



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

NILO LIMA BARRETO

POÉTICAS DA ESCASSEZ E DO EXCESSO

FORTALEZA
2023

NILO LIMA BARRETO

POÉTICAS DA ESCASSEZ E DO EXCESSO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes. Linha de Pesquisa 1 - Arte e Pensamento: das Obras e Suas Interlocuções.

Orientadora: Profa. Dra. Milena Szafir.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

B263p Barreto, Nilo Lima.

Poéticas da escassez e do excesso / Nilo Lima Barreto. – 2023.
136 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte,
Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2023.

Orientação: Profa. Dra. Milena Szafir.

1. Processo artístico. 2. Ecosofia. 3. Capitaloceno. 4. Resíduo. 5. Arte contemporânea. I.
Título.

CDD 700

NILO LIMA BARRETO

POÉTICAS DA ESCASSEZ E DO EXCESSO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de Concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes. Linha de Pesquisa 1 - Arte e Pensamento: das Obras e Suas Interlocuções.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Milena Szafir (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Profa. Dra. Rita Patta Rache
Universidade Federal do Rio Grande (FURG)

À minha mãe, dona Sonia. Em memória do
meu tio Ricardo.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de financiamento 001”, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

Agradeço primeiramente à minha mãe, dona Sonia, pelo seu amor e amparo incondicional. Verdadeira fonte de inspiração, foi minha primeira inspiração para as “artes da gambiarra”, treinando meu olhar desde cedo para enxergar além do que as coisas são e transformá-las em outras coisas, desobedecendo ao fim programado que dão aos objetos. Sem seu apoio, minha pesquisa não seria possível.

À Profa. Dra. Milena Szafir, pelo acolhimento de minha pesquisa, sua dedicação ao ofício de docência e por sua excelente orientação à minha pesquisa. Sua paixão pelo ensino e pela pesquisa em artes, assim como seu primor metodológico, foram contagiantes para a minha prática artística.

Às professoras participantes da banca examinadora Cláudia Marinho, Paola Zordan e Rita Rache pelo tempo, pelas valiosas colaborações e sugestões.

A Isac Bento, pela partilha de sua criação inspiradora e disponibilidade em contribuir com minha pesquisa.

À minha família que sempre está me apoiando e incentivando a minha pesquisa e a Clarisse e Melodia por serem luz e afeto nos dias bons e ruins.

À todas as arte-educadoras ambientais, que carregam a missão de restaurar o pensamento de cuidado com a natureza através das artes.

A todos com quem tive a oportunidade de trocar as mais variadas ideias, pois, de alguma maneira, se fazem presentes aqui neste trabalho.

Às minhas e aos meus ancestrais.

Outro lugar que a gente pode habitar além dessa terra dura: o lugar do sonho. Não o sonho comumente referenciado de quando se está cochilando ou que a gente banaliza 'estou sonhando com o meu próximo emprego, com o próximo carro', mas que é uma experiência transcendente na qual o casulo humano implode, se abrindo para outras visões da vida não limitada. Talvez seja outra palavra para o que costumamos chamar de natureza (KRENAK, 2019, p. 34-35).

RESUMO

A presente pesquisa visa realizar uma série de processos artísticos com o objetivo de provocar e fazer refletir sobre as problemáticas ecológicas causadas pelo era capitalista que acelera o ritmo consumista da sociedade e catalisa as diversas crises existentes hoje na contemporaneidade, também classificada como Capitaloceno. Como fundamentação teórica, dialogamos com o conceito de Ecosofia de Félix Guattari (2001) para visualizarmos as ecologias atualmente em colapso e, através de uma pesquisa rizomática e multireferencial, nos conectamos com uma diversidade de autores no intuito de responder às inquietações formadas ao longo do trabalho como Enrique Dussel, Donna Haraway, Ailton Krenak, Walter Mignolo, Walter Benjamin, além de referências desde Gilles Lipovetsky, Hildegart Kurt, Hans Dieleman, entre outros. Nosso objetivo principal é compilar diversos processos de fazer/pensar artísticos realizados durante o referido mestrado e concomitantemente a pandemia pela COVID-19, utilizando diferentes tipos de resíduos, materiais inorgânicos, conjugando a arte, a ecologia, o consumo e o *Zeitgeist*, na intenção de afetar os interlocutores e também sermos afetados, em uma lógica recíproca e relacional com o indivíduo, o coletivo e os objetos, permitindo a fabulação de futuros possíveis que convirjam em uma pós-modernidade possivelmente sustentável.

Palavra-chave: processo artístico; ecosofia; capitaloceno; resíduo; arte contemporânea.

RESUMÉ

La présente recherche vise à réaliser une série de processus artistiques dans le but de provoquer et de faire réfléchir sur les problèmes écologiques causés par l'ère capitaliste qui accélère le rythme consumériste de la société et catalyse les différentes crises qui existent aujourd'hui à l'époque contemporaine, également classé comme Capitalocène. Comme fondement théorique, nous dialoguons avec le concept d'Ecosophie de Félix Guattari (2001) pour visualiser les écologies actuellement en effondrement et, à travers une recherche multi-référentielle rhizomatique, nous nous connectons avec une diversité d'auteurs afin de répondre aux préoccupations formées tout au long de l'œuvre comme Enrique Dussel, Donna Haraway, Ailton Krenak, Walter Mignolo, Walter Benjamin, ainsi que des références de Gilles Lipovetsky, Hildegart Kurt, Hans Dieleman, entre autres. Notre objectif principal est de compiler plusieurs processus de création/pensée artistique menés au cours dudit master et concomitamment à la pandémie de COVID-19, utilisant différents types de déchets, de matériaux inorganiques, alliant art, écologie, consommation et Zeitgeist, avec le intention d'affecter les interlocuteurs et aussi d'être affecté, dans une logique réciproque et relationnelle avec l'individu, le collectif et les objets, permettant la création de futurs possibles qui convergent vers une post-modernité éventuellement durable.

Mots-clés: processus artistique; écosophie; capitalocène; déchets; art contemporain.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	- Violino e paleta (1909), Pintura de Georges Braque	25
Figura 2	- Ma Jolie (1911-1912) de Pablo Picasso	26
Figura 3	- Colagem com quadrados dispostos segundo as leis do acaso (1916-17) de Hans Arp	29
Figura 4	- Merzbau, instalação de Kurt Schwitters.....	30
Figura 5	- Fonte (1917), ready-made de Marcel Duchamp	31
Figura 6	- Vênus dos trapos (1967), instalação de Michelangelo Pistoletto ..	34
Figura 7	- Time Landscape, (1965-1978–Presente) instalação Alan Sonfist	36
Figura 8	- 7000 Oaks, (1982-1987) instalação de Joseph Beuys	37
Figura 9	- Marat (Sebastião), (2008) fotografia de instalação de Vik Muniz ..	39
Figura 10	- PETS (2008), instalação de Eduardo Srur	44
Figura 11	- PETS (2017), instalação de Eduardo Srur	45
Figura 12	- Labirinto (2012), instalação de Eduardo Srur	47
Figura 13	- Zoo (2022), instalação de Eduardo Srur	50
Figura 14	- Aquário (2022), instalação de Eduardo Srur	50
Figura 15	- Vôo dos Pássaros (2022), instalação de Eduardo Srur	51
Figura 16	- O Brigadista da Floresta (2021), mural de Mundano	53
Figura 17	- Operários de Brumadinho (2020), mural de Mundano	55
Figura 18	- Bichxs metazoa é quasi desfile animália (2017), performance de Isac Bento	56
Figura 19	- Bichxs metazoa é quasi desfile animália (2017), performance de Isac Bento	58
Figura 20	- Mapa do projeto	67
Figura 21	- Mapa das crises, rascunho feito em papel	69
Figura 22	- Mapa das crises, feito no site Miro	69
Figura 23	- Mapa da pandemia, rascunho feito em papel	71
Figura 24	- Mapa da pandemia, feito no site Miro	71
Figura 25	- Representação gráfica da organização das obras	76
Figura 26	- Inadequad(r)o, (2022), tinta, assemblage de retalho e pregos sobre chassi de madeira	77
Figura 27	- Chassi de madeira antes da montagem da obra	77
Figura 28	- Rascunho de esquema diagramático para a obra Inadequad(r)o ..	78
Figura 29	- Fotos da camisa antes e depois para a obra Inadequad(r)o	80
Figura 30	- Foto dos retalhos alfinetados sobre chassi para a obra Inadequad(r)o	81
Figura 31	- Lixeira do meu quarto	86
Figura 32	- Foto dos resíduos que estavam na minha lixeira	88
Figura 33	- Foto de um dos objetos criados com os resíduos	88
Figura 34	- Foto de um dos objetos criados com os resíduos	89
Figura 35	- Foto de um dos objetos criados com os resíduos	90
Figura 36	- Foto de um dos objetos criados com os resíduos	91
Figura 37	- Foto da obra com o manual de instruções	92
Figura 38	- Foto do momento da oficina	93
Figura 39	- Foto da calça jeans usada na construção da obra	93
Figura 40	- Foto da calça jeans posicionada ao chão com a marca do molde em giz	94
Figura 41	- Foto da calça jeans com o molde em papel	94

Figura 42	- Foto dos retalhos de tecidos	95
Figura 43	- Foto do resíduo gerado após a confecção da peça	96
Figura 44	- Foto da peça confeccionada	96
Figura 45	- Fotos da segunda etapa do processo	97
Figura 46	- Fotos de detalhes do processo de montagem da gola da peça	98
Figura 47	- Foto da peça vista de frente	99
Figura 48	- Foto da peça vista de costas	99
Figura 49	- Foto da parte interna da peça	100
Figura 50	- Print da tela de plugins do software OBS	106
Figura 51	- Print de tela no momento da performance	107
Figura 52	- Print de tela no momento da performance	109
Figura 53	- Print de tela inicial do software Sonic Pi	110
Figura 54	- Print de tela no momento da performance	111
Figura 55	- Print de tela no momento da performance	112
Figura 56	- Isolados em mim (2020), assemblage de retalhos de tecido	114
Figura 57	- Isolados em mim (2020), arte digital	114
Figura 58	- Isolados em mim (2020), print da tela da video-performance	118
Figura 59	- Isolados em mim (2020), print da tela da video-performance	119
Figura 60	- Isolados em mim (2020), print da tela da video-performance	119
Figura 61	- foto do show RASURA de Clau Aniz	120
Figura 62	- Registro do momento da escolha dos tecidos	122
Figura 63	- Registro da técnica de moulage em Clau Aniz	122
Figura 64	- Foto de Clau Aniz testando figurino em estúdio	124
Figura 65	- Foto de Yuri Costa testando figurino em estúdio	124
Figura 66	- Foto de Clarisse Aires com figurino	125
Figura 67	- Foto de Ayla Lemos com figurino	126
Figura 68	- Foto de Tuan Fernandes com figurino	127
Figura 69	- Foto de Clau Aniz e Nilo Barreto	128

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	Notas introdutórias sobre um presente em estado de urgência .	12
1.2	Ecosofia no antropoceno/capitaloceno	16
2	CAPÍTULO I - ARTE E APROPRIAÇÃO: BREVE HISTÓRICO, UM COMPILADO DE EXEMPLOS	24
2.1	Arte ambiental: conceito, contexto, exemplos	34
2.2	Arte ambiental na contemporaneidade, mais alguns exemplos ..	41
2.2.1	<i>Eduardo Srur - Pets (2008); Labirinto (2012); Vida Livre (2022) ...</i>	43
2.2.2	<i>Mundano - O Brigadista da Floresta (2022)</i>	52
2.2.3	<i>Isac Bento - Bichxs metazoa é quasi desfile animália (2017)</i>	55
2.3	Decolonialidade: um percurso entre teorias e estéticas aplicadas	58
3	CAPÍTULO II - POÉTICAS DA ESCASSEZ E DO EXCESSO: RELATOS DE UMA PRÁXIS ARTÍSTICA	65
3.1	Lixão: o corpo material da pesquisa	75
3.1.1	<i>EU: Inadequad(r)o (maio/2022)</i>	77
3.1.2	<i>TU: Li(vr/x)o de artista (Abril/2021)</i>	82
3.1.3	<i>ELE/ELA: O OUTRO! ReDesmontagens de um corpo e sua Cabeza (Março-2020/Abril-2021)</i>	92
3.1.4	<i>NÓS: [Sem título] (Novembro-2020/Março-2021)</i>	101
3.1.4.1	<i>Operacionalidades decoloniais para uma fruição artística via live performance</i>	101
3.1.4.2	<i>Live performance @Vila das Artes - curadoria de Luciana Fleischmann</i>	103
3.1.4.3	<i>Performance #ir! @ Mostraoteu 18/03</i>	110
3.1.5	<i>VÓS: Isolado(s) em mim (Março/2020)</i>	113
3.1.6	<i>ELES/ELAS: Figurino para o show RASURA de Clau Aniz</i>	120
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
	REFERÊNCIAS	133

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem por temática central a discussão sobre processos e métodos artísticos que integram a ecologia como tópico fundamental desenvolvidos ao longo da minha permanência enquanto discente do Programa de Pós-Graduação em Artes-PPGArtes/UFC na linha de pesquisa *Arte e Pensamento: Das Obras e Suas Interlocuções*. Logo, nosso objetivo principal é desenvolver, registrar e compilar processos artísticos práticos e intelectivos que conjuguem o campo das artes e dos materiais residuais inorgânicos.

Dessa maneira, inicio o referido trabalho com uma breve contextualização do estado de emergência que nos encontramos hoje em escala global e local no que tange às questões ecológicas, mirando principalmente nas problemáticas envolvendo a gestão humana dos resíduos sólidos. O objetivo dessa abordagem é evidenciar ao leitor a relevância do objeto de pesquisa, justificando a escolha da matéria a ser processada artisticamente no decorrer do desenvolvimento das práticas aqui expostas.

Nas páginas seguintes da introdução da pesquisa, dedico-me a explicar o conceito de Ecosofia do filósofo francês Félix Guattari (2001) registrado em seu livro *As três ecologias*. O referido texto servirá de alicerce teórico para as reflexões que fomentei ao longo dos processos artísticos, sempre o atritando com outros conceitos caros à pesquisa como a ideia de Antropoceno/Capitaloceno de Haraway (2016) e Barcelos (2019).

Em seguida, reservo o capítulo 1 para a construção de uma fundamentação teórica acerca da relação entre arte e apropriação através da construção de uma linha do tempo partindo do início do século XX com o surgimento da Arte Moderna na Europa e os primeiros experimentos de artistas, como Pablo Picasso e Georges Braque, em direção de uma extrapolação da tela de pintura bidimensional por meio do emprego de materiais até então considerados alheios ao universo das artes visuais, como recortes de jornais e tecidos. Passando ainda pelo movimento artístico dadaísta, atingindo um alto grau de experimentação prática com os *readymades* de Marcel Duchamp - objetos esculturais criados a partir das mais variadas matérias-primas - e as instalações de Kurt Schwitters e chegando na Arte Ecológica, focando nos trabalhos dos artistas europeus a partir da década de 1960, como Alan Sonfist e

Joseph Beuys e chegando até hoje com trabalhos de arte ambiental do Sul Global, como Vik Muniz, Eduardo Srur, Mundano e Isac Bento.

Após apresentados alguns exemplos de arte ecológica tanto ao nível global quanto ao nível local, dedico a parte final do capítulo 1 à discussão do conceito de decolonialidade, amplamente debatido na atualidade no campo cultural. Dessa forma, poderemos adentrar em um terreno adicionalmente sensível ao escopo deste trabalho, explorando as implicações estéticas contemporâneas que se afastam da normatividade. Utilizaremos como base teórica os escritos de Enrique Dussel (2019) sobre estética decolonial intitulado *Sete hipóteses para uma estética da libertação*, o que nos fornecerá aporte conceitual para tecermos uma rede de teorias e práticas artísticas que convergem meio ambiente, processo artístico e decolonialidade, conceitos caros para a presente pesquisa.

Mais adiante, no capítulo 2, podemos verificar de igual modo impulsos decoloniais nas obras e processos que desenvolvi ao longo de minha passagem pelo programa de mestrado em artes PPGArtes/UFC. É no referido capítulo onde reservo espaço para descrever como realizei o corpo tangível da minha prática artística, divididos em seis “sujeitos-obras”, a saber, Eu, Tu, Ele/Ela, Nós, Vós, Eles/Elas, baseados nos pronomes pessoais do caso reto da língua portuguesa. O capítulo abre linhas de fuga possíveis a partir do processo de produção atual e tece reflexões que culminam na conclusão da pesquisa.

1.1 Notas introdutórias sobre um presente em estado de urgência

Entendendo a contemporaneidade como um tempo que converge diferentes modelos de crises (crise ambiental, econômica, humanitária, de sistema político) ou como Stengers (2015) denomina “Tempo das catástrofes”, é de caráter urgente o esforço individual e coletivo de não somente reiterar o papel do campo das artes como lugar de compartilhamento de emoções e de construção de saberes, mas também de nos apropriarmos da potência estético-política das práticas artísticas atuais como forma de geração de epistemes ou de “um meio de percepção, investigação e mudança do mundo” (KURT, 2006, p.143).

Logo, considero imprescindível recorrer às práticas de métodos transdisciplinares no intuito de expandir e complexificar o atravessamento entre

diversos elementos componentes das mais variadas disciplinas no intuito de poder configurar novas realidades (SIQUEIRA, 2009).

Portanto, compreendendo o panorama atual como uma crise ecosófica (GUATTARI, 2001), aberto a “outras” possibilidades artísticas, formulamos a questão nuclear da pesquisa: Como nos apropriarmos do fazer artístico a fim de fomentar provocações e inquietações sobre a crise ecosófica sob a qual estamos vivendo?

Muitas vezes, automatizados pelo ritual do consumo-descarte de bens materiais, característico do modelo linear capitalista no qual a economia mundial está atualmente alicerçada, onde obedece ao rito extrair, transformar, produzir, distribuir, consumir e descartar bens e serviços (OLIVEIRA; SILVA; MOREIRA, 2019), acabamos não tecendo memórias e nem afetividades com esses objetos que poderiam ter um prolongamento de sua utilização nas práticas do desenvolvimento sustentável (DIELEMAN, 2006) e obedecemos, assim, ao fim da vida útil programada das coisas que ainda se perpetua no nexos capitalista de efemeridade, excesso e desperdício (BAUMAN, 2008).

Segundo o documento referente ao panorama de resíduos sólidos no Brasil de 2020 (que marca os 10 anos da Política Nacional de Resíduos Sólidos - PNRS) e elaborado pela Associação Brasileira de Empresas de Limpeza Pública e Resíduos Especiais (ABRELPE, 2020, p. 14 e 58), entre “2010 e 2019, a geração de RSU no Brasil registrou considerável incremento, passando de 67 milhões para 79 milhões de toneladas por ano”. O documento também revela que houve um aumento de 348 kg/ano para 379 kg/ano per capita, ou seja, uma média de um pouco mais de um quilo de resíduos sólidos gerados por cidadão diariamente somente no Brasil.

Desse total de resíduos, referente à coleta regular do Resíduo Sólido Urbano (RSU) o panorama informa que “o país ainda apresenta déficit na abrangência desses serviços (92% de cobertura) e 6,3 milhões de ton./ano seguem abandonadas no meio ambiente” (ABRELPE, 2020, p. 33).

No tocante à destinação final dos RSU, o documento nos revela que quase 30 toneladas por ano (aumento de 16% em relação a 2010) desses resíduos seguem para unidades inadequadas (lixões e aterros controlados), impactando a saúde de 77,65 milhões de brasileiros, e tendo um custo ambiental e para tratamento de saúde de cerca de USD 1 bilhão por ano (p. 33). Já sobre os índices de reciclagem desses resíduos, o panorama aponta que:

A estagnação dos índices de reciclagem, apesar das várias ações, campanhas e iniciativas para alavancar o setor e viabilizar o aproveitamento dos materiais descartados, demonstra que a fragilidade das redes existentes, a inexistência de um mercado estruturado para absorver os resíduos e as dificuldades logísticas e tributárias devem ser objeto de atenção prioritária, juntamente com a estruturação dos sistemas de logística reversa definidos por lei, já que no período de uma década, apenas aqueles cuja obrigatoriedade antecede a PNRS apresentam resultados satisfatórios (ABRELPE, 2020, p. 33).

Ainda analisando o relatório supracitado, podemos extrair mais algumas informações específicas referente ao lócus desta pesquisa, a saber, o estado do Ceará. Segundo o panorama, o estado gerou um total de 3.534.660 de toneladas durante o ano de 2019 e figura entre os cinco piores índices de cobertura de coleta (80,1%), ou seja, mais de 700 mil toneladas de resíduos sólidos urbanos não tiveram destinação adequada e seguem dispostas contaminando o meio ambiente.

Segundo uma matéria de setembro de 2020 no jornal Diário do Nordeste¹, que também traz uma perspectiva sobre o panorama compilado pela ABRELPE, o aumento dos recursos (cada cidade investia em média R\$ 9,95 per capita por mês em 2010 e em 2019 apenas R\$ 10,15 por habitante) destinados à limpeza urbana (coleta, serviços de limpeza em praças, jardins, etc.) foi inferior ao aumento da geração de resíduos (11% entre 2010/2019 - de 71,2 milhões de t/ano para 79 milhões de t/ano).

O artigo segue apontando que a política nacional supracitada não conseguiu ser implantada em território nacional após uma década de vigência, relatando que cerca de 30% dos municípios brasileiros não possuem sequer um plano de gestão. E mesmo os que possuem ainda encontram dificuldades na execução desse plano.

A matéria ainda aponta que, segundo último levantamento datado de 2017, o estado do Ceará possui 310 “lixões” (áreas de descarte proibidos por lei, além de serem prejudiciais ao meio ambiente e à saúde) e que a Secretaria do Meio Ambiente (SEMA) projeta a eliminação dos mesmos dentro de 20 anos.

Esse breve apanhado já nos revela o tamanho da problemática acerca dos resíduos sólidos em território brasileiro, o que nos leva a intuir que a crise global (a soma dos problemas de todos os países do globo) do lixo está em um nível muito mais alarmante.

¹ RODRIGUES, Rodrigo, Ceará é 1º do Nordeste e 4º do País em geração de lixo por pessoa. **Diário do Nordeste**, Fortaleza. 19 de Setembro de 2020. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/ceara-e-1-do-nordeste-e-4-do-pais-em-geracao-de-lixo-por-pessoa-1.2990564> Acesso em: 16 de Junho de 2021.

É o que nos revela o recente relatório do Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente (PNUMA)². Conforme o documento, ainda que os países cumprissem as metas estabelecidas no “Acordo de Paris” de 2015, os impactos das mudanças climáticas serão severos (ainda mais para as comunidades vulneráveis). Impactos esses que já percebemos cotidianamente e que o relatório enfatiza como: aumento da temperatura global, mudança de ecossistemas, extinções de espécies, escassez de alimentos, doenças globais (pandemias), etc. e que para Haraway (2016) são frutos da atividade humana na terra.

Segundo a autora, mais do que uma época marcada pela atividade humana, o Antropoceno³ (dedicaremos o tópico seguinte para a explicação do referido termo) é um “evento-limite”, marcado pela “destruição de espaços-tempos de refúgio para as pessoas e outros seres” (HARAWAY, 2016, p.140), uma vez que a maioria desses abrigos naturais foram dizimados quase que integralmente às custas de um barateamento da natureza como sustento da vida humana contemporânea.

Porém, no horizonte de soluções possíveis, a escritora nos sinaliza que uma saída para não só sobrevivermos, mas sim para vivermos e morrermos bem nesse período de crise seria de nos aliarmos, nos conectarmos em todos os níveis visando restaurar esses refúgios biológicos-culturais-políticos-tecnológicos:

Nós temos um trabalho de mamífero a fazer com os nossos colaboradores e co-trabalhadores sim-poiéticos, bióticos e abióticos. Precisamos fazer parentes sim-chthonicamente, sim-poieticamente. Quem e o que quer que sejamos, precisamos fazer-com – tornar-com, compor-com – os “terranos” (obrigado por esse termo, Bruno Latour-em-modo anglófono)¹³. Nós, pessoas humanas em todos os lugares, devemos abordar as urgências sistêmicas intensas (HARAWAY, 2016, p.141).

Em consonância com a proposição de Haraway acima evidenciada, encontramos semelhante solução frente às questões de vida e morte na superfície terrestre nos escritos de Guattari (2001) sobre o que intitulou Ecosofia e de que maneira essa articulação ético-política poderia acontecer.

Para o autor,

² <https://www.unep.org/pt-br/noticias-e-reportagens/comunicado-de-imprensa/o-mundo-enfrentara-graves-danos-humanos-e-economicos> Acesso em: 29 de Julho de 2021.

³ Antropo, do grego “ánthropos” elemento de formação de homem, ser humano + ceno, elemento de formação, do grego, novo, recente. <https://www.dicio.com.br/antropoceno/> Acesso em: 29 de Julho de 2021.

Novas práticas sociais, novas práticas estéticas, novas práticas de si na relação com o outro, com o estrangeiro, como o estranho: todo um programa que parecerá bem distante das urgências do momento! No entanto, é exatamente na articulação: da subjetividade em estado nascente, do socius em estado mutante, do meio ambiente no ponto em que pode ser reinventado, que estará em jogo a saída das crises maiores de nossa época (GUATTARI, 2001, p. 55).

A fim de desbravar as várias bifurcações labirínticas que levam aos Territórios Existenciais⁴ almejados pelo autor, reservarei o próximo tópico do presente capítulo a uma explicação objetiva do que seria a Ecosofia de Guattari e como podemos visualizá-la na perspectiva contemporânea do Antropoceno/Capitaloceno.

1.2 Ecosofia no antropoceno/capitaloceno

Datado de 1989, o livro *As três ecologias*, de Félix Guattari, nos apresenta o termo Ecosofia - conceito esse que guiará as discussões e experimentações artísticas do presente trabalho - e o correspondente contexto histórico no qual o mesmo foi concebido.

Logo no início de sua referida obra, Guattari sintetiza o que para ele significa a Ecosofia: “[...] articulação ético-política [...] entre os três registros ecológicos (o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana)” (GUATTARI, 2001, p. 8). E o que significam para o autor esses inventários das relações humanas na Terra e as almejadas inter-relações entre eles na ordem da moral, do valor e da organização da vida?

O autor começa sua obra nos lembrando a conjuntura do mundo na época dos seus escritos, onde o planeta estava passando por volumosas transformações técnico-científicas que culminariam em uma completa destruição da vida terrestre se não fossem executadas ações transdimensionais (em diferentes escalas e áreas). Logo, para Guattari:

Não haverá verdadeira resposta à crise ecológica a não ser em escala planetária e com a condição de que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural, reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais. Essa revolução deverá concernir, portanto, não só às

⁴ Para Guattari, os territórios existenciais são os espaços simbólicos que as pessoas constroem ao longo de suas vidas, a partir das interações com o meio ambiente e com outras pessoas. Esses territórios são compostos por elementos como emoções, sensações, pensamentos, desejos e afetos, que se combinam de maneira singular em cada indivíduo.

relações de forças visíveis em grande escala, mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo (GUATTARI, 2001, p. 9).

O autor deixa claro, portanto, que o conceito de Ecosofia será somente alcançado de maneira múltipla e escalonada, e que reordene as estruturas políticas, econômicas e sociais, sendo elas tangíveis ou intangíveis. E dentro dessa perspectiva, Guattari vai nos apresentando de maneira elucidativa compreendendo cada uma das três ecologias - social, mental, ambiental/ maquínica - dentro desse esquema de crise de mundo. A ecosofia social visa:

Desenvolver práticas específicas que tendam a modificar e a reinventar maneiras de ser no seio do casal, da família, do contexto urbano, do trabalho, etc. [...] A ecologia social deverá trabalhar na reconstrução das relações humanas em todos os níveis, do *socius*. Ela jamais deverá perder de vista que o poder capitalista se deslocou, se desterritorializou, ao mesmo tempo, em extensão - ampliando seu domínio sobre o conjunto da vida social, econômica e cultural do planeta-e em "intenção" - infiltrando-se no seio dos mais inconscientes estratos subjetivos (GUATTARI, 2001, p. 15-33).

Localizando o trecho supracitado em um recorte da cronologia histórica que data das últimas décadas do século XX, fica nítido o emprego da palavra *reconstrução* no que tange às relações humanas gerais, uma vez que o dado período foi marcado por notáveis guerras (civis e militares, locais e globais), intensos fluxos migratórios, o aumento do trabalho maquínico e o conseqüente desaparecimento de postos de trabalho, acarretando grandes ondas de desemprego, o avanço do neoliberalismo e o conseqüente aumento da desigualdade social, o escalonamento do fascismo, do consumismo, da misoginia, do racismo, etc. Ocorrências que, segundo o autor, deterioraram (e continuam deteriorando) não somente as relações sociais, econômicas, políticas e culturais ao redor do planeta, mas inclusive nas subjetividades, individuais e coletivas. Logo, a ecosofia mental visará à reinvenção.

[d]a relação do sujeito com o corpo, com o fantasma⁵, com o tempo que passa, com os "mistérios" da vida e da morte. Ela será levada a procurar antídotos para a uniformização midiática e telemática, o conformismo das modas, as manipulações da opinião pela publicidade, pelas sondagens, etc. Sua maneira de operar aproximar-se-á mais daquela do artista do que a dos profissionais "psi", sempre assombrados por um ideal caduco de cientificidade (GUATTARI, 2001, p. 9).

⁵ O autor refere-se a "fantasma" inconsciente, no sentido psicanalítico. (N.R.)

Para Guattari (2001), se faz necessária a desvinculação de conceitos e práxis “psi” homogeneizantes e cientificistas para a instauração de uma prática ecosófica mental que seja fértil para a produção de subjetividades e singularidades (individuais e coletivas) dissidentes e heterogêneas, capazes de romper e criar bifurcações, atalhos e rotas existenciais imprevistas que vão ao encontro do domínio da subjetividade capitalística (ou como nomeia o autor, Capitalismo Mundial Integrado - CMI). Essa, segundo o autor, se articula no intuito de criar “mundos já vistos antes”, estruturas repetidas, modelos estereotipados de ser no mundo, para controlar, neutralizar e sufocar quaisquer outras existências fugitivas dessa perspectiva enclausurante.

O autor vislumbra que se faz necessária uma remodelação profunda das estruturas sociais para conter a deterioração social causada pelo CMI. Porém, tal remodelação passa menos por instâncias estatais, meios burocráticos ou iniciativas formais do que pela “disseminação de experiências alternativas, centradas no respeito à singularidade e no trabalho permanente de produção de subjetividade, que vai adquirindo autonomia e, ao mesmo tempo se articulando ao resto da sociedade” (GUATTARI, 2001, p. 44).

Completando a tríade ecosófica, o autor nos apresenta a ecosofia ambiental, a qual ele sugere requalifica-lá como ecologia maquina, uma vez que para o autor, tudo - do cosmos ao homem - está concebido na realidade como máquinas e estão compreendidos em uma *Mecanosfera* - ambiente que abriga todas as máquinas (GUATTARI, 2001). O autor segue sua escrita em tom de urgência, vislumbrando a constante deterioração tanto das relações e da própria natureza, por razões objetivas (a relação exploradora insustentável com o meio ambiente) e pela passividade no trato com essas questões. Se faz necessário a aplicação de uma lógica transversal, que não dissocie natureza e cultura, que conjugue ecologias, indivíduos e coletividades.

Guattari (2001) também assume uma postura crítica sobre como a questão ecosófica global foi tomada por pequenos grupos que agem de forma antiquada e caricata, restringindo seu alcance político, fazendo a questão cair em espirais de significação ora irreais (colocando toda a responsabilidade ambiental no indivíduo) ora “falseteadas” (soluções que desviam do campo político e orbitam apenas na esfera do consumo).

Para o autor, as questões referentes à ecologia ambiental e os equilíbrios naturais estão cada vez mais atreladas às interferências humanas (e conseqüentemente menos à soberania da mãe natureza): “Um tempo virá em que será necessário empreender imensos programas para regular as relações entre o oxigênio, o ozônio e o gás carbônico na atmosfera terrestre” (GUATTARI, 2001, p. 51).

Percebendo a escalada exponencial dos progressos técnico-científicos da sua época e a complexificação da condição humana na terra, o autor vislumbra um horizonte não somente de preservativo, mas também ostensivo no que tange às ações de restauro, onde:

No futuro a questão não será apenas a da defesa da natureza, mas a de uma ofensiva para reparar o pulmão amazônico, para fazer reflorescer o Saara. A criação de novas espécies vivas, vegetais e animais, está inelutavelmente em nosso horizonte e torna urgente não apenas a adoção de uma ética ecosófica adaptada a essa situação, ao mesmo tempo, terrificante e fascinante, mas também de uma política focalizada no destino da humanidade (GUATTARI, 2001, p. 52).

Porém, essa ofensiva curativa da vida na Terra deverá ser realizada conjuntamente entre a tríplice ecosofia, tanto de maneira integrada, pertencendo a uma disciplina em comum ético-estética quanto de forma dessemelhante uma das outras, cada uma dentro de suas próprias articulações. Movimentos do micro ao macro, do interno ao externo, do singular ao plural, em todas as direções.

