



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Claudia Barbosa Vieira Tavares

Um jardim em Floresta, a natureza como sujeito

Rio de Janeiro

2018

Claudia Barbosa Vieira Tavares

Um jardim em Floresta, a natureza como sujeito



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

T231 Tavares, Claudia Barbosa Vieira.
Um jardim em Floresta, a natureza como sujeito / Claudia
Barbosa Vieira Tavares. – 2018.
124 f. : il.

Orientador: Marcelo Gustavo Lima de Campos.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Natureza na arte – Teses. 2. Água na arte – Teses. 3. Jardins
na arte – Teses. 4. Florestas tropicais na arte – Teses. 5. Arte
moderna – Séc. XXI – Teses. 6. Interação social – Teses. 7.
Convivência – Teses. I. Campos, Marcelo. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.047

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Claudia Barbosa Vieira Tavares

Um jardim em Floresta, a natureza como sujeito

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 28 de setembro de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos (Orientador)
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias
Universidade São Paulo

Prof. Dr. Eduardo Henrique Passos Pereira
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dra. Maria Luiza Fatorelli
Instituto de Artes – UERJ

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

À Sofia, que rega de alegria meu jardim.

AGRADECIMENTOS

À minha filha Sofia, pelo amor incondicional que me fortalece a cada dia e pela compreensão e paciência em ouvir tantos “agora não posso, filha, estou trabalhando!”.

Aos meus pais Ivanir e Marilena e minhas irmãs Flávia e Paula, pelo amor, apoio e suporte em todos os momentos necessários.

Ao pai de minha filha, Lídio Parente, por me apresentar a riqueza do sertão pernambucano.

Ao meu orientador, Marcelo Campos, por entender minhas dúvidas no processo, e amparar as mudanças de rumo sabendo pacientemente apontar caminhos certos.

Aos órgãos de fomento Faperj, pela bolsa de doutorado Nota 10, e Capes, pela bolsa sanduíche PDSE, fundamentais para a dedicação na pesquisa.

À Prof. Leila Danziger, por me aceitar como aluna ouvinte, condição essencial para o ingresso no programa de doutorado.

Ao Prof. Agnaldo Farias, pela indicação do caminho dos jardins.

Ao Prof. Ricardo Basbaum, por apontar o rumo das águas e da geografia.

À Prof. Malu Fatorelli, pela defesa imprescindível do meu projeto para obtenção da bolsa sanduíche da Capes.

Ao Prof. Eduardo Passos, pela riqueza das trocas e interesse no trabalho.

Ao Prof. Fernando José Pereira, pela acolhida e orientação durante o período que passei na Universidade do Porto.

Aos artistas e amigos João Modé e Rodrigo Braga, pelas conversas enriquecedoras.

Aos professores, mestrandos e doutorandos da UERJ, em especial a Junia Penna, Ana Costa Ribeiro e Nena Balthar, pela força das trocas e pela resistência em acreditar na luta por um ensino público de qualidade.

À Josedalva Queiroz de Sá e Emanuel Castro, pela encantadora viagem nas veredas sertanejas.

Ao programa de residência LabVerde, pela oportunidade de habitar a floresta Amazônica.

Aos profissionais que emprestaram seus talentos na feitura do filme Um jardim em Floresta, Alexandre Brasil, Bruno Migliari, Fernanda Medeiros, Luisa Mello e Caique Mello.

À todos que de certa forma participaram no processo de feitura do projeto Um jardim em Floresta e também aos que apoiaram a campanha de financiamento coletivo que tornou possível a realização da exposição no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, e no Paço Imperial, no Rio de Janeiro.

RESUMO

TAVARES, Claudia Barbosa Vieira. **Um jardim em Floresta, a natureza como sujeito**. 2018. 124 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Um Jardim em Floresta articula arte e natureza sob a égide do elemento água e do conceito de jardim. É uma pesquisa que se inicia dentro de um ateliê de artista no Rio de Janeiro e planta um jardim no sertão de Pernambuco. Dialoga, também, com a produção de outros artistas, além de ampliar conceitos, como umidade, paisagem, dispositivo, para outras áreas do conhecimento, tais quais a geografia e a filosofia. Levanta a hipótese da arte estabelecer uma relação de simbiose com a natureza, acrescentando assim um novo paradigma nas relações já estabelecidas de representação, contemplação e ou intervenção na natureza. Esse paradigma propõe a interação entre arte e natureza, que convoca, além da visão, os outros sentidos do corpo a habitar essa relação. Propõe também a percepção do corpo da natureza, com sua fala própria, firmando-a como sujeito e não mais apenas como objeto.

Palavras-chave: Água. Ateliê-mina. Jardim. Floresta. Natureza. Interação. Convívio. Arte contemporânea.

ABSTRACT

TAVARES, Claudia Barbosa Vieira. **A garden in Floresta, nature as subject.** 2018. 124 f. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A Garden in Floresta articulates art and nature under the aegis of the water element. It is a research that begins inside a studio in Rio de Janeiro and plants a garden in the dry backlands of Pernambuco. It dialogs with the production of other artists, besides expanding concepts such as humidity, landscape and device to other areas of knowledge, such as geography and philosophy. It raises the hypothesis that art establishes a symbiotic relation to nature, thus adding a new paradigm to already settled relations of representation, contemplation and or intervention in nature. This paradigm proposes the interaction between art and nature, which summons, beyond vision, the other senses of the body to inhabit this relation. It also proposes the perception of the body of nature, with its own speech, establishing it as a subject and not just as an object.

Keywords: Water. Studio-mine. Garden. Forest. Nature. Interaction. Coexistence. Contemporary art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Um jardim em Floresta, Claudia Tavares, fotografia, 2014/2018	11
Figura 2 – Um jardim em Floresta, Claudia Tavares, fotografia, 2014/2018	20
Figura 3 – des_pintura, Claudia Tavares, fotografia, 2011	22
Figura 4 – Um jardim em Floresta, Claudia Tavares, fotografia, 2014/2018	35
Figura 5 – Nostalgia da Luz, Patrício Guzmán, frame de vídeo, 2010	37
Figura 6 – Oceano Possível, Sara Ramo, frame de vídeo, 2002	39
Figura 7 – <i>Watercolor</i> , Francis Alÿs, frame de vídeo, 2010	41
Figura 8 – Marulho, Cildo Meireles, instalação, 1991	45
Figura 9 – Coleta da Neblina, Brígida Baltar, fotografia, 1998	49
Figura 10 – In, Letícia Parente, frame de vídeo, 1975	54
Figura 11 – Pedacoço do Céu, Claudia Tavares, fotografia, 2006	56
Figura 12 – <i>Occidental #18</i> , John Pfahl, fotografia, 1988	58
Figura 13 – <i>Bethlehem #25</i> , John Pfahl, fotografia, 1988	58
Figura 14 – <i>Rain, Steam, and Speed -- The Great Western Railway</i> , Joseph Mallord William Turner, óleo sobre tela, 1844	59
Figura 15 – Zona de Lançamento, Marta Jourdan, projeção sobre parede, 2007	64
Figura 16 – Líquidos Perfeitos, Marta Jourdan, ferro de passar, água, vidro, 2008	65
Figura 17 – Ser rio, Giuseppe Penone, pedra, 1981	67
Figura 18 – <i>Riverbed</i> , Olafur Eliasson, instalação, 2014	71
Figura 19 – Um jardim em Floresta, Claudia Tavares, fotografia, 2014/2018	73
Figura 20 – Jardim efêmero, Claudia Tavares, frame de vídeo, 2017	78
Figura 21 – <i>Vær i vejret</i> , Olafur Eliason, bronze, aço, água, bomba, sensor de vento, 2016	83
Figura 22 – <i>Grass Grows</i> , Hans Haacke, terra e grama, 2015	86
Figura 23 – Natureza da Paisagem, Eduardo Coimbra, instalação, 2007	87

