas. Em linhas gerais, os mapas foram criados para organizar um determinado espaço conforme a necessidade da sociedade para se guiar e produzir os meios para a sua sobrevivência. Além disso, delimita as regiões conforme suas características físicas, tais como topografia, formação geológica, vegetação, presença da lagos, rios e mar, lugares habitáveis ou não. Segundo a associação cartográfica internacional podem ser entendidos, em linhas gerais, como

Conjunto de estudos e operações científicas, técnicas e artísticas que, tendo por base o resultado de observações diretas ou da análise da documentação, se voltam para a elaboração de mapas, cartas e outras formas de expressão e representação de objetos, fenômenos e ambientes físicos e socioeconômicos, bem como sua utilização. (ACI, 1966, s/p).

Sua criação se baseia em operações de cálculos matemáticos, estatísticos, símbolos gráficos, escalas e técnicas de sensoriamento remoto. No entanto, suas informações não se restringem aos aspectos físicos, e sim também ao humano, como índices populacionais e socioeconômicos, eventos do passado e delimitação de fronteiras entre as mais diversas regiões, estabelecendo as configurações de soberania ou conflito entre países, Estados etc. Em síntese, a cartografia traz em seu cerne um grau de objetividade em sua constituição, uma finalidade prática alcançada por regras bem determinadas, por convenções e certo grau de universalidade em seus critérios de composição.

Cildo Meireles (1966) elaborou no ano de 1966 uma proposta artística, que se manteve inacabada até os dias atuais, nomeada *Arte Física*. Tal nomenclatura traz em si uma dupla articulação: refere-se à fisicalidade do corpo e à formação física do ambiente e sua geologia. Um corpo que ultrapassa fronteiras e reconstrói uma topografia.

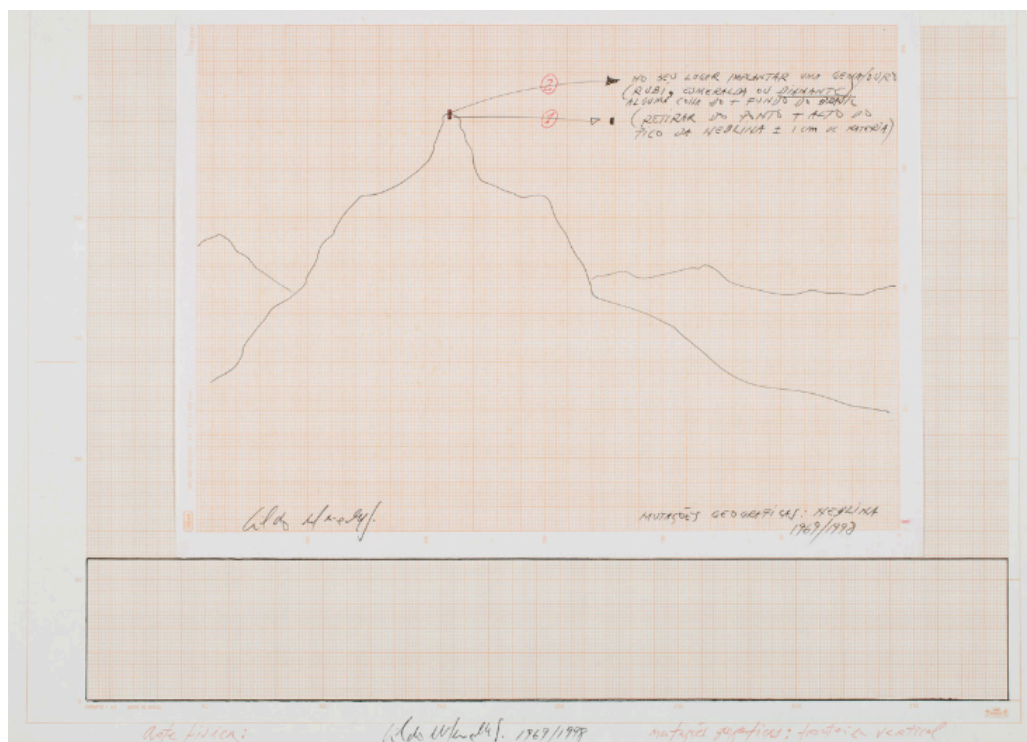


Fig. 20: Projeto cartográfico de *Arte Física: mutações*, de Cildo Meireles. No mapa, informações sobre a região do Pico da Neblina, no Estado do Amazonas.

Fonte: www.artbasel.com

O projeto foi iniciado em regiões de fronteira, a primeira entre Rio-São Paulo, passando, depois, por pontos extremos do país, como O Oiapoque e o Chuí. O objetivo consistiu em reduzir ou aumentar regiões de picos e montanhas empreendendo esforços corporais (escaladas, caminhadas, escavações) para chegar a esses pontos. Cildo Meireles engajou grupos de pessoas para o trabalho, tais como a população local e amigos. A parte mais ambiciosa constituiu em refazer fisicamente a linha que formava o Tratado de Tordesilhas, saindo do Paraná até chegar ao Amapá, no entanto, essa parte do projeto não foi realizada. A concretização do trabalho se deu na região do Pico da Neblina, em 1997, quando o artista diminuiu um centímetro do ponto mais alto do país e acrescentou um diamante de dois centímetros.



Fig. 21: Medição do topo do Pico da Neblina, na região do Amazonas, para que passasse por um processo de fundição com o acréscimo de um cristal de dois centímetros.
Fonte: www.artbasel.com



Fig.22: Empreendimento de escalada de um pico, que integra a proposta de Cildo Meireles em *Mutações: Arte física*.
Fonte: www.artbasel.com

Outra obra que também merece destaque na abordagem de mapas e cartografias é *Inventando Ilhas* (2016), de Ana Amélia Genioli, criada durante uma residência artística feita na Islândia. Ilhas são forma geológicas formadas por porções de terra cercadas por água, classificadas em quatro categorias: vulcânicas, continentais, lacustres e fluviais. Em suas formações é possível depreender o movimento que se faz entre fenômenos climáticos e geológicos, ou seja, ambientais. Nas ilhas vulcânicas, por exemplo, a acumulação de lava é responsáveis por formá-las; nas continentais, a erosão do solo ou a junção de outros sedimentos as

constituem, assim como os movimentos tectônicos as separam da região do continente. Os atóis, outra categoria, são formados por recifes de corais, por seus esqueletos, quando estes se firmam em rochas submersas. Todos esses são processos de longa duração, de temporalidade que atravessam milhões de anos.

Diante dessas definições do campo geológico-geográfico, a artista propõe outro olhar a respeito dessas espacialidades. Ao invés de vê-las como lugares de isolamento, repensa-as como relações com seu entorno, que assim são constantemente reconfigurados pela ação do mar, pelo clima, pela população e pela subjetividade. No portfólio de seus trabalhos, Ana Amélia Genioli nos oferece algumas ideias que emergiram desse contato com o ambiente:

Comecei a inventar ilhas. Nos desenhos ocorre uma relação entre dois possíveis territórios. Um apresenta relevos, é firme e determinado, e outro é plano, é reflexo de luz, indeterminado como a água do mar. É ilha mas também pode ser eu, você, um sujeito. É mar mas pode ser o mundo, o outro, o desconhecido. A ilha e o mar, o sujeito e o outro. Esses desenhos são mapas de encontros. (GENIOLI, sem data. Disponível em: <https://static1.squarespace.com>)

Ainda segundo a artista, seu propósito é conectar as pessoas aos territórios, ao clima, à topologia, delineando como estes são associados diretamente aos seus modos de vida. A incidência do frio intenso no inverno e a primavera que gera água e calor. O ambiente é determinante para a dinâmica da vida, seja humana ou não humana. Nos momentos de clima mais ameno e quente, animais surgem para povoar as terras, depois de períodos de hibernação: são ocupações que reconfiguram o espaço, que imprimem novos movimentos e relações.

As mudanças da ilhas presentes em seus trabalhos de monotopia nos mostra essa dinâmica, em que um território torna-se um processo construtivo em detrimento da rigidez de uma cartografia tradicional geográfica. A firmeza do relevo é rodeada pela luz, pela água do mar que o circunda. O mar como o outro, como sujeito, é ativo, transformador, gerador de variações de um território. O corpo é uma continuidade do ambiente. Como diria Herberto Helder, “Cidade que aperto, batendo as asas. E que aperto contra quanto, estremecendo em mim com folhas, escrevo no mundo.” (HELDER, 2016, p.50).

Tais propostas nos levam a pensar através de uma abordagem ecológica que, para existir um ecossistema, é necessário que haja interações entre diversos

seres vivos e o ambiente, assim como o meio pode interferir em sua morfologia, comportamento e fisiologia. Assim, a ecologia proporciona pensarmos a Terra como um grande sistema “se auto-organizando ele próprio com o acaso e as incríveis flutuações” (MORIN, 2015, p. 32).

Segmentar o conhecimento impede a sua expansão no âmbito contextual e, portanto, interfere na compreensão das diversas relações possível em um determinado sistema. A ecologia, no caso, tem como uma de suas bases o ambiente. Sem ela, torna-se praticamente impossível compreender um organismo, pois ele não pode viver à parte, ou seja, “não podemos compreender alguma coisa de autônomo, senão compreendendo aquilo do que ele é dependente.” (MORIN, 2015, p. 38).

Esse movimento também é complementar, pois ao falarmos de sistemas a noção de autonomia do organismo perde espaço. Ele depende da complexidade das relações que tece entre os seres, humanos e não humanos, no ambiente, e não é composto por partes autônomas fechadas em si.

Eis que aqui temos as emergências. Elas são possíveis graças à expansão das mais variadas relações entre os seres e da auto-organização em um processo *ad infinitum* de transformações, isto é, de semioses.