Em conclusão a essa breve explanação sobre a articulação do pensamento ecosófico de Guattari, aponto a seguir um trecho ao final de seus escritos sobre as três ecologias e que para mim se materializa na forma de um manifesto, de um trovão que alumia o instante presente do ocorrido e que reverbera para o além-do-tempo-e-do-espço, trazendo vitalidade a quem ouve:

Fazer emergir outros mundos diferentes daquele da pura informação abstrata; engendrar Universos de referência e Territórios existenciais, onde a singularidade e a finitude sejam consideradas pela lógica multivalente das ecologias mentais e pelo princípio de Eros de grupo da ecologia social e afrontar o face a face vertiginoso com o Cosmos para submetê-lo a uma vida possível — tais são as vias embaralhadas da tripla visão ecológica. Uma ecosofia de um tipo novo, ao mesmo tempo, prática e especulativa, ético-política e estética, deve, a meu ver substituir as antigas formas de engajamento religioso, político, associativo. Ela não será nem uma disciplina de recolhimento na interioridade, nem uma simples renovação das antigas formas de "militantismo". Tratar-se-á antes de movimento de múltiplas faces,

dando lugar a instâncias e dispositivos ao mesmo tempo, analíticos e produtores de subjetividade. Subjetividade tanto individual quanto coletiva, transbordando por todos os lados as circunscrições individuais, “egoisadas”, enclausuradas em identificações, e abrindo-se em todas as direções: do lado do socius, mas também dos Phylum maquínicos, dos Universos de referência técnico-científicos, dos mundos estéticos, e ainda do lado de novas apreensões “pré-pessoais” do tempo, do corpo, do, sexo. Subjetividade da ressingularização capaz de receber cara-a-cara o encontro com a finitude sob a forma do desejo, da dor, da morte... (GUATTARI, 2001, p. 53-54).

No agora, como podemos fabular uma ecosofia na contemporaneidade presente, no tempo das crises?

Para podermos situar na nossa contemporaneidade o conceito de Ecosofia explicitado anteriormente e assim conectar a problemática ecológica que instiga o presente trabalho com as práticas artísticas aqui desenvolvidas, se faz necessário primordialmente elucidar algumas questões em torno dos termos empregados atualmente para classificar a natureza da complexa era de crise ecológica que estamos vivenciando.

Barcelos (2019) nos evidencia em seu artigo a pluralidade de nomenclaturas empregadas atualmente no intuito de melhor representar o momento complexo e crítico do presente e como elas acabam por se atravessarem em suas definições, ora pautadas nas causas das crises, ora nas consequências da mesma.

Para o autor, não existe um evento universal na história da humanidade que marque e explique as transformações ambientais ocorridas pelas relações atravessadas entre homem e natureza. O que existe de fato é uma cadeia de eventos irregulares e descompassados no espaço-tempo.

Longe de querer declarar a interpretação ideal que sintetiza e representa a nossa era, o autor afirma que “o importante é compreender como a natureza tem sido produzida e usada a cada período histórico e como as formas sociais refletem esta produção” (BARCELOS, 2019, p. 3).

O Antropoceno (*anthropos* – filho do homem; e *ceno* – novo, ruptura qualitativa), segundo Paulo Artaxo (2014), é caracterizado pela elevação da humanidade à entidade geológica com força de transmutação suficientemente grande ao ponto de ser necessário um novo enquadramento temporal da Terra.

O termo Antropoceno, segundo Artaxo (2014), foi popularizado por Paul Crutzen, um químico atmosférico e Prêmio Nobel de Química em uma série de

publicações científicas no início dos anos 2000 para descrever uma nova era geológica em que estamos vivendo.

De acordo com Barcelos (2019), estudos recentes mostram que o aumento do uso de energia exossomática (que se refere à energia externa ao organismo, como a produção e o consumo de combustíveis fósseis e a exploração mineral) tem gerado profundas transformações no planeta. Tais mudanças foram tão significativas que hoje em dia a atividade social humana é considerada a maior força ambiental que governa a Terra (BARCELOS, 2019).

Essa transformação vem ocorrendo desde a Revolução Industrial, considerada a base do Antropoceno, quando o uso de combustíveis fósseis se intensificou, impulsionando o crescimento da produção e da urbanização. Desde então, a humanidade tem um impacto crescente sobre o meio ambiente, modificando a paisagem, o clima, a biodiversidade e outros aspectos fundamentais do planeta.

Em contrapartida, Barcelos (2019, p. 9) nos esclarece que “o Capitaloceno surge enquanto crítica de uma determinada narrativa do tempo e da ecologia política e serve para impedir o desfecho histórico de uma série de problemas convalidados na máxima “de que não há alternativas”.

Para o autor, a narrativa do Antropoceno acaba por homogeneizar as diversas “humanidades” no tempo e no espaço terrestre, encobrindo as responsabilidades históricas e os frutos “da expansão das economias de mercado (desigualdades, proletarização, multiplicação da pobreza), as arbitrariedades do exercício do poder e as possibilidades de intervenção e superação das macroestruturas de dominação” (BARCELOS, 2019, p. 8).

Deslocar a centralidade das alterações ambientais terrestres do homem para o capital é refutar a repartição equânime de responsabilidade climática para todos e apontar na história da humanidade os agentes cataclísmicos:

O Capitaloceno, assim, nos traz uma alternativa epistêmica e política que amplia histórica e ontologicamente a análise da crise ecológica ao buscar compreender as formas sociais históricas de apropriação da natureza. O Capitaloceno, heurísticamente, desloca as “categorias de sujeito” do Anthropos para o Capital (relação social) exatamente para demarcar o “projeto histórico específico” e a forma social que desenvolveu as transformações ambientais (BARCELOS, 2019, p.15).

Se na época de seus escritos Guattari (2001, p. 10) temia o “caráter quase delirante da estocagem de milhares de ogivas nucleares que, à menor falha técnica ou humana, poderiam mecanicamente conduzir a um extermínio coletivo”, na atualidade presente convivemos com o mesmo temor nuclear de aniquilação global devido a guerra entre Rússia e Ucrânia⁶.

Há um dilema guattariniano que é nitidamente perceptível atualmente no Brasil onde, no mesmo ano de 2022, o agronegócio bate recorde de exportações⁷ (somando US\$ 15,11 bilhões em maio) e o país retorna ao mapa da fome⁸ (mais da metade - 58,7% - da população brasileira convive com a insegurança alimentar em algum grau: leve, moderado ou grave). Ou seja, o paradoxo entre o avanço e aprimoramento técnico-científico dos meios de produção (e da riqueza social) e o não acesso aos bens gerados por estes pela maior parte da sociedade (*unpouvoir*).

Guattari também nos alerta que os esforços futuros (agora presentes) seriam não somente de defender o meio ambiente, mas de travar ofensivas para restaurá-lo. Igualmente as muitas esferas de atuação humana em prol da vida na Terra, estamos falhando constante quando temos ciência de que nosso país emitiu 2,4 bilhões de toneladas brutas de gás carbônico equivalente (CO₂e), um aumento de 12,2% em relação a 2020, causadas pelas elevadas taxas de desmatamento da Floresta Amazônica, registradas principalmente durante os quatro anos de governo Jair Bolsonaro (PL)⁹.

Governo esse que, conforme o Observatório do Clima¹⁰, operou uma política anti ambiental durante seus quatro anos de mandato. Segundo a notícia escrita por Gabriel Tussini e veiculada pela plataforma O Eco¹¹, o relatório revela alguns dados preocupantes sobre a gestão passada do governo brasileiro, como “um aumento de 59,5% do desmatamento na Amazônia e uma queda de 38% no número de multas aplicadas pelo IBAMA por crimes contra a flora, em comparação com o período 2015-2018”; o aumento do garimpo nas terras indígenas Yanomami em 54%

⁶ <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-64044468>. Acesso em: 30/03/2023

⁷ <https://forbes.com.br/forbesagro/2022/06/com-r-15-bi-de-exportacoes-em-maio-agro-bate-mais-um-recorde/> Acesso em: 30/03/2023

⁸ <https://www12.senado.leg.br/noticias/infomaterias/2022/10/retorno-do-brasil-ao-mapa-da-fome-da-onu-preocupa-senadores-e-estudiosos> Acesso em: 30/03/2023

⁹ <https://oeco.org.br/noticias/puxadas-pelo-desmatamento-emissoes-brasileiras-crescem-duas-vezes-mais-do-que-media-global/> Acesso em: 30/03/2023

¹⁰ <https://www.oc.eco.br/>

¹¹ <https://oeco.org.br/noticias/relatorio-detalha-politica-antiambiental-do-governo-bolsonaro/> Acesso em: 30/03/2023

de 2021 para 2022; a violência direta contra os indígenas também aumentou em cerca de 30% (em relação ao período 2016-2018), com uma média de 157 assassinatos entre 2019 e 2021.

Se ampliarmos nossa análise das notícias ecológicas abrangendo todo o globo, veremos que a recorrência de acontecimentos que degradam a natureza, os sujeitos e suas subjetividades estão em assustadora escalada, nos colocando para além dos limites planetários sustentáveis.

Portanto, entender a era atual (e suas crises) como frutos do modelo capitalista (e sua dura estrutura) e não da humanidade como uma entidade homogênea é começar a conseguir visualizar o emaranhado esquema diagramático desse sistema e vislumbrar linhas de fuga por onde escorrem as ecosofias de Guattari.

Se o autor nos avisa que as ecosofias restaurativas acontecerão não mais nas antigas instâncias de mudança social (Estado e Mercado, por exemplo) e sim nos microcosmos dos Territórios Existenciais dissidentes, devemos continuar nos reconectando e fazendo pares, co-criando e co-existindo (HARAWAY, 2016) com povos originários, comunidades quilombolas, comunidades ribeirinhas, cientistas e artistas comprometidos com a ética, a política e a estética, favelados, todos os indivíduos de gêneros (e agêneros) marginalizados, agrupamentos sem terra, coletivos de mulheres, movimentos negros... todos os que estiverem empenhados em se coligar nos níveis mais íntimos (onde as subjetividades se roçam e criam energia de vida) e mais expansivos (novos pólos de valorização ambiental) no intuito de criarmos universos possíveis de existência.

Aproveito essa seção introdutória para dizer que a presente versão segue algumas das sugestões da banca de defesa, tais como a troca dos termos metodologia e/ou metodológico por método e/ou processo e/ou procedimento (metodosofia), ainda transdisciplinar por rizomático e/ou antropófago multireferencial, assim como ícone por objeto e/ou imagem.

2 CAPÍTULO I - ARTE E APROPRIAÇÃO: BREVE HISTÓRICO, UM COMPILADO DE EXEMPLOS

Para podermos discorrer de maneira mais abrangente e aprofundada sobre a arte ambiental e seus plurais *modus operandi*, devemos de início recorrer a uma breve contextualização dos momentos predecessores ao surgimento da Arte Ambiental na Europa.

Podemos iniciar com o Cubismo, um dos movimentos artísticos mais importantes do século XX e que teve um impacto significativo na arte moderna. Segundo Hodge (2019), Pablo Picasso e Georges Braque (figuras centrais e inicializadoras do movimento cubista) foram fortemente influenciados por Paul Cézanne e seus estudos sobre perspectivas e maneiras de ver.

No intuito de romper com os estilos de pintura precedentes que obedeciam às estruturas de representação pictórica do espaço e eram guiados por linhas de profundidade e perspectiva desde o renascimento, os artistas supracitados direcionaram seus experimentos na tentativa de simbolizar o mundo de maneira mais expandida e honesta, compondo a obra a partir da representação de objetos, pessoas e lugares a partir de pontos de vista simultâneos. Para Hodge (2019, p. 22) “eles acreditavam, com isso, oferecer ao espectador visões de mundo mais exatas do que as pretensas representações de tridimensionalidade.” Dado conceito é analisado por Gompertz (2013) através da obra *Violino e paleta* (1909), de Braque (Figura 1):

Um violino domina os dois terços inferiores da tela, situado abaixo de uma partitura pousada sobre uma estante. Acima disso há uma paleta de pintor pendurada num prego na parede, ao lado da qual há uma cortina verde. Braque manteve a paleta de marrons e verdes pálidos de Cézanne. Dessa vez, porém, não como uma homenagem, mas por necessidade. Ele se deu conta, como Picasso, de que só usando uma paleta abrandada poderia fundir com sucesso múltiplos pontos de vista sobre o mesmo tema numa única tela – o pintor não teria como configurar uma variedade de cores vivas e nos apresentaria uma trapalhada indecifrável. Em vez disso, eles desenvolveram uma técnica em que uma linha reta marcava uma mudança de ponto de vista, ao passo que um sombreamento tonal sutil demonstrava para o espectador que uma transição estava ocorrendo. O benefício adicional dessa abordagem era uma composição global equilibrada e coerente (GOMPERTZ, 2013, p. 86-87).

Figura 1 - Violino e paleta (1909),
Pintura de Georges Braque



Fonte: Solomon R. Guggenheim
Museum, New York. Acesso em
20/05/23

Podemos ver que a ideia de perspectiva expandida é cara aos cubistas através da desconstrução e reorganização do violino sob diferentes ângulos [imagem], não sendo mais subjugado pela visão linear de um observador. Essa fase do cubismo é denominada analítica “por causa de sua obsessiva análise de um tema e do espaço que ele ocupa” (p. 86). No Cubismo Analítico, os artistas levaram à fragmentação ainda mais longe, reduzindo as formas a elementos geométricos básicos, como linhas retas e formas simples. Isso resultou em imagens altamente abstratas e difíceis de decifrar. O autor credita parte dessa iniciativa disruptiva dos pintores à atmosfera revolucionária na qual estavam inseridos e eram contemporâneos de figuras como Einstein, Freud e os irmãos Wright.

A segunda fase do movimento cubista, denominada sintética, dura até meados de 1914, e é caracterizada pela reintegração das partes segmentadas em uma imagem unificada, muitas vezes combinando técnicas de colagem e assemblage

para criar imagens que misturavam pintura e objetos do cotidiano. É possível visualizar um dos primeiros exemplos dessa fase na obra *Ma Jolie* (1911-12), de Picasso (Figura 2), onde perto da base da tela podemos observar as palavras “*ma jolie*” (minha bela, em francês) escritas com letras maiúsculas.

Figura 2 - Ma Jolie (1911-1912) de Pablo Picasso



Fonte:
https://www.researchgate.net/figure/Pablo-Picasso1881-1973-Ma-Jolie-1911-12-Oleo-sobre-tela-100-x-65-4-cm-Nova-York_fig2_287730643 Acesso em 20/05/23

Ao passo que as pesquisas e experimentações dos artistas com matéria-prima ordinária iam se intensificando, a operação de apropriação ia se transmutando e se tornando mais e mais complexa. Em sua obra chamada *Natureza-morta com palhinha de cadeira* (1912), Picasso reserva a metade superior da pintura oval ao puro cubismo, onde se encontram pedaços recortados de jornal, cachimbos e um copo misturados-se como as cartas de um baralho caído no chão. A segunda metade, porém, é distinta da primeira. O artista colou um pedaço de oleado comum (um tipo de tecido

comumente usado para forrar gavetas) impresso com um padrão de um assento de cadeira de palhinha trançada e emoldurou a pintura com um pedaço de cordão torcido.

Através da aplicação de gestos-de-fazer cotidianos de dois jovens artistas (o autor nos revela que Braque utilizara técnicas oriundas de sua antiga ocupação como decorador e Picasso vasculhava seu banco de dados constantemente - seu próprio ateliê), podemos observar a transmutação de correntes artísticas em outros movimentos como a colagem e posteriormente da *assemblage*, este, fortemente influenciado pela arte africana – em especial as *assemblages* em máscaras da etnia Fang, tradicionais em países como Guiné Equatorial, Gabão e Camarões -, que influenciam práticas e processos artísticos até hoje.

(...) a espirituosa intervenção de Picasso tem um significado muito maior do que simplesmente tornar pinturas cubistas mais legíveis. Ao colocar um fragmento de oleado em sua pintura, ele elevou seu status de trapo inútil às esferas elevadas das belas-artes. Picasso pegara um produto produzido em massa e o transformara em algo único e valioso (GOMPERTZ, 2013, p.91).

A dupla criadora do cubismo ainda continuou experimentando e expandindo os horizontes processuais até 1914, momento no qual eclodiu a Primeira Guerra Mundial, pondo fim ao movimento artístico. Embora tenha durado menos de uma década, seu legado perdura até hoje, seja nas artes visuais, no design, na literatura, na música. Um exemplo de corrente artística influenciada pelos cubistas foi o Dadaísmo, corrente artística pós Primeira Guerra Mundial conhecida pelo seu teor disruptivo e absurdo.

O fio condutor do referido movimento artístico em sua fase inicial, segundo Gompertz (2013), foi a ojeriza que seus criadores sentiam pelos horrores provocados pela Primeira Guerra Mundial, assim como contra a sociedade burguesa e “sua excessiva confiança em razão, lógica, regras e regulamentos” (p. 146). Contrariamente, o dadaísmo “oferecia uma alternativa baseada na conduta irracional, ilógica e desordenada.” (p. 146).

Seu fundador, Hugo Ball, após fugir da guerra, se instalou na cidade de Zurique, Suíça, onde estabeleceu o que seria a sede do movimento dadaísta, um clube de artes chamado Cabaret Voltaire, em homenagem ao escritor da Revolução Francesa.

Os artistas dadaístas desprezavam a ideia do propósito essencial que a arte deveria ter e, em vez disso, procuravam criar obras que fossem absurdas, ilógicas

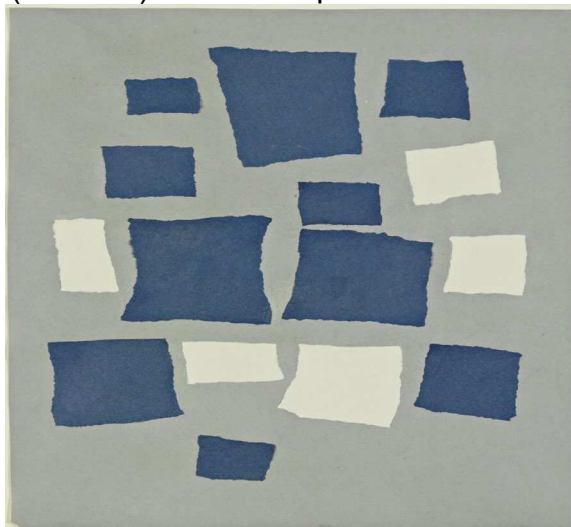
e até mesmo chocantes. Lançando mão de técnicas exploradas pelos seus antecessores cubistas como colagem e *assemblage* para materializar obras que pareciam não fazer sentido, mas que, ao mesmo tempo, criticavam a sociedade e a cultura dominantes.

[os dadaístas] eram contra tudo: contra o establishment, contra a sociedade, contra a religião e, acima de tudo, contra a arte. Negavam e desprezavam os movimentos modernistas, como o futurismo, do qual haviam emergido. Mas, a despeito de toda sua linguagem bombástica e beligerância, os dadaístas não teriam ganhado notoriedade e influência se não tivessem se instalado comodamente no próprio establishment artístico contra o qual protestavam.” (GOMPERTZ, 2013, p. 147).

De caráter multilinguístico, sempre se valendo de um tom satírico e aleatório, na tentativa de escandalizar e indignar o público, o movimento dadaísta abrangia desde artes visuais, design, literatura até teatro, música, performance. O acaso ganhava protagonismo nas experimentações dos artistas dadaístas como, por exemplo, nos poemas de Tristan Tzara, feitos a partir do recorte de palavras de artigos de jornal que eram misturados em um saco e agitados vigorosamente. Depois, cada fragmento era retirado e colocado em uma folha de papel na ordem em que aparecia. O resultado era um amontoado confuso de palavras, que os dadaístas consideravam seu objetivo, argumentando que a estrutura ordenada de um poema tradicional e o status privilegiado do poeta eram falsos por natureza, enquanto a vida era aleatória e imprevisível - *dada*.

Outro exemplo do teor arbitrário das produções artísticas desse movimento foi a *Colagem com quadrados dispostos segundo as leis do acaso* (1916-17) de Hans Arp (Figura 3). Inspirado pela colagem cubista de Picasso e Braque, o artista franco-germânico decidiu utilizar um método genuinamente dadaísta para conceber a obra, Segundo Gompertz (2013, p.149) “em vez de aplicar cuidadosamente os materiais “vagabundos” na superfície das pinturas, (...) ele simplesmente os deixaria cair do alto, permitindo que o acaso definisse a composição”.

Figura 3 - Colagem com quadrados dispostos segundo as leis do acaso (1916-17) de Hans Arp



Fonte:
<https://www.moma.org/collection/works/37013>
Acesso em 20/05/23

Outros dois artistas dadaístas de extrema relevância tanto para o movimento em si quanto para o presente trabalho são Kurt Schwitters (1887-1948) e Marcel Duchamp (1887-1968). Schwitters, que até então vinha reproduzindo um estilo realista em suas obras, foi introduzido à filosofia dadaísta por Hans Arp e, desde esse encontro, o artista passou a ver a potência plástica das matérias residuais no processo artístico. Apropriando-se das técnicas cubistas de colagem, o artista vai além na manipulação dos refugos e expande a gama de insumos utilizados em suas obras. À medida que Picasso e Braque aplicavam em suas obras resíduos de *papiers collés*, Kurt Schwitters vai a público construir sua base de matérias-primas para suas *assemblages*.

Bilhetes de bonde, botões, arame, pedaços de madeira jogados fora, sapatos velhos, trapos, pontas de cigarro e jornais velhos eram colhidos pelo alemão para integrar sua arte dadaísta. (...) Para Schwitters, a pilhagem de caçambas e latas de lixo para fazer arte era um truque, tanto quanto o uso de modernos materiais de construção havia sido para o politicamente ativo Tatlin. Schwitters considerava que lixo era o meio apropriado para a época. Não só era difícil encontrar bons materiais de arte após a guerra – ao contrário do sempre presente acúmulo de lixo –, como o uso de fragmentos de refugo funcionava como uma metáfora para um mundo destruído que o artista pensava que não podia ser reconstruído” (GOMPERTZ, 2013, p. 149).

Para Souza (2015), o artista introduz em sua obra uma expansão do seu ateliê, transformando seu processo artístico em um ato de catalogar a existência das coisas (o lixo,

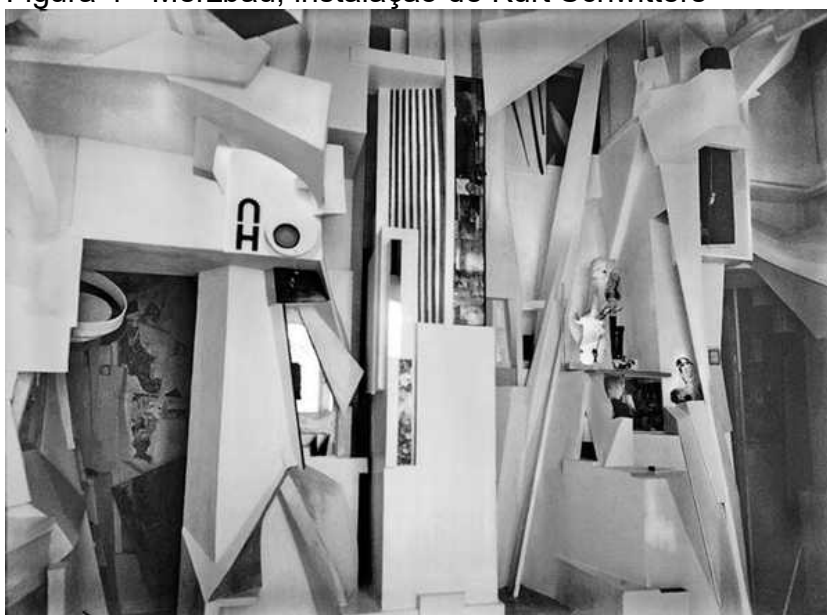
o resto, o acúmulo) no espaço urbano, assim como seu deslocamento por ele. Para ele, a síntese do processo de apropriação de resíduos para o emprego nas artes era de que tudo (ou qualquer coisa) poderia ser arte e a arte poderia ser feita a partir de tudo (ou qualquer coisa).

As assemblages *Merz* de Schwitters (termo oriundo de um recorte de revista que sobrara do que antes era o anúncio do *Kommerz und Privatbank*) se desprendem da tentativa de representação dos cubistas e aloca a matéria como significante da obra, regendo a forma e a aparência através da morfologia das matérias (SOUZA, 2015). Para provar seu conceito dadaísta de que qualquer coisa é arte, Schwitters supera suas inovadoras *assemblages* (que ainda possuíam uma estética de obra-para-ser-pendurada-na-parede) e inaugura forma de obra artística, segundo Souza (2015), ambiente ou *Environments* com as suas *Merzbau*, uma casa feita a partir do lixo.

Construída em sua residência em Hanover na Alemanha, sua primeira *Merzbau* (figura 4) poderia ser considerada atualmente como uma instalação, criação quimérica que é ora escultura, ora colagem, ora construção.

Era uma gruta-amontoado-de-sobras cheia de “despojos e relíquias” tirados de qualquer lugar e de qualquer pessoa (por vezes sem que os donos soubessem...), uma espécie de *Gesamtkunstwerk* em que peças de madeira pendem do teto como estalactites numa caverna, criando trilhas estreitas entre velhos pares de meia e lâminas de metal cortadas em formas geométricas (GOMPERTZ, 2013, p. 150).

Figura 4 - Merzbau, instalação de Kurt Schwitters



Fonte: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau> Acesso em 20/05/23

Na tentativa de ultrapassar a representação direta que a pintura ainda vinha sendo realizada e expandir nas artes visuais o repertório material com os quais artistas se valiam em suas criações e implodir as hierarquias na qual a materialidade era dividida, Schwitters constrói uma forma híbrida, dissolvendo as demarcações entre estilos, conceitos, matérias. O artista criara uma obra de arte a partir dos restos de mundos que sobraram após a Primeira Guerra Mundial e que tristemente seria destruída durante a Segunda Guerra Mundial (GOMPERTZ, 2013).

Outra figura que segundo o autor é considerada o pai do dadaísmo - embora inicialmente não conhecesse o movimento artístico - foi Marcel Duchamp (1887-1968), artista francês que teve um papel fundamental na história da arte moderna e contemporânea. Se seus antecessores foram revolucionários ao incorporar o mundo ordinário através da apropriação de matérias consideradas impróprias ao mundo das artes, Duchamp ultrapassa todos os conceitos pré-existentes da corrente artística ao transformar um mictório na obra *Fonte* (1917), um *ready-made* (na conceitualização do artista, são objetos comuns que adquirem o status de obra de arte pela simples decisão do autor, sem realizar nenhum esforço para modificar sua aparência física ou incorporá-lo em uma obra maior).

Figura 5 - Fonte (1917), ready-made de Marcel Duchamp



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> Acesso em 20/05/23

Na decisão de se apropriar de um urinol e decidir que o mesmo era uma escultura *readymade*, Duchamp provocou e desafiou a norma convencional do que era considerado uma obra de arte. Seu objetivo primordial era questionar a autoridade dos acadêmicos e críticos de arte para determinar o que poderia ser considerado ou não uma obra de arte. Para Duchamp essa chancela caberia aos artistas.

Na contramão do modelo tradicional de sua época, onde o meio utilizado para criar uma obra de arte ditava como o artista iria ou poderia abordar a criação de sua obra, Duchamp propôs que o conceito em si fosse a principal força motriz na criação de uma obra de arte. Ele acreditava que o artista deveria desenvolver um conceito primeiro e, em seguida, escolher o meio mais adequado para transmitir sua mensagem. A escolha de um mictório como uma escultura *readymade* foi uma forma do artista demonstrar a sua crença de que qualquer objeto poderia se tornar uma obra de arte se fosse apresentado como tal por um artista.

Tal ideia revolucionária - para a época - desafiou a definição convencional da arte e trouxe a perspectiva de que a arte poderia ser criada a partir de qualquer coisa, desde que fosse apresentada pelo artista como um objeto de arte. Sua proposta de que a arte poderia ser qualquer coisa que o artista declarasse como tal foi uma abordagem inovadora que tensionou as relações no mundo da arte, oferecendo uma nova ótica sobre o papel do artista e mudou como se pensava sobre a criação artística.

Outra conceituação de Duchamp que de alguma maneira tensiona a ideia anterior, onde a palavra do artista validava a criação enquanto fato artístico, é a de que “artistas são de certo modo uma forma mais elevada de vida humana. Que merecem o status elevado que a sociedade lhes confere por supostamente possuírem inteligência, perspicácia e sabedoria excepcionais” (GOMPERTZ, 2013, p. 16). Duchamp operava através da sátira para atravessar as frestas da cúpula do núcleo artístico-burguês e vazar para o grande público o quão banal a arte poderia ser e ainda portar um conceito relevante:

A seu ver, o papel de um artista na sociedade era semelhante ao de um filósofo; não importava sequer se ele sabia pintar ou desenhar. O trabalho de um artista não era proporcionar prazer estético – designers podiam fazer isso –, mas afastar-se do mundo e tentar compreendê-lo ou comentá-lo por meio da apresentação de ideias sem nenhum propósito funcional além de si mesmas. Sua interpretação da arte foi levada ao extremo no final dos anos 1950 e 60 com a arte performática de pessoas como Joseph Beuys (1921-86), que se tornaram não só os criadores da ideia, mas o meio para ela também (GOMPERTZ, 2013, p. 18).

Poderíamos nos estender por mais parágrafos na análise de mais obras do artista Marcel Duchamp, repleta de enigmas a serem interpretados, jogos de palavras, simbolismos e metáforas (características passadas adiante para outros movimentos artísticos como o surrealismo) que prenderiam nossa atenção em busca do transcendental nas artes.

Porém, o que nos é precioso à presente pesquisa de mestrado é como os gestos de montagem do artista (SZAFIR, 2014) vão se desenrolando à medida que novos processos artísticos são empregados, servindo de fundamentação para métodos artísticos serem desenvolvidos, e como as relações artista-público-artista vão desencadeando novas frentes de atuação, semeando o terreno das artes possibilitando o surgimento de vanguardas como os movimentos supracitados.

Fruto das vanguardas do início do século XX, a Arte Povera foi um movimento artístico italiano que emergiu no final da década de 1960. “Arte Povera” significa “arte pobre” em italiano e o termo foi cunhado para descrever a abordagem experimental e não convencional de um grupo de artistas que buscavam se afastar do modernismo e da arte comercializada dos *marchants*, e voltar-se para as matérias simples e naturais.

Emergindo em um contexto de grande agitação social e política na Itália, foi influenciado por ideias filosóficas insurgentes como a anti-hierarquia, a crítica ao consumismo e à cultura de massa. Os artistas do Arte Povera trabalhavam com matérias diversas, incluindo terra, areia, pedra, madeira, fios, tecidos e até mesmo alimentos. A materialidade realizada ia desde esculturas e instalações até performances que exploravam a relação entre o homem e a natureza, a transformação da matéria, e a crítica à industrialização e à tecnologia. Dessa maneira, interessava a estes artistas

Não só em tentar erradicar a barreira entre arte e vida, à maneira de muitos outros movimentos de arte moderna, mas também em remover as barreiras entre diferentes gêneros artísticos: ideia que fora explorada anteriormente por Robert Rauschenberg. No que é conhecido atualmente como “prática de mídia mista”, os italianos pensavam que um artista deveria ser capaz de transitar entre pintura, escultura, colagem, performance e arte de instalação e de fundir todas essas coisas (GOMPERTZ, 2013, p. 207).

Dentre os artistas mais conhecidos do movimento figuram Michelangelo Pistoletto (fundador do movimento) e Jannis Kounellis. Ambos possuíam o ímpeto de demolir as paredes rígidas e impenetráveis dos espaços reguladores de arte (museus,

galerias, etc) e transbordar para a vida comum e real toda a produção artística que a priori seguia restrita a uma elite.

Figura 6 - Vênus dos trapos (1967), instalação de Michelangelo Pistoletto



Fonte: <https://arteref.com/movimentos/arte-povera-a-transformacao-de-materiais-cotidianos-em-arte/> Acesso em 20/05/23

A Arte Povera teve grande influência no desenvolvimento da arte contemporânea e se tornou um modelo para movimentos artísticos posteriores, como a Land Art, a Arte Ambiental e a Arte Conceitual.

2.1 Arte ambiental: conceito, contexto, exemplos

A arte ambiental, também conhecida como arte ecológica (no inglês *eco-art* ou *environmental art*), é um movimento artístico pós-moderno que surgiu na década de 1960 e se concentra em investigar a relação entre arte, homem e natureza.

Influenciada pelo movimento da *Land Art* - este que, por sua vez, se dedica em conceber obras de arte ao ar livre usando materiais encontrados na natureza, como rochas, madeira e terra e que tem suas bases alicerçadas em outros movimentos artísticos antecessores como o conceitualismo, o minimalismo e a Arte Povera (HODGE, 2019) - a Arte Ecológica pode ser definida como uma corrente ou movimento artístico-político-ambiental cujo fundamento reside na centralidade das

questões ecológicas do planeta no intuito de atrair as atenções do público para questões referentes aos problemas causados pela ação exploratória humana na terra.

No entanto, o conceito de Arte Ambiental acaba por ser mais abrangente do que a Land Art, visto que incorpora obras de arte constituídas de outras matérias além das ditas “naturais”. Essas obras muitas vezes são feitas utilizando como matéria-prima resíduos inorgânicos reciclados ou materiais que representam uma ameaça ambiental, como plástico ou resíduos tóxicos e “que intervêm em ambientes naturais, mantendo uma atitude de profundo respeito pelos mesmos, e/ou cuja obra apele à sensibilização da comunidade sobre qualquer assunto que englobe a Natureza e a nossa forma de habitar dentro ela” (MENDES, 2012, p. 14).