Figura 24 – Passarela, Eduardo Coimbra, madeira e aço, 2008	87
Figura 25 – <i>Double Negative</i> , Michael Heizer, escavação no deserto, 1969 .	90
Figura 26 – <i>A line made by walking</i> , Richard Long, 1967	92
Figura 27 – <i>Duelo a garrotazos</i> , Francisco de Goya, óleo sobre tela, 1820,1823.....	94
Figura 28 – <i>Tônus</i> , Rodrigo Braga, frame de vídeo, 2012	95
Figura 29 – <i>O passado vem de longe numa brisa</i> , João Modé, instalação, 2015	104
Figura 30 – <i>Para o silêncio das plantas</i> , João Modé, instalação, 2011	105
Figura 31 – <i>Grande Budha</i> , Nelson Félix, aço, 1985	113
Figura 32 – <i>Um jardim em Floresta</i> , Claudia Tavares, fotografia, 2014/2018	115

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	O RELATO DA UMIDADE	21
1.1	Neblina	21
1.2	Aquecedor	23
1.3	Precipitação	26
1.4	Irrigação	28
2	O UNIVERSO DE ÁGUA	35
2.1	Águas	36
2.2	Barragens	40
2.3	Nascente	43
2.4	Mina	50
2.5	Nuvem	55
2.6	Rio	65
3	O JARDIM SEM CANTEIROS	73
3.1	Belvedere	73
3.2	Canteiros	78
3.3	Alameda	84
3.4	Campo	88
3.5	Bosque	93
3.6	Mata	103
3.7	Floresta	109
	CONCLUSÃO	116
	REFERÊNCIAS	120

INTRODUÇÃO

Figura 1 – Um jardim em Floresta, Claudia Tavares, fotografia, 2014/2018



Fonte: A autora, 2014

“Umidade é água escondida.

Por mais de dois anos aluguei um espaço que funcionou como ateliê. Fica no bairro de Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro. A entrada é por uma porta amarela que abre diretamente para a rua. Lá dentro, um ambiente extraordinariamente úmido: um porão de uma casa construída na encosta de uma montanha rochosa. A umidade brota do chão, do teto e das paredes. Sua presença invisível desenha mapas transitórios, esgarça emboço, revela vestígios de sua passagem.

Dois desumidificadores, que transformam a umidade do ar em água, passaram a fazer parte do mobiliário do ateliê. Ambos ficavam ligados ininterruptamente. A água acumulada pelos aparelhos em seus reservatórios de plástico se esvaia quando despejada pela pia. Me dou conta que naquele espaço-porão existia uma espécie de mina de água. O meu ateliê era um ateliê-mina, lugar de nascente, fonte de riqueza.

Cotidianamente vertia a água recolhida e pensava na seca que impede a proliferação do verde e da vida no sertão brasileiro. Há um lugarejo que conheci há alguns anos atrás que reúne cerca de 80 casas e fica bem dentro do sertão de Pernambuco. É, curiosamente, chamado Floresta. Em Floresta, assim como em vários outros lugarejos ao redor, não chovia havia três anos, enquanto no meu ateliê, chovia sem parar. Entre Rio e Floresta existem dois mil e cem quilômetros de distância.

Foi no gesto diário de recolher essa umidade tornada água que surge a vontade de umedecer, mesmo que momentaneamente, o sertão seco.

Recolhia a água dos desumidificadores e a acondicionava em garrafas. Por meio delas organizava a riqueza do meu ateliê-mina. As garrafas usadas eram todas de vidro, dos mais variados tamanhos, formatos e cores. E matutava: o que fazer com toda essa água? Levá-las ao sertão era minha ideia desde o início. Pensava em estabelecer uma rota de água, uma espécie de rio voador entre Rio e Floresta. Encomendei caixas de madeira para acomodá-las na viagem. Embalei com plástico bolha uma a uma das cerca de 180 garrafas que foram então acondicionadas em 5 caixas de madeira.

Em janeiro de 2016, todas as caixas partiram de caminhão com destino ao sertão. Eu parti também. Tinha decidido que iria construir um jardim para regá-lo com a água engarrafada.

A viagem por terra entre Petrolina e Floresta desvela uma amplitude árida, de umbuzeiros, favelas e mandacarus, aparentemente sem verde e sem vida. São quilômetros de terra batida e muita poeira levantada pelos carros que cruzam. Viajei por alguns dias pelas cidadezinhas em torno de Floresta. Nuvens de chuva circulavam ao longe. Pelas estradas e ruas, ia mapeando casas que tivessem jardins. Onde as encontrava, parava e contava meu plano de construir um jardim em Floresta. Os donos dos jardins, apesar de um pouco desconfiados, me presentearam com mudas e vasos de plantas. Recolhi durante esse período o equivalente a seis caixas de mudas e alguns vasos de plantas. Voltei a Floresta com um carrinho carregado de verde e de afeto.

Pedi ajuda a um vaqueiro local para construir o jardim. Fizemos uma cerca `a moda sertaneja, para o proteger dos bodes, cabras, cavalos, jegues, vacas e bois, que andam à solta em busca de qualquer folhagem verde e fresca ao alcance de

suas mordidas famintas. Cerca levantada, terra arada, era hora de plantar as mudas e finalmente regá-las com a água engarrafada.

Poucos dias depois, a chuva que andava circulando na redondeza chegou e choveu no jardim. Choveu o que não chovia havia muitos anos. Choveu de encher açude, de brotar relva, de formar poças de lama na estrada, de brotar as folhas adormecidas dos umbuzeiros, de reunir sapos em uma sinfonia noturna, de pingar goteira dentro de casa. Choveu. Uma chuva cheia, morna, barulhenta”¹.

É a partir do trabalho *Um Jardim em Floresta* que esta tese se desenha. O texto acima é narrado por mim no filme homônimo, em uma das formas de apresentação do trabalho. Foi na feitura do trabalho, em suas muitas dobras e no decorrer do curso de doutorado que surgiram questões que me proponho a discutir aqui.

Trabalho e tese se tecendo juntos, se atravessando e se contaminando. Uma imagem me vem à lembrança: uma carta de tarô, jogado há muitos anos atrás num sítio na Serra do Caparaó, no Espírito Santo. Na carta, duas árvores são desenhadas lado a lado, com suas raízes que se tocam e se mesclam no solo assim como seus galhos e folhas se embaralham no ar. O nome da carta: friendliness. Não há tradução direta em português, mas podemos pensar na ideia de simpatia, uma árvore simpática a outra. Dois troncos independentes que fazem circular seus sustentos vindos dos capilares de suas raízes até a evaporação por suas folhas, duas estruturas que mantêm um fluxo constante em si mesmo, dois mundos que se ligam na terra e se conectam no ar. Trabalho como sustento da tese. Tese como evaporação do trabalho.

Opto por desenvolver esse texto baseada não apenas em assuntos referentes às dúvidas e incertezas que ocorreram durante o processo de feitura do trabalho, nem de recorrer à minha produção artística anterior, em busca de linearidade de análises do mesmo, mas antes, recorro a interesses que aparecem em diversos momentos da minha produção. Não quero fazer uma crítica ou análise do meu trabalho, não quero fazer comparações dele com outros trabalhos e nem tampouco prendê-lo numa caixinha, mas, antes, abrir diálogos com artistas que aprofundem desejos que nem cabem, tão diretamente, no que já havia feito. Ele é uma experiência, um lugar próprio, uma ação, uma residência, uma instalação, uma

¹ Esse texto, de minha autoria, é o da narração do filme *Um jardim em Floresta*.

sequência de imagens, uma estória, um transporte de umidade e de vida. O trabalho *Um jardim em Floresta* aparece nessa tese como norteador de outros desejos, como gatilho que implica na produção de novos trabalhos e, também, na vontade de dialogar com outros artistas. Ele se faz presente na escrita em muitos momentos, mas me proponho a escrever, pensar e pesquisar a partir dele buscando encontrar uma maior amplitude de horizonte.