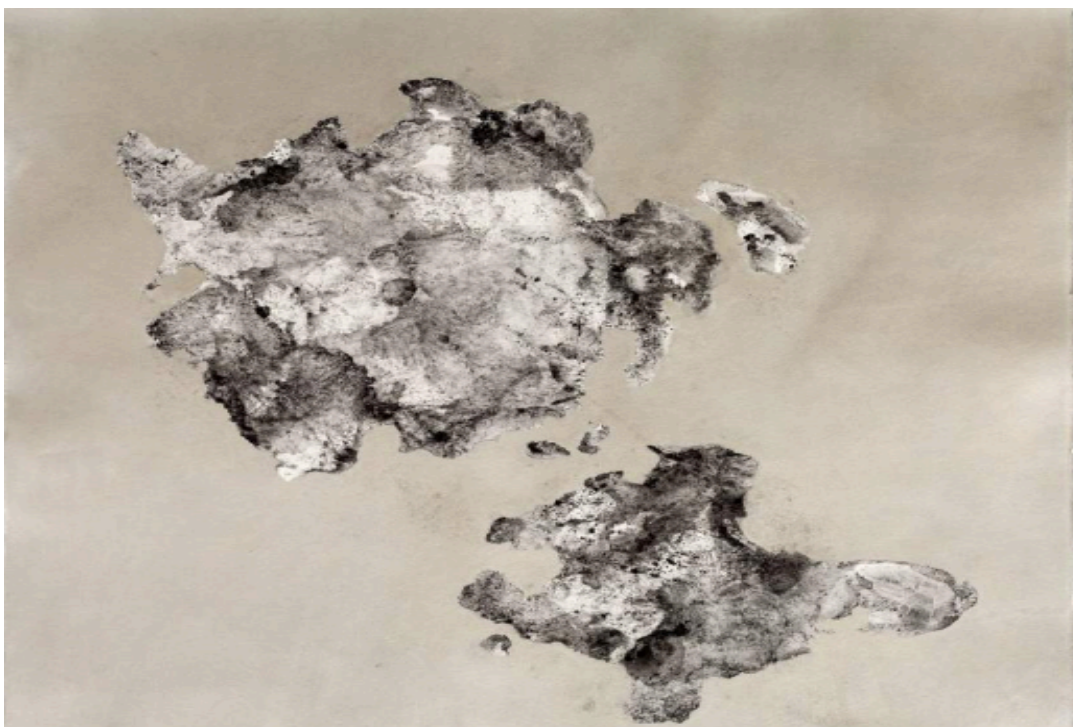


Fig. 23: *Inventando Ilhas*, de Ana Amélia Genioli
Fonte: <https://static1.squarespace.com/>

Para analisar essa pluralidade de modos de atualização da natureza, podemos pontuar as diversas mediações existentes entre as artes, o ambiente e a percepção. Desse modo, é possível produzir diferentes regimes de significação a partir dessas relações e conceber o corpo como um sistema complexo, não apartado do ambiente. O corpo, nesse caso, é entendido como uma sistema em que cultural e biológico não estão em oposição, pois a natureza não é entendida como oposta à cultura. Trata-se, portanto, de processos coevolutivos.

Além da inseparabilidade natureza-cultura e corpo-meio, essa perspectiva coevolutiva implica, por seu turno, outra dimensão: a inseparabilidade forma-política. As políticas da natureza são os diversos modos de constituição de naturezas empreendidos pelas redes e as associações de atores. Contudo, o processo reverso também é possível: diferentes configurações de natureza podem dar ensejo a novas práticas políticas e a novos modos de existência, novas formas de vida, novos agenciamentos coletivos e novos processos de singularização.

Diante dessas abordagens, podemos afirmar que o trabalho de Ana Amélia Genioli aponta para as relações ecológicas, no sentido de gerar a mobilidade dos agentes, dos corpos e do próprio território. O mundo somos nós porque estamos vinculados diretamente a ele; o mar, em sua fluidez, também é um corpo que se modifica, transitório e desconhecido: um campo de possibilidades, ou, como bem pontua Emanuele Coccia “ o mundo não é um lugar; é um estado de imersão de toda coisa em toda outra coisa, a mistura que inverte instantaneamente a relação de inerência topológica” (2018, p. 69).

Do mesmo modo, podemos aproximar seu trabalho do que Gilbert Simondon nomeou como processos de individuação. Nele a categoria de estabilidade perde espaço para pensarmos em metaestabilidades. Esta pode ser entendida como uma associação entre equilíbrio e movimento, pois as coisas não são consideradas como dadas em si. Nesse ponto torna-se importante observar a operação e não mais um possível resultado final, uma vez que aqui não há uma visão apriorística e constitutiva de um indivíduo. Esse pensamento é bastante potente, pois pensar nas mediações é uma forma de entendermos a noção de vida como constante criação em um âmbito de características sistêmicas.

Ao colocar a espacialidade das ilhas em continuidade com o humano, a obra encontra a implicação nesses processos de individuação, que sempre se afirmam

em uma *relação com* e em caráter simultâneo. Nessa direção, podemos afirmar que não há nada que esteja fora das relações, desde o humano até os átomos e partículas. Isso porque um átomo desenvolve-se em um sistema metaestável, ou seja, ele se constitui na junção com outros, mas sempre está em devir em decorrência de suas possíveis recombinações. Esse mesmo movimento, portanto, é acionado pelas atividades tanto mentais quanto ambientais, sempre em continuidade e heterogênesse.

O processo de individuação está imerso nesse sistema metaestável. O que no caso diferenciaria uma estabilidade de uma metaestabilidade? Justamente a garantia da singularidade, pois trata-se de uma zona de indiscernibilidade e de potenciais de transformação. Isso se dá pois estamos diante de sistemas abertos, ou seja, que atingem um grau de estabilidade (continuidade) e também de transformação (descontinuidades) devido às possíveis relações que podem empreender. Portanto, na singularização a identidade não está dada devido ao seu caráter de resolução parcial e relativa. Ao abordarmos geologia de formação das ilhas em seu caráter técnico, aparentemente estamos diante de fenômenos estáveis. No entanto, aquilo que as circunda está imerso nesse movimento constante de singularização, assim como quem habita esses espaços.

Quando falamos em meio não estamos nos referindo a uma homogeneidade. Ele mesmo é considerado um sistema complexo e intercomunicável. Isso ocorre porque “uma informação nunca é relativa a uma realidade única e homogênea (...) jamais é depositada em uma forma que pode ser dada; ela é tensão entre dois reais díspares” (SIMONDON, 2003, p.110).

A ilha é um começo e um recomeço. Vistas do alto, são emaranhados, arquipélagos; vistas sob as águas são territórios. Elas tampouco são fixas, integram-se aos movimentos da Terra, às separações dos continentes, mobilidades de placas tectônicas, imersões e emersões. A arte aqui, portanto, pretende materializar os corpos e os seus deslocamentos.

Por fim, podemos entender que tanto o trabalho de Ana Amélia Genioli quando de Cildo Meireles estão nessa região em que no lugar de formas dadas encontramos a potência de complexificar a implicação tanto de natureza/cultura quanto de corpo, meio e informação.



Fig.24: *Inventando Ilhas*, de Ana Amélia Genioli
Fonte : <https://static1.squarespace.com/>

SEGUNDO MOVIMENTO: NOVOS MATERIALISMOS



Fig.25: *Waiting for Climate Change*, de Issac Cordal.
Fonte: www.azdecor.com.br

Caos quase reconquistado
No qual a verdade, como se uma vez mais,
Ainda não tivesse caído ou se erguido —
O que há de novo? Qual é?
Você que nunca foi ainda
Ou eu que nunca sou até?
Laura Riding

This is a blue planet, but is a green world
Karl J. Niklas.

Timothy Morton (2012) desenvolve suas pesquisas no campo da ontologia orientada aos objetos associada aos estudos ecológicos. Um dos debates que perpassa sua abordagem é a problemática sobre a separação entre humanos e não humanos para reconsiderar as possíveis relações entre o humano e a natureza.

Esse debate, atualmente, ganha relevo no campo das ciências humanas, ultrapassando as fronteiras que havia entre elas e os campos da biologia e das ciências exatas. Diversos autores desenvolvem suas abordagens nessa direção, pois identificaram que a natureza não está separada de uma noção de cultura, e vice-versa, além de, conforme exposto no movimento um desta tese, proporem seus estudos de modo a repensar a construção dos saberes em disciplinas definidas.

O autor em questão parte da perspectiva de que a natureza, assim como uma crítica ecológica, deve estabelecer a implicação mútua entre natureza e cultura, ou natureza e civilização. A noção de que a natureza seria o plano de fundo para o desenvolvimento humano, sem uma participação ativa e inclusa nesse movimento recíproco, ou de estamos simplesmente inseridos nela, é questionada. A ideia é romper o paradigma de que tal natureza serve aos interesses da civilização ou de lugar onde se produz cultura exclusivamente pela via humana. Observar a natureza como algo apartado do humano, como se este tivesse autonomia e domínio sobre ela, já não faz mais sentido. Todos os seres estão implicados na grande rede ecológica.

Diante dessa constatação, Timothy Morton desenvolve o conceito de *malha*. Nele o autor reforça o aspecto de interconexão entre todos os seres, humanos e não humanos, vivos e não vivos, sem antever uma forma de ser sobre a outra:

“O pensamento ecológico, de fato, consiste nas ramificações do "fato verdadeiramente maravilhoso" da malha. Todas as formas de vida

são a malha, assim como todas as formas mortas, assim como seus habitats, que também são compostos de seres vivos e não vivos. Sabemos ainda mais agora sobre como as formas de vida moldaram a Terra (pense no petróleo, no oxigênio - o primeiro cataclismo da mudança climática). Nós dirigimos usando partes esmagadas de dinossauros. O ferro é principalmente um subproduto do metabolismo bacteriano. O oxigênio também. As montanhas podem ser feitas de conchas e bactérias fossilizadas. A morte e a malha caminham juntas em outro sentido, também, porque a seleção natural implica extinção.” (MORTON, 2012, p. 34)

Conforme é possível deduzir de sua exposição sobre o caráter da *malha*, nela não há, também, separações entre orgânico e inorgânico, e em muitos casos é preciso que haja o morto para que a vida se mantenha em seu fluxo de continuidade/ descontinuidade. O ferro, citado por ele, poderia ser embutido em uma noção de cultura, separado da natureza, ou de um ser inanimado separado de um animado. No entanto, a sua geração depende de outros seres vivos, as bactérias. Do mesmo modo, as construções e materiais que utilizam o ferro em suas produções carregam em si partes dessas vidas que o produziram. Evidentemente, esta é uma abordagem que se desloca de uma chave antropocêntrica, uma vez que os seres não estão agrupados em gradações de importância, e sim integrados à malha. Nessa chave, pensar a Terra e a natureza implica em uma visão concomitante de sociedade.

Contradizendo a famosa frase platônica “o humano é a medida de todas as coisas”, o homem não é aquele que triunfa sobre a natureza devido a sua cultura, uma vez que as duas noções se pressupõem reciprocamente. Essa é uma proposição que concebe uma epistemologia. Ao pensarmos nessa implicação, a própria noção de humano é repensada, pois estamos em um mundo que não se afirma a partir de sua centralidade. Antes, ele estava situado em uma esfera autônoma, como se um já estivesse pronto para o outro.

Diante dessa compreensão sobre a ecologia, o autor pontua que há uma necessidade de romper com o conceito de Natureza, grafado em letra maiúscula e usado para estabelecer a determinação dos seres, definindo-os em sua essência e diferenciando-os dos demais. Além disso, a concepção corrente do conceito não inclui humanos e objetos em sua acepção. Trata-se, tradicionalmente, de uma descrição do mundo físico, muitas vezes à espera da intervenção humana, cada um em esferas distintas. É a natureza em seu aspecto “puramente natural”.

Timothy Morton parte da premissa de que a natureza não é natural, e sim uma construção artificial (2012, p.36). Segundo ele, tal conceito é composto de um conjunto de elementos associados.