A arte ambiental também pode incluir performances e instalações que se concentram em temas como a degradação ambiental, a poluição, as mudanças climáticas, o consumismo no capitalismo e a relação entre seres humanos e natureza. Ela é frequentemente usada como uma forma de chamar a atenção para essas questões e inspirar mudanças em relação à sustentabilidade e à conservação do meio ambiente.

O surgimento desse movimento coincidiu com a escalada do interesse popular pelas questões ecológicas e com a crescente desaprovação dos excessos do consumismo e do capitalismo da sociedade do século XX. Dentre os acontecimentos que fertilizaram o terreno das discussões climáticas da época está a publicação da obra seminal *Primavera Silenciosa* de Rachel Carson em 1962. O livro é considerado um marco no movimento ambientalista moderno, pois a sua publicação despertou a atenção da opinião pública para a necessidade de proteger a natureza e alertou para os perigos do uso indiscriminado de produtos químicos. Carson (2010) nos apresenta uma análise minuciosa dos efeitos dos pesticidas na vida selvagem, especialmente nas aves, e sua influência sobre a cadeia alimentar.

A autora articula sua ideia no decorrer do livro através da percepção do silêncio no meio ambiente, se referindo à ideia de que, com o uso de pesticidas, os pássaros e outros animais que dependem dos insetos para se alimentar, estavam sendo eliminados, resultando em um ambiente cada vez mais silencioso e sem vida. A obra descreve também como os pesticidas são absorvidos pelo solo, contaminando a água e afetando a saúde humana (CARSON, 2010).

Logo, assimilando esse conceito de arte ambiental e entendendo o contexto em que esse movimento pode surgir, podemos então elencar alguns trabalhos de arte como pioneiros desse atravessamento relacional entre homem e natureza.

Time Landscape, (1965-1978–Presente) de Alan Sonfist, é uma instalação de arte pública localizada na intersecção das ruas Houston e Bowery, no bairro de Greenwich Village, em Nova York¹². Essa obra de arte pretende representar a paisagem natural que existia na área antes da urbanização.

Figura 7 - Time Landscape, (1965-1978–Presente) instalação Alan Sonfist



Fonte:

https://en.wikipedia.org/wiki/Time_Landscape Acesso em 20/05/23

A instalação tem uma área de 25 x 40 metros e criada escavando o solo para revelar as camadas que existiam antes da construção da cidade. Essas camadas foram preenchidas com plantas nativas, como árvores, arbustos, flores e grama, cuidadosamente selecionadas para refletir a paisagem natural da região.

A obra é composta por três zonas distintas, cada uma representando um período diferente da história natural da área. A primeira zona representa a paisagem que existia há 400 anos, antes da chegada dos europeus; a segunda zona representa a paisagem colonial, que existia há 200 anos; e a terceira zona representa a paisagem que existia há 100 anos, antes da urbanização completa da área.

¹² <https://www.nycgovparks.org/parks/time-landscape/history>. Acesso em: 06/04/2023

O referido trabalho de Sonfist celebra a história natural da cidade de Nova York e reflete sobre o impacto da urbanização no meio ambiente. *Time Landscape* pretende reconectar a cidade com sua paisagem natural e lembrar os espectadores da importância da natureza na história e cultura da cidade. É perceptível a preponderância do caráter relacional da obra, tensionando como as sociedades pós-modernas vem interagindo com e no meio ambiente, e os efeitos dessa relação ao longo do tempo. Operando através da reativação da memória, o artista reconecta as conexões de território, espaço, comunidade, público, reconstruindo paisagens naturais que precederam a domesticação por parte dos humanos.

De semelhante modo, podemos citar *7000 Oaks*¹³ (Figura 8), uma obra de arte ecológica criada pelo artista alemão Joseph Beuys, que foi realizada em Kassel, na Alemanha, entre 1982 e 1987. A instalação consiste em 7.000 carvalhos plantados em locais públicos da cidade, cada um com uma pedra basáltica ao lado. O objetivo da obra era criar um diálogo entre a arte e o meio ambiente, além de incentivar a comunidade a se envolver na construção de um futuro sustentável. Beuys acreditava que a arte tinha um papel fundamental a desempenhar na transformação social e na mudança da consciência coletiva (MENDES, 2012).

Figura 8 - 7000 Oaks, (1982-1987)
instalação de Joseph Beuys



Fonte: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-52-summer-2021/seeds-change> Acesso em 20/05/23

¹³ <https://www.7000eichen.de/index.php?id=2>. Acesso em: 06/04/2023

A ideia para *7000 Oaks* surgiu em 1982, quando Beuys foi convidado para participar de uma exposição de arte contemporânea em Kassel (Documenta 7). Ele propôs a ideia de plantar 7.000 árvores em toda a cidade, como um símbolo da regeneração social e ecológica. Beuys acreditava que a plantação de árvores criaria uma mudança gradual na paisagem urbana, incentivando as pessoas a pensar sobre sua relação com o meio ambiente e a agir de forma mais consciente.

O processo de plantio dos carvalhos foi organizado em conjunto com a comunidade local, que participou ativamente do projeto. Cada árvore foi plantada em um local público, como parques, praças e cemitérios, para a obra estar sempre presente na vida cotidiana da cidade. As pedras basálticas foram colocadas ao lado de cada árvore, como um símbolo da relação entre a natureza e a cultura.

A obra "7000 Oaks" é considerada uma das obras mais significativas de Beuys, e teve um impacto significativo na arte contemporânea e no movimento ambientalista. A instalação continua a ser uma parte importante da paisagem urbana de Kassel, sendo vista como um exemplo de como a arte pode ser usada para inspirar mudanças sociais e ecológicas positivas. Podemos ver em Beuys uma metodologia regenerativa, preocupada em reconstruir o que a Segunda Guerra Mundial havia devastado.

Após descrevermos a obra de Beuys, fica nítida a articulação do pensamento ecosófico de Guattari - em seus três níveis, social, mental e ambiental - frente à arte. Por meio de um processo artístico longo e expansivo (a plantação dos carvalhos durou cerca de cinco anos para finalizar e outras cidades também se coligaram e tal iniciativa, como Maryland¹⁴ e Nova York¹⁵), o artista conseguiu encadear uma mobilização social - pessoas de diferentes segmentos da cidade se envolveram na ação, desde políticos a crianças - visando regenerar as feridas ocasionadas pela guerra, seja no nível ambiental (a paisagem da cidade) ou no nível mental (os traumas e horrores da guerra tanto na subjetividade individual quanto coletiva). A arte, ainda que de forma microcósmica, consegue transformar uma paisagem natural-humana homogeneizada e estéril em um Território Existencial.

¹⁴ <https://cadvc.umbc.edu/beuys/> acesso em 06/04/2023

¹⁵ <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/joseph-beuys-7000-oaks> acesso em 06/04/2023

Avançando no tempo, podemos destacar outra ação artístico-política-estética que exemplifica bem como a arte ambiental está se desenrolando na contemporaneidade: *Lixo Extraordinário* de Lucy Walker, lançado em 2010.

O documentário acompanha o processo artístico do artista visual Vik Muniz durante dois anos em um dos maiores aterros sanitários do mundo, no Jardim Gramacho, município de Duque de Caxias, Rio de Janeiro. O filme mostra como o artista se envolveu com o trabalho dos catadores de materiais recicláveis que trabalhavam no aterro e como se serviu de resíduos inorgânicos encontrados no local, como plástico, papel e metal, para criar retratos dos próprios catadores.

Durante a realização do projeto em questão, o artista Vik Muniz realiza uma atividade em que fotografa um conjunto de catadores com o propósito de retratá-los em obras de arte que utilizam os materiais coletados pelo grupo. A colaboração entre o artista e os catadores produz a série de obras intitulada "Retratos do Lixo".

Figura 9 - Marat (Sebastião), (2008) fotografia de instalação de Vik Muniz



Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/vik-muniz-marat-sebastiao-from-pictures-of-garbage> Acesso em 20/05/23

O objetivo inicial do projeto era transformar toda essa matéria residual em material artístico, mas acaba ganhando outra dimensão após o aprofundamento das relações entre a produção do documentário e as pessoas retratadas, chamando a atenção para a situação precária dos catadores e suas condições de trabalho.

Para Marques e Senna (2014), o intuito do artista é direcionado à exploração de um estímulo ao desenvolvimento social dos catadores, a partir de sua participação ativa e colaborativa em seu trabalho artístico. Com o intuito de colaborar com a melhora da qualidade de vida desses trabalhadores, o artista busca, por meio da arte, oferecer-lhes um espaço de expressão, reflexão e inclusão social.

O documentário possui a pretensão de mostrar o papel transformador que a arte teria na vida dessas personagens. Não se trata de fazer denúncias, de solicitar do espectador compaixão pelos retratados e ódio ao capitalismo, ou mesmo de construir os catadores como um coletivo que precisa organizar-se para lutar por direitos. Em vez disso, os realizadores apostam na capacidade que o retrato possui de desconstruir imagens pejorativas, recriando rostos e corpos, devolvendo-lhes nuances e facetas até então desconsideradas (MARQUES; SENNA, 2014, p. 178).

Dialogando com o filósofo Jacques Rancière (2009), Marques e Senna (2014) articulam uma investigação sobre como o referido documentário intersecciona a política e a estética nos modos de se fazer arte, abrindo possibilidades para o surgimento de cenas de dissenso e processos de desidentificação. Para os mesmos, se faz necessário primeiramente questionar se essa dita transformação dos sujeitos sociais destacados no documentário (catadores de lixo) pode ocorrer mediante ações momentâneas ou se ela acontece mediante o desenrolar de um processo contínuo orientado no deslocamento dos sujeitos, afastando-os de seu lugar comum pré-concebido socialmente.

Sob esta perspectiva, gostaria de mencionar o que Rancière (2009) intitula de *Partilha do sensível*, a saber, “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15). O autor coloca em tensão a noção de comum e de particular e como são partilhadas baseadas no tempo, espaço e categoria de atribuições, tendo em vista as relações estabelecidas pelos sujeitos. Porém, Rancière (2009) nos alerta para outra forma de partilha: os sujeitos, com permissão de usufruir dessa partição.

Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles *não têm tempo* para se dedicar a outra coisa que não seja seu trabalho. Eles não podem estar em *outro lugar* porque *o trabalho não espera*. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que realiza, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o

comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (RACIÈRE, 2009, p.16).

E é mediante esse processo distributivo de existir, que regulamenta as permissões de ver (e ser visto), ouvir (e ser ouvido), falar e agir em relação a diferentes aspectos da realidade social, que emerge a potência da relação estética/política da arte, uma vez que “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.

Através do pensamento de Racière (2009), Marques e Senna (2014) conseguem enxergar na obra *Lixo Extraordinário* a potência transformadora dos atravessamentos entre arte e política sob a perspectiva da diferença, uma vez que conseguem “dar a ver aquilo que não encontrava um lugar para ser visto e permitir escutar como discurso aquilo que só era percebido como ruído” (RANCIÈRE, 1995, p. 53 *apud* MARQUES; SENNA, 2014, p. 182).

O artista Vik Muniz consegue operar, ao longo do registro, processos artísticos que pouco a pouco vão deslocando os sujeitos em foco no projeto (os catadores) dos lugares comuns e não visíveis do cotidiano e colaborando com os mesmos constrói outras percepções de si e do lugar comum de viva (o aterro sanitário), conferindo protagonismo a figura dos mesmos nos processos de arte. O lixo, visto como a matéria geradora de capital para os catadores, é reconfigurada em matéria artística, assim como as relações pré-estabelecidas entre sujeito e objeto. Mais do que meio, a arte é um “modo de fazer” político, com potência em reconfigurar divisões, lugares e espaços, papéis e funções, que torna o invisível em visível, o ordinário em extraordinário.

Para o próximo tópico reservo algumas linhas para outras ações contemporâneas de arte ambiental, na tentativa de escancarar o horizonte visível do que se entende da relação entre práticas artísticas e o pensamento ecológico, analisando também a construção estética das mesmas e como elas se relacionam com outras práticas artísticas que se realizam através do *modus operandi* de apropriação.

2.2 Arte ambiental na contemporaneidade, mais alguns exemplos

Se a partir da metade do século passado conseguimos observar o surgimento de práticas artísticas fundamentadas em questões ecológicas e que se apropriaram do espaço dito natural na tentativa de fazer emergir uma consciência ético-política sobre a preservação do meio ambiente, hoje, após duas décadas da virada do século XX para o século XXI, a arte ambiental se transmutou em um campo heterogêneo em diversos níveis, seja em termos de matéria utilizada, seja no discurso que fundamenta as práticas ou na localidade onde ela se insere.

Na introdução do presente trabalho contextualizamos sucintamente o que Stengers (2015) denomina "o tempo das catástrofes", uma era marcada por eventos (da ordem da natureza e do homem) que colocam em risco a sobrevivência da humanidade na totalidade, principalmente pela abordagem dominante da ciência e da política que procuram resolver esses problemas por meio de soluções tecnológicas e institucionais que não enfrentam a raiz dos problemas. Ailton Krenak (2019), relatando um episódio que passou face a essas instituições, nos revela de maneira prática o *modus operandi* dominante:

Quando a gente quis criar uma reserva da biosfera em uma região do Brasil, foi preciso justificar para a Unesco porque era importante que o planeta não fosse devorado pela mineração. Para essa instituição, é como se bastasse manter apenas alguns lugares como amostra grátis da Terra (KRENAK, 2019, p. 8).

Krenak (2019) critica como as instituições foram moldadas para perpetuar a lógica hegemônica da humanidade colonizadora (branca e europeia) que carrega consigo o ideal de existência civil na Terra, a concepção de verdade e que justificou toda a operacionalização da colonização, onde a ideia de progresso e desenvolvimento foram alicerçadas.

Para o autor, é necessário superar essas entidades "que só limita(m) a nossa capacidade de invenção, criação, existência e liberdade" (p. 9) e nos coligarmos com os saberes e ciências dos povos originários, que mantêm uma relação mais harmoniosa com a natureza, e adotar uma abordagem mais colaborativa e respeitosa em relação ao meio ambiente.

Atravessando os pensamentos dos autores supracitados, temos em vista as diversas forças que os artistas contemporâneos (como também os demais indivíduos vivos hoje na Terra) que operacionalizam processos ecológicos em suas obras têm de enfrentar para materializar futuros possíveis.

Para Stengers (2015), é importante que os períodos de luta e de criação se unam harmoniosamente, alternando-se e permitindo que haja uma troca mútua de aprendizado na arte do cuidado. Caso contrário, corremos o risco de nos prejudicar reciprocamente e deixar o caminho livre para a aproximação da barbárie.

Só existe uma única certeza, de que o processo de criação de “possível” deve fugir de um modo utópico como o diabo da cruz, e que apela para a superação dos conflitos, que propõe um remédio cujo interesse todos deveriam respeitar. A única generalidade consistente é que qualquer criação deve incorporar o saber que ela não se arrisca em um mundo amigo, e sim em um meio doentio, de que ela terá que lidar com protagonistas — o Estado, o capitalismo, os profissionais, etc. — que se aproveitarão de qualquer fraqueza e que acionarão todos os procedimentos possíveis de envenená-la (“recuperá-la”) (STENGERS, 2015, p. 135).

Para ambos os autores, fica evidente que a urgência da tomada de ações efetivas que nos tirem da rota da barbárie (STENGERS, 2015) e que adiem o fim do mundo (KRENAK, 2019), um cenário de crise ecológica e social irreparável, que coloca em risco a sobrevivência de todas as formas de vida. No campo das artes, lugar fértil onde ideias que deslocam o senso comum e criam possibilidades potentes de agir, sentir, imaginar e pensar, encontramos diversos exemplos que, ainda de forma micro (em uma escala planetária), conseguem convergir ética, estética e política em uma prática que se coliga com comunidades e sujeitos marginais na perspectiva de existência ideal do ser humano advinda da estrutura hegemônica do capitalismo que reinventa modos de resistir, produzir, existir.

2.2.1 Eduardo Srur - *Pets* (2008); *Labirinto* (2012); *Vida Livre* (2022)

Eduardo Srur (1974), artista plástico independente que vive e trabalha em seu ateliê em São Paulo, onde constituiu acervo pessoal ao longo de sua carreira que inclui séries de pinturas, esculturas, múltiplos, fotografias, aquarelas e gravuras. Srur é conhecido por suas intervenções urbanas que buscam provocar a sociedade acerca dos problemas urbanísticos e da nossa complexa relação com o meio ambiente.

A obra PETS¹⁶ (Figura 10), intervenção urbana com esculturas flutuantes monumentais na forma de garrafas de refrigerante, ocupou o Rio Tietê (2008) em São

¹⁶ <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/pets>. Acesso em: 10/04/2023.

Paulo/SP, a represa Guarapiranga (2010), o lago de Bragança Paulista (2012) e a praia de Santos (2014). A referida instalação conta com 20 peças de 12 m × 3,5 m com estrutura que simula uma garrafa pet, cobertas em vinil sobre uma plataforma de flutuação, possuindo em seu interior motor de insuflação, cabos de aço, cabeamento e sistema elétrico com lâmpadas fluorescentes.

Na primeira instalação, as peças ficaram ancoradas às margens do rio Tietê, em São Paulo/SP e que conforme o tempo ia passando e o dia anoitecendo, a estrutura luminosa interna acendia, conseguindo manter a visibilidade da obra.

Figura 10 - PETS (2008), instalação de Eduardo Srur



Fonte: <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/pets> Acesso em 20/05/23

Segundo o artista (2008), a locação foi escolhida por uma questão estratégica em termos sociais e ecológicos. O rio Tietê é tanto o rio mais conhecido da cidade de São Paulo quanto também o mais poluído. Vítima de um urbanismo dito progressista e moderno, o rio, completamente concretado, é comumente conhecido como um esgoto ao ar livre. Ao invés de possuir uma rica diversidade de organismos biológicos vivos, o rio é habitado majoritariamente por matéria inorgânica advinda dos lixos espalhados pela cidade. Garrafas pets aos milhares se camuflam na paisagem degradada do rio e acabam por passarem despercebidas pelos veículos que trafegam cotidianamente pelas pistas laterais. Para atrair a atenção, é necessário agigantar o problema.

Sua inserção no ambiente urbano, que muitas vezes é marcado pela poluição e pela degradação ambiental, remete à necessidade de refletir sobre a relação entre homem e natureza. Além disso, a apropriação de um objeto do consumo

cotidiano e o jogo de escala utilizado na obra são recursos que ampliam ainda mais a sua complexidade, provocando uma reflexão mais profunda sobre como o homem moderno se relaciona com o mundo ao seu redor.

Nesse sentido, a obra se apresenta como uma poderosa provocação aos sentidos anestesiados pela rotina urbana, desafiando os indivíduos a pensarem de forma mais crítica e consciente sobre a sua relação com a natureza e com os recursos naturais que sustentam a vida no planeta.

É preciso reciclar as ideias, reciclar o olhar e como enxergamos a realidade e, principalmente, reciclar a função da arte na sociedade, propondo sua existência na vida das pessoas por meio de práticas e ações mais acessíveis. A arte deve ir além do horizonte, romper fronteiras. Se você tem medo, vista o colete salva-vidas e siga em frente (SRUR, 2011).

Expandindo as reverberações causadas pela intervenção urbana, o artista nos revela que para além do impacto visual causado por um simulacro de garrafa pet às margens do rio, o processo artístico também implicou em um impacto social. Durante o período expositivo em São Paulo, por exemplo, 3 mil crianças efetuaram a navegação no rio Tietê com a monitoria do Itaú Cultural. Já na Argentina (na ocasião da *Bienal Internacional de Arte Contemporâneo da América do Sul - Bienal Sur* de 2017) as esculturas navegaram pelo Rio Paraná e Rio da Prata até atracar na foz poluída do Rio Riachuelo-Matanza, no bairro icônico de La Boca, onde ocorreram as atividades sociais nas escolas.

Figura 11 - PETS (2017), instalação de Eduardo Srur



Fonte: <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/pets> Acesso em 20/05/23

Segundo o artista (SRUR, 2011)¹⁷, o objetivo principal da intervenção urbana Pets foi a reativação visual e social do rio Tietê. Localizado no coração da cidade de São Paulo, o rio tornou-se um não-lugar fantasmagórico, onde tanto os cidadãos quanto o poder público e a iniciativa privada acabaram por negligenciar a existência do mesmo. Logo, Srur lança mão de uma ação monumental para redirecionar os olhares anestesiados pelo cotidiano ao que parece ser o principal problema ecológico das grandes cidades, a gestão dos resíduos gerados e a manutenção sanitária dos recursos hídricos.

Superar os limites físicos e sociais dos espaços artísticos legitimadores como museus, galerias, institutos, etc. e levar a experiência relacional da arte para o lugar público urbano é uma característica recorrente nas artes ambientais porque potencializa o caráter provocador e reflexivo da obra, uma vez que desloca o senso comum de existência no meio público, onde é reservado *a priori* para atividades da vida cotidiana.

Em sua obra Labirinto (2012) (Figura 12), Eduardo Srur estruturou um labirinto reciclável nos principais parques públicos da cidade de São Paulo/SP: Ibirapuera, Villa Lobos, da Juventude e Ecológico do Tietê. A referida instalação foi construída com 100 toneladas de materiais recicláveis (divididas em 400 fardos de lixo reciclável composto por garrafas de refrigerante, copos e embalagens plásticas, papelão, latas de alumínio, cabos de aço e espelhos plásticos) formando um labirinto de composição geométrica com 400 metros quadrados, espelhos de acrílico e dois acessos para circulação do público em seu interior. Segundo o artista¹⁸, todo o material utilizado nas exposições foi captado em cooperativas de reciclagem da cidade e depois devolvido, não gerando resíduos ou desperdícios.

¹⁷ https://vimeo.com/24157738?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=4269347. Acesso em: 10/04/2023

¹⁸ <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/labirinto>. Acesso em 10/04/2023

Figura 12 - Labirinto (2012), instalação de Eduardo Srur



Fonte: <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/labirinto> Acesso em 20/05/23

Por meio de uma construção labiríntica, Srur desvia o caminho do transeunte urbano para colocá-lo em rota de uma experiência guiada por meio dos vários fardos de material reciclável justapostos. Mediante a ativação de vários sentidos como o tato, o olfato e a audição, a intervenção urbana cerca o indivíduo que se dispõe a percorrer seus corredores retorcidos e o coloca em uma posição de troca com uma nova configuração da matéria residual, o lixo enquanto substância organizada e tratada para a reciclagem.

Muitas vezes, automatizados pelo ritual do consumo-descarte de bens materiais, acabamos não tomando uma postura crítica sobre as implicações ecológicas da existência (muitas vezes sem um fim determinado) da gama de artefatos que permeiam nossa vida cotidiana, ora pela comodidade de uma mera estruturação da gestão de resíduos por parte do poder público (ainda que precária e permeada de ineficácias), ora pela minimização do problema devido caráter individual das relações com as coisas - “apenas um copo”, “só uma garrafa” -, acabamos por negar que tais objetos possam ter um prolongamento de sua utilização nas práticas do desenvolvimento sustentável (DIELEMAN, 2006) e obedecemos ao fim da vida útil programada das coisas que ainda se perpetua no nexos capitalista de efemeridade, excesso e desperdício (BAUMAN, 2008).

Na interação com a obra, o público fica face a face com apenas uma mínima parcela do resíduo que consegue ser reciclado, como já evidenciamos na introdução

do presente trabalho. Tal contato contrastante de escalas nos coloca em perspectiva do quão entranhada é a logística da economia capitalista linear que não adiciona ao cálculo dos fluxos de consumo e descarte todo o resíduo gerado. O labirinto de fardos de material reciclável é uma metáfora paradoxal da ordem caótica em que nós humanos organizamos a vida das coisas, acreditando que estamos gerindo adequadamente nossos excessos, nossas sobras, enquanto, na verdade estamos apenas realocando esse imenso labirinto para outro lugar, um lugar fora que não existe.

O fazer artístico, quando disposto a escancarar as mazelas da vida contemporânea deteriorada pelo aceleração do ritmo capitalista, nos revela uma potência influenciadora e transformadora visto que para Dieleman (2006), o artista que se predispõe a refletir sobre a coletividade e a individualidade em uma prática sustentável, pode encontrar três frentes de articulação, sendo elas: o *deslocamento*, caracterizado pela emancipação das pessoas face às suas rotinas cotidianas, seus conceitos de realidade e noções de mundo; o *apoderamento*, que seria a tomada de poder por parte das pessoas em detrimento ao controle e a mudança de suas vidas e o *encantamento*, definido como uma fusão empática entre a subjetividade e estado almejado das coisas, sendo o responsável por energizar a vontade de mudança.

Em sua última empreitada artística intitulada *Vida Livre* (2022)¹⁹ Eduardo Srur torna público a intervenção urbana que conta com três instalações ao ar livre. O projeto artístico conta com o apoio de Xexéu Tripoli, Secretaria Municipal da Cultura, Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente, parceria do Instituto Virada Sustentável e apoio da Urbia Ibirapuera. A exposição conta com três instalações de grande escala espalhadas por pontos principais da capital: parque Ibirapuera, Parque do Povo e Parque Trianon. Para esse “tríptico contemporâneo”, o artista resolveu abordar um ponto muito sensível da crise ambiental que assola o século XXI, os crimes contra a vida dos animais cometidos tanto diretamente pelas ações do homem quanto indiretamente, pelas consequências do modo de vida capitalista moderno que causa a degradação dos biomas, extinção e desequilíbrio nas relações da fauna terrestre.

O artista disponibilizou também em seu site um documento contendo o Manifesto do Artista, reproduzido aqui integralmente:

¹⁹ <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/vidalivre> acesso em 10/04/2023

"MANIFESTO "VIDA LIVRE"

O que você pensa sobre animais presos para entretenimento humano?

A pandemia nos obrigou a viver isolados, sem contato com outras pessoas, sem o direito de ir e vir. Como você se sentiria se fosse forçado a viver em lockdown para sempre?

Elemento AR

Pássaro nasceu para voar.

Não acho normal ver pássaro em gaiola.

Pássaro feliz é pássaro livre.

A verdadeira morada dos pássaros é a árvore, e não a gaiola do homem.

Elemento TERRA

Animal livre tem instinto e sobrevive graças a ele.

Jaula não constrói futuro para a vida selvagem.

Animais têm que viver na natureza.

Não consigo visitar um zoológico sem sentir tristeza.

Elemento ÁGUA

Aquário é uma ilusão.

Animais são sencientes, têm capacidade de sentir felicidade e depressão.

Imagine viver sem oxigênio, imagine viver sem o direito de respirar.

É indecente assistir a um urso polar confinado em um aquário.

Manter a vida selvagem aprisionada é como proibir o artista de criar a sua obra.

Chega de animais em jaulas, aquários e gaiolas!

Vida Livre!

(SRUR, 2022)

A primeira instalação, intitulada "Zoo" (2022) (Figura 13) estava relacionada ao elemento terra, era interativa e ficou exposta na calçada em frente ao Parque Trianon em São Paulo/SP, dentro do próprio parque. Com uma jaula de 9m² e esculturas realistas de macacos da espécie Bugio do lado de fora, o espaço contou, também, com sistema de som emitindo o grito do animal no intuito de despertar sensorialmente quem passava pela mesma, além de artistas e atores atuando nas grades e convidando o público a entrar e sentir a sensação do enclausuramento. No lançamento, a instalação teve um performer que permaneceu 24h na jaula.

A referida obra emerge também questões traz mais um ponto de atenção: a espécie Bugio, dizimada pela febre-amarela, está em perigo de extinção. Estudo da WWF²⁰ aponta que o planeta perdeu quase 70% dos animais selvagens em menos de 50 anos devido a ações humanas.

²⁰ <https://www.wwf.org.br/?77629/Retrospectiva-2020-Um-ano-intenso-na-protecao-das-especies-ameacadas> acesso em: 13/04/2023

Figura 13 - Zoo (2022), instalação de Eduardo Srur



Fonte: <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/vidalivre>
Acesso em 20/05/23

A segunda instalação, nomeada *Aquário* (2022) (Figura 14), traz o elemento água como fio condutor e exibe um aquário gigante construído a partir de um contêiner com duas esculturas de crianças na água e uma escultura de um urso polar do lado de fora. A abordagem crítica que fundamenta a obra questiona o aprisionamento de animais em aquários com destino ao entretenimento humano.

Figura 14 - Aquário (2022), instalação de Eduardo Srur



Fonte: <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/o-aquario-morto> Acesso em 20/05/23

Instalada no principal ponto de passagem do Parque Ibirapuera em São Paulo/SP, em frente ao lago principal, o aquário é preenchido também com resíduos inorgânicos como restos de plásticos, sacolas, canudos e outros tipos de lixo, frutos de coleta pelo próprio artista no litoral. *Aquário* entrelaçam em uma rede de simbolismos outras questões relevantes para o artista, como as consequências do aquecimento global causado pela utilização de combustíveis fósseis e a utilização excessiva de plástico no planeta, que é a maior causa de poluição dos oceanos e consequente aniquilação da vida marinha.

A terceira obra, *Vôo dos Pássaros* (2022) (Figura 15), está ligada ao elemento ar e se impõe de maneira monumental ao ar livre. Desenvolvida a partir de mais de 1000 gaiolas apreendidas pelo Ibama e a polícia ambiental em operações contra o tráfico de animais silvestres, está instalada no gramado central do Parque do Povo em São Paulo/SP. A intervenção trabalhou com uma dualidade conceitual no que tange a forma concebida e a matéria empregada por uma escultura grandiosa no formato de uma árvore construída com a assemblagem de centenas de gaiolas destruídas após o término da mostra. Para Srur (2022): “A árvore é a verdadeira morada dos pássaros na natureza, e não a gaiola do homem. Pássaro feliz é pássaro livre”.

Figura 15 - *Vôo dos Pássaros* (2022), instalação de Eduardo Srur



Fonte: <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/vidalivre> Acesso em 20/05/23

A questão liberdade x confinamento, presente nas três instalações que compõem o trabalho artístico *Vida Livre*, foi exaustivamente debatida e evidenciada principalmente durante o período correspondente a pandemia pelo COVID-19 e que ainda reverbera nas ações artísticas contemporâneas, uma vez que a ameaça a vida dos animais está cada vez mais acentuada. De acordo ao *release* de inauguração da referida obra:

Em tempos em que fomos obrigados a viver isolados em nossas casas, sem contato com ninguém e sem a liberdade de ir e vir, por que sentenciamos os animais a um lockdown eterno, ao prendê-los em gaiolas, zoológicos e aquários, os tirando de seus habitats naturais, apenas para nosso benefício próprio? Se somos seres interdependentes, por que tratar os animais como inferiores, menos merecedores da liberdade que prezamos tanto? O artista é um representante social da liberdade na espécie humana. É inacreditável que as pessoas ainda aceitem passivamente a cultura de aprisionar animais para entretenimento. Para isso existe a arte. Para gerar reflexão e provocar a mudança cultural necessária na evolução da sociedade. *Vida Livre* aos animais!²¹

2.2.2 Mundano - O Brigadista da Floresta (2022)

Conhecido como um dos artistas mais engajados da arte contemporânea brasileira, Thiago Mundano, grafiteiro, empreendedor social e ativista, realizou em 2021 um mural utilizando como matéria-prima pigmentos criados a partir das cinzas que restaram dos biomas brasileiros que sofreram com as queimadas intensas em agosto do mesmo ano.

O extenso painel, intitulado *O Brigadista da Floresta* (2021) (Figura 16), é uma releitura da obra “O Lavrador de Café” (1934), do pintor Cândido Portinari, e presta uma homenagem à Rede Nacional de Brigadistas Voluntários, trabalhadores que se unem, como podem, contra o fogo que consome a mata em diferentes locais do Brasil. Em entrevista a plataforma digital *Um só planeta*²², Mundano relatou que após a pintura da obra, houve um excedente das cinzas coletadas para realizar o mural. Com o intuito de sensibilizar o público, surgiu a ideia de disponibilizar para

²¹ Trecho extraído do release de inauguração da referida obra. <https://www.eduardosrur.com.br/intervencoes/vidalivre> Acesso em: 13/04/2023

²² <https://umsoplaneta.globo.com/cultura-design-e-moda/noticia/2022/10/05/da-floresta-em-po-a-floresta-de-pe-somos-a-natureza-e-precisamos-nos-defender-diz-ativista-mundano-que-inspira-maior-colecao-de-obras-ja-feitas-com-cinzas-de-queimadas-no-brasil.ghtml> acesso em: 13/04/2023

artistas de todo o Brasil um kit contendo as cinzas remanescentes, a partir do qual novas obras de arte poderiam ser criadas.