Ronaldo Entler, pesquisador e crítico de fotografia, escreveu em 2016 um pequeno texto sobre *Um jardim em Floresta* que acendeu uma luz, colocando a natureza como colaboradora do trabalho. A partir dessa pista, de várias obras de outros artistas, e de pensamentos e leituras, começo a desenvolver a pesquisa apresentada nessa tese.

Excesso e falta são medidas que se confundem quando confrontadas com paisagens diferentes. Colocar numa mesma perspectiva essas medidas e essas paisagens exige esforço. Primeiro, o tempo lento de uma espera contada gota a gota, para arrancar do ar invisível essa matéria – a água – que faz proliferar essa mesma vida, mas sobretudo a imaginação. Depois, uma longa distância a percorrer para levá-la a um lugar onde a vida apenas resiste. Da narrativa que se produz no caminho verte uma espécie de mito de transformação da paisagem. Construir um jardim numa vastidão árida é, como dizemos, um gesto simbólico: expressão ambígua que pode sugerir tanto a improdutividade da ação quanto a força afetiva dessa experiência. No mito, esse encontro improvável entre excesso e falta se transformam em suficiência: a natureza reconhece o esforço que lhe é dedicado. Ela responde, se comove e adere ao projeto.²

Quero seguir as raízes do jardim. Pensar em questões que por ele fui levada. Como a natureza afeta a arte na contemporaneidade? Como a relação entre arte e natureza se dá num momento de profundas crises evidentes no mundo de hoje, pensando especialmente na crise ecológica? Estas questões serão o fio condutor do pensamento desta tese. Para isso, mergulho em visões sobre a relação homem e natureza, vista e pensada antes, agora e no entrecruzamento dos tempos. Milton Santos, Michel Serres e Félix Guatarri são os principais pensadores que me iluminam nessa discussão. Não são teóricos da arte nem tampouco historiadores da arte. São pensadores da geografia, da ciência e da filosofia. Na ciência da geografia e da ecologia encontro autores que pensam o mundo contemporâneo pela relação entre natureza e humanidade e resolvo estabelecer um diálogo com eles. Giorgio Agamben, Roland Barthes, Jaques Rancière, Anne Cauquelin e Jean-Luc Nancy

² Entler, Ronaldo- Professor, pesquisador e crítico de Fotografia em comentário publicado em <http://www.iconica.com.br/site/paragem/claudia-tavares-um-jardim-na-floresta/>

também são preciosas fontes de consulta, embora, talvez, em menor escala, porém não em menor importância. Da arte vem os artistas, com seus trabalhos, suas falas e minha enorme admiração. Giuseppe Penoni, Nelson Félix, Brígida Baltar, João Modé, Olafur Eliasson, Francis Alÿs, Cildo Meireles, Sara Ramo, Martha Jourdan, Eduardo Coimbra, Rodrigo Braga. Todos eles intercessores na minha produção. Cada um como um canteiro de um imenso jardim, com suas poéticas e particularidades.

A escrita se dá ora em forma de relato, que domina o primeiro capítulo e pontua também os seguintes, em observações sobre trabalhos dos artistas citados acima. As discussões de conceitos de determinados autores entremeiam e consolidam o pensamento. O processo da escrita se assemelha ao ato fotográfico. Vê, captura, armazena e processa. O pensamento vai colecionando instantes para depois criar diálogos na edição, numa lógica da gota à tempestade. Os títulos e subtítulos também seguem essa lógica, abrem caminhos associados dentro das duas principais matérias a serem pesquisadas: água e jardim. Todo capítulo é dividido em alguns subtítulos.

As fontes que abastecem essa tese vem do trabalho de campo de *Um jardim em Floresta*, que envolve a vivência no ateliê e a ida à Floresta, sertão de Pernambuco, assim como viagens anteriores e posteriores a realização dele. Vem também de algumas exposições realizadas no decorrer do processo do doutorado, como as exposições curadas pela artista e professora do programa, Cristina Salgado, intituladas *Antígona como imagem*, na Galeria Gustavo Schnoor e *Antígona e a outra coisa*, apresentada na Galeria Graphos, em 2016. Essas exposições já trazem a umidade recolhida em garrafas e alguns objetos que envolvem vidros e plantas, testando a palavra grega até como tênue limiar entre a vida e a morte.

A neblina alude a uma certa falta de visibilidade que necessita de calor para se dissolver. A atmosfera aquecida causa precipitações que irão irrigar o solo. O capítulo 1 é dedicado ao relato do processo do trabalho *Um jardim em Floresta*, que julgo necessário para o desenvolvimento da escrita e melhor entendimento da proposta teórica. Dei-lhe o nome de *O relato da Umidade. Neblina*, primeiro subtítulo, é a condensação de água evaporada que forma névoa na altura do solo, uma metáfora para falar da percepção de que o trabalho estava se constituindo no ambiente do ateliê, porém ainda sem muita clareza de como e do que viria a ser.

Existia a percepção do excesso de umidade e água, que brotava enquanto matéria, mas ainda não sabia bem o que fazer com ela. A umidade deixa seu rastro, seu vestígio, que vou pensar com o auxílio de Jean Luc Nancy. Como a neblina só evapora com o calor, *Aquecedor* passa a ser a próxima etapa, sugerindo então a presença e uso de um dispositivo - convocando Giorgio Agamben - como elemento fundamental para dissipá-la e tornar a visão menos turva. Deixar mais claro aquilo que estava presente, mas escondido pela névoa metafórica, querer acessar seu vestígio. A atmosfera aquecida pode então causar *Precipitação*. O trabalho se materializa, adquire forma própria. O jardim se dobra em exposição e filme, cada um com suas particularidades, para em seguida vir a *Irrigação*. Irrigar o solo dos pensamentos dessa tese, apresentando os artistas e teóricos que me ajudaram a definir as bases para o plantio e desenvolvimento das ideias aqui propostas. Milton Santos, Augustin Berque, Michel Serres, Anne Cauquelin, Giuseppe Penone, João Modé, Brígida Baltar, entre outros, regaram e continuam regando e adubando meu jardim e minha floresta. É com o solo já fertilizado que parto para o período de quatro meses de bolsa sanduíche na Universidade de Porto, onde o tempo e o escopo da pesquisa se ampliam. A cidade, viva culturalmente e povoada de jardins por toda parte me ajudam a plantar as sementes da escrita. Os amigos artistas que fiz por lá são todos sementes. Na reta final do prazo para entrega do texto, sigo para uma residência artística na Amazônia, lugar-floresta com seus rios-mares. Imersão de dez dias que se fizeram fundamentais para o fechamento do ciclo desse doutorado, que busca parcerias e certamente a encontra também na natureza, nos seus mistérios, encantos e desafios.

A água é o principal elemento constituinte do planeta e do nosso corpo, fundamental para a manutenção da vida no planeta. *Águas* é o primeiro subtítulo dentro do capítulo 2 chamado *O universo de água*. Nele, exponho o ciclo das águas, demonstrando que hidrosfera, atmosfera e litosfera interagem e se complementam. Recorro ao cineasta chileno *Patricio Guzmán*, em seu filme *Nostalgia da Luz*, para lembrar sobre a necessidade da existência de umidade para a geração e continuidade da vida. A artista *Sara Ramo* também é convocada, com seu vídeo *Oceanos*, reforçando a multi-funcionalidade essencial da matéria água.