No entanto, por definição, o conjunto sempre exclui algo. Vamos adicionar formas não-vivas, como depósitos de ferro e chalkhills, que são feitos de formas de vida - assim como a maioria dos níveis mais altos da crosta terrestre. Este conjunto exclui o que está abaixo da crosta e, digamos, o escudo eletromagnético ao redor da Terra que protege dos raios solares e, assim, permite que a vida evolua. Então, vamos agora incluir a não-vida em nosso conjunto. Eu devo depois incluir o Sol, sem o qual a sopa química não poderia ter se transformado em fios de proteínas complexas. E não há como parar a inclusão arbitrariamente no Sistema Solar, já que cometas contendo produtos químicos orgânicos e o simples fato de as estrelas serem feitas de todos os tipos de outras materiais impede que o conjunto seja fechado. (MORTON, 2012, p.38)

Afirmar que não se trata de um conjunto fechado, aponta para uma noção de *sistemas abertos*. Não só isso: propor a existência de uma natureza é o mesmo que apontar para a existência de não-naturezas. Como afirmamos, na modernidade o conceito deixou de ser entendido sob o viés essencialista e, com isso, as dicotomias passam a fazer pouco sentido quando o mundo é visto em sua complexidade. Do mesmo modo, questiona-se a validade de outros pares excludentes de ideias, tais como vida/ não-vida, senciência/ não-consciência, orgânico/inorgânico, o que levaria a questionar, em síntese, a divisão natural/não-natural.

Para ilustrar tal abordagem, pensemos nos processos em que a vida depende da não-vida para se desenvolver, e vice-versa. A morte dos vegetais produz a vida do solo, que frutificará outros vegetais. Há aí um trânsito entre essas esferas que torna impraticável pensar em dois polos que não se tocam ou não produzem variações. A biogênese também aponta para esse fluxo, em que uma forma de vida surge de outras vidas, ou seja, uma forma de vida é feita de um conjunto de elementos que não são intrínsecos a elas mesmas.

Ainda segundo Timothy Morton, “A natureza tem a ver com as maneiras pelas quais tendemos a nos apegar a uma certa visão ontológica padrão. Nesta visão, existir significa estar constantemente presente” (MORTON, 2012, p. 40). Para contrapor essa visão, o autor expõe que o fenômeno tem um passado, e como exemplo disso pode-se pensar na formação das nuvens: junto a ela há as gotas de água e a atmosfera antes de que ela se precipite em chuva. Diante disso, as

informações ocorrem por essa cadeia de temporalidades, o que torna o tempo uma propriedade emergente. Inclusive a evolução é considerada uma emergência pela associação entre “um conjunto de procedimentos algorítmicos que ocorrem no nível do DNA” (MORTON, 2012, p.42).

Ainda nessa linha argumentativa, a natureza não é passível de uma definição por ser considerada um nada. Qual o sentido dessa afirmação? Justamente porque ela se conjuga com a ideia de que os fenômenos não estão localizados em sua totalidade no tempo presente. Uma forma de entendermos essa afirmação é pensarmos nos processos de descobertas científica/ecológica. Muitas vezes elas foram feitas a partir de elementos que não são vistos ou tocados, uma vez que não estão constantemente presentes. O exemplo utilizado por Morton se refere ao El Niño.

El Niño é uma entidade que ocupa um espaço de fase dimensional de alta padrões climáticos no Pacífico. Não posso apontar diretamente para o El Niño, uma entidade que estava entre os primeiros eventos climáticos de alta dimensão a se tornarem detectáveis e pensáveis no final do século XIX. (MORTON, 2012, p. 45)

Alguns artistas encontram aderência às ideias propostas por Timothy Morton, como o alemão Nils Udo, que se destaca pela proposta de trabalhar com materiais geralmente encontrados no mesmo local onde são produzidas suas instalações. Inicialmente, dedicou-se à pintura, mas mudou a sua criação no ano de 1972, voltando-se para as propostas da arte ambiental e da Land Art. Trata-se de um movimento artístico que contesta a mercantilização das artes, as normas estabelecidas pelas galerias e os processos de degradação do meio ambiente. Propunha-se um modo de expressar as causas e efeitos da exploração desmedida dos recursos naturais, indo de encontro aos modos de vida do capitalismo baseados no consumismo e nas possíveis consequências deste ato. Ao traçar essa crítica, coloca-se em relevo a relação do homem com o seu espaço e suas interferências, seja na destruição, na preservação ou mudança do ambiente no qual está situado.

Uma das principais características das composições de Nils Udo é a valorização do espaço, que se destaca pelos arranjos de suas produções. O ambiente é a obra de arte, assim como as possíveis mediações nele efetuadas, por isso não é entendido como mero local expositivo.

Em *Casa de Água* (Fig.26), a composição apresenta elementos que reforçam o caráter transitório da obra: troncos vegetais finos, folhas que despontam em seu topo e o movimento das águas. Essa montagem é transposta para um espaço diferente daquele onde costumeiramente os vegetais nasceriam e se desenvolveriam. Trata-se da orla do mar, em uma região entre a areia e a água. A ação do ambiente, como é possível notar, torna-se essencial na construção da própria obra. As mudanças no clima, na velocidade dos ventos, no nível de água do mar podem desintegrar a obra ou alterá-la paulatinamente. Há, portanto, uma teia de mediações, que consiste naquele que tem contato com a obra, ou seja, que pela via sensível elaborará uma aproximação singular com ela; pelos elementos do ambiente, parte de sua constituição e metamorfose; e pela ação do artista, responsável por criar a rede de significação da instalação.

A natureza, portanto, não é uma paisagem, e sim torna-se um corpo dotado de ação que modifica constantemente os elementos postos em mediação. O ambiente e os materiais são a própria obra de arte, por isso não há a introdução de materiais definidos pelo artista como “artefatos pré-fabricados”, considerados como meros elementos decorativos (UDO, 2002, p.23).

O ambiente, portanto, é parte fundamental desse processo de criação, constituindo-se como o principal motor de semiose. Nils Udo, ao deslocar esses vegetais de seu habitat costumeiro, coloca em relevo a própria heterogênesse desses processos, ou seja, seu potencial de mudança que está no cerne de sua existência. Ao observarmos as plantas em um canteiro, nossa percepção muitas vezes não depreende todos os processos que operam para que aquele ser se mantenha vivo. Ao transpô-las para a água, coloca-se em evidência as mediações com o clima (grau de incidência de luz solar, índice pluviométrico, velocidade dos ventos), a água (sua força, temperatura, composição química, nível de profundidade). Ainda é possível pensar nas formas de nutrição dessas flores para que se mantenham vivas. O quanto resistiriam nessas condições, com a sua transposição da terra para a água?

Uma das distinções pontuadas por Emanuele Coccia (2018) entre a vida humana e vegetal é de que nós precisamos das plantas para sobreviver, enquanto elas não necessitam de nossas mediações para tal. A sua vida depende de elementos como a água, o ar, mas não de animais, inclusive o humano. Essas matérias fundamentais de nutrição também são aquelas que serão utilizadas para a produção de elementos cruciais para a vida de outros seres que habitam o mundo:

Tudo que exigem é o mundo, a realidade em seus componentes mais elementares: pedra, água, ar, luz. (...) Transformam tudo que tocam em vida, fazem da matéria, do ar, da luz solar o que será para o resto dos seres vivos um espaço de habitação, um mundo. (...) Transformam a energia solar dispersa pelo cosmos em corpo vivo. (...) O mundo é, para grande maioria dos organismos, o produto da vida vegetal. ”- (COCCIA, 2018, p.14-15)

Como é possível notar, o autor destaca a importância das plantas para a existência de outras formas de vida. Elas são produtoras, enquanto muitos seres são consumidores de seus produtos, tal como ele indica: a energia solar, a luz, são fundamentais para a fotossíntese, condição primordial para a manutenção da vida. Ainda nessa linha argumentativa, Coccia afirma que a vida humana se desenvolve, se mantém e depende da vida de outrem, de outras espécies, não só animais, mas também vegetais. A vida vegetal, portanto, alimenta os seres em geral. Na obra de Nils Udo, essas relações são evidenciadas, pois ali encontramos justamente os componentes necessários à sua sobrevivência (a água, o ar, a porção de terra, a luz solar), mas deslocados, gerando uma imagem que nos faz perceber esses processos de modo mais destacado.

Segundo Udo,

Ao elevar o espaço natural de uma obra de arte, eu tinha que me abrir para a realidade, para a vivacidade da natureza - eu havia superado o fosso entre a arte e a vida. A forma indireta de abstração bidimensional na pintura tinha sido superado. A partir de agora as minhas fotos já não eram pintadas, mas plantadas, regadas, cortadas ou vedadas. Associei a minha existência com os ciclos da natureza, com a circulação da vida. Daí em diante a minha vida e a obra prosseguiu, sob a orientação e em consonância com os ritmos da natureza. (UDO, Disponível em: www.morning-earth.org)

Ao inserir-se como parte dessa natureza que se funda em um constante processo de mudança, o artista percebe as relações de inseparabilidade entre a vida humana, a arte e o ambiente. Diante dessas implicações, emerge uma significação singular do que possa ser a natureza: ela é um conjunto de relações e processos.

Ao falarmos especificamente sobre a presença das plantas, Coccia afirma que elas são responsáveis por converter tudo em vida ao referir-se à fotossíntese. Isso significa que a nossa existência depende sumariamente das plantas, pois elas são produtoras de oxigênio, matéria-prima para o desenvolvimento de outros seres. Não só isso: sem elas, a vida na Terra seria impossível, uma vez que

O conjunto dos objetos e utensílios que nos cercam vem das plantas (os alimentos, o mobiliário, as roupas, o combustível, os medicamentos), mas, sobretudo, a totalidade da vida animal superior (que tem caráter aeróbico) se alimenta das trocas orgânicas gasosas desses seres (o oxigênio). Nosso mundo é um fato vegetal antes de ser um fato animal. (COCCIA, 2018, p.16)

Ou seja, tanto as manufaturas (móveis, roupas, combustíveis) quanto outros seres vivos dependem das plantas para serem concebidos, visão que encontra aderência à perspectiva de Timothy Morton, ao não separar orgânico de inorgânico e natural de artificial. Em objetos, alimentos, medicamentos e combustíveis, de algum modo emerge a presença do elemento vegetal.

Acrescenta-se, aqui, nesse campo de construção, da relação cultura-vegetal, também a arte, pois tanto Nils Udo quanto Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, como veremos à seguir, partem dos processos da vida das plantas para elaborar suas instalações.



Fig.26: a obra *Casa de Água*, de Nils Udo, apresenta como materiais vegetais e água, além de todo ambiente circundante.

Fonte: <https://arquiscopio.com/los-paisajes-peculiares-de-nils-udo>

Outro trabalho de Nils Udo que também nos leva a pensar nesses processos é *Mille Narcises* (1994). Desde 1972, o artista passou a dedicar-se à composição de obras com materiais encontrados no meio onde estava inserido, reorganizando-os, em seguida, em um determinado ambiente, muitas vezes o mesmo onde essas matérias-primas foram coletadas. Após feita essa alteração, essas composições foram fotografadas. Esse procedimento é o modo encontrado para documentar as obras, visto que elas apresentam um caráter transitório.