Figura 16 - O Brigadista da Floresta (2021), mural de Mundano



Fonte: <https://umsoplaneta.globo.com/cultura-design-e-moda/noticia/2022/10/05/da-floresta-em-po-a-floresta-de-pe-somos-a-natureza-e-precisamos-nos-defender-diz-artivista-mundano-que-inspira-maior-colecao-de-obras-ja-feitas-com-cinzas-de-queimadas-no-brasil.ghtml>

Acesso em 20/05/23

Dessa partilha de matéria-prima foram desenvolvidas obras pelos mais diversos artistas brasileiros e que posteriormente resultaram na exposição "Cinzas da Floresta", que reúne mais de 200 obras inéditas de 152 artistas de 11 estados brasileiros e teve seu lugar de estreia na galeria Pimp My Carroça, em São Paulo/SP. Todas as obras estiveram disponíveis para venda, e os recursos obtidos foram destinados à Rede Nacional de Brigadas Voluntárias, a fim de contribuir com a estruturação da rede e fornecer suporte aos brigadistas que trabalham na proteção dos biomas contra incêndios. Em entrevista ao portal de notícias Ecoa Uol²³, Mudano (2022) relata:

²³ <https://www.uol.com.br/ecoa/ultimas-noticias/2022/10/21/cinzas-de-florestas-queimadas-viram-obras-de-arte-e-ajudam-brigadistas.htm>. Acesso em: 13/04/2023

A venda das obras ajudará a estruturar e apoiar as brigadas, como na compra de EPIs e outras necessidades. Faltam recursos para esses voluntários, que muitas vezes não têm dinheiro para coisas básicas. Esse valor ajudará a preservar os biomas e, ao fim, nós mesmos. Ao todo, já conseguimos R\$ 40 mil arrecadados com as vendas.

O artista Mundano tem um vasto currículo de ações artísticas engajadas com questões sócio-ambientais onde não apenas executa uma dada obra com conteúdo crítico e a expõem para apreciação pública, mas sim estabelece um processo artístico e político onde articula diversos agentes engajados em múltiplas instâncias como, por exemplo, com seu projeto de pintura de carroças de catadores de lixo visando visibilizar essa categoria de trabalhadores e engajar o público sobre questões de respeito e reciclagem, conhecido como Pimp My Carroça (de onde posteriormente viria a se tornar uma ONG e na qual o artista dedica a maioria do seu tempo).

Outro exemplo dessa dinâmica do artista foi a obra *Operários de Brumadinho* (2020) (Figura 17), painel de 800 metros quadrado realizado na lateral do Edifício Minas, no centro de São Paulo/SP, que por sua vez é uma releitura da obra *Operários* (1933), de Tarsila do Amaral. Segundo o jornal Brasil de Fato²⁴, Mundano fez duas expedições à Brumadinho para realizar o painel onde em uma delas, durante um protesto contra a mineradora, sobreviventes e outros atingidos colocaram 270 fotos lado a lado de pessoas mortas no crime ambiental. A obra expressa 22 rostos pintados com tinta à base de lama tóxica – 270 quilos de tinta feitos a partir de 250 quilos de terra. Foram necessários um ano inteiro de estudos, um mês de preparação e sete dias para a execução da pintura, que foi realizada por Mundano e mais quatro artistas. O trabalho ficou concluído no aniversário de um ano do crime socioambiental de Brumadinho. Mundano (2022) destaca o papel de sua arte estar diretamente atrelada ao ativismo ambiental e ao espaço público:

Se essa obra estivesse em um ambiente fechado, não teria o mesmo impacto. Para mim, a obra de arte tem isso: só faz sentido se estiver contribuindo para uma transformação, um legado e não apenas uma obra só decorativa. Acho que a arte da próxima década será “ativista”.

²⁴

<https://www.brasildefato.com.br/2020/02/11/feito-com-lama-de-brumadinho-mural-em-sp-homenageia-trabalhadores-mortos> acesso em: 14/04/2023

Figura 17 - Operários de Brumadinho (2020), mural de Mundano



Fonte: <https://conexaoplaneta.com.br/blog/preservacao-ou-morte-o-artista-mundano-homenageia-o-cacique-aritana-em-releitura-da-obra-o-grito-do-ipuranga-de-1888/mundano-painel-operarios-brumadinho-centro-sao-paulo/> Acesso em 20/05/23

2.2.3 Isac Bento - *Bichxs metazoa é quasi desfile animália* (2017)

Residente em Fortaleza, no Ceará, Isac Bento vem desenvolvendo suas pesquisas sobre materialidades visuais cênicas e documentos têxteis, atuando na cena cultural profissional desde 2012. Graduado em design-moda pela Universidade Federal do Ceará, onde trabalhou como estudante no acervo de figurino da universidade, o FIGURARTE.

Seu vasto repertório inclui trajes para teatro, dança, desempenho, cultura popular e audiovisual. Além de sua pesquisa e experimentação artística, Bento ministra oficinas e palestras que discutem e nos fazem refletir sobre os caminhos de desenvolvimento para projetos com foco na figurinagem, corpo, sustentabilidade e memória têxtil.

Através de uma entrevista (BRITTEN, 2009), na qual se caracteriza por uma interlocução de baixa estruturação, porém com um alto detalhamento com o

objetivo de extrair o máximo de informações aprofundadas, pude ter conhecimento a respeito do projeto artístico Bichxs (2017).

Bento nos revela que o referido projeto teve como ponto de partida uma investigação acerca do papel protagonista do consumismo nas relações humanas atravessadas pelos desejos e instintos animais imbricados nos modos de agir da sociedade ocidental contemporânea. Como plano de fundo a essa busca estava o conceito de sustentabilidade, que visa conciliar o desenvolvimento econômico, social e ambiental equilibradamente, garantindo a preservação do meio ambiente, a justiça social e a viabilidade econômica.

Tal esquadramento resultou no conjunto de ações performáticas realizadas na parceria entre o artista e o coletivo cênico No barraco da Constância tem!. Durante o desenrolar do processo artístico dessa pesquisa - que durou cerca de 45 dias, entre as pesquisas iniciais até o desfile final - foram realizadas performances e documentações fotográficas e audiovisuais destas ações, a saber, as obras Bichx, Bichxs – Alimente os animais, @bichxsgallery e Bichxs – Procure os animais.

Para o artista, o projeto em questão se trata de um percurso de multilinguagens, onde o campo da moda e das artes cênicas se atravessaram em diálogos que vão muito além da simples troca instrumental. O objetivo de Bichsx era o de fundir uma linguagem a outra, e o fio condutor que conectou esses dois pólos foi o corpo. Para Bento, o corpo é o lugar do encontro, seja ele em uma perspectiva social ou animal, o corpo como comportamento ou como potência de concepção de territórios possíveis.

Figura 18 - Bichxs metazoa é quasi desfile animália (2017), performance de Isac Bento



Fonte: acervo do artista

Outro dispositivo de criação que, segundo o artista, foi fundamental para o desdobramento deste trabalho foi o espaço urbano da cidade de Fortaleza, em seus contextos locais e globais, como uma selva de multiplicidades repleta de culturas, narrativas, fluxos, camadas, volumes e texturas infinitas.

Foi considerando o entrelaçamento entre essas duas frentes de ação artística (corpo e espaço público) que o artista, juntamente com o coletivo No barraco da Constância tem!, chegou ao desejo de realizar a concepção da coleção e do desfile *The bichxs metazoa é quasi-desfile animalia*, fabulando a cidade como uma selva de variadas possibilidades, onde os corpos se misturam às roupas e ao espaço público da praça. Bento nos conta como estruturou os componentes conceituais de sua obra-performance-quasi-desfile:

Metazoa é um reino biológico composto por seres vivos com tecidos capazes de responder ao ambiente (tecido nervoso). A investigação resultou em quatro famílias ou filos denominados de: *Ctenóforos*; a família *Vertebrantes*; a família *Uropigianas* e por último a família *Hommo consumere*. (...) A inspiração para as famílias segue uma linha evolucionista poética que transita entre seres marinhos, répteis, equinos, aviários e primatas humanos modernos (BENTO, 2020).

Ao detalhar o processo de todo o projeto, o artista nos testemunha que trabalhou apenas com uma costureira (que residia no interior do Ceará) para materializar todos os 20 trajes e acessórios. Bento se encarregou da modelagem das peças, concepção dos acessórios e toda a parte de produção, incluindo compras e logística. Dispôs também com o trabalho de uma artesã para a confecção de tapetes que cobriram alguns trajes.

Em termos de matéria empregada na confecção dos trajes (ou dos próprios corpos em si), operou-se pela técnica do *upcycling* que, segundo Shoup (2008 apud MOREIRA et al., 2018), é a prática de reinserção de materiais residuais nos processos produtivos através de sua reconfiguração podendo agregar valor e utilidade, evitando o desperdício de materiais novos e a utilização de novos processos físicos e químicos. Tal prática se difere da reciclagem, atividade conhecida como a recuperação do material residual e sua transformação mediante processos físico-químicos no mesmo produto de origem e que, segundo os autores, pode ser chamada também de subciclagem, uma vez que há uma perda de qualidade do material.

Assim, o artista nos relata que conseguiu (re)utilizar uma variada gama de recursos como roupas de brechó (adquiridas em duas ocasiões distintas no Emaús²⁵), têxteis dos mais variados como tule, algodões, viscoses e linhos, cordas de sisal e cordões de rede. Para a fundamentação conceitual do projeto, Bento teve em perspectiva figuras como Martin Margiela, artista e designer de moda de luxo belga e Michele Oka Doner, autora e multiartista estadunidense.

Figura 19 - Bichxs metazoa é quasi desfile animália (2017), performance de Isac Bento



Fonte: acervo do artista

2.3 Decolonialidade: um percurso entre teorias e estéticas aplicadas

Após a exposição de alguns exemplos de arte ambiental, reservaremos o presente tópico a fim de discutirmos o conceito de decolonialidade, tão presente nas discussões da atualidade no âmbito cultural, para assim podermos adentrar em outro terreno sensível ao presente trabalho: implicações estéticas contemporâneas divergentes da normalidade.

A necessidade de uma teoria crítica decolonial se dá pelo fato de ainda verificarmos que o poder colonial não terminou com a independência política dos países colonizados e continua enraizado nas estruturas sociais, reproduzido em

²⁵ Organização não governamental sem fins lucrativos, que faz parte do Movimento Emaús Internacional e tem sede no bairro Pirambu (Cristo Redentor).

diversos níveis de nossa sociedade, incluindo a educação, a política, a economia e a cultura, mesmo que operando de maneiras diferentes das que conhecemos no início do colonialismo (século XV a XIX)

Diferentemente das primeiras aparições do termo decolonialidade, em meados do século passado no contexto da guerra fria - no qual o mesmo era empregado juntamente a outros termos agora desatualizados como “terceiro mundo” e “subdesenvolvidos” e abrangia o conceito de libertação de países ainda colonizados por países imperialistas como Inglaterra e França (MIGNOLO; GÓMEZ, 2012, p. 7) -, o atual giro da pós-modernidade supera os conceitos anteriores e afirma uma tomada de poder por parte das populações não-europeias e não-norte americanas, não somente na forma de desprendimento e insubordinação ao que outrora era a colônia mas também como construção e organização da própria vida longe de moldes pré-fabricados.

Logo, em um nível mais fundamental, o conceito de decolonialidade se estrutura em torno de uma lógica reativa de resistência e recusa, tanto pela permanência do processo colonial quanto pela renúncia desses modelos de pensamento e prática da existência humana baseados na colonização (OLIVEIRA; LUCINI, 2021 apud MIGNOLO; WALSH, 2018).

Porém, em uma perspectiva global, podemos atestar que o processo de colonização ocorreu de distintas maneiras em diferentes territórios; por exemplo, a colonização de países africanos e asiáticos diferiu do colonialismo empregado na América Central ou na América do Sul. Faz-se necessário, assim, a utilização de ferramentas e conceituações próprias para podermos tratar da América Latina.

Contrapondo as conceituações de Colonialidade/Colonialismo no intuito de ancorar o pensamento decolonial, as autoras Oliveira e Lucini (2021) entendem a colonialidade enquanto um processo contínuo de manutenção do sistema colonial, no qual perpetua condições de miséria e subdesenvolvimento aos colonizados: “O colonialismo, por sua vez, se refere ao processo e ao sistema colonial em si, sendo empregado para dominação e exploração do trabalho e das riquezas dos colonizados” (p. 4).

Podemos incluir ainda a contribuição de Pedro Gómez e Walter Mignolo no que tange ao tensionamento conceitual entre colonialidade e decolonialidade:

[...] Se a colonialidade é uma estrutura de organização e gestão das populações e dos recursos da terra, do mar e do céu, a decolonialidade refere-se aos processos pelos quais aqueles que não aceitam ser dominados e controlados não só trabalham para se livrar da colonialidade, mas também para construir organizações sociais, locais e planetárias que não são administráveis e controláveis por essa matriz. As culturas artísticas (e com isso nos referimos a todo o complexo que suscita e convoca a criação de uma obra) fazem parte da matriz colonial de poder nos processos de gestão e manipulação das subjetividades (MIGNOLO; GÓMEZ, 2012, p. 8).

Diante dessa conceituação, podemos nos aprofundar em um ponto que nos liga ao núcleo do debate do presente tópico: as culturas artísticas (termo que abrange todo o sistema de criação de arte) são parte integrante dessa estrutura colonial e que opera como ferramenta nos processos de manuseamento e gerência das subjetividades.

O pensamento decolonial inaugura contexto histórico de produção de existência humana e que, segundo Guattari (2001) seria inconcebível nos utilizarmos de métodos passados pautados em modelos coloniais para reinventarmos formas de ser (da existência micro individual ao macro em coletivo). A ecosofia social, segundo o autor, corresponde ao desenvolvimento de novos espaços possíveis de ser, assim como novas modalidades de existir considerando uma perspectiva ético-político-estética.

Atravessando os conceitos dos autores mencionados, podemos ver a decolonialidade e a ecosofia como provocadores de fissuras nos mundos, sejam sociais, ecológicos ou mentais, em níveis ideais ou sensíveis, por onde escorrem a novidade, a estranheza, a subversão. Logo, contrapondo a sistemática das culturas artísticas coloniais, a ideia de “estéticas decoloniais”, como cunham Mignolo e Gómez (2012), surgem no sentido de desenquadramento dos moldes eurocêntricos, uma vez que outras opções de existência de tal experiência sejam apenas inércia, perpetuando o estado da arte das coisas ou a adequação e integração ao padrão.

Por culturas artísticas coloniais compreendemos as estabelecidas para auxiliar o processo civilizatório das nações invadidas e assim perpetuar uma estética da norma, ou das elites dominantes. Uma vez que não nos interessa reservar à definição universal de arte e estética o lugar protagonista do debate, para antagonizar o sentido de “estéticas decoloniais”:

A arte é o produto do processo de organização deliberada de elementos simbólicos para influenciar e afetar os sentidos, as emoções, o intelecto. Abrange uma ampla gama de atividades humanas, criações e modos de

expressão, incluindo música, literatura, cinema, fotografia, escultura e pintura. O significado da arte é explorado por um ramo da filosofia conhecido como estética, e também por disciplinas como a história e a psicanálise, que analisam a relação da arte com o ser humano através das gerações. (Wikipédia apud MIGNOLO; GÓMEZ, 2012, p.8, tradução nossa)²⁶.

Corroborando com o conceito de decolonialidade dos autores supracitados, podemos trazer para a expansão dos horizontes da discussão sobre outras possíveis estéticas o filósofo argentino Enrique Dussel (2019) que, em suas “Sete hipóteses para uma estética da libertação”, nos expõe a estrutura do seu pensamento decolonial voltado para as questões do belo, da arte e da estética.

Partindo primordialmente da exposição da subjetividade do ser humano face às coisas reais do mundo que nos rodeia (ao qual denomina *aísthesis*), Dussel (2019) caracteriza a experiência estética humana como o entrelaçamento da abertura dos nossos sentidos com as diferentes maneiras com que os fenômenos do mundo afetam a nossa corporeidade.

A coisa real é um momento do *cosmos*, que pode ser subsumido no *mundo*. Ou seja, a aurora (saída do sol), com suas propriedades físicas, é um fato; enquanto *fato*, é já mundano para um sujeito e, portanto, objeto da experiência. Esse objeto é agora, por sua vez, e num segundo momento, constituído a partir da intenção estética (*aísthesis*) no sentido do belo, como valor estético. Esse sentido é constituído pela posição fenomenológica do sujeito ante o objeto interpretado como *disponível* para a vida, causando no sujeito uma admiração entusiasta, uma alegria pelo fato de poder seguir vivendo, o descobrimento de uma mediação que pode ser assumida para alcançar o fim da vida (DUSSEL, 2019, p. 10)

Em sua segunda hipótese o autor nos revela a multiplicidade da experiência do sensível através das quais apreendemos o belo das coisas do real. Dussel (2019) usa como exemplo a maçã, que pode ser diferenciada de uma pedra por sua coloração e forma; por seu gosto, que é apetitosa e não causa náusea; pelo seu aroma, que está boa para consumo ou podre; se está madura ou não pelo seu aspecto viçoso, etc. O filósofo nos indica que a polissemia encontrada na estética física ou natural se desdobram em uma estética cultural humana, onde a passagem de propriedade física assimilada enquanto belo constituirá novos modos de manifestação da beleza.

²⁶ “El arte es el producto del proceso de deliberada organización de elementos simbólicos de una manera que inflencie y afecte los sentidos, las emociones el intelecto. Comprende un amplio rango de actividades humanas, creaciones, y modos de expresión, incluyendo música, literatura, cine fotografía, escultura y pintura. El sentido del arte lo explora una rama de la filosofía conocida como estética, y también disciplinas tales como la historia y el psicoanálisis, que analizan las relaciones del arte con el ser humano a través de las generaciones.”

Tal transição culmina na terceira hipótese de Dussel, onde a experiência do homem na natureza transforma-se na experiência humana da natureza transformada pela cultura. Logo, para o autor “A *aísthesis* é determinada culturalmente, como pode observar-se numa história mundial (não eurocêntrica) da estética das culturas” (DUSSEL, 2019, p. 16). E é partindo desse entendimento da experiência estética como produto orgânico das civilizações que o escritor faz distinção entre: “a) o ato que abre o mundo estético e b) a produção (*poíesis*) da obra chamada de arte (isto é, posta na existência a partir da *aísthesis*), sendo uma coisa real com sentido dentro do campo estético” (p. 16).

Sobre sua quarta hipótese, Enrique Dussel elucida a dimensão ético-política da estética, onde averigua os atravessamentos dos diversos campos de atividade humana com a estética que ainda obedecem a uma norma ou os que têm potência para uma afirmação decolonial,

[...] serão os princípios críticos ético-políticos que definirão a diferença entre uma estética do sistema vigente como dominação, e a estética dos dominados ou excluídos(...). No geral, as estéticas vigentes são as dos grupos (cultos), classes (burguesia, na modernidade) e culturas (eurocentrismo estético) dominantes, questões que se pode tratar contando com categorias práticas como as de totalidade, alienação, exclusão (DUSSEL, 2019, p. 24).

Para Dussel, a estética da libertação tem por um de seus objetivos buscar valorizar as formas de expressão que emergem das lutas dos povos oprimidos e reconhecer suas contribuições para a história da arte e da cultura. A arte deve ser capaz de unir pessoas e grupos em torno de um objetivo comum de justiça e liberdade, saindo de uma perspectiva individualista para uma experiência comunitária.

Sua quinta hipótese nos evidencia o caminho na qual denomina “fetichismo da totalidade estética”, fenômeno que fecundou o eurocentrismo estético com o advento da modernidade a partir do século XV (DUSSEL, 2019). Tal lógica centralizadora culminará na rejeição (esteticídio) de outras estéticas que foram colonizadas (taxadas como primitivas, inferiores, proibidas de existir), apagadas por uma “história mundial da arte”. Em uma perspectiva colonial,

A estética fica em definitivo cindida entre: a) a arte praticada pela elite dominante colonial, que é mimética e julga eurocentricamente a beleza na colônia, e, por isso, despreza o próprio e o popular; b) e a arte popular, tradicional, a qual, ainda que frequentemente se reconheçam suas

impressionantes obras do passado (como meros antecedentes sem continuidade), como pode observar-se nas culturas chinesa, indostânica, islâmica (desde a antiga Mesopotâmia), africana (desde o antigo Egito e sua extensão à savana e ao horizonte bantu), mesoamericana ou inca – que goza de vitalidade até o presente –, no entanto, essa arte popular será catalogada como tradicional, rudimentar, bárbara, *naïf* ou folclórica (DUSSEL, 2019, p. 27).

Posteriormente, a sexta hipótese de Dussel (2019) evidência o movimento do pensamento crítico decolonial/libertador de um pólo negativo (a renúncia ao lugar submisso e oprimido na estética colonial) em direção a um polo positivo - a libertação em direção a criação de outra estética.

Para o autor, a decolonização se dá também na forma institucionalizada onde os espaços de poder simbólico-artístico (centros culturais, museus) podem agir como forma de libertação frente ao eurocentrismo ainda evidente, abrigando a própria produção artística local em vias de elaborar sua particular experiência estética (em diálogo direto e constante com sua ancestralidade), ainda que se valendo de instrumentos dos ditos colonizadores ou ferramentas próprias. Fato de tamanha relevância que Enrique Dussel (2019, p.30) entende que “na estética, os museus significam a autodefinição da arte de uma cultura.”.

Contrapondo a tese de Immanuel Kant referente a ação criativa estética ser fruto do gênio possuidor do dom natural e que para acessá-la requer do espectador um juízo de gosto, sobre o belo, sobre a arte, o autor nos revela que a estética da libertação considera a experiência estética como comunitário, logo, a construção do belo e do sublime passar por uma ideia coletiva, negando o gênio criador em seu lugar de destaque. Há então, nesse momento, uma transferência de papéis onde agora a comunidade colonizada que liberta o gênio artista e decoloniza sua prática estética, integrando-o ao sujeito do gosto coletivo.

Em sua sétima e última hipótese para uma estética da libertação, Enrique Dussel (2019) trata do que é produzido através dos atravessamentos dos múltiplos campos da experiência humana. Do entrelaçamento do campo estético com o campo teórico, vemos surgir uma nova teoria estética decolonial auxiliada através do dispositivo obra de arte ou mesmo uma história regional da estética. Outro transpasse possível seria o do campo da experiência estética com os campos práticos (ética, economia, política, etc.) que auxiliará as comunidades agora decolonizadas em seu caminho rumo a uma estética da libertação.

[...] o povo experimentará um renascimento e reconhecimento das estéticas do Sul, desenvolvidas graças à criação de novas experiências da *aísthesis* e de novos estilos das obras de arte, que libertem a *potentia* da beleza experimentada durante séculos (senão milênios) entre as culturas dominadas, os condenados da Terra, os povos do Sul, hoje em estado de renovação (DUSSEL, 2019, p. 37).

3 CAPÍTULO II - POÉTICAS DA ESCASSEZ E DO EXCESSO: RELATOS DE UMA PRÁXIS ARTÍSTICA

“Não sursurriarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (BENJAMIN, 2009, p. 502).

O presente capítulo tem por objetivo compilar toda a prática artística elencada como a materialidade a ser discutida sendo realizada durante o meu percurso, neste um ano e meio, enquanto mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes PPGArtes/UFC. Para além de um relato meramente descritivo dos procedimentos empregadas neste trabalho, o capítulo se empenhará em tensionar o próprio processo artístico em si, em uma lógica de construção que priorize gestos de montagem (SZAFIR, 2014) como lógicas processuais (SALLES, 2006), em detrimento daquilo a que comumente se denomina como “obra”. Se faz necessário salientar que o contexto de pandemia do COVID-19 afetou diretamente o desenrolar da presente pesquisa.

As ações humanas de micro e macro escalas vem alterando significativamente não somente o ecossistema planetário (perda de biodiversidade, extinção de espécies, destruição de biomas, eclosão de pandemias) nos últimos dois séculos, minimamente, como também a própria atividade humana em si e principalmente os mais pobres que, por sua vez, são pressionados a degradar mais o meio ambiente para tentarem sobreviver, perpetuando um ciclo degenerado e insustentável - como evidenciado no Relatório Brundtland e traduzido para o português como “Nosso futuro comum” (1987).

O pré-projeto de pesquisa inicial de ingresso no mestrado possuía, em linhas gerais, um mesmo objetivo central: gerar materialidades e processos artísticos a partir da convergência entre arte e lixo. No entanto, havia diferentes *lócus* e procedimentos: a pesquisa de campo ocorreria na forma de incursões em aterros sanitários, lixões controlados, flanagens pelas ruas de Fortaleza no intuito de “catar” não somente a parte tangível (a multiplicidade de resíduos sólidos que a palavra lixo

comporta) para compôr a experimentação artística como também de tecer relações entre arte, corpo, lixo, cidade, consumo e ecologia.

Aliado a esse processo de catação - para nos utilizarmos do verbo-processo de Agnès Varda (2000) -, seria desenvolvida uma espécie de “arqueologia do lixo”, com o intuito de fabular possíveis memórias que cada resíduo portaria, o que Stallybrass (2008) nos evidencia como impregnância dos corpos nos objetos. Para o autor, as designações e definições de materiais (sejam eles residuais ou não) podem se transmutar conforme as inovações capitalistas, assim como essas constantes transformações afetam os modos como as pessoas se relacionam com os objetos e processos de consumo.

Como o foco da pesquisa era (e ainda o é) voltado para o processo artístico de obras de arte (entendo obra enquanto um material último a ser apresentado), o desenvolvimento destas só seriam definidas durante a própria coleta dos resíduos e no desenrolar concomitante das etapas que compõem o fazer/pensar arte, no intuito de colocar a matéria-prima (os resíduos inorgânicos) como um dos guias da pesquisa.

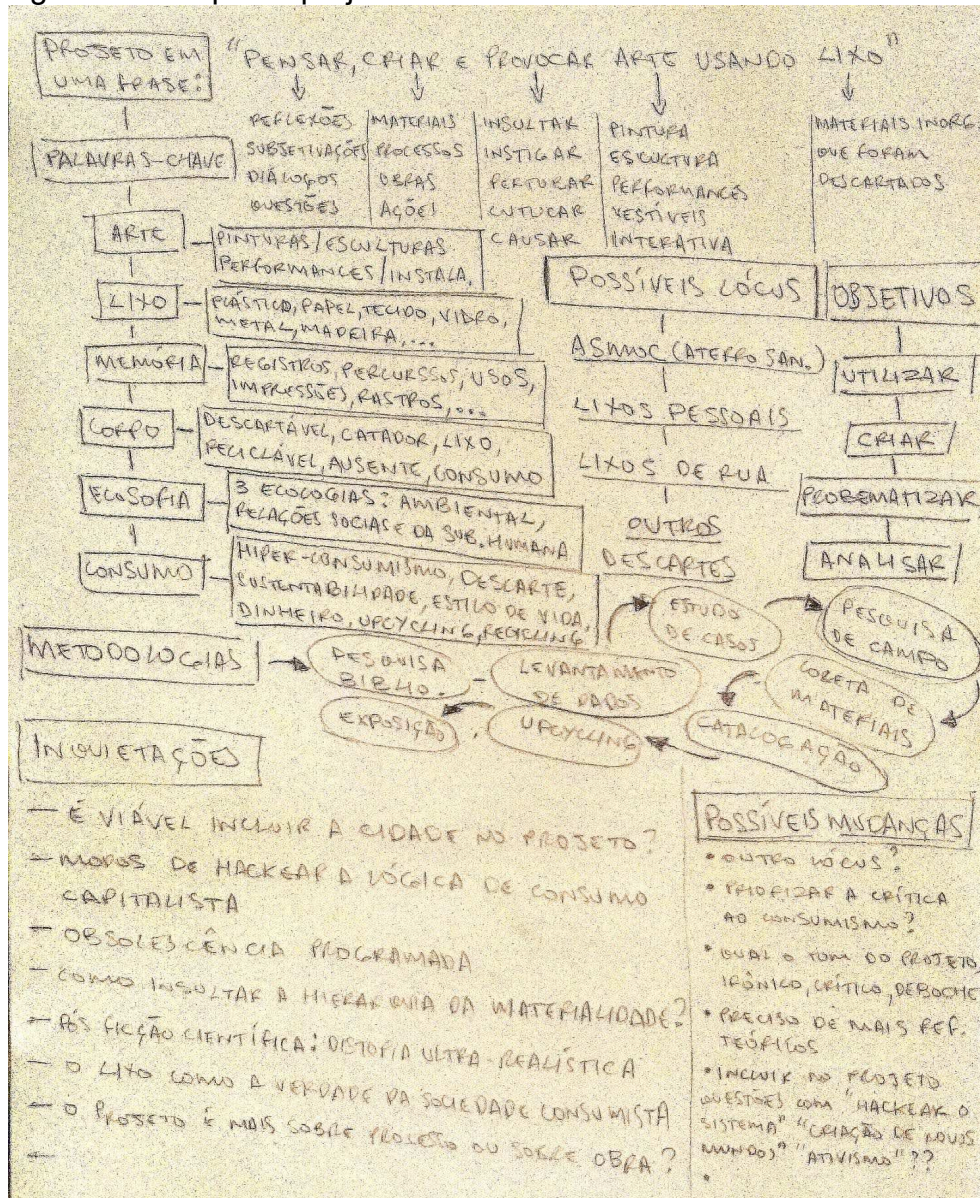
Faz-se necessário, antes, discorrer sobre qual perspectiva teórica o “processo artístico” é entendido na presente pesquisa. Para tal, aproprio-me do que Pimentel (2015, p. 9) acredita ser um exercício que “está ligado intrinsecamente à experiência, uma vez que trabalha com emoção e razão, os quais são processos vitais profundamente imbricados”. O entendimento da autora sobre o conceito de experiência parte principalmente da ideia de relação entre ser e ambiente que origina novos fluxos.

Em específico ao campo da Arte, Pimentel (2015, p. 6) conceitua a experiência “como sendo a sedimentação corpórea da interação sujeito-ambiência que impulsiona novas ações sensório-perceptivas-reflexivas-cognitivas-estéticas”. Logo, o que me empenhei em efetuar durante minha pesquisa de mestrado foi realizar processos que conjuguem minha subjetividade (sujeito) e o ambiente (contexto, lugar, objetos, teorias, outras pessoas), na busca por fazer emergir provocações-reflexões sobre a crise ecosófica contemporânea (termo conforme explicado nos capítulos anteriores e que aqui é retomado).

A partir das transformações causadas - direta ou indiretamente - pelos estados de quarentena e *lockdown* na cidade de Fortaleza, irei discorrer como foram inseridos outros fatores catalisadores de alterações no corpo do trabalho.

Primeiramente, por sugestão de minha orientadora, desenvolvi o que nomeei de **mapa do projeto**, um esquema diagramático (Figura 20) de como estava minha pesquisa nesse momento de transição, a fim de melhor visualizar os elementos componentes da mesma e me auxiliar nas alterações que se faziam necessárias.

Figura 20 - Mapa do projeto



Fonte: acervo do autor

Semelhante à estruturação escrita de um trabalho científico, dividi os principais blocos com as principais palavras que representassem a ideia pretendida como palavras-chave, objetivos, metodologias e, junto a essas seções, adicionei outros dois tópicos que figuram como “pontos de inflexão” denominadas inquietações e possíveis mudanças.

No bloco *inquietações*, registrei algumas ideias e hipóteses que foram surgindo nesse período de transição: entre projeto de ingresso no Mestrado e primeira versão modificada da pesquisa após contatos com as disciplinas cursadas na pós-graduação, orientações, novas leituras e as constantes revisões no que já estava escrito.

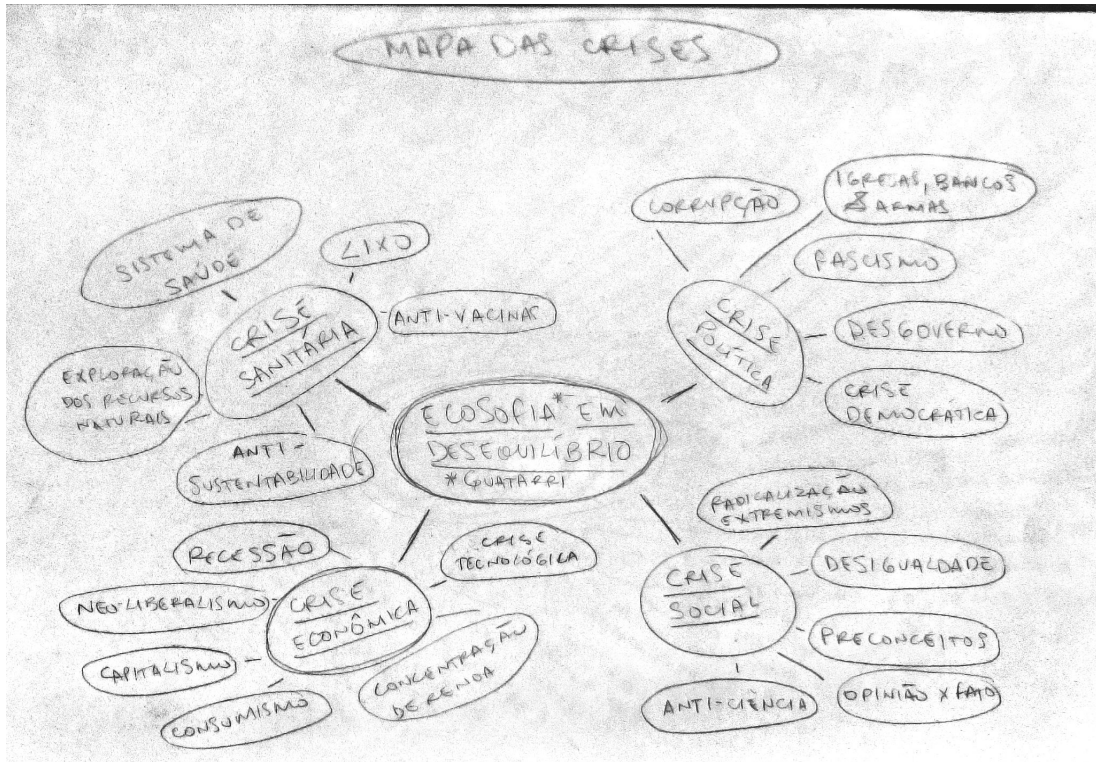
No bloco das possíveis mudanças estavam os tópicos que já estavam em vias de serem modificados/adicionados/subtraídos, como é o exemplo dos locais onde a minha pesquisa de campo se desenrolaria. Dentro dessas mudanças elencadas também decidi escolher qual seria o tom da escrita do trabalho, uma vez que essa escolha tanto guia a forma em que as ideias são apresentadas como também auxilia na melhor compreensão por parte de quem fará a leitura desta escrita.