Em seguida, as *Barragens*, que são construções humanas que visam reter a água fluida para gerar energia e riquezas na divisão geopolítica global. A água como *commodities*, disputada entre nações e povos no mundo e no Brasil. “*Watercolor*”,

curto vídeo do belga *Francis Alÿs* toca nesse assunto de forma inteligente e sutil. “Existem agora lagos de homens, agentes físicos no sistema físico da Terra”³, é a primeira citação de Michel Serres, autor que vai conduzir a discussão sobre o atual convívio conflituoso entre homem e natureza.

Sabemos que é necessário preservar as *Nascentes* de água para garantir o abastecimento dos rios e manter o perfeito funcionamento do ciclo aquoso. Elaboro, então, um paralelo entre o ateliê de um artista e a ideia de nascente. O ateliê de um artista pode ser visto como uma morada de imaginação e criatividade. Sem querer sacralizar ou romantizar esse espaço, até mesmo por vários artistas prescindirem dele, atribuo-o a possibilidade de ser nascente, no sentido de ser local onde surgem ideias, experimentos e materializações. O artista *Daniel Buren* e a historiadora e crítica de arte *Marisa Flórido* me apoiam nessa ideia. Crio o termo ateliê-mina, pensando no meu espaço particular de ateliê onde brota a matéria água que vai conduzir o fazer de *Um jardim em Floresta*. *Brígida Baltar* e *Letícia Parente* são artistas, que a meu ver, também têm ateliês-minas, embora esse termo tenha sido criado pensando primeiramente na minha própria vivência.

No fluxo do pensamento encontro nas *Nuvens*, que carregam vapor de água para abastecer nossos rios e bacias, uma constatação de natureza alterada, comparando uma clássica tela do pintor *William Turner* com uma série de fotografias de *John Pfahl*. O geógrafo *Milton Santos* e o filósofo *Félix Guattari*, guiarão a discussão de um ponto de vista científico-político, que encontrará em *Jacques Rancière* uma aproximação com o trabalho especificamente artístico. Essa transformação da matéria, essa natureza alterada, vai aparecer em dois trabalhos da artista *Marta Jourdan*, que encerram o capítulo com a ideia de natureza como fluxo e arte como na experiência desse fluxo.

Em *Rio*, sigo o fluxo de dois artistas. *Giuseppe Penone* e seu ‘*ser rio*’, onde a forma da pedra se molda pelo rio e onde o artista se propõe a ser rio. E *Riverbed*, de *Olafur Eliasson*, que concebe um leito de rio dentro do espaço de um museu, transformando assim a experiência da arte e da natureza.

O jardim sem canteiros é o título do capítulo 3 dessa tese. A lógica é caminhar das definições de jardim até chegar à imensidão de uma floresta.

³ Serres, Michel. *O Contrato Natural*. Instituto Piaget, Lisboa, 1990, p. 36

Belvedere, assim é chamado o mirante de onde se pode ter uma visão panorâmica de um jardim e seus canteiros específicos, é também o primeiro subtítulo desse terceiro capítulo. Nele, passeio pelas descrições de estilos históricos levada pela pesquisa de *Carlos Terra* e pelo pensamento de *Roberto Burle Marx*, de que um jardim deve ser “uma obra de arte como uma pintura, uma escultura, uma sinfonia, uma tapeçaria”⁴. Um modo de pensar o jardim como uma estrutura moderna, com seu rigor geométrico, mas sem deixar de lado a importância de um profundo conhecimento botânico. Um jardim como um espaço delimitado, tal qual sugere sua etimologia nórdica *garth*, que significa cerca.

Encaminho-me para os *Canteiros*, pensando sobre a funcionalidade e especificidades dos jardins e encontro jardins flutuantes, que me remetem à ideia de jardim-voador por sua mobilidade. Passo a enxergar o jardim como uma heterotopia, pelo olhar de *Michel Foucault*. O jardim então se expande e afrouxa a rigidez de sua cerca. Encontro eco em uma pesquisa de um professor polonês, chamado *Mateusz Salwa*, que propõe pensar o jardim como performance, incorporando a ação humana como parte fundamental da dinâmica de um jardim. O corpo humano com todos os seus sentidos é ativado quando num jardim, sugerindo uma diminuição da primazia da visão para invocar uma interação. Lembro da obra *Vær i vejret*⁵, de *Olafur Eliasson* instalada no jardim do Museu *Ordrupgaard*, na Dinamarca. Aqui a interação supera a visibilidade.

Já em *Alamedas*, povoadas de árvores, nos conduzem os caminhos e o passeio entra pelo museu que incorpora o jardim como obra. A exposição *Pode o museu ser um jardim?*, no Museu de Serralves de Porto, Portugal, propõe pensar os dois espaços e revela a intenção de aproximação entre eles, inclusive por apresentar uma troca dos trabalhos expostos assim como a mudança de estações do ano. Dos muitos artistas expostos, me interessa particularmente pelo trabalho *Grass Grows*, de *Hans Haacke*, que desloca para dentro do espaço expositivo o ciclo natural que acontece no ambiente exterior do jardim. Trago também para discussão dois trabalhos de *Eduardo Coimbra*, que fazem deslocamentos opostos. *Natureza da Paisagem*, exposição no MAM RJ, instala um tapete verde e vivo dentro do ambiente moderno de concreto armado, enquanto *Passarela* monta uma

⁴ Leenhardt, Jacques. Jardim e Ecologia em Nos jardins de Burle Marx, Editora Perspectiva, São Paulo, 2010, p. 27.

⁵ *Vær i vejret* quer dizer ‘estar no tempo’, em dinamarquês.

estrutura arquitetônica em plena Mata Atlântica do Museu do Açude. Ambos evidenciam a circularidade da natureza.

Campo, terreno sem mata e alusão ao campo ampliado, traz a discussão da interação da arte com o espaço da natureza na land-art em dois vieses diferentes. O do domínio e conquista e o do convívio e integração. Aqui, *Michael Heizer e Richard Long* dialogam, cada um em sua escala própria.

Bosque é o subtítulo que vem a seguir, lugar por definição aprazível e possivelmente florido, que aqui traz a disputa entre homem e natureza como ideia central apontada novamente por *Michel Serres*. Convido o artista *Rodrigo Braga* para uma conversa. A partir do seu vídeo *Tônus*, *Braga*, nascido em uma família de cientistas, expõe sua relação artística com a natureza, atravessada pela biologia e ecologia. “É esse lado de quem avilta quem”, provoca o artista. Trago então o termo Antropoceno, que vem sendo utilizado por alguns cientistas para aludir a uma nova camada geológica que registra comprovadamente a ação humana na Terra. É a iminência de uma nova era que se inicia em estado de alerta que coloca em risco a vida humana na terra.

Outro convidado para conversar sobre sua produção é *João Modé*. *Mata* traz a transcrição dessa conversa que foca em dois trabalhos de *Modé*: *O passado vem de frente numa brisa*, instalado no Museu do Açude e *Para o silêncio das plantas*, exposição nas Cavalariças do Parque Lage. A poética de intervenções e instalações sutis do artista se relaciona diretamente com o espaço a ser habitado. Esses trabalhos negociam diretamente com a natureza, convocando-a a agir com eles, tornando-a sujeito, agente e parceira. Modé se relaciona de forma viva com os ciclos da natureza, o que me remete à proposta de Jacques Rancière de que a arte que enfrenta o sopro da natureza viva, “se opõe a superfície muda dos signos pintados”⁶.

Chegamos a *Floresta*, subtítulo que encerra a discussão proposta nessa tese. Aqui a constatação da enorme diferença entre o tempo humano e o tempo da natureza, pela minha própria vivência durante uma residência dentro da floresta amazônica. Relato a experiência nesse lugar-floresta e rio-mar, e apresento alguns experimentos realizados no período. Como último artista e obra, *Grande Budha*, de *Nelson Félix*. Obra que sempre me encantou e intrigou e de certa forma disparou a hipótese central dessa tese, de que a natureza é convocada como parceira em

⁶ Ranciere, Jacques,p. 21

determinados trabalhos de arte. A natureza viva é sujeito e agente na arte contemporânea.