Em *Milles Narcisses* (fig.27), estamos diante dessa composição efêmera: uma série de flores foram agrupadas em um círculo que é transposto para a água. Ele flutua, entre ondas de tamanhos variados. A imprevisibilidade do tempo pode desintegrar a obra ou modificar a sua forma paulatinamente. Trata-se, portanto, de uma criação entre a instalação e o processo fotográfico, em que o trabalho se propõe a criar no ambiente e com ele, utilizando somente os materiais ali encontrados.

No início de sua trajetória artística, Udo dedicou-se à pintura e seu processo de criação ocorria em um ateliê. No entanto, após empreender algumas viagens por diversas regiões da Europa e perceber o quanto o meio ambiente estava sofrendo com a devastação, seu olhar sobre a criação artística passou por uma mudança radical. Naquele momento, não fazia mais sentido a separação entre arte, natureza e vida, assim como os modos de criação baseados em critérios de representação. O seu interesse por aproximar-se dos processos ganham relevo e o artista percebeu-se implicado nessa relação, como ele bem pontua:

Onde está a linha divisória fundamental entre a natureza e a arte? Isso não me interessa. O que importa para mim são minhas ações, fundir vida e arte em si. Arte não me interessa. Minha vida me interessa, minha reação a eventos que moldam a minha existência.(...) Como uma parte da natureza, eu vivia e trabalhava dia após dia em seu ritmo, pelas suas condições. Vida e obra tornaram-se uma unidade. (UDO, Disponível em: www.morning-earth.org)



Fig.27: a obra *Mille Narcisses*, de Nils Udo, apresenta um conjunto de materiais muito utilizados pelo artista: vegetais e água. A imagem que registra a sua concretização e está disponível na Galerie Pierre-Alain Challier, em Paris.

Concomitante às obras de Nils Udo, também destaco o trabalho desenvolvido por Christa Sommerer e Laurent Mignonneau. Saliento aqui a instalação *Interactive Plant Growing* (1992), cuja premissa é gerar criaturas em um mundo virtual, mais especificamente um conjunto de vegetais. Eis, então, que uma questão despontou em meio a esse contato com os dois trabalhos: como pensar a natureza a partir de duas abordagens sobre os vegetais que partem de materiais e ambientes completamente distintos? Quais questões poderiam emergir desse contato que levassem a pensar sobre natureza e processualidade?

No trabalho de Christa Sommerer e Laurent Mignonneau há um conjunto de aparatos para compor o espaço expositivo. A proposta é construída pela disposição de algumas plantas vivas em vasos, que são colocados sobre colunas localizadas diante de uma tela conectada a um computador. A intenção é de que haja uma aproximação e a ação de tocar as plantas, pois assim elas iniciam o seu crescimento gradativo no ambiente tridimensional, a tela. Ou seja, o seu desenvolvimento necessita da relação com o visitante da exposição, explorando, assim, a conexão entre a fisicalidade humana, a estrutura do vegetal vivo e as formas de vida virtual. Em síntese, há uma comunicação e continuidade entre o meio virtual e as formas vivas que interagem em tempo real com a obra.



Interactive Plant Growing, 1992 / Installation View

Fig.28: Interactive Plant Growing (1992), instalação de computador proposta por Christa Sommerer e Laurent Mignonneau. A obra encontra-se na coleção permanente do ZKM Media Museum, Karlsruhe

Fonte: <http://awww.beallcenter.uci.edu/>

A proposta desse trabalho, de cultivar as plantas partindo de programas computacionais, é descobrir o princípio da vida, que é sempre definido pelas transformações e morfogênese de certos organismos. A morfogênese é uma das partes de um processo de mudanças pelas quais passa um organismo, sendo os outros o crescimento e a diferenciação. A esse conjunto de mudanças denominamos *desenvolvimento* que, no caso das plantas, contempla todo o processo de germinação da semente, maturação, florescimento e senescência, além de se manifestar também no nível celular e bioquímico. A morfogênese se refere às mudanças de forma pelas quais passa um organismo, tais como nas passagens das fases do desenvolvimento vegetativo, reprodutivo e de florescimento, alterando, assim a aparência do vegetal.

Todo esse processo se aproxima da descrição feita por Coccia:

“Diferentemente dos animais superiores, cujo desenvolvimento se interrompe assim que o indivíduo chega a sua maturidade sexual, as plantas não param de se desenvolver e crescer, mas, sobretudo, não param de construir novos órgãos e novas partes de seu próprio corpo de que foram privadas ou de que elas próprias se livraram. Seus corpos são uma indústria morfogenética ininterrupta. A vida vegetativa é o alambique cósmico da metamorfose universal, a potência que permite a toda forma nascer (se constituir a partir de indivíduos que têm uma forma diferente), se desenvolver (modificar

sua própria forma no tempo), se reproduzir diferenciando-se (multiplicar o existente sob a condição de o modificar) e morrer (deixar o diferente triunfar sobre o idêntico).”- (COCCIA, 2018, p. 19)

Ao tocarem as plantas, as pessoas presentes na exposição disparam esses processos que são apresentados em tempo real na tela do computador. Conforme as nuances de como se dá esse toque, seja pela proximidade maior ou menor da planta, da velocidade da aproximação ou da forma de movimentação das mãos, interfere-se diretamente na aparência dos vegetais, tais como na cor, tamanho, posição etc.

A construção de todo esse processo se constitui pela conexão entre as plantas, o movimento de quem delas se aproxima e a programação do computador. Nesta, os algoritmos relacionados às características morfológicas das plantas direcionaram o crescimento e a diferenciação, originando exemplares de musgos, samambaias, videiras e avencas.

O programa do computador, conectado à planta, permite que os dados oriundos delas sejam interpretados em tempo real à medida que a forma vegetal se desenvolve. Aos poucos sua construção se delineia, e elementos como cor, textura, movimento são construídos diante dos olhos de quem interage com a instalação.

Como é possível perceber, as obras de Nils Udo e de Christa Sommerer e Laurent Mignonneau partem de uma manipulação dos vegetais, porém de materialidades consideradas distintas. Em um primeiro momento, leva-nos a pensar que somente Nils Udo trabalharia no plano da natureza, uma vez que a presença das flores, folhas e fibras não recebem o apoio de “materiais pré-fabricados”, como ele mesmo menciona, enquanto Christa Sommerer e Laurent Mignonneau desenvolvem a instalação no plano dos sistemas tecno-computacionais. No entanto, ambas nos levam a pensar como se processa o sentido de natureza que as perpassa.

Tanto no trabalho de Nils Udo quanto no de Christa Sommerer e Laurent Mignonneau, é possível pensar a partir da importância da noção de movimento. Pelo fato das plantas se desenvolverem em um espaço delimitado, pendemos a imaginar que são isentas de movimento, mas “a vida vegetal é a vida enquanto exposição integral, em continuidade absoluta e em comunhão global com o ambiente.” (COCCIA, 2018, p.13).

Nessa discussão, o conceito de natureza não é entendido como o oposto de cultura, nem como um princípio ou fundamento transcendente por trás dos fenômenos. Pelo contrário, ela tem em si o potencial de transformação, ou, segundo o autor, “a força física que atravessa tudo o que se engendra e se transforma(...) Num plano microscópico, a natureza é o que permite estar no mundo e, inversamente, tudo o que liga uma coisa ao mundo faz parte da sua natureza.” (COCCIA, 2018, p. 17).

O três trabalhos, *Casa de Água*, *Mille Narcisses* e *Interactive Plant Growing*, se relacionam à perspectiva de Morton sobre a implicação entre natureza e cultura.

A noção de natureza não nos serve quando a pensamos como o lugar de exploração feita pelos humanos, nem como palco para o desenvolvimento da civilização. São relações coparticipativas, fluidas, ramificadas. Mesmo quando nos referimos ao ambiente tecnológico, ainda assim há a sua inserção na malha, isso porque ela integra seres vivos e não vivos, humano e não humanos. São formas diversas que colocam a Terra em constante processo de construção. Os elementos químicos atravessam nossos corpos, somos feitos de minerais e de átomos que preexistem ao humanos e, por isso, temos vinculação direta com outros seres.

Assim, o fato de não existir uma natureza dada, não significa que esta seja uma construção humana. As naturezas são tecidas por uma pluralidade de ações entre seres.

Dando continuidade ao movimento que essa tese propõe, outro artista que transita por essas questões é o islandês-dinamarquês Olafur Eliasson. Uma de suas preocupações centrais é justamente a relação dos seres com o ambiente, além do interesse em aproximar arte e ciência. Durante um período, dedicou-se aos estudos de meteorologia e meios de geração de energia, por isso em diversas manifestações encontramos esses elementos como temas condutores e construtivos. Não por acaso, o artista também desenvolveu um projeto social nomeado *Little Sun*, que difunde a urgência de todos terem acesso à energia, principalmente em sua forma limpa.

Seus trabalhos geralmente apresentam grandes proporções espaciais, conforme é possível visualizar nas obras que serão abordadas aqui, o *Projeto Clima* e *Ice Watch London*.



Fig.29: *Projeto Clima*, de Olafur Eliasson.
Disponível em: www.navelocidadedaluz.wordpress.com

O *Projeto Clima* (2003) consiste em uma instalação cuja proposta é produzir um espaço tomado pela luz de um sol artificial, elaborado com duzentas lâmpadas colocadas atrás de uma forma esférica. A luminosidade e coloração solares se expandem por todo o ambiente devido à disposição de materiais espelhados, responsáveis por refletir a luz em diferentes direções, inclusive no piso. Quanto à cor, bem similar a do sol, utilizou-se lâmpadas movidas a vapor de sódio, responsáveis por produzirem tal efeito. Essas escolhas possuem aderência à própria formação do artista, que se especializou nas técnicas do design de luz.

Olafur Eliasson nos faz pensar sobre a importância da luz solar na continuidade da vida. Especificamente nesse trabalho, ela está voltada à espécie humana, mas, como vimos ao longo desta tese, o humano não se afirma pelo isolamento, e sim pela relação com outros organismos, com o ambiente.

A energia luminosa alimenta diversos seres vivos. As plantas realizam a fotossíntese mediante da presença da luz e, conseqüentemente, produzem energia, o oxigênio, também utilizado para a manutenção da vida de outras espécies.

Como a própria formação da palavra nos leva a entender, trata-se de uma *síntese pela luz*, feita através das células vegetais, onde encontramos a clorofila, responsável por absorver a luz. O processo de fotossíntese é responsável pela transformação de energia na biosfera, dando continuidade e mantendo a cadeia

alimentar. Ora, se estamos falando de uma obra que se assenta em uma noção de clima, por que traçar alguns dados sobre a fotossíntese? Emanuele Coccia sintetiza a implicação desses fenômenos:

“Toda a matéria viva pode ser vista como uma única entidade no mecanismo da biosfera, mas apenas uma parte da vida, a vegetação verde, os portadores de clorofila, faz uso direto da radiação solar. O mundo vivo em sua totalidade está ligado a essa parte verde da vida por um laço indissolúvel.” (COCCIA, 2018, p.64)

O clima, portanto, é constituído pela presença dos vegetais, assim como eles necessitam da atmosfera para sustentar a vida. Diante disso, podemos afirmar que não há separações ontológicas entre esses processos, e sim coparticipação.