Tomando como fundamento a definição de **Mapas conceituais** cunhado por Moreira (1997), tanto o diagrama supracitado quanto os demais que apresentarei posteriormente seguem a linha conceitual que segundo o autor:

Mapas conceituais são diagramas de significados, de relações significativas; de hierarquias conceituais, se for o caso. Isso também os diferencia das redes semânticas que não necessariamente se organizam por níveis hierárquicos e não obrigatoriamente incluem apenas conceitos. Mapas conceituais também não devem ser confundidos com mapas mentais que são livres, associacionistas, não se ocupam de relações entre conceitos, incluem coisas que não são conceitos e não estão organizados hierarquicamente. Não devem, igualmente, ser confundidos com quadros sinópticos que são diagramas classificatórios. Mapas conceituais não buscam classificar conceitos, mas sim relacioná-los e hierarquizá-los (MOREIRA, 1997, p.1).

No intuito de visualizar de forma macro as múltiplas crises que estamos enfrentando na contemporaneidade, diagramei semelhantemente um **mapa das crises** (Figuras 21 e 22), separando em blocos os principais problemas enfrentados e de que formas elas se configuram na realidade, tomando como ponto de partida o conceito de Ecosofia cunhado por Félix Guattari (2001), conforme apresentado na introdução do presente trabalho.

Figura 21 - Mapa das crises, rascunho feito em papel



Fonte: acervo do artista

Figura 22 - Mapa das crises, feito no site Miro



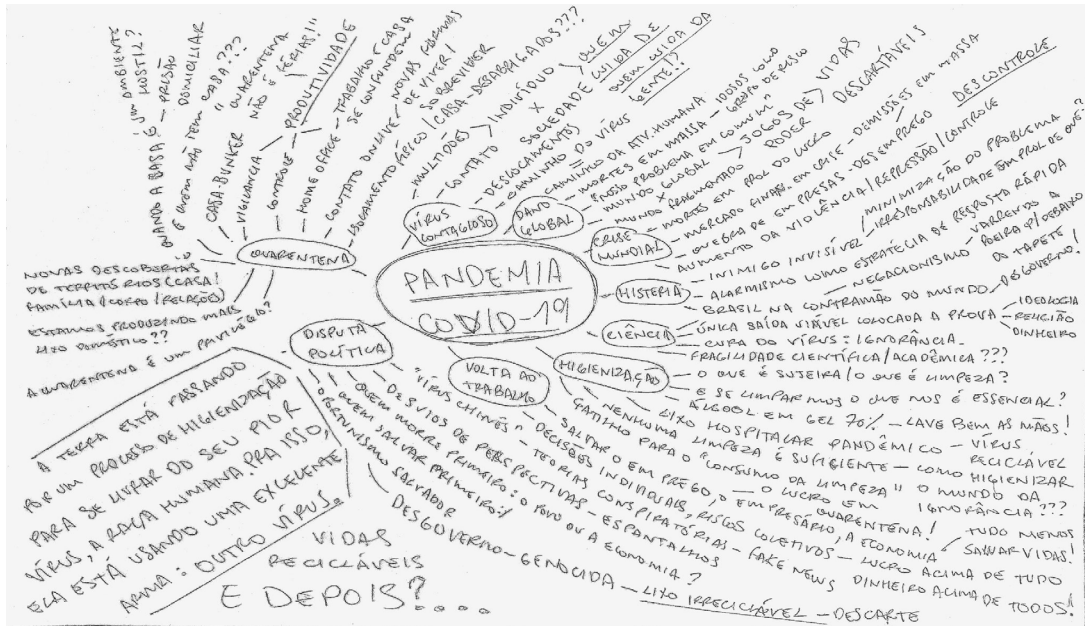
Fonte: acervo do artista

Lembrando, a Ecosofia é definida como uma harmonização de caráter ético e político, o que o mesmo denomina como as três ecologias, sendo: [1] a do meio ambiente, [2] a das relações sociais e [3] a da subjetividade humana. O autor - neste texto publicado originalmente em 1989 - preconiza em suas explicações que visualiza apenas uma via de resolução ao colapso ecológico que vivemos e que essa seria de grandeza global e revolucionária, alterando profundamente os sistemas políticos, sociais e culturais a ponto de reordenar os propósitos capitalistas de manufaturas tangíveis e intangíveis. Em suma, Guattari (2001) nos advertia, há trinta anos, sobre os riscos iminentes que a humanidade está correndo devido a esse desequilíbrio:

A possibilidade de uma implosão bárbara não está de jeito nenhum excluída. E se não houver tal retomada ecosófica (seja qual for o nome que se lhe dê), se não houver uma rearticulação dos três registros fundamentais da ecologia, podemos infelizmente pressagiar a escalada de todos os perigos: os do racismo, do fanatismo religioso, dos cismas nacionalitários caindo em fechamentos reacionários, os da exploração do trabalho das crianças, da opressão das mulheres (GUATTARI, 2001, p. 16-17).

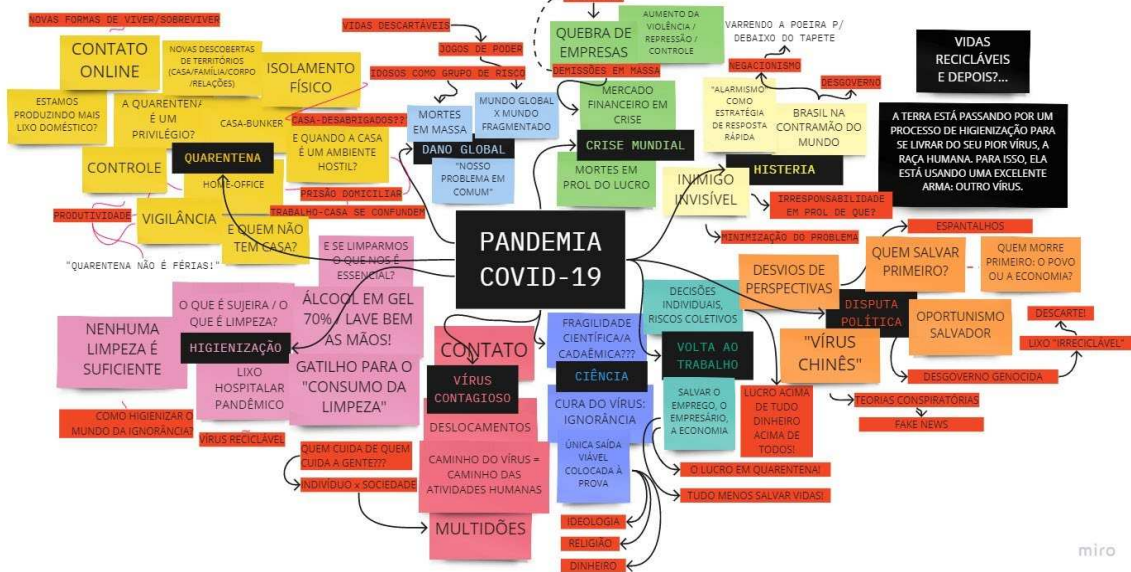
Para completar a série de painéis diagramáticos, desenvolvi um último esquema de visualização que denominei mapa da pandemia (Figuras 3a e 3b). Como o próprio nome já denota e é perceptível na figura que se segue, o núcleo desse painel é a pandemia da COVID-19. Os primeiros blocos que derivam deste centro foram elencados à medida que o meu repertório informativo acerca dessa crise sanitária ia ganhando volume (criação de um banco de dados), seja por meio de noticiários, artigos, aulas, oficinas, conversas.

Figura 23 - Mapa da pandemia, rascunho feito em papel



Fonte: acervo do artista

Figura 24 - Mapa da pandemia, feito no site Miro



Fonte: acervo do artista

Os tópicos escritos após essa primeira blocagem conceitual surgiram de associações verbais a partir dessa compilação de informações guiadas por associações, onde termos, palavras, frases, jargões relacionavam-se reciprocamente na tentativa de criar redes conceituais que contribuíssem no desenvolvimento da pesquisa.

A compilação desses esquemas diagramáticos teve como objetivos [1] criar um painel macro de contexto da pesquisa; [2] hierarquizar os agentes que compõem tanto a pesquisa quanto o cenário em que ela está inserida; [3] estabelecer relações significativas entre os elementos que foram alocados nos diagramas e [4] auxiliar nas alterações que porventura apareçam. Após a construção dos mesmos, seguiu-se para as devidas mudanças pretendidas.

Dessa maneira, operei nesse instante da pesquisa o que Didi-Huberman (2015) descreve como *montagem* e *desmontagem*. O autor, em diálogo com Walter Benjamin (a imagem dialética) e Baudelaire (a moral do brinquedo) nos traz os movimentos de desmonte (fazendo a analogia a uma criança que quebra seu brinquedo no intuito de ver o seu funcionamento, seus componentes) como forma emergir possíveis inter-relações da estrutura, e a montagem como forma de construção de conhecimento, fazendo jus a polimorfia dos elementos constituintes (em analogia à multiplicidade de formas geradas em um caleidoscópio).

E é nesse movimento (inconstante e arrítmico) de montagem, desmontagem e remontagem que tanto os processos artísticos desenvolvidos no decorrer da pesquisa quanto a própria estrutura dela será encaminhada. Iremos posteriormente explicar de maneira aprofundada esse método de criação artística quando relatarmos o processo de desenvolvimento de uma das peças que compõem o corpo material do presente trabalho.

O primeiro e mais significativo *détournement* nos caminhos do projeto foi a adequação de toda a pesquisa de campo que iria realizar, uma vez que o lócus das práticas aconteceriam em lugares externos à minha casa.

Decretada a ordem de quarentena (seguido da determinação de *lockdown*) no estado do Ceará no dia 16 de março de 2020²⁷, tive que rearranjar minhas incursões arqueológicas-residuais para os limites físicos do meu local de isolamento. Percebi então que, antes de prosseguir na investigação de outros lixos (o que denominei *lixo-órfão*), se fazia necessária averiguar os resíduos inorgânicos que eu mesmo gerava.

Logo, iniciei de fato prestar atenção a - quase - toda produção domiciliar de resíduos inorgânicos. Comecei de igual modo a considerar toda a materialidade já

²⁷ Disponível em: <<https://www.ceara.gov.br/decretos-do-governo-do-ceara-com-aco-es-contra-o-coronavirus/>> Acesso em: 24 de junho de 2021

existente como potência para a composição tangível de minha pesquisa: minha coleção de restos/retalhos de tecidos, coisas que já tinha desenvolvido em outra temporalidade, comprovantes de pagamentos espalhados pelo meu quarto, caixas de remédios, cartas de cobrança. Qualquer objeto agora era passível de integrar às minhas práxis e a poética que estava desenvolvendo.

Tomo por empréstimo aquilo que Benjamin (2009) relata como crucial para o exercício do colecionador: “É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante” (BENJAMIN, 2009, p. 239). Equivalente ao ofício de colecionar, aproprio-me do lixo, dos restos, dos resíduos, destituindo-os de suas configurações originais, rasgando suas predefinições semânticas e fazendo emergir novos significados à medida que os objetos são friccionados, justapostos, colocados em choque pelo ato da montagem e transmutados através da prática do *upcycling*.

Os principais motivos que permeiam a escolha dessa prática foram [1] evitar a geração de mais lixo que porventura possa ter um descarte incorreto e prejudicial ao meio ambiente; [2] a diminuição de matéria virgem utilizada na fabricação de novos produtos e [3] a colaboração na disseminação e normalização de práticas sustentáveis.

Se tentarmos relacionar esse método com movimentos artísticos que a história da arte vem registrando ao longo dos últimos séculos, podemos construir conexões estreitas com práticas de artistas do início do século passado, como Pablo Picasso e Marcel Duchamp. Para Goldsmith (2021) esses dois artistas foram exemplos de experimentar a lógica da apropriação nas artes visuais, ambos adotando essas práxis como forma de reação às mudanças de tecnologias que ocorreram na virada do século passado.

Goldsmith (2021) ainda nos revela que apesar de que ambos empregam o mesmo método de apropriação, cada artista executou um *modus operandi* singular, fazendo uma analogia a uma vela (o trabalho de Picasso) e a um espelho (o trabalho de Duchamp). Enquanto o primeiro seria uma obra absorvente, atraindo a atenção e os pensamentos dos espectadores através de sua minuciosa montagem, justapondo uma série de elementos que acabam por compor um todo complexo, o segundo seria generativo, fazendo eclodir uma série de reflexões (assim como um espelho) por meio

de um objeto apropriado por inteiro e desligado de sua função primária, assinado e colocado em um pedestal.

A presente pesquisa compreende o fazer artístico desde o conceito de sustentabilidade (ou desenvolvimento sustentável), através de duas perspectivas. Uma primeira, apontada no que ficou conhecido como “nosso futuro comum”: “[o] desenvolvimento sustentável é aquele que atende às necessidades do presente sem comprometer a possibilidade de as gerações futuras atenderem a suas próprias necessidades” (BRUNDTLAND, 1987, p. 46). Nas linhas seguintes do relatório Brundtland (1987) são elencados dois "conceitos-chave" que complementam a explicação. Um primeiro, que diz respeito à priorização ao atendimento das necessidades da parcela mais pobre do planeta e um segundo, que se refere aos limites impostos ao meio ambiente pela sociedade e seu avanço tecnológico, impossibilitando a assistência às necessidades atuais e futuras.

A segunda perspectiva, emprestada de Janet Moore (2005), complementa e amplia a visão do que o relatório Brundtland cunhou como sustentável, inserindo a justiça social e o ecossistema global:

O conceito fala em reconciliação da justiça social, da integridade ecológica e do bem-estar de todos os sistemas que habitam o planeta. O objetivo é criar um mundo justo social e ecologicamente nos meios naturais sem comprometer as gerações futuras. Sustentabilidade também se refere ao processo ou à estratégia de mover-se rumo a um futuro sustentável (MOORE, 2005, p. 78).

Acrescentando a construção conceitual do que poderia significar o termo sustentabilidade, incluímos que sustentabilidade também deva considerar os diferentes modos de vida e organização social dos povos originários, assim como suas relações com o meio ambiente. O desenvolvimento sustentável deve passar pelo respeito e aprendizado com as civilizações passadas que primeiro souberam como viver da terra sem destruí-la.

Ao contrário da ideia de que toda e qualquer atividade humana tem impacto negativo na natureza, um artigo jornalístico publicado pelo jornal El País²⁸ nos apresenta uma possível quebra desse paradigma. O início da matéria nos relata a pesquisa feita pela cientista Carolina Levis (2017) e sua equipe na Amazônia,

²⁸ Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/03/02/ciencia/1488466173_526998.html Acesso em: 29 de junho de 2021.

demonstrando que houve um processo de domesticação de espécies vegetais por parte de civilizações pré-colombianas e que essas espécies têm maior probabilidade de serem dominantes. O estudo aponta que esses indícios contribuem para a ideia de que, na verdade o primeiro contato desses povos na região teve um papel significativo e longo, com influência direta na variabilidade das espécies vegetais. A matéria finaliza com a fala de outra cientista, Jennifer Watling (2017) - principal responsável pela pesquisa sobre possíveis práticas agrícolas sustentáveis por indígenas da Amazônia através da descoberta de geoglifos -, argumentando que os povos originários souberam usufruir do ecossistema amazônico sem deteriorá-lo e que as alternativas sustentáveis modernas de manejo da terra devem considerar a sabedoria desses povos.

Partindo dessas concepções, a pesquisa entende e se apropria da sustentabilidade a partir de um viés de coletividade, compreendendo que a prática artística que almeja uma reflexão sobre a crise ecológica dos dias de hoje deve deixar sempre “pontas soltas” em todas as direções, permitindo conexões das mais variadas no espaço-tempo, na teoria ou, na prática.

Em consonância com a contemporaneidade, onde a colaboração, as conjugações e as trocas são recorrentes no fazer artístico, se faz necessário recorrer aos métodos transdisciplinares intuito de aumentar o grau de captação de diversos elementos componentes das mais variadas disciplinas no intuito de poder configurar novas realidades. Para Siqueira (2009), pensar em uma metodologia transdisciplinar seria entender a prática como algo que está dentro, que permeia entre, e que está para além da disciplina -, entendendo esse termo tanto como um ramo do saber, um componente curricular, como também um conjunto de normas -, ou seja, “estudar diferentes aspectos segundo pontos de vista diferentes e de modo a estimular no processo de transmissão e aquisição de conhecimentos” (SIQUEIRA, 2009, p. 13). Em suma, a transdisciplinaridade cria uma rede que conecta realidades, expandindo-as e multiplicando-as em novas formas de saber.

3.1 Lixão: o corpo material da pesquisa

Realizada essa primeira parte introdutória dos primeiros passos do percurso teórico-processual do presente trabalho, o corrente tópico fará o relato dos processos e métodos aplicados na realização das materialidades elencadas como

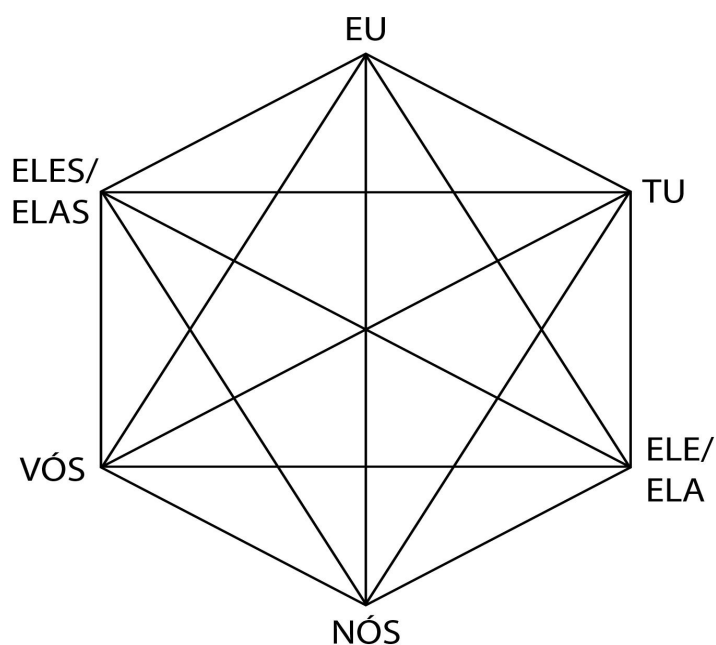
objetos de discussão e tensionamentos, na busca por uma "reflexividade provocativa" sobre a crise ecosófica que vivemos hoje.

Faz-se necessário salientar que a escrita desta pesquisa não acontecerá de forma cronológica a fim de não calcificar as etapas realizadas em uma linha progressista, mas sim de etapas de criação que saltam no tempo e não obedecem a uma lógica sequencial, no objetivo de priorizar as possibilidades que cada processo abre enquanto é feito.

Denomino "Lixão" o compilado da materialidade que aqui apresento, como os objetivos elencados encontram-se materializados e como os procedimentos estabelecidos vêm sendo postos em prática.

Logo, após atendimentos de orientação e a constante organização de bancos de dados que contribuíssem para a fundamentação conceitual pretendida (a delimitação de uma materialidade a ser apresentada), defini o corpo tangível da minha prática artística em seis "sujeitos-obras", a saber, **Eu**, **Tu**, **Ele/Ela**, **Nós**, **Vós**, **Eles/Elas**, baseados nos pronomes pessoais do caso reto da língua portuguesa.

Figura 25 - Representação gráfica da organização das obras



Fonte: acervo do artista

A escolha dos pronomes surge na perspectiva de alinhar os conceitos fundamentais da pesquisa (Ecosofia, teorias da montagem, transdisciplinaridade,

redes de criação) e os objetivos pretendidos (desenvolver processos artísticos, partindo de si e com os outros; provocar e fazer refletir, a si e aos outros, etc.), criando uma coligação indivíduos-arte-ecologia.

3.1.1 EU: *Inadequad(r)o* (maio/2022)

Figura 26 - *Inadequad(r)o*, (2022), tinta, assemblage de retalho e pregos sobre chassi de madeira



Fonte: acervo do artista

Embora o pronome pessoal EU seja a primeira pessoa da lista de pronomes, a referida obra foi a penúltima a ser realizada (em uma perspectiva cronológica). Tenho em memória clara o ponto de partida desse processo: por volta de setembro de 2021, encontrei no quintal de minha casa, o que parecia ser uma moldura/chassi em madeira de um quadro velho (Figura 27).

Figura 27 - Chassi de madeira antes da montagem da obra



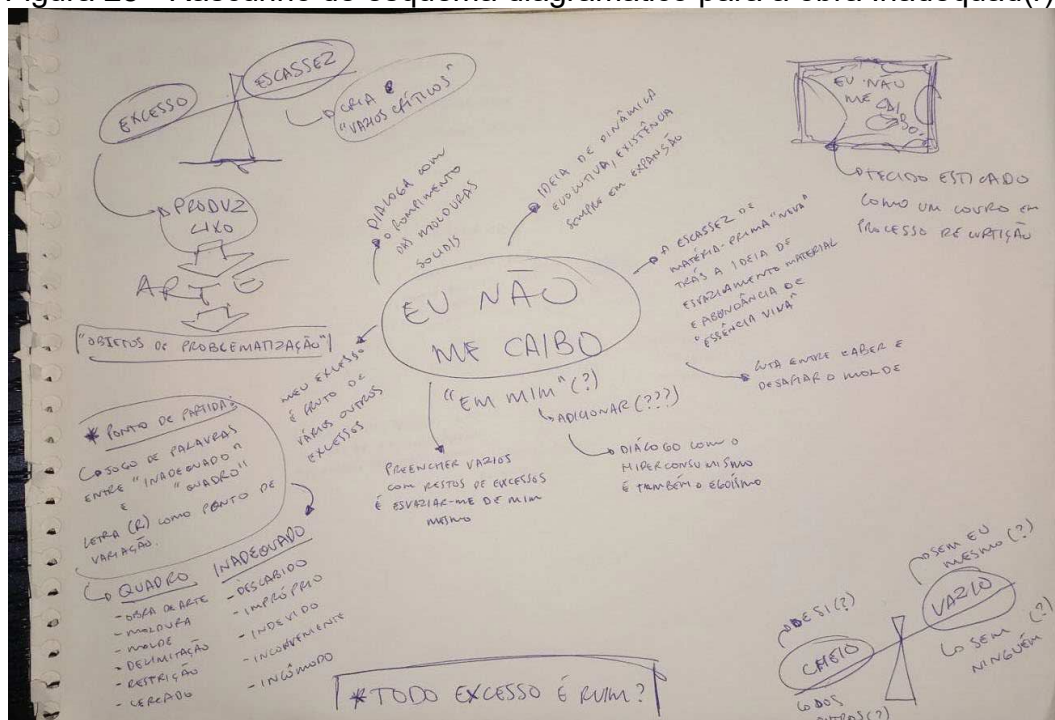
Fonte: acervo do artista

Ela estava junto a outros objetos que minha mãe guardara e de imediato me veio a ideia de começar uma obra/quadro tendo como ponto de partida a sua moldura - ou deslocando o lugar da moldura de suporte para o núcleo da obra.

Logo, tendo elencado o alicerce conceitual (tensionamento entre suporte e obra, limites e formatos, excessos e escassez) do referido processo artístico, pude partir para a fase de desdobramentos, ou seja, o que mais eu poderia agregar (e como) a ideia inicial para que essa produção comunicasse não somente o conceito em si mas também as conexões que se estabelecem entre as obras/processos do presente trabalho, a minha pesquisa inserida no mestrado em artes, o contexto no qual ela foi desenvolvida e a minha subjetividade.

Para realizar essa etapa, construí um esquema diagramático (figura 28) para visualizar as principais (na minha perspectiva) questões que atravessam meu processo artístico tais como: materialidades, esboços, conexões, possíveis referenciais teóricos, questionamentos, tensões, hipóteses, entre outros. Aqui o gesto de construir um sistema de informação visual utilizando outra superfície ou matéria (a folha em branco) além da obra em si tem como referência a utilização de lousas pelo grupo Fluxus - e em especial pelo artista Joseph Beuys (SCHEIBE, 2018).

Figura 28 - Rascunho de esquema diagramático para a obra Inadequad(r)o



Fonte: acervo do artista

A autora nos revela inicialmente a postura de John Cage (uma das figuras iniciais do movimento Fluxus) em relação ao processo artístico e a obra final onde “Ele partia do ponto de vista que a arte não pode ser mais compreendida apenas como manifestação de um objeto ou como resultado. Cage a via como um processo, também como um processo de tomada de consciência” (SCHEIBE, 2018, p. 872).

Criar esquemas de escrita, estruturas visuais que organizam o pensamento durante o processo artístico é de certa forma tecer um diálogo introspectivo na tentativa de entender quais forças estão pulsantes antes da concepção da obra. Scheibe (2018) nos expõe de igual modo como Beuys expressava-se através do papel e da escrita não somente como forma explicativa (para si e para os outros, coautores ou espectadores) mas também como uma maneira de reflexão.

Dessa maneira, iniciei essa etapa com um jogo de palavras que construí e que sintetiza verbalmente o conceito da obra: *Inadequad(r)o*. Utilizando a semelhança morfológica entre as duas palavras - inadequado e quadro - e empregando a letra R como ponto de variação entre ambas, pude transferir para a obra os vários outros significados que cada palavra faz emergir. Algumas de minhas obras possuem esse jogo com letras e palavras e seus significados, referência direta aos poemas dadaístas e aos nomes das obras de Marcel Duchamp, exímio articulador de metáforas em suas criações como, por exemplo, a obra *L.H.O.O.Q.*:

Não têm sentido até serem lidas foneticamente em francês, quando soam como “*elle a chaud au cu*” (“ela tem fogo no rabo”), ou como seu pseudônimo Rrose Sélavy que quando pronunciado soa como “*Eros, c’est la vie*” em francês, isto é, “Eros (ou o desejo sexual) é a vida (GOMPertz, 2013, p. 152).

Após conseguir montar esse primeiro repertório verbal de significados, mirei meus esforços em construir uma frase que tencionasse essa conceituação com a figura subjetiva do artista - uma vez que essa obra é dentre todas a de caráter mais pessoal e intimista e representa a primeira pessoa do singular, EU - que pudesse estar presente visualmente na obra, servindo como o ponto de diálogo entre obra e público. Desse modo, a frase que elaborei para cumprir esse objetivo foi “*Eu não me caibo*”.

A devida frase conseguiu sintetizar todos os conceitos que desejei exteriorizar na referida obra e que, juntamente com a montagem que estava

planejando executar, conseguiria transmitir potentemente a ideia geral do processo artístico.

Em seguida, parti para a escolha das matérias componentes da obra. Eu já tinha elencado que usaria um tecido esticado para cobrir o chassi de madeira, porém ainda não o tinha escolhido. Ao revirar meu acervo têxtil encontrei uma peça de roupa que a sua utilização faria total sentido: uma camisa de malha que “herdei” de meu pai (Figura 29). Ela já estava bem puída (eu já havia retirado as mangas e transformado ela em uma regata) devido à utilização constante e já tinha reservado para transformá-la em alguma coisa.

Figura 29 - Fotos da camisa antes e depois para a obra Inadequad(r)o



Fonte: acervo do artista

O fato de ser uma camiseta já usada por outra pessoa (em especial meu pai), auxiliou na construção poética da obra, uma vez que ficou mais fácil para mim visualizar questões mais sensíveis como a ideia de caber ou não em algo, em um formato pré-moldado, num outro corpo anterior ao meu.

Na etapa seguinte, que compreendeu o preparo das matérias para o começo da montagem, percebi que a camiseta era grande demais para o tamanho do quadro e ficaria inviável esticá-la ainda mais para “caber” no quadro. Logo decidi cortá-la em vários pedaços e costurá-los desordenadamente. Durante o momento de vasculhar meu acervo, acabei separando outros refugos têxteis que pensei ser interessante para compor a obra. A ideia que tive foi a de criar um “anexo” ao quadro, uma espécie de saco de tecido preto preenchido com vários retalhos de tecido, dando a ideia de uma bagagem que a obra era obrigada a carregar consigo.

Foi então no momento da manipulação que descartei a ideia supracitada por achar que iria atenuar o conceito que havia construído, desviando as atenções para outras formas presentes na composição. Logo, direcionei meus esforços para o corte do tecido e a costura do mesmo. Após retalhar a camiseta inteira, fui ensaiando possíveis encaixes até encontrar uma forma interessante, prezando pela ideia de esticar o tecido posteriormente e também deixando espaços vazios. Para isso, fui moldando o tecido, franzindo, enrugando, criando pregas, dobras, na tentativa de mimetizar uma pele, um couro em seu processo de curtição.

Após alfinetar todos os pedaços de tecido, passei para o processo de costura em minha máquina de costura caseira, sem me guiar tão rigidamente por questões técnicas. A intenção da costura, além de unir os pedaços de tecido, era a de criar outra camada visual e tátil, fazendo emergir a ideia não de uma pele com cicatrizes que um dia foram feridas abertas, mas sim de uma derme amorfa que se desmontou e remontou-se no ideal de encaixe e que não possui cicatrizes, mas sim vestígios da memória de uma forma. Ressalto aqui o detalhe fálico-retal que introduzi na obra, no canto inferior direito, por meio de um pedaço de tecido costurado de forma cilíndrica e anexado ao tecido. O intuito era de ter uma forma fálica, porém de uma maneira impotente, destituída do seu lugar de falo.

Figura 30 - Foto dos retalhos alfinetados sobre chassi para a obra Inadequad(r)o



Fonte: acervo do artista

Para a junção da moldura com a derme têxtil, utilizei alguns pequenos pregos enferrujados e algumas tiras de malha para dar o aspecto pretendido de “pele esticada”. Encerrei o processo da referida obra com a pintura da frase “eu não me caibo”, com uma mistura de tinta para tecido e nanquim. Executei a pintura na perspectiva de superar os espaços construídos pela costura das peças de tecido, aproveitando o espaço total da pele têxtil esticada, em uma espécie de conclusão da atividade alegando a impossibilidade do encaixe, seja na moldura, nos padrões, em mim mesmo.

3.1.2 TU: *Li(vr/x)o de artista (Abril/2021)*

“Todo escrever esta “correto”: é um gesto que organiza os sinais gráficos e os alinha. E os sinais gráficos são (direta ou indiretamente) sinais para os pensamentos. Portanto, escrever é um gesto que orienta e alinha o pensamento” (FLUSSER, 2010).

O presente tópico é reservado ao relato do processo artístico ao qual chamei *Li(vr/x)o de artista*. Trata-se de uma experimentação onde pude tensionar os limites de minha própria construção literária e dentro do contexto de utilização de materiais residuais inorgânicos. A obra em questão (ou parte dela) foi construída durante minha vivência (ou mais especificamente minha *escre/vivência*) em uma das disciplinas no mestrado durante o período de dezembro de 2020 a abril de 2021. A proposta da disciplina, ministrada pela professora Jo A-mi, era tecer reflexões críticas sobre as relações entre corporalidade e escritura, bem como a experimentação criativa dos modos de dizer - dizibilidade - em arte partindo de uma perspectiva decolonial.

Entendendo a relevância dos processos e percursos, potências e limites do fazer artístico para o presente trabalho, tentarei inserir nos parágrafos que seguem algumas experiências precedentes à montagem final da obra em questão.

[Sem título]

Ouvi dizer que algo eu tinha que fazer
nem que fosse fazer nada
mas nada não é algo
Então me meti a tudo fazer
que é um pouco de algo
e um pouco de nada

E agora,
já não sei o que faço
e se faço, não sei o porquê...

Assim sendo,
Vou sendo assim, o que sei fazer
(quase) nada
(sempre) algo
(meio) tudo

O poema carrega em si uma força de contexto que tentei deixar evidente: a produtividade exaustiva. A urgência do *ser* enquanto pautada pelo *fazer*, a ansiedade de preenchimento de tarefas que signifiquem nossa existência e a aparente impossibilidade de suspensão da nossa presença social em tempos de pandemia da COVID-19 onde pudemos ouvir um coro diversas vezes a bradar “*a economia não pode parar!*”, mesmo diante dos mortos pelo coronavírus que até o mês de julho de 2021 contabilizou mais de 530 mil seres humanos²⁹.

Como meio de deixar linhas de fuga na escrita do poema que pudesse permitir ao leitor tanto se conectar com o problema do poema (motivo de ter escrito em 1ª pessoa) empreguei palavras de sentido amplo e abstrato como *nada*, *tudo* e *algo* e montei junto a outras palavras (alguns advérbios) que potencializasse a abstração pretendida. A métrica e a rima das linhas não foram alvos de grande investimento laboral nem de complexificação. A construção se deu apenas no intuito de minimamente criar um ritmo de leitura.