Um jardim em Floresta, trabalho condutor de todo o desenvolvimento dessa tese será encartado em um cartaz de imagens e também em um DVD com seu formato filme, junto a esse livro texto. Entendo que este trabalho se desenha no decorrer da pesquisa, se desdobra em muitas possibilidades de apresentação, e que não cabe aqui uma redução.

Figura 2 – Um Jardim em Floresta, Claudia Tavares, fotografia, 2014/2018



Fonte: A autora, 2014.

1 O RELATO DA UMIDADE

1.1 Neblina

Na primeira semana em que começo a habitar o espaço do ateliê alugado, com sua charmosa porta amarela que fica na Rua Alice 1606, em Laranjeiras, vizinho à minha casa, me deparo com a alta umidade relativa do ar daquele ambiente. Os primeiros livros que levo para lá começam a mostrar sinais de fungos que reverenciam espaços úmidos e adoram se alojar em papel. São aquelas conhecidas manchas brancas que vão se espalhando pelas páginas, guardas e capas de livros e cadernos. Sinal de alerta dado. Como habitar um espaço como aquele? Desumidificadores, claro. Um foi comprado, por preço módico, de uma amiga que estava de mudança, o outro me foi dado de presente por um casal que não via mais utilidade para ele. Sua eficiência foi logo notada. O ambiente ficava mais seco, menos sujeito ao mofo. Mas quando essa umidade vem das paredes de arrimo de pedra cobertas por reboco pintado, mais cedo ou mais tarde ela se mostra, estufando a tinta, se alastrando em bolhas lentamente. Já tinha experimentado essa convivência na minha própria casa, o que resultou no trabalho [des]pintura.

Em [des]pintura, exploro as paredes da minha cozinha, infiltradas pela mesma umidade advinda também de um arrimo de pedra. Se pintar significa essencialmente adicionar tinta a uma superfície, *despintar* indica a ação contrária: retirar tinta. Em [des]pintura, a massa branca pintada se estufa e se desgruda da parede pela umidade do ambiente, me provocando a escavar a superfície do plano em busca do que estará por detrás dele. Enquanto removo com a espátula a tinta deslocada, descubro mundos imaginários guardados na parede da minha própria casa. Vestígios aparecem revelando algo como pintura rupestre que se apresenta a cada remoção de tinta com a espátula. Mas o que se revela não são inscrições decifráveis, são restos úmidos que respiram. Tento desvendar o ritmo dessa respiração, relacionando-o com o movimento do meu próprio corpo. Ao final dessa operação, me defronto com a formação de uma nova paisagem. Uma paisagem ao avesso. O ano era 2011.

Figura 3 – [des]pintura, Claudia Tavares, fotografia, 2011



Fonte: A autora, 2011.

A tinta das paredes do ateliê da Rua Alice que começava a se romper, os livros mofados, o silêncio desse movimento subterrâneo e infindo da umidade, me apontavam algo. Havia uma neblina imaginária que pairava no meu ateliê. O ar úmido em suspensão embaçava minha visão. A névoa fictícia ocultava minha percepção de uma ação que aos poucos foi se desvelando: coletar a água dos desumidificadores. Recusava deixar que ela se esvaísse pela pia constantemente, a cada vez que esvaziava os recipientes plásticos dos desumidificadores. Aquela umidade me provocava, me fazia lembrar, por oposição, da seca do sertão.

1.2 Aquecedor

O que dissipa a neblina é o aumento da temperatura.

O convívio com a tecnologia dos aparelhos desumidificadores, a constante coleta dessa água, as primeiras pequenas garrafas de vidro reunidas para guardá-la foram aos poucos aquecendo o ar e dissipando a neblina imaginária da água escondida. O geógrafo Milton Santos diz que a relação do homem com a natureza é constantemente mediada por uma tecnologia. “O homem se descobre como indivíduo e inicia a mecanização do Planeta, armando-se de novos instrumentos para tentar dominá-lo”⁷. Vivencio essa mediação. Não quero dominar a umidade, mas quero aprender a conviver com ela. Os desumidificadores eram meus instrumentos na relação com essa natureza presente no ateliê, nessa tarefa de recolher a umidade. Giorgio Agamben chama de dispositivo “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”⁸. Para Agamben existem duas classes: os seres viventes e os dispositivos. Nós, seres viventes, somos afetados pelos dispositivos, que ocasionam diversos processos de subjetivação. Os desumidificadores são os dispositivos que regulam minha experiência com a natureza existente no ambiente do ateliê e provocam minha regra diária de recolher a umidade transformada em água, ativando em mim um processo de criação. Meu gestual se torna recorrente. As ideias vão aos poucos se esclarecendo. O som que faziam os desumidificadores anunciava a transformação que acontecia diariamente. A tal neblina fabulosa, então, se torna mina real. O ateliê é uma mina. Percebo que quero trabalhar com aquilo que se apresenta como matéria: a água. Quero conter essa riqueza presente no ar. E continuo pensando no sertão.

Início aí a pesquisa em fotografia, minha ferramenta escolhida, e me deparo com uma primeira questão. O que devo fotografar? Que imagens dão conta dessa estória que se anuncia? Seria a transformação química de um elemento? A

⁷ Santos, Milton. 1992, a redescoberta da natureza, FFLCH/USP, 1992, p. 4

⁸ Agamben, Giorgio. O que é um dispositivo e O amigo, Argos Editora da Unochapecó, Santa Catarina, 2009, p. 39

mudança de seu estado? Isso não é possível, não com minhas lentes. Como fotografar algo, em princípio, invisível? A transformação do vapor em água líquida ocorre dentro de uma máquina, no seu interior oculto. A presença invisível da umidade deixa, no entanto, marcas no ateliê. Meu olhar se volta para elas. Passo a perceber a mudança sutil nas paredes, portais e rodapés. De acordo com a hora do dia, a luz, incorporada como a umidade, invade e modifica suas aparências.

De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. (...) a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado⁹.

É essa pele a que se refere Barthes, que procuro encontrar nas fotografias que faço. A pele das paredes que se despelam, pela natureza presente em luz e umidade. Sigo convivendo com a umidade em sua presença, em seus vestígios e com a luz em suas nuances. “Tentemos avançar ainda na compreensão do *vestigium*. Essa palavra designa a planta do pé, e sua impressão ou seu rastro (...) O vestígio é o resto de um passo”¹⁰, nos diz Jean Luz Nancy. Passo dado, aquilo que passou, passado. Algo que reside entre a presença e a ausência. A umidade presente no ar permite sua visualidade apenas por seu rastro. A neblina é apenas metáfora, figura de linguagem. Busco imagens desse indício. Sabemos que não fotografamos as coisas do mundo e sim a luz que é refletida por elas. Registramos luminosidades para depois interpretar suas aparências. E é no convívio diário com esses rastros de umidade e traços de luz que o trabalho vai se construindo. “(...) poder ver na obscuridade é um modo de agir sobre os jogos da arte, convivendo, a partir dos indícios de um acontecimento, com a presença do ausente”¹¹. Começo a colecionar imagens. Começo também a colecionar garrafas. Água, garrafas e visibilidades.