No caso dos humanos, necessitam da luz solar para a regulação do corpo, para a saúde psicofísica, tais como a produção de vitamina D e de hormônios como a melatonina e a serotonina. Possui, ainda, função sobre o sistema imunológico. Como sabemos, a produção serotonina é responsável pelo equilíbrio do humor, evitando episódios de depressão. A melatonina, por seu turno, regula a qualidade do sono. O sol, portanto, influencia diretamente nosso modo de estar no mundo. Além disso, a presença maior ou menor de raios solares age diretamente no comportamento de outros seres vivos: no frio, muitos animais hibernam para depois, quando o calor retorna, poderem buscar alimentos e acasalar.

Ao pensarmos sobre a noção de clima, portanto, torna-se impraticável afirmar a separação entre natureza e cultura. Ele regula a vida tanto nas práticas de sociabilidade quanto no equilíbrio homeostático. Atua na continuidade da vida dos seres, nos seus comportamentos, nos eventos históricos, no âmbito psicofísico. O mundo é um evento climático. Por isso, agente humanos e não-humanos dependem de uma colaboração para a manutenção da vida.

“O clima é aqui sinônimo de não-humano. A esfera humana- a cultura, a história, a vida do espírito- não é autônoma, tem um fundamento no não-humano; os elementos aparentemente não espirituais – o ar, a água, a luz, os ventos – não engendram espírito, mas podem influenciar o homem, seus comportamentos, suas atitudes, suas ideias. Os climas engendram e fundam a pluralidade dos homens em seu aspecto físico, e ainda mais em seus costumes.” (COCCIA, 2018, p. 65)



Fig.30: *Projeto Clima*, de Olafur Eliasson.
Disponível em: [www. navelocidadedaluz.wordpress.com](http://www.navelocidadedaluz.wordpress.com)

Passemos agora ao projeto *Ice Watch London* (2018). Este consiste em 30 icebergs, retirados de uma região da Groenlândia e dispostos em uma praça em Londres. Os blocos de gelo eram provenientes do rompimento de calotas, perdidos em meio ao oceano, e tal escolha tem aderência com a preocupação do artista de tocar em temas que envolvem o advento do aquecimento global. A obra, disposta ao ar livre, direcionava as pessoas a interagirem com os blocos de gelo, acompanhando seu derretimento pouco a pouco, objetivando-as a ter maior atenção aos problemas de desequilíbrio ecológico que afetam o globo.

A questão é que o aquecimento global é um fato, vivemos suas consequências em nosso dia a dia, com o aumento do nível dos oceanos, recrudescimento da seca em regiões predominantemente mais quentes e estações com características climáticas indefinidas, além, claro, de fenômenos específicos, tais como o El Niño e El Niña. Por que ainda necessitamos da arte para colocar esses problemas em relevo?

“A neve derrete-se rapidamente
E rapidamente desaparecem
As pegadas dos caminhantes
Pequenas e grandes” – Abbas Kiarostami.



Fig. 31: *Ice Watch London*, de Olafur Eliasson
Fonte: <http://www.touchofclass.com.br>

Há um milhão de anos a Groenlândia se afirmou como a “terra do gelo”, cuja formação conta com bactérias próprias à região que se fixaram nas calotas. A vida que se manifesta ali também é composta por uma rica presença animais, próprias ao seu meio circundante. Com o desequilíbrio do habitat, conforme o derretimento constante das calotas, a malha rompe o seu fluxo, afetando diversas formas de vida do planeta Terra, inclusive os humanos, em ampla escala. O aquecimento desencadeia outros desequilíbrios, tais como alterações na alcalinidade das águas, na constituição do solo entre outros nove fenômenos dos processos biofísicos do Sistema Terra, conforme apontam Eduardo Viveiros de Castro e Débora Danowski,

“Nosso clima tem acumulado uma quantidade de calor equivalente à explosão de quatro bombas de Hiroshima por segundo, perfazendo o

total de 2.115.122.800 bombas desde 1998 até o presente. (...) Em setembro de 2009, a revista Nature publicou um número especial em que diversos cientistas identificaram nove processos biofísicos do Sistema Terra e buscaram estabelecer limites para esses processos, os quais, se ultrapassados, acarretariam alterações ambientais insuportáveis para diversas espécies, a nossa entre elas: mudanças climáticas, acidificação dos oceanos, depleção do ozônio estratosférico, uso de água doce, perda de biodiversidade, interferência nos ciclos globais de nitrogênio e fósforo, mudança no uso do solo, poluição química, taxa de aerossóis atmosféricos. (...) Se apenas um limite for ultrapassado, os outros também correm sérios riscos. Acontece que podemos já ter saído da zona de segurança de três desses processos." (CASTRO; DANOWSKI, 2014, p.15)

Se os fenômenos bioquímicos são um dos responsáveis pela manutenção e origem das espécies, do mesmo modo, devido às suas alterações, também são determinantes para a sua degradação ou desequilíbrio. Como os dois autores apontaram, os ciclos de nitrogênio e fósforo são alterados. O principal depósito de fósforo são as rochas. Quando elas sofrem ações de intemperismo ao longo do tempo, desprendem fosfato no solo, que são levados para regiões aquáticas e, no fluxo do ciclo, são consumidos pelos seres vivos do ambiente ou, novamente, congregados às rochas.

Veja que a mudança desse transcurso rompe com a manutenção dessas vidas, promovendo uma devastação em cadeia. Estas são, além das alterações das temperaturas, mudanças nas proporções de chuva e da vida vegetal.

Olafur Eliasson, através de suas obras, se empenha em alertar para esses riscos, causados eminentemente pela ação dos seres humanos, e do quanto pagaremos, em um tempo próximo até, por essas intervenções. Assim, coloca o ser humano como agente desses desequilíbrios, ao mesmo tempo que alerta para a fragilidade de sua vida diante deles.

Conforme a associação inseparável entre natureza e cultura, as atividades realizadas pela sociedade, econômicas, produtivas, com a emissão de gases poluentes, adentram esse ciclo de modo nocivo. Retomando a abordagem de Emanuele Coccia, é reforçada a perspectiva de que as plantas são por excelência produtoras, enquanto, nesse caso, os humanos são consumidores. No entanto, ao ultrapassarem a medida do que seria o aceitável em relação à exploração dos recursos, interferem no equilíbrio para a manutenção da vida na Terra. O desequilíbrio climático é global e se manifesta em uma grande escala de problemas

a serem enfrentados: erosão do solo, aumento do nível da água, derretimento de geleiras, desaparecimento de espécies animais e vegetais, aumento de CO₂, de tempestades e cataclismos, acidificação dos oceanos. Conseqüentemente, estamos implicados neles, como produtores e alvos desses desastres.



Fig.32: Performance *Elegia ao Ártico*, de Ludovico Einaudi
Fonte: www.conexaoplaneta.com.br/

Assim como Eliassom Olafur, o músico minimalista italiano Ludovico Einaudi elaborou a performance *Elegia ao Ártico* (2016). Nela, o artista toca seu piano em uma calota de gelo desprendida no Oceano Ártico. A composição foi feita especialmente para a ocasião, obra aberta preenchida em diversos momentos pelo som das calotas que desabavam devido ao seu derretimento paulatino. Aqui, a atenção foi direcionada contra a pesca predatória e extração de petróleo, que interferem na permanência de outros animais do bioma, tais como ursos, baleias e aves. Além disso, o equilíbrio dos corais, que servem de abrigo e alimento para diversos animais marinhos, também está ameaçado, mesmo que eles se desenvolvam em outras regiões, predominantemente mais quentes. Com isso, quando um ambiente é prejudicado em sua ecologia, outros são colocados em risco, pois trata-se de uma conexão, e não de esferas separadas que se sustentam isoladamente.



Fig. 33: Tezi Gabunia, *The Flooding of the Louvre*
Fonte: www.artebrasilios.com.br

Tezi Gaburia, é outro artista que explora a radicalização da implicação natureza/cultura e sua instalação chamada *The Flooding of the Louvre* (2018). A premissa do trabalho parte de uma indagação intrigante: e se o Museu do Louvre fosse alagado? Essa questão, que está associada ao problema do aquecimento global, perpassa um dos símbolos da civilização e das artes, um entre os maiores espaços museológicos do mundo. O naufrágio conjuga a arte, as organizações sociais e o clima como Emanuelle Coccia pontuou, e conforme já citado nesse texto: a atmosfera se delineia como uma inversão contínua entre o meio que é sujeito e o sujeito que é meio. A composição do mundo é feita pela clima e pelas constantes trocas topológicas. (COCCIA, 2018, p.31). Se a atmosfera é a condição para a origem, desenvolvimento e manutenção da vida, seu desequilíbrio, nessa lógica de inseparabilidade, colocaria em risco não só o que vulgarmente é considerado o natural, e sim a malha, ou seja, a ligação entre todos os seres, humanos ou não humanos, vivos ou não vivos e o habitat, orgânico ou inorgânicos (pressupondo que estes não estão em esferas apartadas, mas em fluxo, em construção e trocas entre si).

Não por acaso, na obra de Tezi Gaburia visualizamos obras renascentistas. Como é sabido, o Renascimento tem como uma de suas premissas o antropocentrismo, uma visão que coloca o ser humano na centralidade dos fenômenos e de outras formas de vida que habitam o mundo. Afirma-o como a única espécie dotada de inteligência e capacidade de construção de saberes. Toda a natureza, portanto, dependeria das ação do homem para desenvolver-se.

No entanto, ao pensarmos sobre o Antropoceno, essa lógica inverte-se: o homem é central na produção dos desequilíbrios ecológicos e na degradação das conexões da malha. Um dos auges da civilização, o museu, naufraga, perde-se pela própria ação do homem que o criou. Aquilo que se afirma como a racionalidade, como razão, a ciência, o controle da natureza, que alinhavava o modo de pensar renascentista, se perde diante da catástrofe climática. Ironicamente, no renascimento se pensava que todos os empreendimentos dessa ordem tinham que levar em conta as consequências sobre a humanidade, excluindo outros seres dessas relações. De fato, a centralidade do humano gerou consequências, e muitas delas desastrosas. Como expõe Peter Sloterdijk, “não é mais a política *tout court*, é a política climática que é o destino” (2014, p. 48). Ou ainda como pontua Bruno Latour,

“Como não se desestabilizar ao perceber que a revolução a que aspiram os espíritos progressistas talvez já tenha sido produzida? E que isso não veio de uma suposta mudança na “propriedade dos meios de produção”, mas sim de uma aceleração estupidificante no movimento do ciclo do carbono?” (LATOIR, 2020, p.71)

Portanto, mais um elemento é inseparável dessa ampla rede: a política. Diante desse panorama e dos riscos que envolvem toda a malha, o esperado é que haja a mudança dos modos de vida: como habitamos os espaços, como consumimos energia, o que comemos, os meios de locomoção utilizados, como cultivamos os alimentos, de quem consumimos os produtos manufaturados e como propor políticas públicas de saneamento básico.