²⁹ Número extraído do site <https://covid.saude.gov.br/> acesso em: 08/07/2021.

O exercício, em diálogo com autores como Flusser, Carolina Maria de Jesus, João Guimarães, Telma Tremembé, entre outros, apesar de em uma primeira observação parece simples ou sem uma densidade criativa, logo se provou um potente catalisador dos demais processos criativos-textuais, uma que desembaraçou algumas amarras cognitivas que possuía frente a produção escrita.

Criar esse poema foi uma forma dialética de aprender sobre escrita, pois da mesma maneira que operei uma ordenação conceitual, também me relacionei com o que Paola Zordan (2010, p. 66) descreve como “confusão originária”, ou “plasma caótico do” que a criação pressupõe.

Tendo realizado essa primeira movimentação criativo-textual (que não se limita à orientação da escrita ocidental - da esquerda para a direita), segui impulsionado pelo próprio desejo de criação, na busca por encontrar novas conexões entre as infinitas possibilidades criativas que pairam no caos, criar novos mundos ou novas formas de perceber os mundos já criados e, desta forma, criei escre(vivências.

Escre(vivências - N1L0

*Minha mão se projeta em arco no ato de jogar fora uma bola de papel amassado...
me parece, em um lapso de tempo, que não há fora para as coisas... elas, mesmo
longe da vista, ainda habitam a materialidade da coexistência...*

eu, um pai inconsequente...

o lixo, órfão,

no pensionado ou ao léu ou...

*ou... quem sabe resgatado, tendo uma nova vida... nós não aprendemos com a
nossa própria vida...*

que não para

não se esvai

que não finda

em si.

o lixo é um erro de design. de si. g.n *Inventamos um jeito simples e errado
de dar vida as coisas, de um jeito que elas tenham mais vida do que nós mesmos.
e foi no design que comecei a ver que inventamos o erro. Logicamente começamos
criando o problema, para depois criarmos uma solução. A vida então passou a ser
em linha reta, como essa linha de texto, como o caminho mais curto entre dois*

pontos. E então veio a moda. A roupa. O tecido. Estudei formas de existir aplicadas às coisas, e apliquei as coisas em formas de existir de corpos, de pessoas, de subjetividades...

mas só isso era insuficiente... a inexistência-existente dessa materialidade que se encontrava com o fim me provocava...

o fim como a fonte do lucro me provocava...

o fim como mecanismo de manutenção do capital me provocava...

cansado de fins,

recorri aos meios,

transformando fins

em meios arqueando suas pontas

se encontrando e

dando voltas... voltas...voltas...

vivo agora em uma espiral sem direção

não sei se vou...

ou se volto...

e em cada resíduo eu resido, e faço morada, até que o meu eu-lírico volte a vida... até lá, aguardo na iminência, ou na leve suspensão infinda do ser no tempo e no espaço...

Esse termo - escre(vivência) - emprestado de Conceição Evaristo (2005), nos revela através da fusão parcial de duas palavras (*escrever* e *vivência*) que o seu processo de produção textual está intrinsecamente ligado ao seu cotidiano, as suas memórias e aos seus ancestrais. Ou seja, escrever enquanto experiência de vida.

Em sua escre(vivência), fica claro como o ofício da escrita, a palavra, a fala e a leitura são dispositivos frequentemente ativados enquanto a vida da autora se desenrola e, em uma relação dialética, a vida também é acionada, impulsionada pelo próprio campo da literatura.

De igual modo, a professora Jo A-mi operou o referido exercício de “escrever o que se viveu ou se vive”, da mesma maneira que fomos acionados a também a vivenciar a experiência criativa pelas lentes da escrita. Como posso manipular a produção textual (e todos os elementos que a constitui) para intensificar

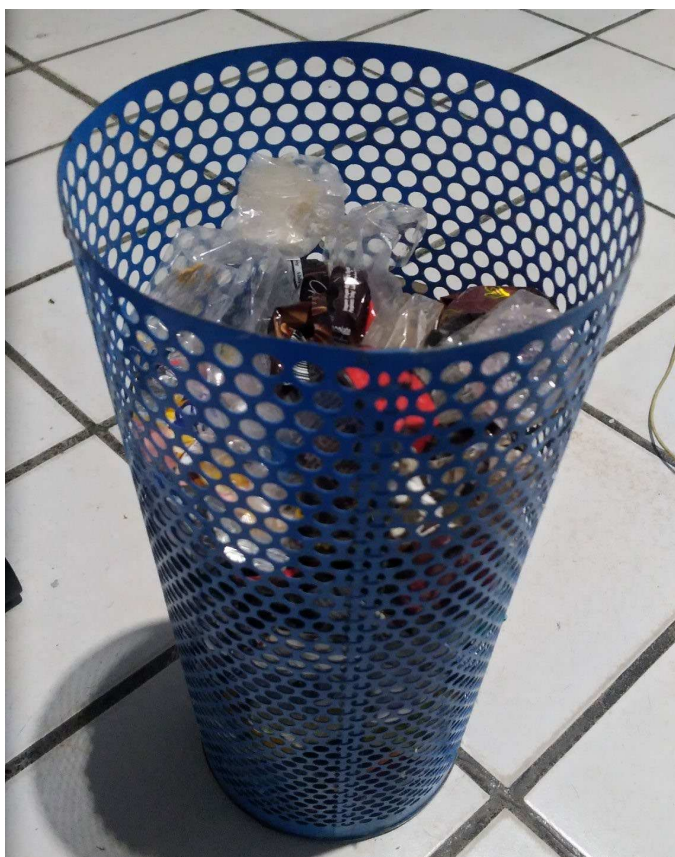
as provocações pretendidas pela própria pesquisa? Como tensionar a própria escrita acadêmica que materializa o trabalho?

Questões essas que foram me guiando na escrita de minha escre(vivência). De forma prática, tentei dialogar com as referências que naquele momento mais me atraíam a atenção, como a poesia concreta brasileira (estágio docência) e as experimentações audiovisuais com transmissão ao vivo junto ao coletivo #ir!

. Dessa maneira, montei partes do texto em prosa, partes em poesia, partes em palavras soltas. Realizei também algumas inserções de neologismos, palavras montadas que fazem sentido na referida pesquisa. Metaforicamente, foi como rasgar sacos de lixo repletos de memórias e catar o que eu queria reaproveitar, o que podia ser reaproveitado no agora, o que eu queria que viesse à tona.

A materialidade da obra **Li(vr/x)o de Artista** havia sido recolhida e armazenada desde meados do início do período de quarentena em Fortaleza, por volta do mês de abril de 2020. Utilizei a lixeira que fica próxima à minha mesa de estudo/trabalho em meu quarto (figura 31) e fui “alimentando-a” como sempre faço.

Figura 31 - Lixeira do meu quarto



Fonte: acervo do artista

Eu tinha consciência de que aquele lixo que vinha acumulando iria servir para alguma prática minha em algum momento do meu percurso artístico na pós-graduação, porém não estava certo de que iria usar essa materialidade para construir o referido livro/caderno de artista. Então quando fomos informados do exercício de criação (e seus prazos), foi que comecei a montá-lo conceitualmente.

Como embasamento teórico na construção do livro de artista, para além do repertório que estávamos construindo ao longo da disciplina, a professora Jo A-mi organizou três encontros direcionados à temática. Um deles teve a presença do mestre e ex-aluno do Programa de Pós-graduação em artes Ícaro Lênin, nos apresentando sua dissertação “Zine-cidade: vivendo a cidade através da criação de zines” (2020); Um outro com o também mestre e ex-aluno do PPGArtes/UFC Thiago Mota com sua dissertação “Um tramar de si i a escrita nos cadernos de criação como rastro para um dramaturgismo em dança” (2020) e um terceiro com o professor doutor Paulo Silveira e a sua obra “A página violada: Da ternura à injúria na construção do livro de artista” (2008).

Diferentemente das demais práticas e processos que realizei, para essa eu deliberadamente decidi não fazer nenhuma pré-produção, esquema, testes, diagramas, ordenações ou coisas semelhantes. O período compreendido entre a decisão de montar um livro/lixo de artista e a prática experimental, de fato, foi unicamente cognitivo/memorial. Não empreendi nenhuma modificação tangível à materialidade que vinha acumulando. Para essa etapa da prática olhei sob a perspectiva de Zordan (2010, p. 65) que afirma que “Criar não se relaciona com ser, mas com dever, não é um problema ontológico e nem fenomenológico, é um problema noológico, diz respeito às imagens de pensamento”.

Através de processos prioritariamente cognitivos (uma vez que não deixei de realizar outras tarefas cognitivas que faço cotidianamente como ler, escrever, pintar, costurar, etc.), operei como um catador de lixo e fui acumulando todo esse “lixo” sináptico neural em meu “carrinho de reciclagem” para, no período que delimitei para a prática material, levar ao “centro de reciclagem” todo esse resíduo que viria a ser a presente obra aqui sob relato. Todo esse processo se deu da forma de um catador, porém menos criterioso e proficiente. Portanto, no início de minha práxis - com esse *banco de dados residual* -, operei o que denominei de *curadoria do lixo* (Figura 32), uma espécie de triagem de materialidades que me serviriam ou não naquele momento de experimentação.

Figura 32 - Foto dos resíduos que estavam na minha lixeira

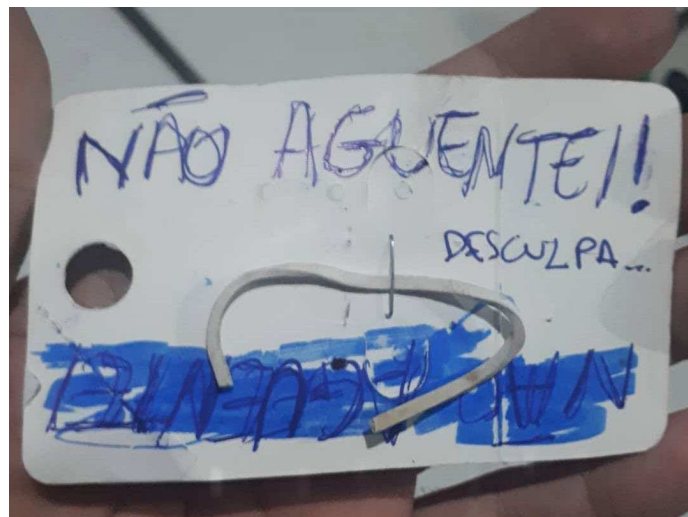


Fonte: acervo do artista

Durante essa fase, acabei estabelecendo e seguindo algumas etapas que me seriam úteis como: [1] verificação de possíveis resíduos orgânicos ou de natureza similar para descartá-los corretamente; [2] organização por semelhança: plásticos transparentes, papéis de comprovante de compras (separados por tamanho), papelão, etc.; [3] análise: uma breve interação com cada objeto na tentativa de traçar hipóteses sobre origem, tempo que está no lixo, a qualidade do material, se é ou não reciclável, entre outras questões.

Após essa fase, empreendi a formatação de tudo aquilo que vinha nutrindo em meu (in)consciente, integrando conceito e substância, materializando as imagens do pensamento.

Figura 33 - Foto de um dos objetos criados com os resíduos



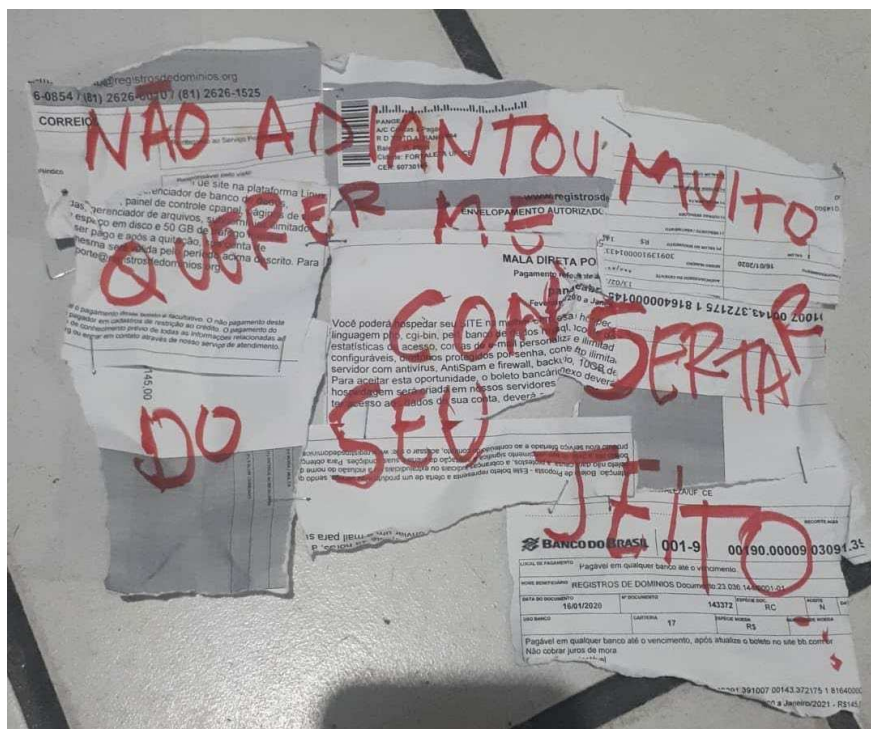
Fonte: acervo do artista

Em um movimento dialético, ora era guiado pela própria materialidade, pela própria configuração do lixo em si, ora um conceito saltava à atenção e então eu instaurava uma busca dentre os resíduos, aquele que potencializaria a ideia em questão. Em uma análise superficial de tal prática artística, poderia dizer que ela se desenrolou de forma aleatória, como obra do acaso.

Porém, Ostrower (1995) nos revela uma atualização da eventualidade, que a mesma chama de *acaso significativo*. A autora faz uma distinção da simples *casualidade* (eventos coincidentes que nossa consciência não encontra relevância e por isso não a retém) do acaso significativo, que seria uma espécie de ativação automática pela nossa cognição face a eventos externos a nós, funcionando como pontos conectados em nós, gerando significado, reflexão e correspondência. Para Ostrower:

Nunca se trata, então, de acontecimentos aleatórios, no sentido de não estarem relacionados com a pessoa que os percebeu. Antes, pelo contrário, devemos entender que, embora jamais os acasos possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já *eram esperados*. Sim, os acasos são imprevistos, mas não são de todo inesperados - ainda que numa *expectativa inconsciente* (OSTROWER, 1995, p. 4).

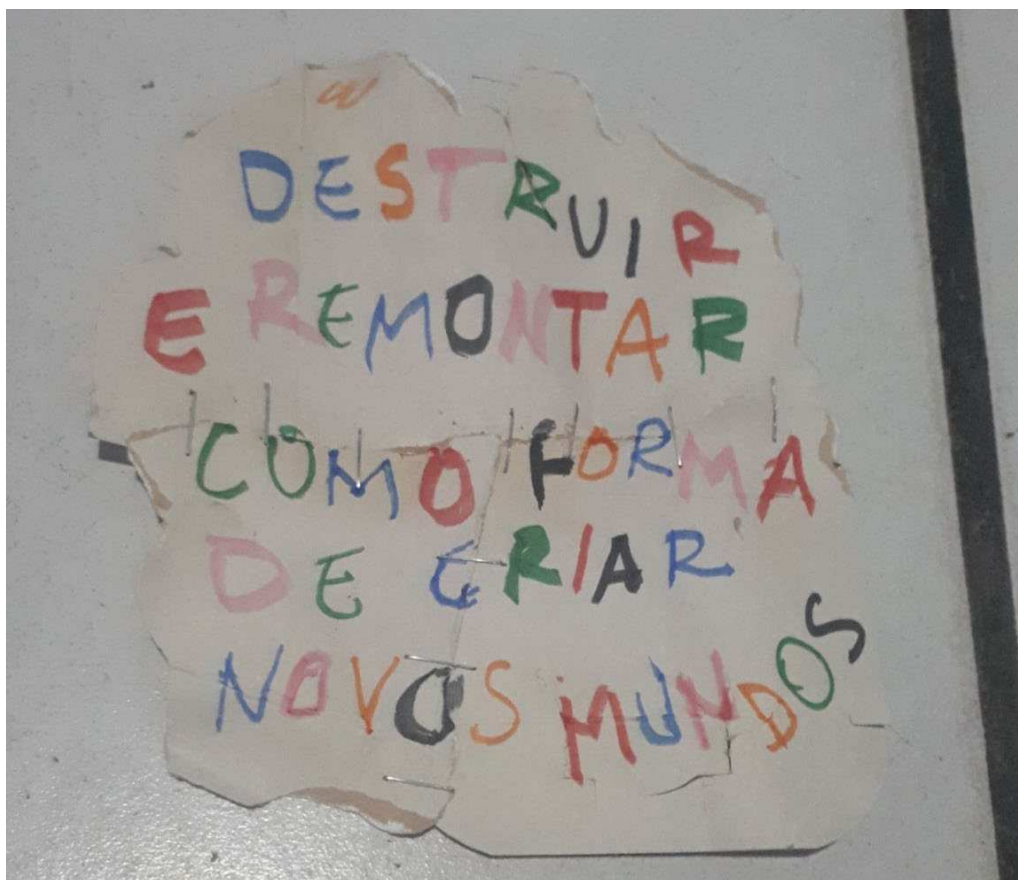
Figura 34 - Foto de um dos objetos criados com os resíduos



Fonte: acervo do artista

A etapa de organização me auxiliou enquanto a visualização de todo o material disponível possibilitou encontrar, pares, conexões, relações das mais distintas possíveis, me fez rasgar as predefinições e remontá-las de acordo com meus fluxos criativos.

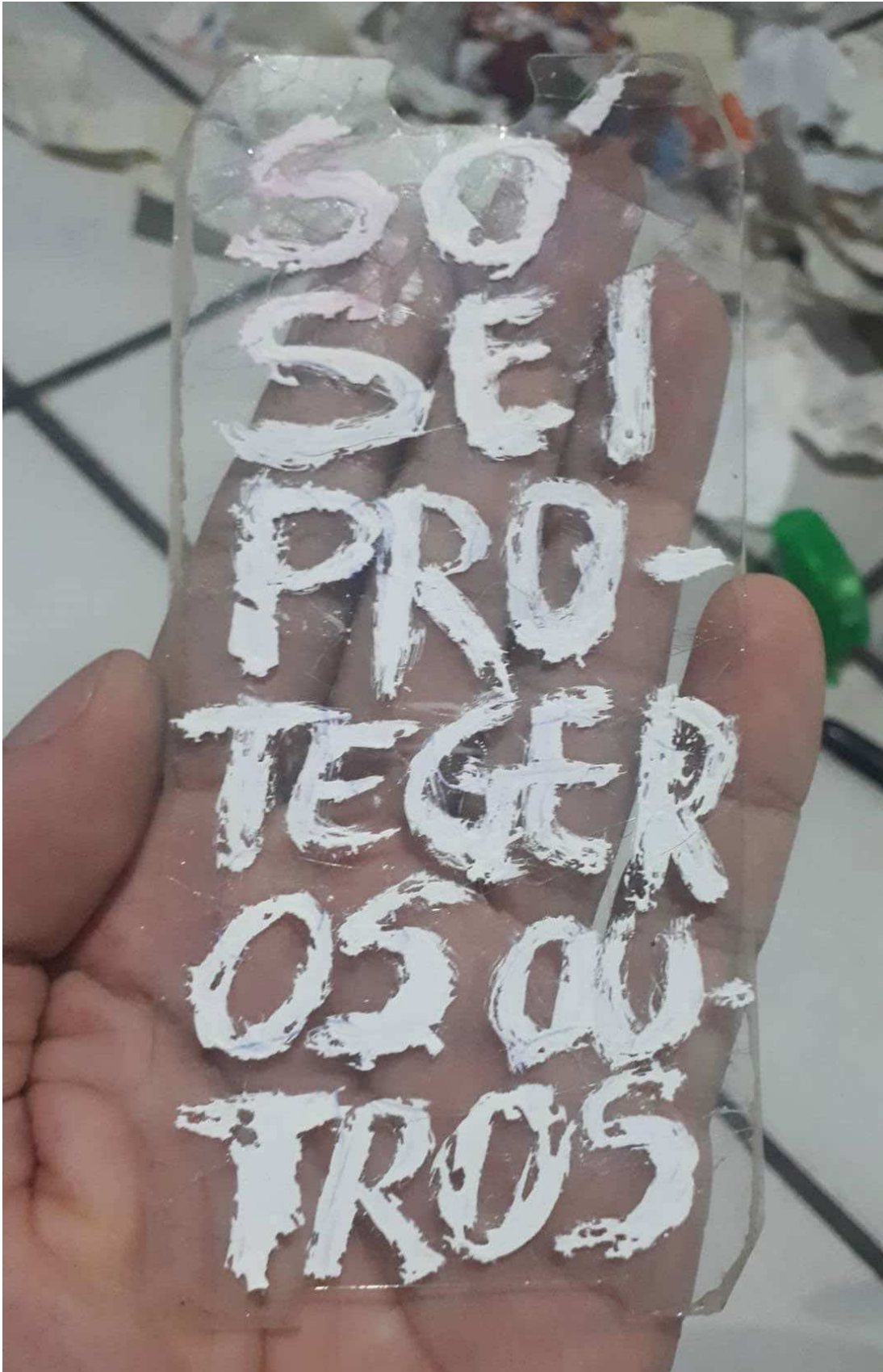
Figura 35 - Foto de um dos objetos criados com os resíduos



Fonte: acervo do artista

Vale ressaltar que a referida obra se deu primeiramente em um contexto de trabalho final de disciplina, obedecendo alguns critérios estabelecidos como parâmetros de avaliação de tudo o que foi criado/estudado/aprendido durante nosso percurso na cadeira. O critério mais relevante apreendido na disciplina foi o da alocação da escrita como personagem principal do livro/caderno de artista. Esse foi o limite que delimitou a práxis da obra, onde pude brincar (no sentido de experimentação empírica) com a minha produção textual, na busca incessante de aproximar e colocar em atrito, em choque, a prática artística com resíduos inorgânicos.

Figura 36 - Foto de um dos objetos criados com os resíduos



Fonte: acervo do artista

Realizada as experimentações, finalizei a obra aglomerando o que seriam as páginas deste livro em um saco plástico de lixo. Anexei a uma das alças do saco o que seria a capa do livro/caderno juntamente com uma folha introdutória contendo regras e sugestões (Figura 37), uma vez que vislumbrei que a referida obra fosse interativa, permitindo a manipulação e adição de mais páginas, porém proibida a retirada de qualquer conteúdo interno se não houver a devolução posterior.

Figura 37 - Foto da obra com o manual de instruções



Fonte: acervo do artista

3.1.3 ELE/ELA: O OUTRO! ReDesmontagens de um corpo e sua Cabeza (Março-2020/Abril-2021)

A seguinte obra da qual relatamos aqui o processo de desenvolvimento pode ter sua existência dividida em dois momentos: [1] a concepção e [2] o agora. Aparentemente trivial, essa divisão se faz relevante na medida que o contexto temporal influencia diretamente na criação e transformação da mesma.

O impulso de concepção da obra aqui mencionada ocorreu-me há alguns anos, quando eu ainda era estudante de graduação, durante uma oficina de *upcycling* voltado para moda (Figura 38) no 27º Encontro Nacional de Estudantes de Design - NDesign em Curitiba no ano de 2017.

Figura 38 - Foto do momento da oficina



Fonte: acervo do artista

Tendo em mente o conceito da prática de *upcycling*, comecei a realização desse exercício ali mesmo em Curitiba. O primeiro passo foi elencar quais matérias-primas iriam passar pelo processo de “ciclagem ascendente”. A peça central que passou por esse processo foi uma antiga calça jeans minha que tinha inicialmente dado por perdido devido a um rasgo acidental (Figura 39).

Figura 39 - Foto da calça jeans usada na construção da obra



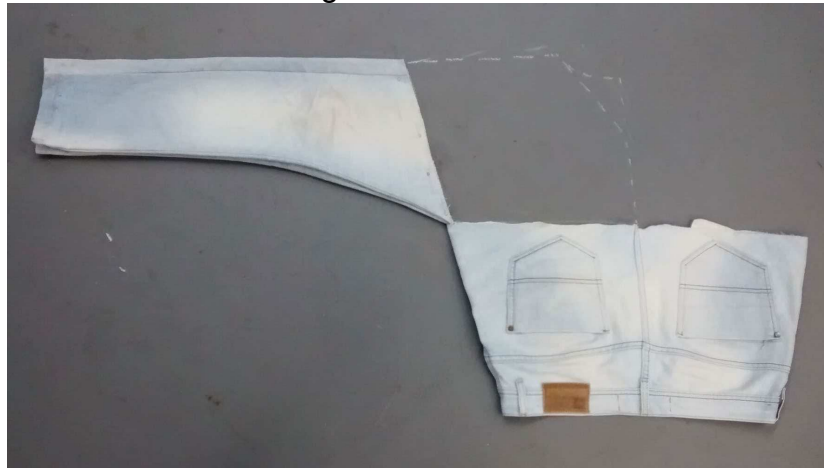
Fonte: acervo do artista

Na região onde estava o rasgo (parte interna do gancho da calça) fiz um corte transversal e separei em duas partes. De imediato, porém não casualmente ou por coincidência, vislumbrei (assim como demais colegas que estavam participando

desse momento) a transformação em duas mangas longas de uma jaqueta. Para contextualizar, estávamos no período de inverno em Curitiba e o frio era presente mesmo nos ambientes internos e com calefação adequada. Fomos ativados pelo nosso banco de dados cognitivo e pelo ambiente a materializar algo que fizesse sentido dentro de todas essas conexões estabelecidas: uma jaqueta contra o frio.

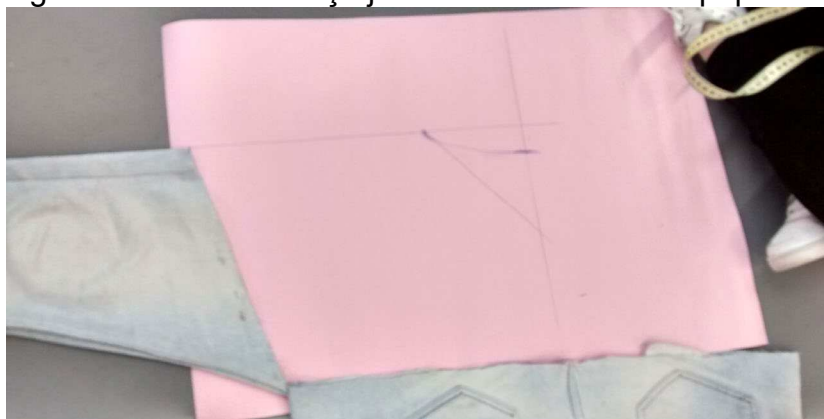
No chão mesmo da sala onde estava ocorrendo a oficina, esboçamos com um giz um molde (Figura 40 e 41) que pudesse nos guiar a completar a montagem das partes faltantes da então jaqueta.

Figura 40 - Foto da calça jeans posicionada ao chão com a marca do molde em giz



Fonte: acervo do artista

Figura 41 - Foto da calça jeans com o molde em papel



Fonte: acervo do artista

Após finalizarmos os moldes de referência, fomos em busca da materialidade completar que compusesse nosso experimento artístico. Conseguimos dessa maneira acesso aos restos e retalhos de tecidos (Figura 42) dos coletes feitos

para os monitores do evento e então realizamos a seleção dos pedaços de tecidos que melhor se encaixariam em uma perspectiva de evitar ainda mais desperdícios.

Figura 42 - Foto dos retalhos de tecidos



Fonte: acervo do artista

Procedemos então com a montagem dos retalhos via máquina de costura e em seguida a marcação do molde no novo “tecido de restos”. Ao final do corte e costura, verificamos a quantidade de “resto” que foi gerado (Figura 43) com todo o nosso processo, a fim de termos uma dimensão da problemática residual (nesse caso em específico, da indústria têxtil) que ainda encontra entraves na formulação de soluções efetivas. Nosso primeiro momento de concepção se encerra aqui com o que posso chamar de primeiro limite da referida jaqueta (Figura 44), adotando uma perspectiva de incompletude e inacabamento, adotando a perspectiva de abertura da obra segundo Umberto Eco:

A abertura e o dinamismo de uma obra, ao contrário, consistem em tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os a priori para o jogo de uma vitalidade estrutural, que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados diversos e múltiplos (ECO, 1991, p. 63).

Figura 43 - Foto do resíduo gerado após a confecção da peça



Fonte: acervo do artista

Figura 44 - Foto da peça confeccionada

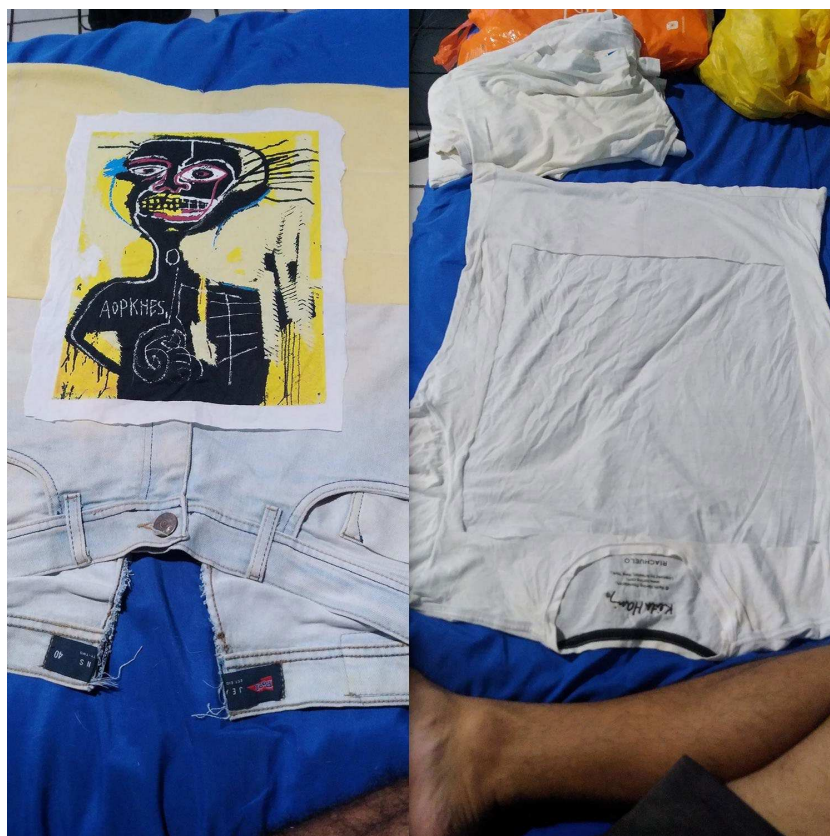


Fonte: acervo do artista

A peça permaneceu armazenada enquanto eu continuava meu percurso com experimentos em outros meios, com outros materiais, porém sempre adotando a perspectiva de reaproveitamento, sustentabilidade e apropriação.

Ao ingressar no mestrado eu abri meu acervo têxtil (retalhos, restos de tecidos, roupas velhas, panos usados, etc.) e retomei a minha *jaqueta-devir-obra* juntamente com meu banco de dados compilados durante todo meu percurso artístico-acadêmico-mercadológico. Com as novas adições conceituais, via disciplinas do mestrado e recomendações de minha orientadora, reiniciei esta experimentação artística, agora conectando-a a outras perspectivas.

Figura 45 - Fotos da segunda etapa do processo



Fonte: acervo do artista

A primeira transmutação que realizei via apropriação foi o recorte e costura de uma estampa da obra *Cabeza* (1982) de Jean-Michel Basquiat, proveniente de uma camiseta velha que possuía. A primeira relação que saltou de imediato foi a de cor (amarelo) entre as peças e a estética grotesca do artista. Aqui me valho de uma das definições de Sodr e e Paiva (2002, p. 25) sobre o grotesco quando afirmam que “Trata-se de uma muta o brusca, da quebra insólita de uma forma can nica, de uma deforma o inesperada.” ou ainda “em geral, associados [novos conceitos] ao desvio de uma norma expressiva dominante, seja referente a costumes, seja referente a conven es culturais.” (p. 31). Essa “forma can nica” ou “norma” supracitadas fazem referência ao belo antigo e clássico grego, segundo os autores, marcado pela simetria das formas e de uma harmonia entre opostos que resolve as tensões de elementos distintos colocados em justaposi o.

A figura disforme preta sobre um fundo amarelo ativou o desejo criativo de se pensar em um corpo desmontado e reconfigurado, distante da norma, diferente da estrutura originária.

Figura 46 - Fotos de detalhes do processo de montagem da gola da peça



Fonte: acervo do artista

A montagem da peça foi se desenrolando enquanto potentes relações eram percebidas na materialidade disponível. Por exemplo, ao ver uma barra de saia jeans com dois abotoamentos, vislumbrei um possível fecho para a jaqueta e com o restante dessa barra de saia, poderia fazer uma gola (Figura 46).

Senti também que, para além da montagem dos fragmentos têxteis, precisava impregnar a peça com outras substâncias, outras texturas que estreitassem as relações pretendidas com a referência a Basquiat e acima de tudo fizesse mais sentido dentro da construção epistemológica da pesquisa toda, que tencionasse esse corpo têxtil, feito de restos de tecidos que já eram dados como lixo, prontos para o descarte.