Aos poucos vou entendendo o que fazer com a matéria engarrafada. Estou dentro de um ateliê-mina e água gera vida. Penso no sertão seco. Penso em Floresta e na ironia de seu nome. O lugarejo no sertão de Pernambuco que conheci

⁹ Barthes, Roland. *A Câmara Clara*, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985, 9ª impressão

¹⁰ Nancy, Jean Luc. *O Vestígio da Arte em Fragmentos de uma teoria da Arte*, org Huchet, Stephane,, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 303, 304

¹¹ Campos, Marcelo. *Vestígios, indícios, exterioridades*, em Araújo, Inês (org), *Indícios*, Instituto de Artes UERJ, Rio de Janeiro, 2015.

há anos atrás que em nada se assemelha a uma mata densa e verde. Como imagens, o universo úmido e íntimo de um ateliê de artista versus a amplitude plana e árida do sertão nordestino. O espólio do meu ateliê é a umidade tornada água e o herdeiro dessa riqueza será um jardim a ser construído no sertão. Adveio então o plano de levar as garrafas ao sertão, construir um jardim, regar com a água, me fazer rio voador. Transportar umidade.

Um jardim em Floresta é o título sugestivo que tenta exprimir a incoerência de se construir um jardim em uma floresta. Supõe-se que uma floresta não careça de um jardim, já que o princípio de construção de um jardim é o de construir um espaço de natureza projetado, construído, artificializado. Lugar de natureza autônoma e não planejada, uma floresta não necessita de uma natureza projetada. No entanto, levando em conta que a Floresta para onde vou não tem nada de floresta, o jardim se torna uma tentativa de inserir verde e vida num cenário supostamente marrom e árido. “Uma ação, uma operação, pode, ao encenar-se, deixar os restos do acontecido.”¹²

Entretanto, entre a ideia de construção do jardim no sertão e sua realização existe um longo percurso. O custo dessa transposição era notável. De onde sairia o orçamento para realização dessa ação? Artista-produtora, artista-pesquisadora, artista-etc. “Artista que questiona a natureza e a função de seu papel como artista”¹³, e age em várias frentes, incorporando outras competências. Artista de uma ex-galeria. Uma das frentes foi a de selecionar cinco fotografias da vivência no ambiente do ateliê, preparar um projeto e enviar para supostos compradores interessados. Agir na economia da arte, e fazer com que o trabalho pague o trabalho, sem depender de fundos externos à sua própria existência. Fazer arte é caro! No Brasil, é um luxo. Inicia-se o movimento de rede, de capilaridade, onde outros agentes mergulham nos veios. Colaboradores compradores, cada um com sua escolha de fotografia. Com a receita em cifrões pude agir. As garrafas foram de caminhão, eu de avião. No sertão, ficarei vinte e oito dias. Vou fazer um jardim em Floresta. É verão.

“Constrói-se uma cerca de proteção, estimula-se o plantio, e em tudo perpassa a história que tangencia cada muda trocada, doada, cada encontro, cada

¹² Campos, Marcelo. Vestígios, indícios, exterioridades, em Araújo, Inês (org), Indícios, Instituto de Artes UERJ, Rio de Janeiro, 2015.

¹³ Basbaum, Ricardo. <http://bienal.org.br/post/551>

quintal.”¹⁴ A rede de agentes se ramifica pelo sertão em todo jardim avistado. Por dias viajo pelas redondezas em busca de elementos para o jardim. Não tenho um planejamento com espécies determinadas, não sou uma paisagista com vasto conhecimento botânico. Sou uma artista em busca de mudas, raízes e suas possíveis dobras. Quero plantar no sertão o que ele tem para me oferecer. Circulo pela aridez em busca de seus verdes possíveis. Pelo caminho vou estabelecendo breves conexões com aqueles que me recebem e abrem seus quintais verdejantes para minha proposta. Sugiro uma troca, uma pequena imagem de um muro coberto de hera impresso em papel fotográfico colocado dentro de uma mini garrafa de vidro por mudas e vasos já plantados. Além do esperado, recebo sorrisos, afeto e até mesmo gentis incompreensões. Percebo nos rostos dos donos dos jardins expressões de dúvidas: para que ela quer fazer um jardim em Floresta? A dúvida deles parece espelhar a minha própria. Antes de me decidir pelo jardim, tinha tido outras ideias que foram deixadas de lado. O jardim surge como um receptáculo natural para a água recolhida, uma construção unindo natureza e afeto. Sigo a coleta, agora de mudas. Transporte vidas.

1.3 Precipitação

O processo de edição de um material fotográfico produzido ao longo de quatro anos consecutivos, análogo à duração desse doutorado, é laborioso por ser um material extenso e com possibilidade plural de criação de sequências e diálogos imagéticos. Como contar uma história que começa na percepção da umidade de um ambiente para se deslocar ao sertão seco de Pernambuco? Quantas imagens fotográficas são precisas? Como sintetizar uma estória singular entre 8 e 15 imagens, norma em vários editais de arte e prêmios de fotografia? É uma tarefa árdua chegar a essa redução, principalmente porque também havia muitos minutos gravados em vídeos. Esse número reduzido de imagens não era suficiente para narrar a estória que queria contar. Iniciando uma entediante montagem de slideshow, prática comum no meio fotográfico (e aqui confesso minha diminuta

¹⁴ Campos, Marcelo - texto curatorial para a exposição Um jardim em Floresta montada no Palácio das Artes, Belo Horizonte, abril de 2018.

apreciação para edições de imagens em sequências óbvias, sonorizados com faixas de jazz pop), combinada para a II Bienal do Sertão de 2017, me dou conta da existência do texto escrito que agora faz parte do vídeo, inicialmente elaborado para o projeto de publicação de um livro. Decido gravá-lo. Assim começa o processo de edição de um filme que nem pensava em existir anteriormente, e que se apresenta agora em formato curta-metragem de 14 minutos. Uma dobra do jardim. Se desde o início do processo pensei primeiramente num formato expositivo, com fotografias impressas e vídeos projetados, o desdobramento curta-metragem fez a umidade se alastrar e o jardim se expandir. É incrível como a portabilidade de um filme em formato digital o torna um material leve que pode ser carregado no vento, ao contrário do peso das caixas de madeira, que carregam garrafas e fotografias emolduradas, transportadas pelo chão. Enviar esse curta por uma rede invisível é fazer dele um rio voador que vai desaguar filme a quilômetros de distância.

O trabalho em seu formato expositivo foi selecionado pelo Edital de Ocupação da Fundação Clovis Salgado, que gerencia os espaços do Palácio das Artes em Belo Horizonte. A exposição foi montada na Galeria Mari' Stella Tristão, em abril desse ano. Entro novamente na questão custo, já que o prêmio do edital não é suficiente para cobrir todas as despesas envolvidas na produção da exposição. Mais uma vez a rede se expande com uma campanha de financiamento coletivo a qual cento e oitenta e cinco pessoas aderem¹⁵. O que aparece por fim é a capacidade que o trabalho tem de agregar forças distintas, de mobilizar simpatias.

A seleção do material de fotografia, vídeos e som foi feita em parceria com Marcelo Campos, já imaginando a extensão do projeto da tese. Em uma primeira conversa, rascunhamos uma montagem possível. Como espacializar essa história em um espaço expositivo? O que incluir e o que deixar de fora? Assim como o próprio ato fotográfico que é em sua essência seletivo, optamos por dividir o extenso conteúdo de imagens em sessões: ateliê/umidade; acúmulo/garrafas; mudança da paisagem no sertão; construção do jardim; afetos. Dentre essas divisões, a escolha de imagens pareceu mais plausível. Para cada uma das sessões foi escolhido um determinado número de imagens, que no total chegaram a trinta e sete fotografias.

¹⁵ A campanha de financiamento coletivo exigiu um trabalho intenso, com dedicação diária, durante o mês precedente à realização da exposição em Belo Horizonte. Editar curtos vídeos diários, postar nas redes sociais e preparar recompensas para os colaboradores (usando a linguagem das plataformas de crowdfunding) além da difícil tarefa de lembrar insistentemente aos amigos e conhecidos o prazo final para colaboração. A campanha arrecadou 116% do valor proposto inicialmente.