Fig. 34: Fotografia da fuga e morte de animais nas queimadas no Pantanal, em 2020, feitas pelo artista catarinense Araquém de Alcântara.
Fonte: <https://g1.globo.com>

Certa vez James Lovelock disse que “esperaria mais ver uma cabra ocupando com sucesso um trabalho de jardineiro do que ver os humanos se tornarem comissários responsáveis pela Terra” (2010, p. 23). Uma afirmação catastrófica, decerto, mas que encontra aderência quando nos colocamos diante do triste desenrolar das queimadas que expande em diversos locais do Brasil, particularmente nas regiões Norte e Centro-Oeste.

O fotógrafo catarinense Araquém de Alcântara dedica-se ao longo de cinquenta anos a registrar a fauna brasileira. Em 2020, elaborou um registro da região pantaneira, onde se expandiu um intenso incêndio que devastou parte da fauna e flora locais. O bioma entrou em um desequilíbrio preocupante. Nos ensaios fotográficos, seu empenho foi registrar a resistência dos animais diante do fogo, alguns ainda com vida, outros mortos em posições que indicam sua tentativa de sobrevivência.

Segundo a organização SOS Pantanal, 30% do bioma foi consumido pelos incêndios de 2020, considerado o maior da história do Brasil. Além disso, alertam para o risco de continuidade e adensamento da expansão do fogo para mais pontos da região⁶.

⁶ A informações apresentadas podem ser consultadas no site da organização SOS Pantanal: www.sospantanal.org.br. Além desses dados, são oferecidas atualizações sobre a região do Pantanal.

Bruno Latour em seu livro *Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno* (2020) reafirma a impossibilidade de pensarmos em uma inseparabilidade entre natureza e cultura. Ao longo da história das ciências, sejam exatas ou sociais, empreendeu-se a tarefa de definir o humano a partir daquilo que o distinguiria de uma suposta natureza. Dentro desse esquadro, os termos cultura, sociedade e civilização estariam associados à esfera do humano, àquilo que delinearía suas particularidades em relação ao restante da natureza. Em síntese, esses dois termos estariam em oposição e apresentariam suas singularidades para melhor compreender dois fenômenos. O humano não estaria em continuidade com a natureza, e sim em um lugar diferenciado, sendo que a natureza é um ponto de contato, de aproximação.

Bruno Latour recusa a expressão “relação com o mundo”, uma vez que ela supõe duas esferas particulares, natureza e cultura. Relacionar-se com o mundo supõe que um agente produtor de cultura –no caso das abordagens tradicionais, o humano – entraria em contato com esse “mundo natural”, como se este estivesse à espera de uma intervenção humana para ganhar relevo. Ao tentarmos definir um dos termos isoladamente, torna-se incontornável aproximá-lo do outro, seja como diferença ou similaridade. Em linhas gerais, isoladamente, definir a natureza exigiria também traçar o sentido de cultura, ou, como Latour menciona “o humano é o que escapa à natureza: um pouco, muito apaixonadamente; o humano é o que não pode “escapar totalmente” das restrições da natureza” (2020, p.34). Se essas auto exclusões tornam-se infrutíferas, logo não há como manter distantes os dois termos, sendo mais adequado referi-los sempre através de um par associado: Natureza/Cultura. A Natureza não se configura como autônoma, mas como a outra parte de um par de termos que se mostra como um conceito único.

Além dessa construção de um conceito feito por pares inseparáveis, Latour também chama a atenção para o caráter normativo do termo *natureza*, em sua acepção isolada da cultura. Pensar em um mundo natural nos direciona para um impasse, “do qual se diz, ao mesmo tempo, que é inteiramente dotado e que não é de forma nenhuma dotado de uma dimensão normativa” (LATOURE, 2020, p.46). Isso significa que ora a natureza é dada como forma autônoma, da qual temos apenas que segui-la, obedecer aos seus mecanismos; ora somos aqueles que a dominamos conforme nossas necessidades. Eis, então, que o impasse da separação entre

Natureza/ Cultura se adensa, uma vez que é impossível pensá-los em formas estritamente autônomas.

Para Bruno Latour, no passado houve a tentativa de definir duas acepções sobre a ecologia: uma política e outra científica. Mais uma vez, o binarismo se torna infrutífero para pensarmos nos processos de vida. Afirmar a ecologia científica reforça a ideia de mundo natural, apartado das questões políticas, enquanto a ecologia política se ocuparia das “consequências morais, ideológicas e políticas que teríamos de tirar” (2020, p.48).

Como é possível notar, uma base binária ramifica-se em outros binarismos tornando-se, assim, um problema epistemológico. Observar essa problemática pela via da ecologia coloca em relevo a instabilidade do conceito de Natureza.

Pensar ecologicamente renega a divisão dos dois domínios, natureza e cultura, porque eles não encontram aderência na complexidade do mundo real. Em síntese,

Se estamos lidando de fato com um único e mesmo conceito que consiste em duas partes, isso demonstra que as partes são mantidas juntas por um núcleo comum que distribui as diferenças entre elas. Se pudéssemos apenas nos aproximar desse núcleo, desse diferencial, desse dispositivo, desse agenciados, talvez fôssemos capazes de imaginar como contorná-lo. (LATOURE, 2020, p.66)

Quando tratamos do aquecimento global e da mutação climática, essa incompatibilidade se acentua. Torna-se impossível reduzir as questões, os impasse e problemas a um só dos termos. Ao afunilarmos o problema do aquecimento global à noção de natureza, passaríamos a reafirmar o “mundo natural” como aquele que em sua dinâmica iria estabilizar e conciliar os desequilíbrios. A volta a esse “mundo natural” exige a ação política como uma das formas de enfrentamento. Não adiantaria enunciar e descrever o estado da situação, de demonstrar cientificamente as descobertas sem implicá-las a uma carga política e de intervenção. Diante disso, torna-se, mais uma vez, inviável separar a ecologia nos escopos científica ou política.

A partir de uma outra abordagem, mas que também chama a atenção para as conexões entre os debates acerca da natureza, do corpo e da política, destaco a obra de Cristina Elias Meneghetti, artista visual cujo trabalho transita pela literatura, performance e vídeo-arte.

Saliento em meio ao seu repertório criativo a performance *Carmen* (2020). Trata-se de uma vídeo-performance criada em uma região do mar, contando com a presença da artista. A narrativa para a sua criação remonta ao início do século XX, mais especificamente a história de sua bisavó, que migrou em um navio de Granada, na Espanha, para o Brasil. Ainda que tal evento esteja localizado em uma temporalidade do passado, Cristina Elias Meneghetti a transporta para o século XXI para tratar de temas inerentes a ele: o fluxo de migrantes ao redor do mundo, os conflitos que emergem desses trânsitos e o evento pandêmico que nos assola nesse momento presente.

Segundo a artista, naqueles tempos a gripe espanhola atingia níveis devastadores, e sua bisavó, que ainda era uma recém-nascida, foi uma das pessoas atingidas pela enfermidade. Diante disso, aqueles que eram transportados no barco exigiram que seu corpo fosse lançado ao mar do Atlântico. No entanto, sua mãe conseguiu encontrar um espaço no porão da embarcação, onde ambas permaneceram escondidas até atracarem em terras brasileiras. Ao chegar no Brasil, Carmen foi registrada com um nome diferente, o que, segundo a artista a fez “perder seu nome original, mas ganhou a possibilidade de recomeço.”(ELIAS, 2020).

O processo de construção do trabalho contou com a escrita da história de Carmen feita com giz pastel em um papel vegetal. Tais escolhas não são aleatórias, pois o papel possui uma textura que permite a passagem de luz e o giz uma densidade apropriada para dissolver-se em contato com a água. Essa água está em um ambiente propício, de continuidade à espacialidade da história de Carmen: trata-se do próprio mar, no qual Cristina Elias propõe movimentos com seu corpo junto aos escritos que foram submersos.

Após essas ações, as folhas com a história foram recolhidas, contando com rastros do que foram antes de serem molhados. Mostravam-se rasgados, amassados, com vestígios do sal marinho e partes desgastadas e, claro, com uma parte dessa história dissolvida. Texto, matéria e história passam por essa dissolução, deixando sobreviver imagens diluídas, assim como nossos processos de memória reinauguram os eventos de uma vida.



Fig.35: performance *Carmen*, de Cristina Elias Meneghetti
Fonte: www.vimeo.com.br

No ambiente expositivo, após a ação, foram dispostos a vídeo-performance e os textos, que ganharam outras formas, assemelhando-se a pequenos desenhos. Corpo, narrativa, palavra, em transformação, em reelaboração no fluxo com o ambiente onde tudo transcorre. Nas palavras da artista,

metaforicamente, me desapego da obra de arte tangível (o desenho-texto ou objeto) para incorporá-lo de outra forma: pela PELE, por uma percepção sinestésica que vai além do meramente visual. Desapego-me também da história em si, fazendo-a renascer no meu corpo e no mar, de uma forma diversa. Assim como no treino do Butô, "mato" a história, "mato" o corpo, para dar aos mesmos uma possibilidade de desenvolvimento diverso daquele que estava em curso. O afundar na água como uma "suspensão" inevitável que pode significar um desvio de sentido. (Arquivos da artista)

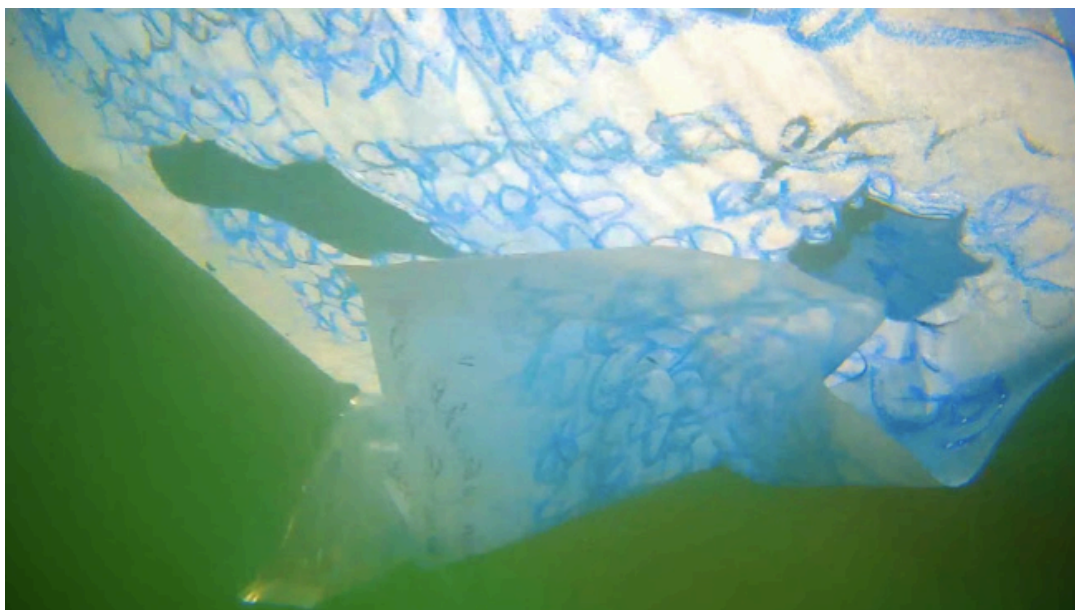


Fig.36: performance *Carmen*, de Cristina Elias Meneghetti
Fonte: www.vimeo.com.br

A fluidez, característica presente nesse trabalho, encontra aderência na teoria corpomídia. Nela, o conhecimento se institui como produtor de complexidade, coloca conceitos em movimento, fomentando a diversidade de questões adequadas ao tempo e às produções contemporâneas. Nesse ponto, o ambiente tem um aspecto ativo, inaugura-se como um *contexto-sensitivo*. O lugar não é somente uma paisagem, um espaço onde o artista expõe o seu trabalho. Ele é parte integrante e contínua da obra, como podemos visualizar em *Carmem*.