Na sequência usei tinta e escrita para cobrir mais uma camada da peça. Com a tinta, simulei costuras vermelhas, linhas e formas pretas de enquadramento, bolsos falsos, mangas sujas, uma mão contornada por um bordado e algumas palavras e frases como “vazio” na parte interna do bolso de trás, “Rasgar o sistema” na gola, “Descosturar a estrutura” no bolso frontal e “Ainda vivo por dentro” na parte interna da jaqueta (Figura 49).

Figura 47 - Foto da peça vista de frente



Fonte: acervo do artista

Figura 48 - Foto da peça vista de costas



Fonte: acervo do artista

Figura 49 - Foto da parte interna da peça



Fonte: acervo do artista

Ao final, com a obra atingindo um estado potente, na minha perspectiva enquanto criador, vejo que a mesma não pode ser lida apenas como uma imagem fixada em uma parede, um momento primeiro do que Eco (1991) denomina de *abertura da obra*. Se faz necessário que ela seja expandida, destrinchada, usada, vestida, tocada, lida, virada do avesso, esfregada na pele. Segundo o autor, a abertura da obra pode se dar tanto pelo seu caráter ambíguo, no qual se abre em possibilidades de significação pelo público, quanto na interpretatividade do interlocutor através da interatividade com a obra. O desejo que imbuí nesta obra foi o da possibilidade de experimentar outro corpo, como Zordan (2010, p. 68) afirma que “Só se cria com o corpo, mas fazendo dele um corpo diferente, estranho, matéria para um devir que não pertence ao nome e a pessoa que o configuram.”

3.1.4 NÓS: [Sem título] (Novembro-2020/Abril-2021)

O presente tópico será reservado para os relatos das práticas artísticas que realizei, de novembro de 2020 a abril de 2021, junto ao coletivo #ir! (Intervalos & Ritmos), coordenado pela professora Milena Szafir (Projet'ares Audiovisuais/PPGArtes/UFC) e foi escrito ainda em um recorte de tempo pandêmico (quando se falavam de “ondas” de propagação do vírus). Logo, a fim de preservar a marcação temporal do texto, optei por deixar os tempos verbais como estava escrito.

No sujeito “Nós” da minha práxis artística aloquei duas, das cinco, performances audiovisuais online do coletivo realizadas durante a pandemia, pois elas de fato sintetizam os conceitos de colaboratividade e transdisciplinaridade, ou seja, aqui citarei também os relatos de membros do coletivo (como Caio Victor da Silva Brito e José Wilker Carneiro Paiva, ex-alunos de Cinema e Audiovisual e mestres pelo PPGARTES/UFC) a fim de refletirmos como os processos desenvolvidos podem contribuir significativamente para as discussões sobre arte e escassez em tempos de pandemia.

3.1.4.1 Operacionalidades decoloniais para uma fruição artística via live performance

Discorrer sobre as produções artísticas realizadas no período pandêmico com início no ano de 2020 (e até então sem nenhuma prospecção concreta do fim desse íterim) é sem dúvidas como abrir uma fenda espaço-temporal na história da arte, onde a arte contemporânea, que já é assimilada por sua fragmentação poético-estética, se desintegra em infintos bites e bytes de informação que se rematerializam em pixels organizados em ecrãs de desktops, notebooks, smartphones: estaríamos falando de, possivelmente, uma neo-arte online?

Vale ressaltar e deixar evidente aqui que não falo de um ineditismo artístico (não configura pauta de discussão sobre os processos artísticos do coletivo #ir!) e/ou muito menos de um vanguardismo contemporâneo. Se zapearmos a programação da história da videoarte e videoperformance, veremos, por exemplo, que o artista Douglas Davis já realizava experimentos de transmissão internacional, especificamente em sua obra *The Last Nine Minutes*, apresentada na Documenta VI³⁰,

³⁰ <http://www.medienkunstnetz.de/works/last-9-minutes/video/1/>

em 1977, assim como a mais conhecida transmissão artística, de 1984, “Good Morning, Mr. Orwell”, de Nam June Paik - que iniciou suas experimentações no laboratório de som de Stockhausen (RUSH, 2006) -, sem falar em território brasileiro, como a obra “Manifeste-se (todo mundo artista) - mobile webtv live broadcast” do grupo de mulheres mm não é confete, que circulou de 2005 a 2009 pelo país, Ásia e Europa (BEIGUELMAN, 2020).

Quando menciono um possível rasgo na tessitura artística dos dias de hoje, me refiro, primeiramente, ao portal expandido da internet, como uma virtualidade onde a democracia se dá. A pandemia ocasionada pelo vírus COVID-19 rearranjou as formas como as sociedades até então vinham organizando a vida pública e privada. O confinamento compulsório gerado pelo estado de quarentena (e de *lockdown* em momentos mais alarmantes da disseminação do vírus) trouxe o trabalho para casa: home office; levou as reuniões presenciais para dentro das residências: *meetings* em salas de videoconferência online; deslocou o artista de seu ateliê físico para um estúdio digital: teria a “arte-pandêmica” seu lócus na realidade virtual?

Posteriormente, ainda em relação à fissura na arte atual, presumo que as condições em que nos encontramos durante o período pandêmico tenham alterado não somente a materialidade e os aspectos tangíveis da vida moderna e das práticas artísticas: a transfiguração se deu ao nível conceitual. O artista, que carrega consigo a potência de tradução do *Zeitgeist*, mescla seu repertório subjetivo com a conjuntura da sociedade contemporânea, o aparato disponível como ferramenta de arte e todo o catálogo da episteme disponível nos meios: temos então, não uma fórmula simplificada da produção de arte como mero resultado da adição de fatores, mas sim algumas pistas dos diversos componentes que integram a complexa rede que vem se tornando o campo da arte.

Se há mais de 100 anos Marcel Duchamp levava seus *readymades*, ordinários espécimes para os espaços legitimadores do domínio artístico (como galerias, exposições privadas, salões) e provocava o que seria cunhado como “o fim da história da arte” (DANTO, 2006), assim como sua obra *Why Not Sneeze, Rrose Sélavy?*³¹ (1921), em que o artista colocara um termômetro, um osso de choco e 152 pedras de mármore em formato de cubos de açúcar dentro de uma gaiola (feita por comissão e exibida posteriormente em uma importante exposição surrealista em uma

³¹ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-why-not-sneeze-rose-selavy-t07508>

galeria em Paris) - prática seguida por Joseph Beuys, Damien Hirst, entre outros -, atualmente podemos perceber um movimento divergente, onde os artistas (agora confinados), operam através de uma conexão de internet, transportando todos que estiverem devidamente conectados ao seu lugar de quarentena.

Dada essa configuração (ilhados fisicamente em nossas residências, porém aproximados pela conectividade do ciberespaço), é perceptível, em um primeiro momento, uma replicação dos formatos presenciais de apresentação artística em lives nas plataformas de transmissão ao vivo como Youtube, Instagram e Twitch. Podemos citar como exemplo museus e galerias disponibilizando suas coleções online para visitaçãõ do público; músicos trazendo o setup completo de shows para o ambiente virtual; companhias de teatro realizando apresentações via *streaming* com público presencial à distância, mediados por telas e seus aparatos. E é dentro dessas “novas” - senãõ “neo-surreais” - circunstâncias que podemos alocar a ideia de uma possível arte decolonial em rede.

3.1.4.2 *Live performance @Vila das Artes - curadoria de Luciana Fleischmann*

Após os primeiros momentos de transiçãõ de uma vida dita “normal” para um estado pandêmico, onde o alerta de disseminaçãõ do vírus nos levou ao modelo de quarentena sugerido pela OMS e por consequência a suspensãõ de todas as atividades físico-presenciais, nos encontramos devidamente isolados/ confinados, mas conectados - seguindo o questionável modelo EaD - ensino a distância.

Assim, quero aqui discorrer como as práticas e processos de *live performance* do coletivo #ir!, iniciadas no formato online em meados do ano de 2020, configuram como uma tentativa de diálogo com uma possível estética decolonial e seu enquadramento no que anteriormente evidenciei como possível arte pandêmica (ou neo-arte online). Afim de preservar a marcaçãõ temporal do texto, resolvi manter os tempos verbais de quando o seguinte relato foi escrito.

Os encontros do coletivo se deram (e continuaram sendo até fim de 2021) através da plataforma de videoconferência Google Meet e a comunicaçãõ interna acontece por meio de um grupo privado do aplicativo Whatsapp. Dentro desse modelo de grupo de pesquisa (Projet'ares Audiovisuais) durante o ensino à distância, primeiramente realizamos uma açãõ artística denominada Projeto Maskvide. Tratava-se de solicitações, em formato anônimo, para envio via e-mail (maskvide@gmail.com)

de selfies das pessoas portando máscaras de proteção a fim de compor uma montagem gráfica acerca da temática de controle e vigilância através da visualização de dados online (database aesthetics) e dos tensionamentos sobre durante o período de pandemia. Após as primeiras publicações no Instagram (@maskvide), decidimos experimentar essas questões em outros formatos: montagem audiovisual ao vivo com transmissão em tempo real.

Vale aqui salientar que essa decisão não se deu de forma aleatória e muito menos arbitrária. Após uma série de leituras compartilhadas (Walter Benjamin, Jacques Rancière, W. Zanini, Arlindo Machado, entre outros) entre os participantes do coletivo; debates sobre os textos lidos; partilha de práticas que estávamos desenvolvendo em particular; experimentos e processos que vínhamos elaborando tanto de forma coletiva quanto individual e por último, mas não menos relevante, tudo o que estávamos vivenciando durante esse primeiro recorte do momento de pandemia contribuíram para a definição dos conceitos e formatos que estávamos mais impelidos em desenvolver. Lembrando, ainda, que o #ir! (existente desde 2015) já realizava intervenções urbanas via cinema/ montagem audiovisual ao vivo e instalações interativas nos anos anteriores à pandemia, com bolsas SECULT-ARTE e PROGRAD-UFC.

O que antes era um amontoado de cabos ligando várias fontes de áudio e vídeo a uma mesa de controle manipulada por gestos de um Vj [visual jockey] que eram exibidos no tempo real e em um espaço determinado, se tornou num enorme fluxo de informações via internet organizados em um programa de *streaming* como Open Broadcaster Software (OBS) que possibilita tanto os gestos que manipulam áudios e vídeos quanto a reprodução em tempo real que pode ser acessada de qualquer lugar via internet (Wilver Paiva, 2020).

Os primeiros testes de videoperformance online se deram através do programa Sistema Aberto de Difusão (Open Broadcast System - OBS), um software gratuito e de código aberto que permite tanto gravação quanto manipulação e transmissão ao vivo de sons e imagens. Como eu não possuo webcam, o Sistema permite que eu interligue meu celular como câmera virtual ao vivo, possibilitando assim a apresentação de qualquer captação performática visual.

Logo, decidimos então dividir nossas práticas em setores, a fim de conseguirmos focar cada um em sua operacionalidade. Inicialmente a professora Milena Szafir ficou responsável pela montagem dos elementos em cena e a

transmissão ao vivo (utilizamos a plataforma Youtube como suporte de transmissão final ao público), permitindo aos outros integrantes da performance a imersão necessária para a execução da obra.

Nessa repartição de funções, tomei como responsabilidade a preparação de textos, que recitava ao vivo (parte sonora-vocal), operando modulações da minha voz e também criando paisagens sonoras a partir de variações do próprio modulador. Os textos que criei dialogavam diretamente com as problemáticas da exploração e difusão da inteligência artificial na sociedade e das questões homem *versus* máquina, realidade virtual, liberdade e emancipação.

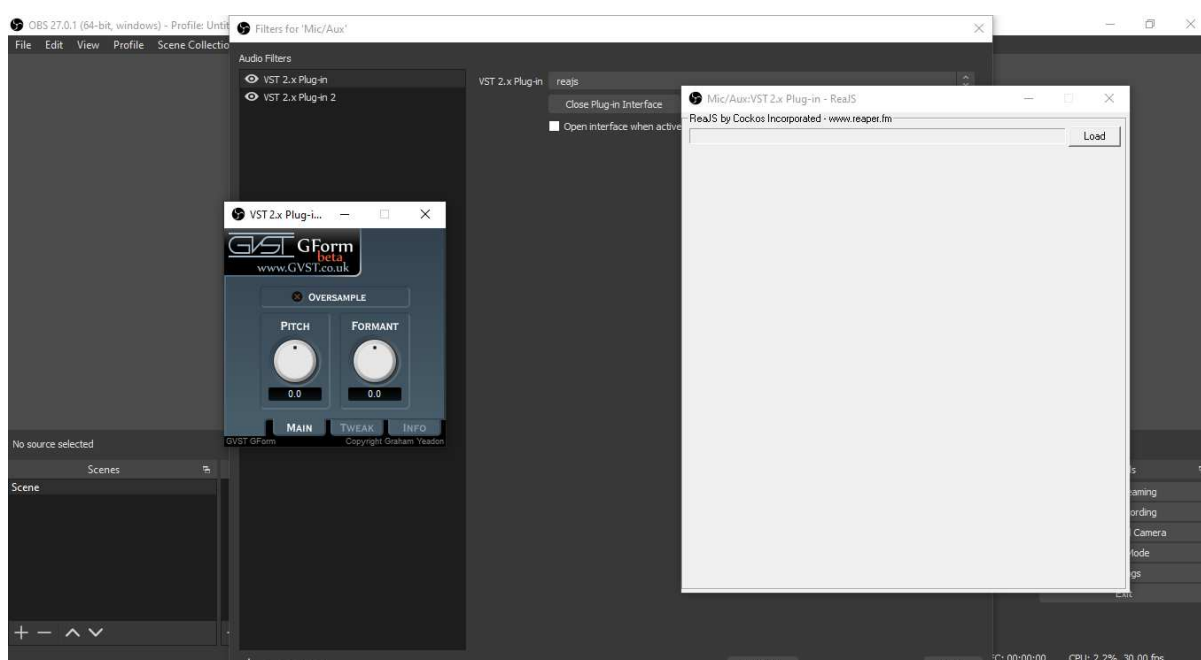
Vale ressaltar que durante a performance ao vivo também recitava algumas palavras ou frases das pesquisas feitas via Google por outro integrante do coletivo e que saltavam durante a montagem das telas. Detalhando seu processo da experiência, Caio Brito (2020) revela que foi “Inspirado no site Answer The Public, responsável por buscar no banco de dados do Google as perguntas mais procuradas sobre determinados temas, organizando-as depois em um imenso diagrama com os seus hiperlinks para as páginas.”.

A fim de colocar o processo artístico em primeiro plano e torná-lo um potente objeto de estudo, recorto nesse instante o relato do método empregado por Caio Brito (2020) em sua participação na *live performance*:

[...] produzi pelo Google Drawing um diagrama com os hiperlinks das principais perguntas realizadas sobre inteligência artificial, adentrando em temas como Machine Learning, Deep Learning, Big Data, Redes Neurais, o futuro da I.A., etc. Utilizei a rede de hiperlinks do diagrama como um ponto de partida e um fio condutor para as minhas buscas nos bancos de dados online, em artigos, notícias, imagens e vídeos que foram transmitidos para a live pelo seguinte caminho: [1] O diagrama foi exportado em PDF e executado pelo meu navegador; [2] Espelhei a imagem do meu navegador no OBS criando uma Fonte de Captura de Janela; [3] Ativei a Câmera Virtual do OBS para transmitir essa captura da janela do meu navegador como a imagem da minha webcam na chamada de vídeo por Google Meet com os integrantes do IR utilizada para a nossa live; [4] A imagem da minha e das outras câmeras era depois transmitida e recortada para o OBS da Milena também por uma Fonte de Captura de Janela; [5] Por fim, as câmeras já recortadas eram organizadas e sobrepostas em uma nova Cena e com alguns filtros de Luma Key e Correção de Cor aplicados, para então serem remixadas com as vozes do Nilo, com as vinhetas do IR, com as Fontes de Cor e de Texto e com algumas músicas na Ilha de transmissão do OBS da Milena.

Na parte sonora-vocálica, utilizei dois *pluggins*: Gform e Reajs (disponíveis no próprio site do software OBS)³² para operacionalizar as modulações, que aconteciam de forma intercalada entre eles. De forma simplificada, as alterações que realizei variavam os graves e agudos da voz, bem como o timbre da mesma. Igualmente adicionava distorções, delays e reverbs e demais efeitos a fim de transformar a minha narração em uma composição sonora que potencializasse a experiência sinestésica da performance.

Figura 50 - Print da tela de plugins do software OBS



Fonte: acervo do artista

Porém, essas experimentações não foram simples na execução e demandaram muito tempo de estudo tecnológico e práticas experimentais, em uma lógica de tentativas e erros, mudanças e acertos. Até o dia da *live performance*, por exemplo, ainda encontrava problemas na transmissão do áudio - como microfonia, retorno da voz, etc -, evidenciando uma característica peculiarmente potente dos modelos de ensino à distância: protagonismo na aprendizagem - no caso, autodidatismo via tutoriais gratuitos disponíveis online.

No momento da performance, as operacionalidades individuais se conectam e então temos uma experiência estético-sinestésica, guiada por lapsos de

³² <https://obsproject.com/forum/resources/categories/obs-studio-plugins.6/?page=1> acesso em: 02/03/2021

sensações que explodem “no apertar de botões”. Apesar dos contratemplos referentes às falhas de conexão, conseguimos realizar a performance nas expectativas criadas, incorporando a falha como parte do processo artístico e usando-a como potência inovadora para as práticas que seguirão.

Figura 51 - Print de tela no momento da performance



Fonte: acervo do artista

Pensando sobre esse estado da arte pandêmica das performances ao vivo, fizemos, enquanto grupo, uma performance inteiramente utilizando as novas tecnologias de *streaming* junto a plataformas como Youtube e Twitch que permitem a criação de canais de exibição que podem ser personalizados, uma espécie de WebTV personalizada. Juntando esses dois fatores colocamos como central a temática Inteligência Artificial (IA) e como essa tecnologia está moldando nossa estética, moral, ética e política, i.e., o uso dos bots enquanto algoritmos vigilantes, que a todo tempo processam informações para serem usadas como “orientações” do que comprar, em quem votar (caso cambridge analytica), qual selfie melhor, etc. Ao mesmo tempo que adotamos a composição televisiva a subvertemos (Wilker Paiva, 2020).

Após esse breve relato de experiência artística, se faz necessária algumas ponderações finais acerca do que reverberou de toda essa vivência arte-tecnológica. Canclini (2010) nos notifica que para além de uma transdisciplinaridade entre o campo artístico e as ciências sociais, na contemporaneidade a Arte se transmuta e se

potencializa enquanto interage com os aparatos tecnológicos-comunicacionais e com o público.

Se no meio do século XX já era possível observar (e interagir) tensionamentos nas práticas com a videoarte e a videoperformance - os *happenings* do grupo Fluxus estão aí na história da arte para marcar esse giro - hoje podemos experimentar, na web 2.0, uma difusão caleidoscópica dos limites entre artistas e usuários, criadores e consumidores, bem como a própria definição do que é ou não arte (CANCLINI, 2010). De acordo com Wilker Paiva (2020), em seu relato desta experiência, a “mistura de todos esses fragmentos desviados [apropriados da Internet] com base nas formas técnicas que utilizamos serviu para criar formas por vezes abstratas, mas que buscam questionar a validade da inteligência artificial e de como sua interferência nas nossas vidas vem sendo conduzida”.

A volta na espiral da progressão temporal da arte causada pela interatividade nos coloca em um momento-chave onde o termo “obra de arte” vem sendo superado por diálogos, expressões, trocas e fluxos de arte, coisas, pessoas, estéticas. Se Umberto Eco (1991) nos apontava, ainda no século passado, sobre possíveis aberturas (interpretativa em um primeiro momento, interativa em um segundo momento) da obra de arte, hoje poderíamos especular um escancaramento dessa referida obra, onde o público interage no momento que a obra se desenrola e a modifica, desviando o caminho até então percorrido e recriando o horizonte de possibilidades.

Então, relacionando todos esses agentes apresentados no decorrer desses parágrafos, podemos afirmar que movimentos decoloniais - como os de Helio Oiticica e Cildo Meireles, por exemplo - foram empregados nas referidas práticas artísticas de *live performance* do coletivo #ir!, pois mesmo usando todo o aparato ferramental ainda dominado por grandes conglomerados do mercado global de tecnologia, mesmo se utilizando da rede mundial de computadores desenvolvida principalmente no hemisfério norte, nos valem da estrutura em si para buscar subvertê-la, para construirmos nossas (os que buscam a decolonização) próprias estruturas comunitárias, que sustentam estéticas outras e que por sua vez não orbitam mais ao redor de um referencial “euro-norteamericano-centrado”, mas se utilizam de coordenadas já dadas para podermos traçar nossas próprias rotas. Fazer (e transmitir) arte partindo de uma dentre inúmeras periferias globais em tempos pandêmicos é habitar a própria fenda espaço-temporal na história da arte.

Figura 52 - Print de tela no momento da performance



Fonte: acervo do artista

Podemos dividir essa composição em duas partes: (1) há três elementos principais que ocupam a camada mais externa do quadro e que formam uma moldura; (2) há diversas imagens e sons sendo manipulados em tempo real na camada mais interna. O primeiro dos três elementos, e o que chama mais atenção, é o ticker vermelho que marca o questionamento sobre o estado da arte da inteligência artificial. Colado a ele, no terço direito do quadro, temos um ticker cinza na vertical onde o texto “LIVE REMIX” está em movimento, rolando verticalmente. Por último, temos um ticker que está em transparência sobrepondo os outros e está na camada mais externa do quadro.

Na composição desse ticker temos um texto na parte superior, marcado em azul, com uma “descrição” do trabalho que está acontecendo. Logo abaixo, há um texto que está rolando horizontalmente com a identificação do grupo, acompanhado, na parte inferior, com o site. E, no canto inferior direito, temos a logo do grupo. Já na camada mais interna temos várias fontes de vídeo remixadas em tempo real, ora temos um rosto proferindo spoken words com a voz distorcida (bot), ora temos imagens de vários sites, motion graphics, linhas de código, imagens estáticas de pessoas mascaradas (projeto maskvide), etc. Em momentos específicos da live

surgem transições com a logo do grupo em glitch art que marcam a mudança de composição dos conteúdos que estão sendo remixados (Wilker Paiva).

3.1.4.3 Performance #ir! @ Mostraoteu 18/03

A frente de nossa última performance ao vivo se delineava um novo paradigma: a inserção de intérpretes de libras não somente como um recurso de acessibilidade, mas também como elementos próprios da ação. Mas esse tópico irei melhor discorrer posteriormente.

Para a referida *live performance*, decidimos reconfigurar e realocar nossas posições enquanto componentes individuais que se reagrupam na mesa de montagem. Se outrora eu ficava responsável pela elaboração do texto a ser declamado (problemáticas da exploração e difusão da inteligência artificial na sociedade etc), e também experimentava nas manipulações visuais da minha própria imagem captada via celular, agora tenho me dedicado à criação de paisagens sonoras via programação musical com o programa **Sonic Pi**. Esse software (gratuito e de código aberto) me permitiu, mesmo com escassos conhecimentos de linguagem de programação, operacionalizar meus impulsos musicais e contribuir de forma potente e satisfatória para o desenrolar da performance.

Figura 53 - Print de tela inicial do software Sonic Pi



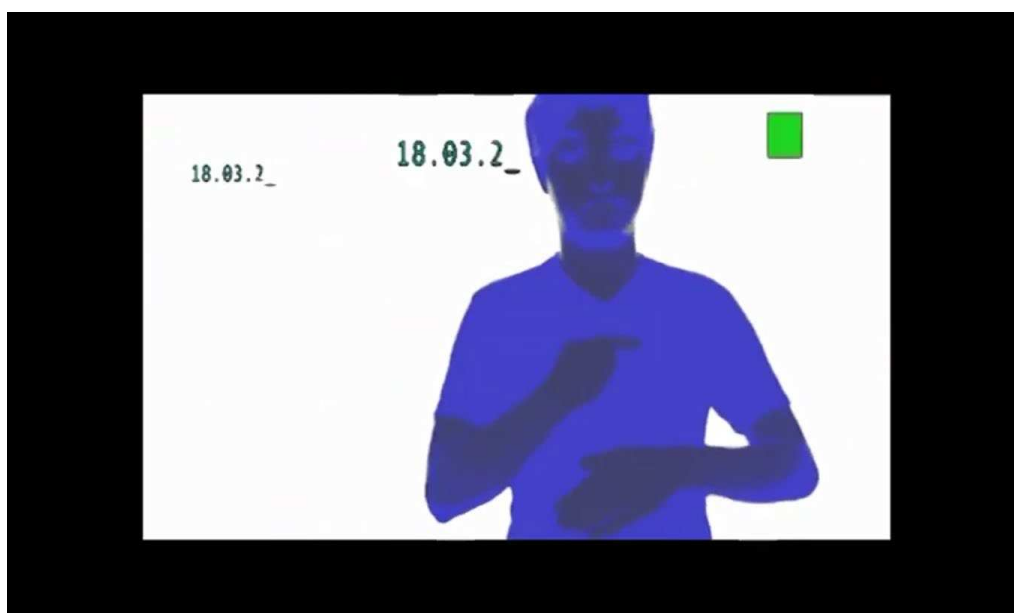
Fonte: acervo do artista

Outra mudança significativa foi o aprofundamento do conceito. Até então, nossa base teórica e repertório conceitual orbitavam em torno de temas como: estética e vigilância do banco de dados, operacionalidades digitais, softwares de código livre, inteligência natural *versus* artificial, subversão de processos, performance ao vivo, etc. Logo, decidimos convergir os assuntos já abordados anteriormente com os discutidos nas disciplinas ministradas pela professora Milena: a mitologia do Prometeu moderno, *a.k.a* Frankenstein.

Decidimos mudar o texto narrado de recortes sobre as problemáticas da inteligência artificial para trechos de capítulos do romance de Mary Shelley (agora narrado pelo integrante Caio), ao qual fazíamos inserções pela integrante Marina (sua performance de estréia no coletivo) através de um banco de dados via coleta de áudios gravados/ enviados sobre a pandemia, de forma a quebrar o ritmo da leitura e chocar a percepção linear da obra, na intenção de trazer um ritmo desconcertante, que trouxesse à superfície a dialética entre questões próprias à modernidade e a arte contemporânea, entre clássico e ordinário.

Junto aos elementos supracitados, também foi adicionada à composição da obra ao vivo, a operacionalização (pelo integrante Wilker Paiva) de um software desenvolvido em linguagem Python com OpenCV que detecta expressões faciais (rastreamento facial), Wilker trabalhou na manipulação da captura ao vivo da boca humana, adicionando-lhe alterações de cor, por exemplo.

Figura 54 - Print de tela no momento da performance



Fonte: acervo do artista

O último elemento que decidimos adicionar em cena foi a participação de dois intérpretes de libras, financiados pelo evento ao qual estávamos performando. Ao sabermos da possibilidade de inclusão de um recurso de acessibilidade tão importante, vislumbramos a potencialidade estética: alocarmos os intérpretes de libras não como um mero instrumento de acessibilidade à margem do quadro, mas sim como um órgão que fosse tão importante quanto os demais ali já presentes (e aqui explicados), partindo de uma lógica de multi-performance onde, na medida em que o texto seria declamado e os áudios tocados, os gestos em Libras tomariam o centro (deixando os cantos das telas onde são comumente designados a estar).

Aparentemente todo o conceito da performance estaria bem alinhado internamente e com os convidados (intérpretes), porém as falhas de conexão se mostraram como um ruído incômodo aos intérpretes. Vale ressaltar que essas experimentações não foram simples na execução e demandaram ensaios prévios com todos os elementos em órbita. Até o dia da live performance, por exemplo, eu ainda encontrava problemas como os canais de áudios, volume da música, clibagem do som, etc.

Figura 55 - Print de tela no momento da performance



Fonte: acervo do artista

No momento da performance, as ações de cada componente do coletivo #ir! se conectaram como uma grande orquestra e durante toda a execução nenhum erro foi prontamente percebido, as ações aparentemente estariam funcionando idealmente. E isso nos revela a necessidade dessas performances no online: um agente de *feedback* que possa nos avisar, em tempo real, a situação da saída final da transmissão e suas possíveis adversidades.

Nas performances de 2020 contávamos com um integrante do coletivo ou convidado (agente externo) que pudesse acompanhar a transmissão na plataforma final e verificar se a conexão (assim como os intencionais ruídos) estava com a “música” / composição desejada. A falha na transmissão à saída final pode ocorrer pela baixa latência da velocidade de Internet ou problemas de processamento da máquina montadora de saída. Enfim, no transe geral, a saída final tomou um lugar que acabou por impactar a visualidade dos trabalhos dos intérpretes, causando um estranhamento do resultado da performance - que diferia dos ensaios.

Apesar dos contratempos referentes às falhas não apreciadas, conseguimos realizar a performance nas expectativas criadas, incorporando o ruído como parte do processo artístico e buscando utilizá-lo como potência própria do meio.

3.1.5 VÓS: *Isolado(s) em mim (Março/2020)*

Considero o vídeo-ensaio *Isolado(s) em mim*³³ como minha primeira experiência performática e audiovisual, dentro do contexto de pandemia/pós-graduação. Tentar fazer e pensar arte em um contexto que entrelaça diversas crises *glocais*³⁴ (econômica global e pessoal, identitária global e pessoal, etc.) é tensionar a própria criação, é problematizar a prática artística ou, como pontua Zordan, “Criar, em si, é um problema” (2010, p. 65).

³³ Link do vídeo: <https://youtu.be/Bthb9nIFIXM>

³⁴ Empreguei o termo sob a perspectiva de Roland Robertson (1995) em seu texto *Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity* onde sugere o entendimento do termo *glocal* como um entrelaçamento das dimensões globais e locais, do universal e do particular.

Figura 56 - Isolados em mim (2020), assemblage de retalhos de tecido



Fonte: acervo do artista

O vídeo-ensaio foi produzido entre os meses de março e abril de 2020 e o contexto da obra foi o primeiro impacto do decreto de quarentena na cidade de Fortaleza, iniciado dia 16 de março de 2020. Memória, convívio, solidão, doença, morte, desconhecido, sobrevivência, essas foram algumas das palavras-chave que saltaram de imediato nesse período (e que vez ou outra ainda reaparecem no dia a dia) e que me apropriei para a experimentação.

Figura 57 - Isolados em mim (2020), arte digital



Fonte: acervo do artista

No contexto da pandemia global causada pelo coronavírus - o COVID-19 - em que é obrigatório o regime de quarentena como forma de sobrevivência e combate

à disseminação do vírus, inevitavelmente fui sendo atravessado cotidianamente por diversas inquietações, ao ponto de me moverem a um novo processo artístico:

Como enfrentarei as questões que surgem provenientes do isolamento social?

Como reinventar o convívio com os outros para além da conexão digital-virtual?

Como usar a arte como catalisadora de criação de novos mundos, na medida em que antigos mundos (ou novos modos de viver?) morrem e nascem cotidianamente?

“Sem experimentação, criar é impossível, de modo que criar implica entrar nas zonas instáveis das experiências” (ZORDAN, 2010, p. 64). Para atender a esses impulsos e conseguir desdobrar todas essas questões, segui o que a autora coloca como processo indissociável à criação, a saber, a experimentação. Com as hipóteses, fabulações e problemáticas já postas em rotas de colisão, os passos seguintes foram realizados sob a regência da criação em si, que segundo uma das perspectivas de Zordan (2010, p. 66) sobre a criação é “algo que conecta, liga algo a algo, descrevendo um movimento que saí do invisível, do indizível e vai traçando diagramas, visibilidades e enunciados.”. Porém, esse movimento criativista (emprego do termo na intenção de diferenciação com o princípio cristão criacionista) não se expande ao infinito, necessitando de limites, em uma lógica de ativação e indicação de caminhos. O limite aqui empregado é a **escassez** - tanto na referida obra quanto na pesquisa de maneira geral.

Trabalharemos aqui tensionando dialeticamente o termo “escassez”, ora na busca de sua potência - entendendo a escassez de matéria-prima, de capital, de tempo, de liberdade, de bem-estar ecológico -, ora delimitando as fronteiras da criação (no intuito de provocar e fazer refletir sobre a prática artística contemporânea que considera as crises atuais, frequentemente aqui citadas). Como um mantra indiano ou um ritornelo italiano, repito: faço o que posso, quando posso, com o que possuo, agora.

Como o estágio em que a minha pesquisa no mestrado se encontrava ainda era o inicial - sem as devidas alterações que vim empreendendo ao longo do percurso -, para este vídeo-ensaio foi a memória o conceito conectivo de nós (aqui utilizando da ambiguidade que a palavra trás). Foi através de “memória” que teci essa trama

entre a minha pessoa em estado de isolamento físico com aquilo que está longe, seja no tempo ou no espaço.

Vale apontar aqui que a referida obra foi realizada visando participar na seleção do *I Edital Festival Cultura Dendicasa: Arte de Casa para o Mundo*. O edital tinha por objetivo realizar seleção pública de artistas e fazedores da cultura exclusivamente cearenses e que propusessem a produção de conteúdo artístico e cultural em formato digital (este meu trabalho acabou não sendo classificado).