Os vídeos propõem uma presença, já que a imagem em movimento nos traz sempre para uma experiência no presente e a fotografia nos leva ao passado, ao vestígio dos passos dados. Em um deles vemos uma garrafa sendo enchida até transbordar, no outro uma caminhada pelo chão coberto de gravetos secos, com a câmera apontada para o chão. O terceiro vê a paisagem sertaneja em dia de chuva filmado durante um mesmo dia. A minha própria narração gravada em áudio é oferecida em headphones para quem quiser saber da minha versão.

Na galeria Mari'stella Tristão em Belo Horizonte existem três pilastras e três nichos. Um deles é por onde se entra no espaço. Os outros ficam à direita e à esquerda da entrada e acabaram por acolher duas projeções de vídeo devido a possibilidade de escurecer suas áreas. Os sons dos vídeos se encontram no ambiente, enchendo a galeria e contrapondo uma caminhada entre gravetos secos ao som da chuva que caia durante momentos diversos de um mesmo dia. Os headphones dispostos em bancos estão prontos para revelar a voz que conta essa estória de água, jardim e floresta¹⁶.

Entre filme e exposição, duas experiências diferentes. O filme, apoiado numa narrativa linear, entrega os acontecimentos em sequência, conduzidos por uma voz em off que narra os passos dados um a um, cronologicamente. O espectador do filme pode acompanhar as ações pelas imagens fotográficas e videográficas além de escutar a narração. No espaço expositivo, deixo essa linearidade de lado e proponho uma rota menos guiada ao visitante, para que ele possa caminhar entre os grupos de imagens, os vídeos e as garrafas dispostas em cima das caixas de transporte feitas de madeira e direcionar os passos a seu modo.

1.4 Irrigação

Irrigação (do termo latino *irrigatione*) é uma técnica utilizada na agricultura que tem, por objetivo, o fornecimento controlado de água para as plantas em quantidade suficiente e no momento certo, assegurando a produtividade e a sobrevivência da plantação. Complementa a precipitação natural e, em certos casos, enriquece o solo com a deposição de elementos fertilizantes.¹⁷

¹⁶ Em dezembro desse ano, a exposição Um jardim em Floresta virá para o Paço Imperial, no Rio de Janeiro.

¹⁷ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Irriga%C3%A7%C3%A3o>

Durante os quatro anos em que o trabalho se desenvolveu, vários pensamentos e questionamentos surgem embaralhados. Alguns foram abandonados, enquanto outros persistiram. Questionamentos diretamente ligados ao trabalho em relação a suas possíveis formas de apresentação, sua potência, suas familiaridades, suas teorias. É ele que irriga o solo das ponderações e me abre um horizonte mais amplo, um campo de pensamento onde brota a dupla natureza e arte. Passo a me perguntar: como se relacionam?

Obviamente essa pergunta é muito reducionista e não dá conta da complexidade das possíveis relações entre arte e natureza ao longo da história da arte. Escolho então reduzir o campo e focar em pensar sobre a relação da arte contemporânea com a natureza, pela produção de determinados artistas. Penso, com as palavras do geógrafo Augustin Berque, para quem a natureza é:

...de fato aquilo que em si não é definido nem para nem pelo homem; mas sim que é definido no homem e em torno dele. Pelo homem e para ele, a natureza é traduzida obrigatoriamente em termos próprios a uma cultura; ela é integrada ao mundo que o homem é capaz de conceber, de perceber e organizar. Ao mesmo tempo, a natureza em si não deixa de existir, em seu sentido próprio, que é irreduzível aos termos humanos, ou seja, não somente em relação ao homem (em seu ambiente, do mais próximo ao mais distante), mas também no próprio homem (em sua fisiologia). A natureza, essa entidade que é por vezes inconcebível, incomensurável, mas na qual o homem está imerso, que ele carrega em si mesmo e que ele não cessa de humanizar, de cultivar, a natureza portanto, por sua ambivalência, é o exemplo de uma realidade mesológica: indissolivelmente factual e sensível, física e fenomenal, a natureza é bipolar¹⁸.

A natureza é física em suas plantas, rochas, oceanos, seres vivos e fenomenal enquanto chuva, vento e clima. É fluxo e ciclo. Nos circunda, nos provem, nos orienta, nos constitui. É aquilo que deixa prover de si. A natureza constitui o fundo essencial a partir do qual tudo pode surgir. Gosto de pensar nessa realidade mesológica que aponta para as relações recíprocas entre homem e o meio em que ele vive. Um atinge e influencia o outro e vice-versa. A umidade do meio me afeta e eu respondo a esse afeto, artisticamente. “A relação entre o homem e seu entorno é um processo sempre renovado que tanto modifica o homem quanto a natureza”¹⁹, palavras de Santos. Acredito que essa seja a direção que aponta para os meus

¹⁸ Berque, Augustim. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). Paisagem, tempo e cultura. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998, p. 84-91.

¹⁹ Santos, Milton. Metamorfoses do espaço habitado, Hucitec, 4º edição, São Paulo, 1996, p. 88

intercessores, para a produção dos artistas que vem me impressionando, me irrigando. Artistas que admiro lidam com a natureza em seus trabalhos de uma forma simbiótica, parceira, onde a ação artística provoca uma reação da natureza. Me interesso pelo o que a ação do artista provoca na natureza e como ela responde aos trabalhos, se tornando parte integrante deles. Me refiro aos trabalhos onde a resposta da natureza completa e complementa o trabalho, uma arte relacional. São essas fontes que, ultimamente, mais irrigam minhas ideias. Posso dizer que Nelson Félix, Brígida Baltar, João Modé, Olafur Eliasson, Guiseppe Penone, Richard Long, Rodrigo Braga, entre outros, são minha família artística e é com eles, com suas obras e suas falas, que me desloco nessa construção de jardim e de tese.

Entretanto, desperta minha atenção desde o início da pesquisa para a escrita a impressão que a conexão arte x natureza, pelo ponto de vista da estética, parece ser sempre mediada pelo conceito de paisagem. Paisagem inicialmente vista como uma visualidade da natureza. Encontro inúmeros textos onde esse conceito aparece para referir ao trabalho de artistas que lidam com a natureza, seja por representação, observação ou interferência. Falo aqui da ideia primeira de paisagem enquanto representação visual de um país, o que parece ter sido a base para o desenvolvimento da pintura paisagística do século XVI. Penso também na relação impressionista de representação das nuances da natureza, expressas pela luz e cores, pela experiência da pintura a *plein-air*. As impressões instantâneas da apreensão da luz e do tempo. Penso ainda na *land-art*, que, de modo muito geral, foi a inauguração da interferência direta da arte nos espaços abertos da natureza. Não é possível falar da *land-art* como um movimento uniforme, visto que os artistas encaixados nessa denominação agem na natureza de formas díspares e com escalas diversas. Voltarei a falar disso mais adiante, trazendo os deslocamentos do inglês Richard Long, um dos artistas que regam meu jardim. Até então, percebo que, na literatura da arte, em todas essas experiências artísticas mencionadas acima, o termo paisagem se faz presente. Pesquisar esse conceito em toda sua complexidade seria o trabalho de uma outra tese, longe do meu objetivo aqui. Me apoio então nas ideias de Anne Cauquelin e Milton Santos, para pensar paisagem em diferentes campos.

As paisagens são muito mais que imagens da natureza para Milton Santos, que embora pertençam ao domínio da visão, também inclui movimentos, odores e sons, extrapolando a visualidade. A paisagem contemporânea na geografia “não é

dada para todo o sempre, é objeto de mudança. É um resultado de adições e subtrações sucessivas”²⁰. Santos concebe a paisagem como a expressão materializada do espaço geográfico, espaço de ação do homem, interpretando-a como um conjunto de formas, que, num dado momento, exprime as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre o homem e a natureza. A paisagem se sedimenta com as transformações da sociedade. No campo, na cidade e mesmo na floresta, camadas de tempo vão se sobrepondo. Ao geógrafo cabe ler a sociedade pela paisagem que esta produz. Na paisagem está contida a história da relação sociedade-natureza.