Nessa perspectiva, portanto, aquele que está implicado nesse processo não é um observador, e sim um agente produtor das mais diversas mediações. Destas emergem “mensagens que fluem paralelamente, a memória de mensagens prévias que foram processadas ou experiências e, sem dúvida, a antecipação de futuras mensagens que ainda serão trazidas à ação, mas já existem como possibilidade” (Greiner ;Katz, 2005, p. 15).

Essas mensagens, ao passarem por nosso sistema perceptivo, tornam-se corpo, desmistificando as abordagens que o entendem como recipiente de informações. Nesse contato, elas se constroem e desconstroem de maneira bastante singulares.

Cristina Elias expande essa produção de temporalidades e mensagens pelas mediações que a obra engaja. O texto não é visto somente como um registro, e sim

como uma memória que é recriada pela implicação contextual e pela presença viva do corpo. A sua presença na água – não só um agente orgânico, mas também cultural – coloca em transcurso os seus movimentos e também a história, seja ela da bisavó, seja da História e seus eventos. Todos esses elementos são recriados e rememorados no corpo da artista.

Nós vivemos e morremos no ambiente, e integramos um amplo ecossistema. A grande dificuldade da memória é que os interstícios em que se dão as relações estão o tempo todo se dissolvendo. A sua reconstrução associada ao ambiente é uma das mais difíceis, pois não se trata de trazer imagens, seres, fatos e eventos. Trata-se da reconstrução desses mesmos ambientes, ecossistemas, e relações, que são sempre residuais.

Diante dessa complexidade, Emanuele Coccia, em *A vida sensível* (2019), afirma que nossa vida se sustenta porque podemos exercitar os sentidos e, graças a eles, há a possibilidade de construir nossos pensamentos, ou seja, “sem as imagens que nossos sentidos são capazes de captar, nossos conceitos, tal qual já se escreveu, não passariam de regras vazias”. (COCCIA, 2010, p. 9).

Necessitamos da experiência sensível para a nossa sobrevivência, e a artista coloca essa proposta em relevo: sentir a vida de outrem em seu corpo é uma reafirmação dessa sensibilidade que atravessa pessoas, ambientes, memórias, narrativas: são formas de se relacionar com imagens e ser afetado por elas, em continuidade, com o corpo:

“indagar o modo de existência do sensível não seria possível porque ele não possui uma existência separada e separável do sujeito cognoscente que através dele conhece a realidade. Não existe nenhum sensível em si e por si”- ou seja, ele sempre precisa de um corpo. (COCCIA, 2010, p.32)

Ao dizer que se desapega da obra para incorporá-la à pele, reafirmando o sensível pelo tátil, a artista destaca a dimensão deste que é o maior órgão do corpo. O tato possui importância fundamental nas relações humanas e na nossa saúde psicofísica. Sem esse contato nos debilitamos, por isso ela também tem uma importância imunológica. A pele é uma das primeiras estruturas físicas a se desenvolver no feto, respondendo às mudanças que ocorrem em seu meio, o útero. Os pelos, as unhas, os cabelos, os dentes, crescem tendo-a como sua base.

Quando não gostamos de alguém, evita-se esse contato com o nosso corpo; quando amamos, há a aproximação: as peles se repelem ou se aconchegam. O bebê se relaciona diretamente com o colo e o seio da mãe, necessita do calor que a pele emite para se sentir seguro. Pegar nas mãos de um doente o faz se sentir menos só, um pouco mais forte. O contato equilibra nosso sistema nervoso, e uma carícia tem o poder de nos excitar, trazer conforto e proteção. Ou seja, a pele é construtora de afetos, é porosa. Quando pensamos em poros, nada mais justo do que nos imaginar em uma troca constante: o que meu corpo deixa e o que ele recebe do ambiente. O movimento do corpo, o movimento da vida.

Emanuele Coccia ainda pontua que um ser não se define por uma natureza específica, e exatamente por isso abre-se para receber algo do mundo. Assim, qualquer corpo, qualquer ser, pode se tornar meio para outras formas de vida que existem fora de si (2010, p.32). Não ser aquilo que se pensa conforme uma definição prévia, é uma abertura para diversas conexões, algumas até mesmo imprevisíveis.

Uma dessas conexões é também com a própria vida marinha. O contato com a memória da avó não se restringe à busca de um evento ou de uma pessoa específica. Ela se conecta à dissolução do humano e ao seu regresso às origens não humanas da consciência. Segundo o filósofo Peter Godfrey-Smith (2019) não apenas a vida emergiu dos oceanos. No cambriano, há 530 milhões de anos, o próprio fenômeno da consciência tem sua gênese nos pequenos organismos marinhos, por meio de inputs e outputs informacionais e de sistemas eferentes e reeferentes.⁷ Surgem aqui os primeiros vestígios da memória viva: os signos que a vida passa a incorporar para adquirir cada vez mais complexidade produziram os primeiros processos de internalização, ou seja, os primeiros signos vivos da subjetividade. Dissolver-se nas águas do mar, é tentar tocar essa substância sutil e acessar os fundamentos mais ancestrais da memória individual, da espécie e da vida.

O sensível é essa operação de multiplicar mundos e seres e, por consequência, imagens e pensamentos. Em *Carmen* podemos perceber essa

⁷ Os dois sistemas podem ser entendidos nos seguintes termos: as cópias eferentes são os meios pelos quais os primeiros seres vivos quinidários, algas e esponjas internalizavam os sinais vindos do meio; os movimentos reeferentes, consistem na memorização desses sinais externos e na alteração do comportamento desses seres vivos tendo em vista uma adaptabilidade e uma reorganização destes mesmos meios externos.

possibilidade singular do corpo empreender esse tecido de sentido pelas experiências sensoriais.

TERCEIRO MOVIMENTO: PERCEÇÕES INACABADAS

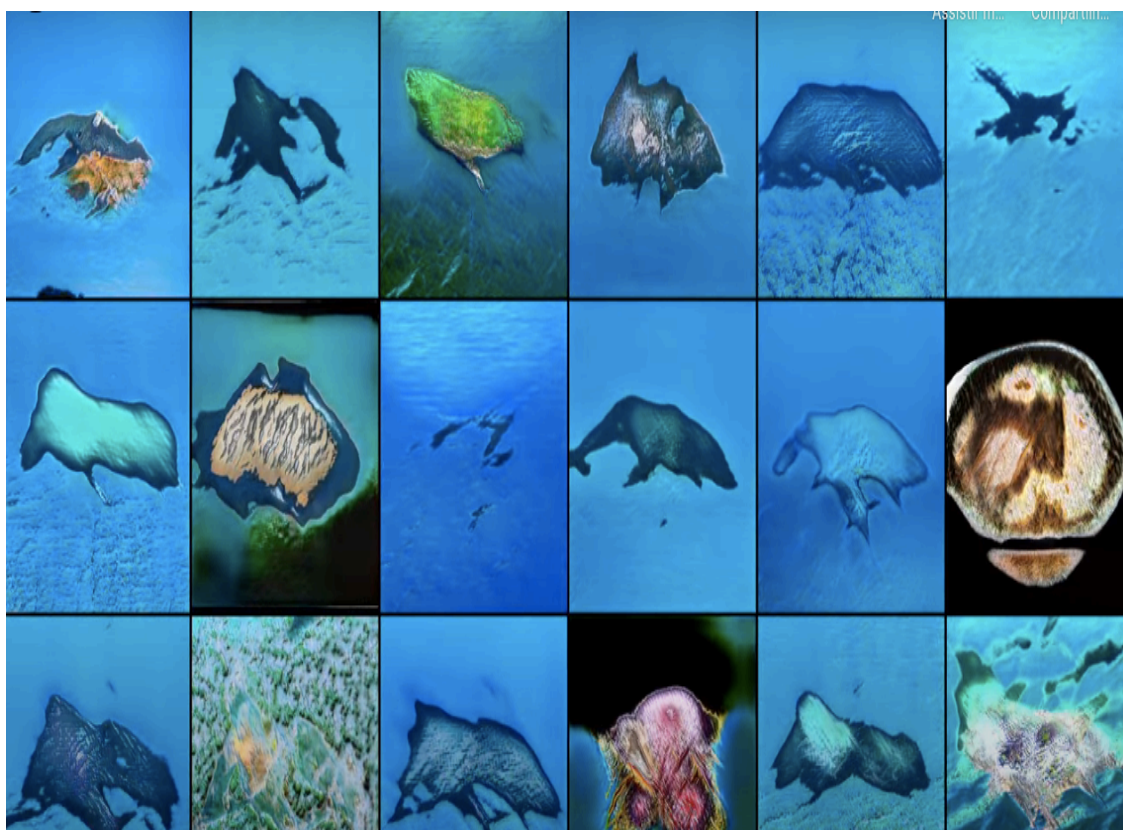


Fig.37:: *Morphosis*, de Memo Akten. O vídeo mostra a transição de imagens do mar para outras estruturas, tais como o cérebro e os animais.
Fonte: www.memo.tv/works

Este é um movimento que lembra, em diversos sentidos, o nado contra a maré. Aquele tipo de movimento que exige um esforço que parece salvar a vida mas, ao mesmo tempo, quase a exaure porque sempre parece demais, muito além do que se conseguiria suportar.

Pode-se pensar nesse movimento de maneira coletiva, quando significa lutar para garantir o direito de criar, de respirar, de criar laços afetivos, de alimentar solidariedade em meio a polarizações, de recuperar um espaço público que parece ter sido roubado de nós.

É claro que esta tese vem sendo escrita em sua fase final, em meio à calamidade instaurada pelo vírus da covid-19 e suas mutações, no entanto, antes disso, já havia uma crise instaurada por diversos motivos relacionados a problemas graves ecológicos, ao fortalecimento da economia e do pensamento neoliberal que se tornaram gestores de posturas narcísicas e pouquíssimo altruístas, a movimentos moralistas e nacionalistas assolando boa parte do planeta.

Ao final da pesquisa começamos a indagar o que muda nesses contextos, ao pensarmos acerca da natureza desfazendo, por exemplo, as dicotomias em relação à cultura, e desestabilizando a noção de sujeito humano soberano, ao romper com princípios de uma autonomia ficcional que negligencia outros modos de vida, como a vida das plantas e tantas outras.