Levantado o pano de fundo que constitui a conjuntura inicial do processo artístico, seguirei relatando as etapas que compõem a referida práxis. Minha primeira prática para o vídeo-ensaio foi através da escrita. Minha intenção *a priori* era a de construir uma narrativa onde houvesse uma personagem em forma de som (uma *voice-over*) e outra em forma de imagem (minha performance visual).

Assim escrevi o texto em formato de roteiro, na tentativa de deixar indefinido quem veio antes ou depois. A voz antecipa a ação da imagem ou descreve após o ato? Ou ao final se tornam indissociáveis?

Transcrição da voice-over

- *E de repente, como quem é avisado sobre a morte de um parente distante, vi a liberdade saindo pela porta de casa.*
- *Não que ela tenha ido embora de vez, me abandonado. Ou que eu tivesse cometido um crime e que não a merecesse mais. Era simplesmente uma questão de vida, de cooperação com a vida, de “coo-vida”, de covid-19.*
- *E agora, isolado em minha casa, em meu quarto, em mim, procuro vestígios, traços, pegadas, marcas, memórias, qualquer coisa que me arrebate para além dessas paredes, para além de mim e me leve para aquelas pessoas que sinto falta, que estavam presentes, partilhando vida comigo e que de alguma forma deixaram algo de si em mim.*
- *Por um momento achei que estivesse só, sozinho em mim, isolado em mim, mas vi que sou também a soma de todos que amo, sou um retalho de memórias, sou um corpo feito de vários corpos de afeto.*
- *Então, impetuosamente, vasculho em meu quarto memórias materiais que possam servir de tela, de suporte para a transposição de todos esses seres que habitam em meu corpo, que estão isolados em mim. Preciso que eles venham conviver aqui comigo, que preencham meu quarto e que expulsem a solidão daqui.*

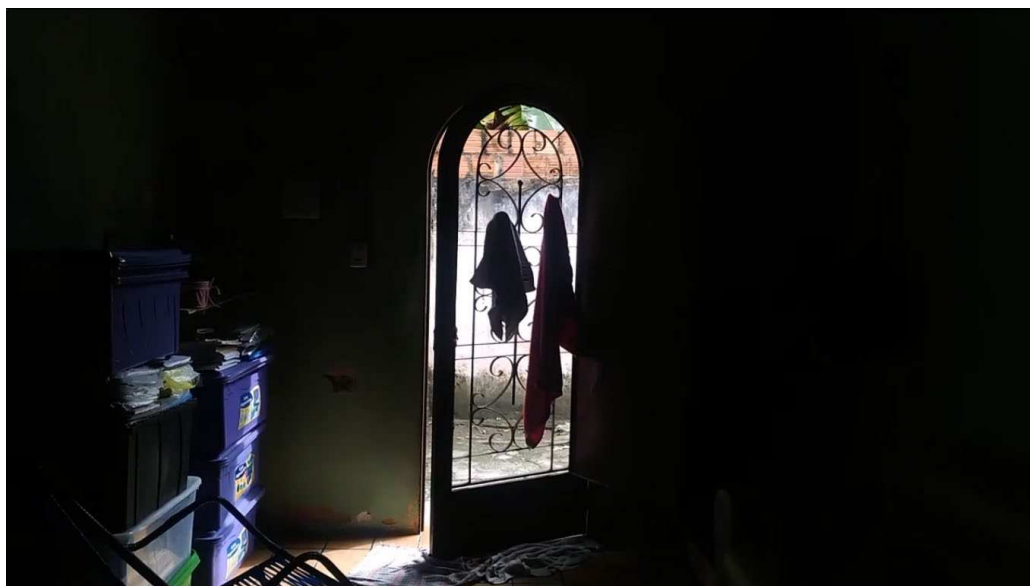
- *Reuno retalhos e retalhos de panos, tecidos velhos, que já estavam destinados ao lixo mas que encontro neles, e somente neles, a capacidade de receberem e traduzirem corpos.*
- *Um a um, vou passando tinta e, como um arqueólogo, vou desvendando as memórias que meu corpo comporta. Assim, como quem conversa com o tempo, sem pressa, vou escavando de mim todos aqueles que quiz arquivar no acervo do meu ser.*
- *Vejo então, que o que tenho agora são partes de mim e partes dos outros, fundidos em um só, cada um no seu retalho, com sua tinta, únicos em si.*
- *Agora, não mais isolados em mim, todos esses corpos que esquartejei, irão se juntar, se aglomerar, lado a lado. Só assim é possível quebrar a ordem de isolamento e seguir reunindo os afetos que marcamos uns nos outros.*
- *Costuro um ao lado do outro como quem traz pra perto de si o afago dos amados, como quem reúne os amigos em uma noite livre.*
- *Estamos todos isolados fisicamente, onde a distância é a possibilidade de vida e o contato a possibilidade de morte. Refaço as regras e reinvento as possibilidades. Pra mim, memória é possibilidade de existir.*

Para que essa indefinição de hierarquias (voz e imagem) funcionasse, tentei desenvolver as cenas a serem gravadas de uma forma que não se tornassem uma representação literal da narrativa, enquanto não houvesse perda de potência ou sentido. Logo, para cada bloco narrativo, elaborei uma descrição do que ocorreria na cena. Optei por inserir a primeira narração antes da primeira cena iniciar com o objetivo de funcionar como uma anunciação ao interlocutor de um fato que acabara de ocorrer, como alguém que acabara de acordar após um sonho em que uma voz sussurrava um acontecimento.

A primeira cena (Figura 58) foi elaborada no intuito de figurar a relação dialética liberdade-isolamento. O enquadramento utilizado foi pensado no propósito de colocar a porta de entrada da casa como única membrana reguladora entre interno/externo, segurança/perigo, assim como sua posição entreaberta supõe uma fragilidade nas regulações entre meios. A filmagem com a câmera de celular na mão foi feita devido à falta de tripés de apoio adequados que estabilizassem o equipamento. O limite da escassez se impôs e optei por não criar uma alternativa que

simulasse a função de um tripé ou, em linguagem popular, *gambiarra*³⁵. Também insiro aqui a definição de Bonfleur (2013, p. 17) sobre o termo que diz “a partir do design específico de um produto fabricado, considero gambiarra qualquer tipo de modificação, a posteriori, dele, atingindo seu uso ou manipulando sua forma”. A intenção foi a de incorporar o limite da falta, essa falta como matéria-prima da arte.

Figura 58 - Isolados em mim (2020), print da tela da video-performance

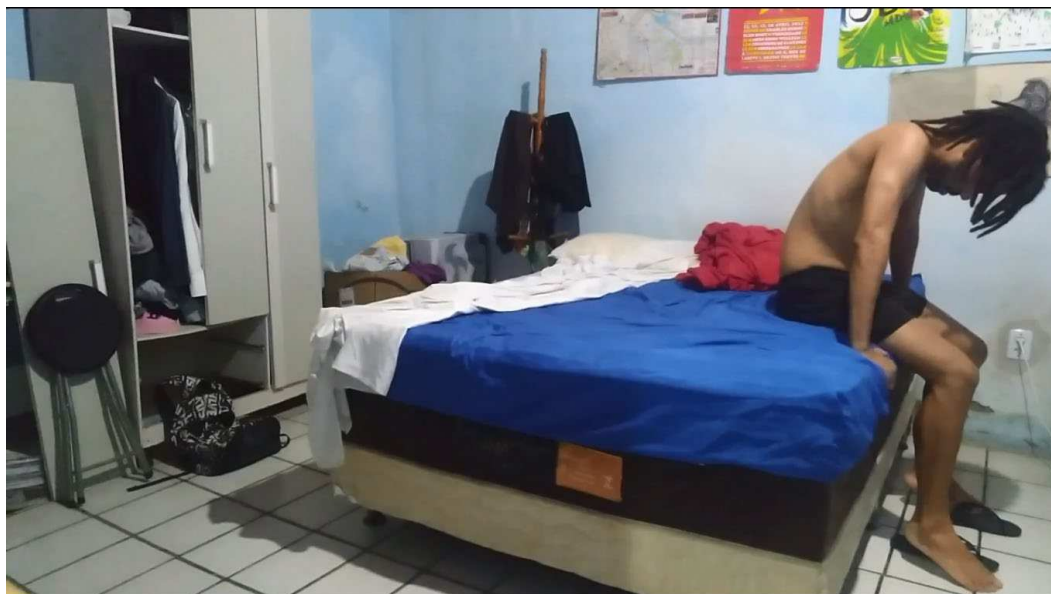


Fonte: acervo do artista

As cenas seguintes foram todas pensadas em um único enquadramento, com o intuito de transmitir a ideia de fechamento espacial, potencializando a noção de isolamento pretendido no vídeo-ensaio. De igual modo, a montagem das referidas cenas foram executadas na intenção de deixar a personagem sempre em cena, sempre dentro do enquadramento, reforçando a ideia de solidão no estado de quarentena. Como transição entre cenas, escolhi a técnica *jump cut* como forma de quebrar a noção de continuidade temporal e fazer o interlocutor ter uma ideia de fragmentação de tempos, sensação essa bastante presente nos momentos de confinamento pandêmico.

³⁵ 3. Pop. P.ext. Qualquer solução improvisada para resolver um problema, ger. do ambiente doméstico. fonte: <<https://www.aulete.com.br/gambiarra>> acesso em 27 de julho de 2021.

Figura 59 - Isolados em mim (2020), print da tela da video-performance



Fonte: acervo do artista

Para a composição do vídeo-ensaio, operei a inserção de duas outras cenas: [1] filmagem com câmera na mão e fotos dos retalhos sobre a cama, lado a lado, como metáfora a ossadas catalogadas em sítios arqueológicos (figura) e [2] filmagem com câmera na mão e fotos dos retalhos já montados, justapostos e pendurados na parede (figura), em sua configuração final, dando a noção de fechamento da ideia posta, a materialização das memórias para além do corpo como companhia nos momentos de isolamento devido ao período de quarentena.

Figura 60 - Isolados em mim (2020), print da tela da video-performance



Fonte: acervo do artista

A captura das cenas e dos áudios foi realizada com meu antigo celular *Asus Zenfone 3 Zoom* e o vídeo foi montado e finalizado no *software* nativo do sistema Windows, *Movie Maker*. Considerando as questões relatadas no início da escrita da referida obra e que serviram como instigadoras da realização de todo o processo aqui descrito, podemos concluir que os problemas-objetivos (hipóteses que se tornaram metas) foram alcançados uma vez que respondem ao movimento de criação, ao fluxo do desejo, à potência da vida, na busca por refletir em conjunto. Aqui me fundamento no que Szafir (2011, p. 8) constrói enquanto ideia de filme-ensaio: “No conceito de filme-ensaio, portanto, não há a busca por apresentar uma certeza, mas sim um diálogo com o “leitor” (espectador) a partir de elucubrações que foram se constituindo ao longo da pesquisa, apropriação e montagem.”

O vídeo-ensaio, enquanto dispositivo estético, coloca em transmutação questões, impulsos e caos, materializando ao mundo problemas que não são a priori meus, mas que me atravessam e me conectam com o outro, em uma lógica de trama afetiva.

3.1.6 ELES/ELAS: Figurino para o show RASURA de Clau Aniz

No presente tópico, iremos nos dedicar a relatar o processo artístico do desenvolvimento do figurino para a performance da artista Clau Aniz e os demais músicos componentes do show, realizado no dia 25 de fevereiro de 2023.

Figura 61 - foto do show RASURA de Clau Aniz



Fonte: Taís Monteiro

Clau entrou em contato comigo no final do ano passado (2023), sobre a possibilidade de desenvolver o figurino do seu show, podendo materializar alguns de meus estudos e testes que vinha desenvolvendo ao longo do mestrado. Éramos colegas de turma no mestrado em artes pelo PPGArtes/UFC e pudemos estreitar nossa amizade, conhecendo um o trabalho do outro.

Já havíamos colaborado antes, no início do nosso percurso no mestrado, quando Clau remixou um vídeo-performance que tinha feito no momento de quarentena da pandemia COVID-19, então participar desse outro momento, materializando o figurino para sua performance faria todo o sentido tanto para mim, pessoalmente, quanto para a minha pesquisa, momento oportuno para incluir esse processo dentro da trama que estava tecendo no presente trabalho.

Tivemos uma primeira conversa para saber os direcionamentos do processo e a artista me assegurou de que como tinha vontade de que essa primeira apresentação seguisse um contínuo, culminando em demais shows, não haveria um rigor de entregarmos uma “obra pronta”, pois o figurino iria se desenvolver juntamente com o desenrolar dos shows. Logo, esse primeiro contato foi de extrema importância para a concepção do presente trabalho, pois poderia assim focar no processo artístico todo e não somente executar uma demanda de concepção de figurino.

Como Clau já tinha conhecimento da minha pesquisa, sua demanda foi direcionada para o trabalho que já vinha desenvolvendo ao longo desses anos, me orientando apenas em relação à estética de seu show em linhas gerais (paleta de cores, formas, texturas, conceitos).

Só depois de alguns meses após a primeira conversa foi que marcamos de nos reunirmos e seguir com as demais etapas do processo. Para a presente obra, decidi seguir um caminho processual distinto: não começaria por esboços ou quadros esquemáticos, mas sim pela matéria-prima disponível.

Em um mundo onde presenciamos o excesso da produção têxtil em lixões³⁶ e os danos ao meio ambiente, assimilo que o campo artístico deve ser um meio tanto de crítica ao modelo capitalista de consumo e descarte quanto de aplicação de novas práticas que façam sentido para uma existência possível na terra. Logo, o primeiro

³⁶ “Cemitério” de 300 hectares de roupas no deserto do atacama:
<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-60144656> acesso em: 29/04/23

critério balizador da presente obra foi a da reutilização de material residual (retalhos, pedaços de tecidos ou peças de segunda mão) para a confecção do figurino.

Deste modo, Clau, eu e Loreta Dialla, diretora criativa do show de Clau aniz, nos reunimos em minha casa para vermos o meu acervo têxtil, em busca da maior quantidade de matéria-prima para a criação do figurino (Figura 62). Desse momento, conseguimos separar uma quantidade relevante de tecidos e peças já prontas seguindo as diretrizes conversadas previamente, executando uma espécie de *moulage*, onde ensaiamos algumas possíveis montagens/encaixes de tecidos no corpo de Clau (Figura 63).

Figura 62 - Registro do momento da escolha dos tecidos



Fonte: Loreta Dialla

Figura 63 - Registro da técnica de moulage em Clau Aniz



Fonte: Loreta Dialla

Nos dias seguintes a esse momento, comecei o processo de separação de material para o figurino de cada músico, atento a uma particularidade substancial na criação da obra: o corpo-instrumento dos músicos. As peças a serem desenvolvidas, além de portarem o conceito de arte ambiental através do *upcycling*, deveriam ser funcionais e que conseguissem potencializar a performance ao vivo dos músicos, em uma lógica relacional do corpo e o instrumento de cada músico. Simultaneamente ao manejo dos materiais, fui executando alguns esboços, croquis de como imaginaria as peças nos corpos dos músicos.

Realizei uma primeira montagem das peças, ainda unidas com alfinetes de segurança e encontrei com os músicos em estúdio para uma primeira prova de roupa, verificando questões ergonômicas como caimento, mobilidade e execução dos movimentos de cada músico, assim como questões referente a estética como a forma das peças no corpo, as cores e texturas de cada peça junto ao corpo dos músicos e seus respectivos instrumentos.

Para Clau Aniz (Figura 64), que iria cantar e tocar guitarra e clarinete, idealizei uma peça assimétrica, que possuísse uma manga direita que não atrapalhasse o dedilhar das cordas do instrumento. De igual modo construí o figurino de Yuri Costa (figura 65), que iria tocar guitarra e sintetizador, precisaria de livre movimentação do braço direito.

Figura 64 - Foto de Clau Aniz testando figurino em estúdio



Fonte: Loreta Dialla

Figura 65 - Foto de Yuri Costa testando figurino em estúdio



Fonte: Loreta Dialla

O figurino desenvolvido para Clarisse Aires (Figura 66), flautista da banda, também teve uma atenção específica em relação à postura da musicista. A fim de ressaltar as características aéreas relacionadas ao som da flauta, decidimos utilizar tecidos leves que pudessem se movimentar facilmente com a circulação do vento no local e a maneira como a flautista se posiciona com os braços elevados para tocar seu instrumento.

Figura 66 - Foto de Clarisse Aires com figurino



Fonte: Taís Monteiro

De igual modo, foram elaboradas as peças de Ayla Lemos (Figura 67), baterista, e Tuan Fernandes, baixista da banda. Para a baterista que passa todo o tempo da performance sentada, pensamos em uma calça de tecido leve (o mesmo utilizado para construir uma manga do figurino do guitarrista Yuri) e uma peça superior justa ao corpo que respondesse de forma eficaz aos movimentos executados. Detalhe para o desenvolvimento desse figurino em específico foi que horas antes do show, tivemos que adaptar a gola do colete que cobria a “segunda pele” da baterista, pois não consegui executar uma gola que ficasse com a estrutura imaginada.

Figura 67 - Foto de Ayla Lemos com figurino



Fonte: Taís Monteiro

Para o baixista (Figura 68), foi desenvolvida uma peça superior a partir de uma camisa transparente do nosso acervo. Porém para acomodar de forma confortável no musicista, foi necessária a abertura das laterais e a aplicação de várias tiras de tecido para segurar a estrutura da mesma.

Figura 68 - Foto de Tuan Fernandes com figurino



Fonte: Taís Monteiro

Realizamos uma segunda prova de roupa com os músicos e a diretora criativa em estúdio, para os ajustes finais, já com as peças alinhavadas. Após essa prova, ainda realizei mais um teste com Clau Aniz para vermos detalhes de sua indumentária como caimento, e estrutura. Resolvi estruturar o processo de concepção do figurino em blocos processuais, agrupando por atividade a ser executada. Por exemplo, foram feitos de todos os looks de uma vez o corte de cada peça, a montagem e costura, na tentativa de otimizar o tempo e conseguir responder aos imprevistos de maneira rápida e eficaz.

No dia da apresentação do show, ainda foram necessários ajustes e aplicação de alternativas para problemas encontrados somente ao finalizar a montagem dos figurinos nos corpos dos musicistas, como corte de sobras de tecidos, alinhavados de segurança e utilização de peças substitutas.

Figura 69 - Foto de Clau Aniz e Nilo Barreto



Fonte: Taís Monteiro

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobrevivi. Escrevo a conclusão do presente trabalho pouco tempo depois do anúncio do chefe da Organização Mundial da Saúde (OMS) da ONU, Tedros Adhanom³⁷ sobre o fim da COVID-19 como uma emergência de saúde pública. A sensação de fazer arte para sobreviver a uma pandemia traz outra dimensão ao trabalho (agora com esta etapa concluída): a de que o ensino e a pesquisa em artes, assim como a extensão desse campo de estudo para a sociedade, se configuram como potência transformadora de realidades, servindo como terreno propício para o florescimento de novas ideias, novos modos de fazer e existir.

Em modo de isolamento por conta do estado de quarentena, fui impelido a reconfigurar toda a minha pesquisa, sendo impossibilitado de realizar a pretendida pesquisa de campo através de excursões a aterros e lixões controlados por Fortaleza. Dessa maneira, a maior parte da minha prática artística foi realizada dentro do espaço físico de minha casa.

Porém, com o cuidadoso trabalho de minha orientadora Milena Szafir, remontamos a pesquisa, a fim de que ela pudesse atender a todos os objetivos almejados de forma significativa, se utilizando das ferramentas e tecnologias disponíveis naquele contexto pandêmico. Portanto, tivemos como perspectiva tensionar os nossos modos de apropriação em comum, seja ele na forma de *upcycling* ou *remix*.

Para além de materialidades artísticas finalizadas na forma de uma coleção com seis “obras finalizadas”, a presente pesquisa obteve êxito em construir tramas processuais distintas (fundamentadas pelos estudos sobre transdisciplinaridade) que agora se configuram como repositório de possíveis modos de fazer, devidamente abertos a todos os que queiram se conectar e experimentar outras formas de combinar arte e ecologia (hoje ainda mais necessário).

Se a teoria transdisciplinar serviu como um dos pilares para a fundamentação conceitual do presente trabalho, o *modus operandi* co-criativo e colaborativo foi o seu guia prático. Seja nos laboratórios de experimentação como o coletivo #ir! - intervalos & ritmos, seja nos instigantes debates durante as aulas no

³⁷<https://brasil.un.org/pt-br/230307-chefe-da-organiza%C3%A7%C3%A3o-mundial-da-sa%C3%BAde-declara-o-fim-da-covid-19-como-uma-emerg%C3%A2ncia-de-sa%C3%BAde> Acesso: 11/05/2023

mestrado ou nas criações artísticas como o figurino para o show da artista Clau Aniz, a potência cooperativa esteve presente e foi “fazendo parentes”, como cita Haraway (2016), que a presente pesquisa conseguiu atingir seus objetivos.

Entendendo o presente trabalho enquanto uma pesquisa contextual, fortemente conectada com o espírito do tempo presente, foi necessário debater e tensionar os conceitos e termos que classificam a contemporaneidade. Logo, o entendimento do emprego do termo Antropoceno para rotular o momento em que estamos vivendo - marcado pela elevação da humanidade enquanto entidade geológica capaz de alterações profundas no ecossistema terrestre - nos levou à ideia de Capitaloceno, uma perspectiva mais detalhada que além de considerar o fator humano nas equações ambientais, inclui o modelo econômico capitalista enquanto principal agente das alterações globais.

E foi sob essa perspectiva que trouxemos a teoria das três ecologias de Félix Guattari (2001) para costurar tanto as produções artísticas desenvolvidas quanto as discussões levantadas ao longo do trabalho. A assimilação do pensamento ecosófico de Guattari nos permitiu visualizar de maneira expandida as camadas que compõe a ecologia humana na Terra (uma ambiental, uma social e outra mental) assim como visualizar os diferentes níveis que podemos atuar dentro das mesmas (seja em escala individual e local ou coletiva e planetária).

A ideia de que é possível construir Territórios existenciais (GUATTARI, 2001) nos microcosmos, nas subjetividades, nas relações íntimas cotidianas, na prática artística, potencializou a construção poética da presente pesquisa. Acreditar que é factível construir saberes, processos artísticos outros e estéticas que divergem do plano normativo colonial, a partir da sua própria localidade (escrevo diretamente da Vila Pery, um bairro situado na periferia de Fortaleza) é, em dada proporção, apropriar-se de uma lógica decolonial, que encontra meios não só de resistência face às problemáticas pós-modernas, mas também de reação as constantes obstruções ao novo, ao disruptivo.

Fundamentados em uma teoria estética outra não-europeia através dos escritos de Enrique Dussel (2019), conseguimos nos conectar mais facilmente com as produções de existências que espelham nossa realidade, nos permitindo enxergar mais profundamente os traços decoloniais presentes nas obras e processos de arte ambiental contemporâneos expostos no presente trabalho. Porém, foi necessário de igual modo realizar um breve levantamento histórico acerca das produções de arte

ambiental realizadas a partir da segunda metade do século XX na Europa e consideradas pioneiras para a história da arte global. Foi através dessa relação dialética que acessamos as múltiplas abordagens da arte ecológica em tempos e espaços diferentes.

Seja nos Bichxs de Isac Bento, onde seres animais e míticos jamais vistos antes pelas ruas a luz do dia, saem pelas ruas de fortaleza reclamando seu espaço existencial na vida pública comum, seja no mural realizado no centro de uma grande metrópole por Mundano com as cinzas de florestas incendiadas e as diversas produções artísticas desenvolvidas a partir da partilha de tinta sobressalente. Podemos enxergar, com devida atenção, procedimentos decoloniais nas instalações de Eduardo Srur que deslocam para o centro do debate problemáticas que não recebem a devida atenção e que são questões ambientais públicas como a destruição de biomas e a violação dos direitos dos animais representadas através da arte.

Sob a mesma perspectiva incluo o processo artístico vivido durante a realização do mestrado aqui relatado em uma possível arte ecológica decolonial, não por um enquadramento meramente classificatório, mas sim por se tratar de uma pesquisa que se estruturou a partir das “margens”, de locais que são comumente considerados “inférteis” e abordando temáticas ditas “alarmistas” para o sistema econômico capitalista como a crise ecológica, o consumismo e a gestão dos resíduos inorgânicos.

Realizar um trabalho artístico a partir da apropriação dos restos, dos excessos, em um contexto neoliberal que não considera a finitude da matéria terrestre e muito menos o lixo gerado pelo consumo insustentável é somar forças na abertura de microfissuras na normalidade, nos modelos de mundos antigos e cristalizados que asfixiam a todo tempo novas experiências estéticas, éticas e sociais, na relação dos sujeitos com suas subjetividades e com o outro. É fabular saídas coletivas e múltiplas dotadas de pulsão de vida.

Agora, ao encerrar essa etapa de um processo artístico e de vida, vislumbramos algumas linhas de desdobramento que a presente pesquisa poderá tomar. Em uma rota, planejamos a expansão das práticas de *upcycling* e da construção de diagramas e esquemas de método artística, no intuito de criarmos um repositório de processos artísticos, que possa vir a servir como uma espécie de banco de dados de procedimentos útil para pesquisadores e artistas interessados. Aliado a esse levantamento processual, continuaremos os estudos em estética e política sob

uma perspectiva decolonial e ecológica a fim de reunirmos um capital epistemológico amplo e diverso que sirva de alicerce para as futuras práticas.

Em outra rota, planejo aprofundar os estudos sobre o atravessamento entre arte ambiental e música. Durante os experimentos audiovisuais elaborados junto ao coletivo #ir! - intervalos & ritmos no decorrer do mestrado pude me aproximar da prática musical e me sentir instigado a experimentar nesse novo campo que surgia para mim. Logo, pretendo iniciar uma pesquisa sobre a utilização de materiais residuais inorgânicos na criação de som com o objetivo de produção musical experimental, o que dialoga com o que tenho me dedicado atualmente, a saber, ao estudo de produção musical, em específico a criação de *beats* para música experimental.

REFERÊNCIAS

- ARTAXO, P. Mudanças climáticas e o Brasil. **Revista USP**, n. 103, p. 8-12, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/99191>. Acesso em: 29 jul. 2021.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EMPRESAS DE LIMPEZA PÚBLICA E RESÍDUOS ESPECIAIS. **Panorama dos resíduos sólidos no Brasil**. São Paulo: ABRELPE, 2020.
- BARCELOS, E. Antropoceno ou Capitaloceno: da simples disputa semântica à interpretação histórica da crise ecológica global. **Revista Iberoamericana de Economia Ecológica**, [s.l.] v. 31, n. 1, p. 1-17, 2019. Disponível em: <https://redibec.org/ojs/index.php/revibec>. Acesso em: 29 jul. 2021.
- BAUMAN, Z. **Vida para consumo: A transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2008.
- BEIGUELMAN, G. Mobile Art. In: LANSON, Klare. **The Routledge Companion to Mobile Media Art**. 2020.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- BONFLEUR, R. **Fundamentos da Gambiarra: 2013. A Improvisação Utilitária Contemporânea e seu Contexto Socioeconômico**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- BRITTEN, N. Entrevistas qualitativas na pesquisa em atenção à saúde. In: POPE, C. MAYS, N. (Orgs). **Pesquisa Qualitativa na atenção à Saúde**. 2.ed. Porto Alegre: Artmed, 2005. p. 21-29.
- BRUNDTLAND, G. H. **Nosso futuro comum: comissão mundial sobre meio ambiente e desenvolvimento**. 2.ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1991.
- CANCLINI, N. **La sociedad sin relato**. Antropología y estética de la inminencia. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.
- CARSON, R. **Primavera Silenciosa**. São Paulo: Gaia, 2010.
- DANTO, A. **Após o fim da arte**. São Paulo: EdUsp, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.
- DIELEMAN, H. Sustentabilidade como inspiração para a arte: um pouco de teoria e uma galeria de exemplos. In: Hara, H. **Caderno Videobrasil: Arte Mobilidade e Sustentabilidade**. [s.l.] Associação Cultural Videobrasil, v. 2, 2006. p. 124-127.

DUSSEL, E. Sete hipóteses para uma estética da libertação. **Revista Filosofazer**, [s./] v. 1, n. 52, p. 3-39, 2019.

ECO, U. **Obra Aberta**. 8. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

EVARISTO, C. Escre(vi)(vendo)me: ligeiras linhas de uma auto-apresentação. *In*: MOREIRA, N. M. B.; SCHNEIDER, L. (Orgs). MOREIRA, N. M. B.; SCHNEIDER, L. **Mulheres no Mundo**: Etnia, Marginalidade e Diáspora. João Pessoa: Idéia/Editora Universitária, 2005.

FLUSSER, V. **O Mundo Codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GOLDSMITH, K.; OLIVEIRA, R. Why Appropriation? **Revista Vazantes**, [s./] v. 5, n. 1, p. 457-481, 2021.

GOMPERTZ, W. **Isso é arte?** 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GUATTARI, F. **As três ecologias**. São Paulo: Papirus, 2001.

HARAWAY, D. Antropoceno, capitaloceno, plantationoceno, chthuluceno: fazendo parentes. **ClimaCom**, [s./] v. 3, n. 5, p. 139-146, 2016.

HODGE, S. **Breve história da arte moderna**: um guia de bolso para os principais gêneros, obras, temas e técnicas. São Paulo: Gustavo Gili, 2019.

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

KURT, H. Arte e sustentabilidade: uma relação desafiadora, mas promissora. *In*: Hara, H. **Caderno Videobrasil**: Arte Mobilidade e Sustentabilidade. [s./] Associação Cultural Videobrasil, v. 2, 2006.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MALVEIRA, I. L. M. **Zine-cidade**: vivendo a cidade através da criação de zines. 2020. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Ceará, 2020.

MARQUES, A. C. S.; SENNA, G. Arte e política, estética e ética no documentário Lixo Extraordinário. **Comunicação Midiática**, v. 9, n. 1, p. 174-196, 2014.

MENDES, A. P. C. **Arte ecológica**: lixo enquanto matéria para a produção artística. 2012. Dissertação (Mestrado) - Curso de Criação Artística Contemporânea, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2012.

MIGNOLO, W.; GÓMEZ, P. P. **Estéticas decoloniales**. Arte+ Política. Pensamientos críticos en época de crisis. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

MIGNOLO, W. D.; WALSH, C. E. **Ondecoloniality**: Concepts, analytics, praxis. Duke University Press, 2018.

MOORE, J. Is higher education ready for transformative learning? A question explored in the study of sustainability. **Journal of Transformative Education**, [s.l.] v. 3, n. 1, p. 76-91, 2005.

MOREIRA, A. M. Mapas conceituais e aprendizagem significativa. **O ENSINO, Revista Galáico Portuguesa de Sócio-Pedagogia e Sócio-Linguística**, [s.l.] v. 23-28, p. 87-95, 1997.

MOREIRA, R. N. et al. O Modelo de Produção Sustentável Upcycling: o caso da empresa TerraCycle. **Revista Ambiência**, [s.l.] v. 14, n. 1, p. 72-84, 2018.

OLIVEIRA, A. C. V.; SILVA, A. S.; MOREIRA, I. T. A. Economia Circular: Conceitos e Contribuições na Gestão de Resíduos Urbanos. **RDE-Revista de Desenvolvimento Econômico**, [s.l.] v. 3, n. 44, 2019.

OLIVEIRA, E. S.; LUCINI, M. O Pensamento Decolonial: conceitos para pensar uma prática de pesquisa de resistência. **Boletim Historiar**, [s.l.] v. 8, n. 1, p. 97-115, 2021.

OSTROWER, F. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

PIMENTEL, L. G. Processos artísticos como metodologia de pesquisa. **Ouvirouver, Uberlândia**, [s.l.] v. 11, n. 1, p. 88-98, 2015.

RANCIÈRE, J. **A partilha do Sensível: estética e política**. 2. ed. São Paulo; Editora 34, 2009.

RUSH, M. **Novas mídias na arte contemporânea**. WMF Martins Fontes, 2006.

SALLES, C. A. **Redes de criação: construção da obra de arte**. Valinhos: Editora Horizonte, 2006.

SCHEIBE, M. IMAGEM-ESCRITA! – i ESCRITA-IMAGEM, *In*: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27, 2018, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2018. p.871-882.

SILVEIRA, P. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SIQUEIRA, A. **Projeto Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas, Culturas e Sustentabilidade**. Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, 2009.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Mauad Editora Ltda, 2002.

SOUZA, G. G. S. **Cor, matéria e espacialidade**: considerações sobre pintura. 2015. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

STENGERS, I. **No tempo das Catástrofes**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

SZAFIR, M. Montagens Audiovisuais extra-Apropriação: Por uma Pedagogia do Filme-Ensaio na Cultura Digital. In: BRANDÃO, L. (Org.). **A Sobrevivência das Imagens**. Campinas: Papirus, 2015.

SZAFIR, M. **RETÓRICAS AUDIOVISUAIS 2.0** [do online found footage ao filme-ensaio, a ideia do vídeo remix/ mash up como collage-essay]. In: Simpósio Nacional da ABCiber, 5, 2011. Anais [...]. São Paulo, 2011.

VARDA, A. **Les glaneurs et la glaneuse**. Direção: Agnès Varda. [S.l]: Cine Tamaris, 2000. (82 min.),

ZORDAN, P. Criação na perspectiva da diferença. **Revista Digital do LAV**, [s.l.] v. 5, n. 5, p. 62-74. 2010.