A ousadia de pensar que podemos mudar alguma coisa, parte do pressuposto de que a subjetividade tem materialidade corpórea e sígnica e de que o pensamento não está apartado da ação, assim como a percepção não está separada da cognição. Assim, optamos pelo risco de imaginar que projetar um mundo sem dicotomias - ou seja, onde não existiria uma natureza sem cultura e vice-versa - pode implicar em geração de vida, em comunidades por vir, em processos de criação que não produzem apenas obras de arte mas, antes delas, ações artísticas com potencia política para produzir vida.

Não sem motivos, nas últimas décadas, o que mais se tem estudado são as políticas para morte, como já haviam anunciado autores como Michel Foucault, Giorgio Agamben e, mais recentemente, Achille Mbembe. A arte também aprofundou, em diversas situações, essas políticas para morte, os processos de extinção e a vida matável. De certa forma, ao lidar com as diferentes concepções de natureza, muitos dos artistas citados também transitaram por essas discussões e

indagações. E antes mesmo de propor conceitos, categorias, modelos, procedimentos ou padrões, é no processo de percepção que o processo de ser encontra a sua gênese.

Como mencionamos em diversos momentos desta tese, de acordo com a teoria corpomídia, o corpo não está separado da mente nem dos ambientes. O que aciona os primeiros processos de comunicação são as percepções que captam e relacionam as informações externas, aquelas que são internalizadas e as mudanças corporais que se constituem nesses processos.

Neste sentido, o que comunicamos para nós mesmos e para o mundo, alimenta-se o tempo todo de uma indeterminação e de uma impermanência ou, como diz Gilbert Simondon, uma metaestabilidade que nunca faz de nós indivíduos prontos.

Nestes processos de fazimentos e desfazimentos, nós e o mundo estamos sempre coevolutiveamente inacabados, nascendo e morrendo inúmeras vezes.

Sem saber ao certo como finalizar o que não pode ser finalizado, pensamos em uma frase incluída no último livro de Emanuele Coccia, chamado *Metamorfoses*. Há um certo alento em abrir mão da convicção de que se é algo ou alguém independente de um sistema maior. Em certo sentido, aí está um movimento que se metamorfoseia e, a despeito da vontade de cada um, cria semioses incessantes:

“Nascer para cada ser vivo é experimentar ser uma parte da matéria infinita do mundo, que inventa uma outra forma de dizer eu. Não precisamos girar o globo para sentir o mundo, para vê-lo, para vivenciá-lo em toda a sua infinitude. Tudo o que temos de fazer é explorara memória material e espiritual do nosso corpo. Cada um de nós é a história da Terra, uma versão dela, uma possível conclusão” (2020, p.31)

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANCHIETA, P. J. **Cartas: informações, fragmentos históricos e sermões**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.
- ARCHER, M. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. 2. Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. P. 98
- BATESON, G. **Steps to an ecology of mind**. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- BOURRIAUD, N. **Formas de vida: A arte moderna e a invenção de si**. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- CAMPOS, P. M. **Melhores poemas**. São Paulo: Editora Global, 2000.
- CARVALHO, E. A. **Espiral de ideias: textos de antropologia fundamental**. São Paulo: Livraria da Física, 2017.
- CASINI, P. **As filosofias da natureza**. Lisboa: Editorial Presença, 1987.
- CAUQUELIN, A. **Teorias da arte**. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.
- CERAM, C. **O mundo da arqueologia**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1966.
- CHANGEUX, J.P. e CONNES, A. **Matéria e pensamento**. Trad. Artur Jorge Pires Monteiro. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991.
- CHURCHLAND, P. **Matéria e consciência, uma introdução contemporânea à filosofia da mente**. Trad. Maria Claro Cescato. São Paulo: UNESP, 1998.
- COCCIA, E. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.
- _____. **A vida das plantas: uma metafísica da mistura**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.
- _____. **Metamorfoses**. Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.
- DAMÁSIO, A. **A estranha ordem das coisas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. **O erros de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- DANOWSKI, D. & CASTRO, E. V. C. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.
- DARWIN, C. **A expressão das emoções no homem e nos animais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 6.vol. Coordenação de Tradução Ana Lucia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 2. Trad. Ana Lucia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1. Trad. Ana Lucia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.
- _____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. Trad. Ana Lucia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. **Conversações (1972-1990)**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. **O que é filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, J. **A Escritura e a Diferença**. Trad. Maria Beatriz da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.
- DESCOLA, P. **Outras naturezas, outras culturas**. Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DUPUY, J.P. **O tempo das catástrofes: quando o impossível é uma certeza**. São Paulo: É Realizações, 2018.
- ELIAS, N. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1994.
- ESPOSITO, R. **Bios: biopolítica e filosofia**. Lisboa: Edições 70, 2004.
- _____. **As pessoas e as coisas**. São Paulo: Rafael Zamperetti Copetti, 2016.
- FLUSSER, V. **Natural: mente**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979.
- GREINER, C. **O corpo em crise, curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.
- _____. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- GUALANDI, A. **Figuras do saber: Deleuze**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- INGOLD, T. **Antropologia: para que serve?** São Paulo: Editora Vozes, 2019.

- _____. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição.** São Paulo: Editora Vozes, 2015.
- JAUQUET, C. **A unidade do corpo e da mente: afetos, ações e paixões em Espinosa.** Trad. Marcos Ferreira de Paula e Luís César Guimarães Oliva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- JAMES, W. **Pragmatismo e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1967.
- KIAROSTAMI, A. **Nuvens de algodão.** Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.
- KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KOPENAWA, D. & ALBERT, B. **A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LADDAGA, R. **Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- LAPOUJADE, D. **As existências mínimas.** Trad. Hortência Santos Lencastre. São Paulo: Editora n-1, 2017.
- _____. **William James, a construção da experiência.** São Paulo: N-1, 2017.
- _____. **Deleuze, os movimentos aberrantes.** 2.ed. São Paulo: N-1 2017.
- LATOUR, B. **Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno.** São Paulo/ Rio de Janeiro: Ubu Editora, 2020.
- _____. **Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno.** Rio de Janeiro: Editora Bazar do Tempo, 2020.
- _____. **Políticas da natureza: como fazer ciência na democracia.** Tradução de Carlos Aurélio Mota de Souza. São Paulo/Bauru: Edusc, 2004.
- LAZZARATO, M. **As revoluções do capitalismo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- _____. **Signos, máquinas, subjetividades.** São Paulo: Edições SESC e N-1 Edições, 2010.
- LOCKE, A. **Art & Place: Site-Specific Art of the Americas.** Viena: Phaidon Press, 2013.
- LOVELOCK, J. **Gaia: alerta final.** Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2010.
- _____. **Gaia: uma teoria do conhecimento.** São Paulo: Editora Gaia, 2014.

- LOVELOCK, J.; MARGULIS, L. **Atmospheric Homeostasis by and for the biosphere: the Gaia hypothesis**. *Tellus*, v.26, p. 2-10.
- MANCUSO, S. **Revolução das plantas**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- MASSUMI, B. **O que os animais nos ensinam sobre política**. Trad. Francisco Trento e Fernando Mello. São Paulo: n-1 Edições, 2014.
- MATURANA, H. **A ontologia da realidade**. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais, 1999.
- MORTON, T. Ecology Without Nature. In: **Depletion Design: a glossary network ecologie**. Amsterdam: Institute of network cultures, 2012.
- ODY, L. C. **Teoria e História da Geologia**. Dissertação de Mestrado: Universidade Federal de Santa Catarina – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, 2005.
- ORTEGA, F. **O corpo incerto: corporeidade, tecnologias médicas e cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- ORLANDI, B. L. “O indivíduo e sua implexa pré-individualidade”. In: **Cadernos de subjetividade - O reencantamento do concreto**. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP – vol. 1, nº 1. São Paulo: Editora Hucitec, 2003.
- PAUL, C. **Digital Art**. New York: Thames & Hudson, 2003.
- PESSOA, F. **Poesia completa de Alberto Caetano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PIMENTA, A. Catálogo da Exposição Registo(s) de Viver, Lisboa, Perve Global, 2014.
- PINKER, S. **Tábula Rasa: a negação contemporânea da natureza humana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PRIGOGINE, I. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza**. Trad. Roberto Leal Ferreira. 2.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- PUTNAM, R. A. (org.). **William James**. São Paulo: Ideias e Letras, 2010.
- RIFKIN, J. **O século da biotecnologia: a valorização dos genes e a reconstrução do mundo**. São Paulo: Makron Books do Brasil, 1999.
- ROBBINS, J. **Os melhores textos de Richard P. Feynman**. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Blucher, 2015.
- ROSSI, P. **A ciência e a filosofia dos modernos**. Trad. Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Unesp, 1992.
- RUSH, M. **Novas mídias na arte contemporânea**. Trad. Marylene Pinto Michael. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

- SANTAELLA, L. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.
- _____. **Culturas e Artes do Pós-Humano: da Cultura das Mídias à Cibercultura**. São Paulo: Paulus, 2010.
- _____. **Corpo e Comunicação: Sintoma da Cultura**. Coleção Comunicação. São Paulo: Paulus, 2004.
- _____. **Por que as Comunicações e as Artes estão Convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.
- SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.
- SIMONDON, G. “A gênese do indivíduo”. In: **Cadernos de subjetividade - O reencantamento do concreto**. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP – vol. 1, nº 1. São Paulo: Editora Hucitec, 2003.
- SODRÉ, M. **Antropologia do espelho, uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis: Companhia das Letras, 2003.
- SMITH, P. G. **Outras mentes: o polvo e a origem da consciência**. São Paulo: Todavia, 2019.
- SMITHSON, R. “Uma sedimentação da mente: projetos de terra”. FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecilia. **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- TARDE, G. **Monadologia e Sociologia e outros ensaios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- THOMPSON, W. I. (Org.). **Gaia, uma teoria do conhecimento**. São Paulo: Gaia, 2001.
- TUFNELL, B. **Land Art**. London: Tate Publishing, 2006.
- UEXKULL, J. V. **A foray into the worlds of animals and humans**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2010.
- VEGA, A. P. & ALMEIDA, E. P. (org.). **O pensar complexo: Edgar Morin e a crise da modernidade**. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.
- VEIGA, J. E. **O Antropoceno e a ciência do sistema Terra**. São Paulo: Editora 34, 2019.
- VIRNO, P. **Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporâneas**. São Paulo: Annablume, 2013.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. **Metafísicas Canibais — elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

- WILSON, E.O. **Diversidade da vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- WHITELAW, M. **Metacreation: art and artificial life**. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2004.
- WOHLLEBEN, P. **A vida secreta das árvores: o que elas sentem e como se comunicam**. Trad. Petê Rissatti. Rio de Janeiro: Sextante, 2017.
- ZOMORODI, E. **Em busca do paraíso perdido: entrevista com Ahmad Nadalian**. Perugia: Cosmopolis: Rivista di Filosofia e Teoria Politica, 2008.