Anne Cauquelin está interessada em descobrir quando surge a noção de paisagem como representação figurada da natureza, como “esquema simbólico de nosso contato com a natureza”²¹. De volta a Grécia, não encontra a palavra nem o termo paisagem, mas constata que mesmo não havendo paisagem, a natureza está presente. *Physis* existe em grego. Paisagem não. Então me pergunto, a ausência da paisagem inabilita a natureza? Não. Cauquelin responde “a natureza não era figurada na forma de paisagem”²². A paisagem é, portanto, uma construção cultural, o conjunto de uma série de ideias, que as leis da perspectiva aplicadas à pintura, legitimam. Não é o que está a sua frente e sim o que se vê. Ela começa como ornamento e cenário, depois se torna toda a pintura, configurando aí um gênero: a pintura de paisagem. Mas aquilo que surge discretamente e é percebido apenas como uma técnica de representação será um grande marco de nossa cultura visual. “É por meio da arte que digo o que vejo que devo ver na natureza. E o que vejo dessa maneira é paisagem”.

A paisagem no sentido estético, segundo Cauquelin, é uma figuração da natureza que contem um enquadramento do olhar que surge com a invenção da perspectiva, enquanto que na geografia de Santos a paisagem é relacional, inscrição da atividade humana na terra, no planeta. Me identifico muito com a segunda visão, a do ponto de vista geográfico. Interação mais que visualidade. O trabalho fotográfico de *Um jardim em Floresta* não nega as regras visuais da composição e enquadramento, mas nasce da convivência com a umidade e se constitui, se

²⁰ Santos, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado*, Hucitec, 4ª edição, São Paulo, 1996, p. 61.

²¹ Cauquelin, Anne - *A invenção da paisagem*. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2007, p. 35

²² Cauquelin, Anne - *A invenção da paisagem*. Editora Martins Fontes, São Paulo, 2007, p. 45

corporifica pela fotografia. A visualidade surge da interação. Opto por adotar aqui o termo natureza enquanto matéria de convívio e troca.

Voltando ao relato da minha experiência, a primeira coisa que percebo é o lugar do ateliê como fonte de matéria. Um jardim em Floresta nasce desse ambiente específico, determinado, com endereço próprio. Se não tivesse habitado o ateliê, não teria convivido com a umidade, não teria despejado água na pia, não teria pensado no sertão, ou ao menos, não dessa forma. A natureza em estado bruto, ali presente, me afeta. Uma natureza doadora, que me oferece uma matéria a ser trabalhada. A ponte entre dois locais tão distintos é lentamente construída por conta do excesso de umidade daquele lugar. Penso então que o papel do ateliê passa a ser o de protagonista, levando em conta a natureza presente. Denomino-o ateliê-mina. O ateliê que mina umidade e o jardim construído no sertão. O que os une é a água, esse recurso natural tão precioso. Volto a pensar na relação entre arte e natureza que tem como base um lugar de convívio e parceria, até mesmo de simbiose. A natureza como parceira da arte. A natureza que responde e trabalha junto do artista.

Ganho a bolsa PDSE da Capes no primeiro semestre de 2017, para passar quatro meses na Universidade do Porto, Portugal, cidade onde existem setenta e dois jardins catalogados em sua área urbana. Parto para a viagem com o foco em frequentar e pesquisar sobre esse lugar de natureza moldada, desenhada, dominada. Que lugar o jardim ocupa na vida contemporânea? Sua função se alterou durante os tempos? O que é considerado jardim? Na pesquisa feita em Porto, me deparo com textos provocativos e catálogos de exposições em museus, que perguntam se um museu pode ser um jardim. Me interessa por isso. Como um jardim pode caber num museu? É na vigência da bolsa que a vontade de estudar as relações entre arte e natureza fica mais clara e forte. Pretendo me afastar um pouco da discussão do próprio trabalho para o que considero questões mais amplas, mas que de todo modo, perpassam o trabalho. Ou melhor, é o trabalho que me faz ficar atenta a elas. O jardim para pensar na natureza projetada pelo homem.

A ideia da arte e da natureza serem parceiras é a que mais tem me agradado ultimamente. Trabalhos de arte que têm a parceria ativa da natureza. A ideia de floresta ser um híbrido natureza x homem. Fui selecionada para a residência

*LabVerde*²³, um programa que proporciona dez dias de imersão na Floresta Amazônica. Essa vivência foi fundamental para terminar a escrita da tese e, de certa forma, afirmar o que venho pensando. Pude conviver com a umidade, sentir no corpo o calor da região amazônica, escutar os sons da floresta, navegar nas águas negras do rio-mar. Além da rica experiência pessoal, a residência também proporciona uma troca entre artistas e suas práticas variadas, e a escuta de pesquisas científicas relacionadas a destruição x preservação da natureza. Situação privilegiada para uma artista que busca na umidade-água alimento para seu jardim-floresta.

Percebo que me reconheço no cartógrafo de Suely Rolnik, que nos diz que a cartografia geográfica nada tem de estática pois segue a dinâmica das mudanças dos terrenos. Essa ideia pode ser associada também ao que ela chama de cartografia psicossocial, que é ao mesmo tempo o fazer e o desmanchar de certos mundos por tentar sintonizar com afetos contemporâneos “mergulhado nas intensidades de seu tempo”. Constato que no meu fazer artístico e na minha pesquisa teórica vou absorvendo “matérias de qualquer procedência”, “de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas”. Fontes de origens distintas me interessam e me despertam ideias. De textos teóricos a programas de TV, de trabalhos de artistas a matérias científicas vou trançando uma rede de pensamentos, tecendo a variedade e riqueza de *inputs*. Meus questionamentos “podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia”. Minhas buscas estão atentas a qualquer frequência que sintonize com minhas indagações e que possam esclarecer, substanciar ou até mesmo confundir. O cartógrafo de Rolnik é um antropófago, que se alimenta e se apropria de fontes para devolvê-las ao mundo com novos valores. O que ele quer “é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem”. Quanto aos procedimentos de pesquisa, “estes tampouco importam, pois ele sabe que deve “inventá-los” em função daquilo que pede o contexto em que se encontra.”²⁴ E nessa forma de agir, o cartógrafo se assemelha ao fotógrafo, que vai pelo caminho encontrando instantes, recortando mundos,

²³ Labverde é um programa de residência que reúne artistas nacionais e internacionais, cientistas e pesquisadores em torno da conexão entre arte, natureza e ciência. <https://www.labverde.com>

²⁴ Rolnik, Suely - Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1998.

criando visualidades e contando histórias. Histórias que abrem caminho para outros pensamentos, para novos modos de agir, para novas interações com o mundo.

2 O UNIVERSO DE ÁGUA

Lição sobre a água

Este líquido é água.
Quando pura
é inodora, insípida e incolor.
Reduzida a vapor,
sob tensão e a alta temperatura,
move os êmbolos das máquinas que, por isso,
se denominam máquinas de vapor.
É um bom dissolvente.
Embora com excepções mas de um modo geral,
dissolve tudo bem, bases e sais.
Congela a zero graus centesimais
e ferve a 100, quando à pressão normal.
Foi neste líquido que numa noite cálida de Verão,
sob um luar gomoso e branco de camélia,
apareceu a boiar o cadáver de Ofélia
com um nenúfar na mão.

Antônio Gedeão²⁵

Figura 4 – Um jardim em Floresta, Claudia Tavares, fotografia, 2014/2018



Fonte: A Autora, 2014.

²⁵ poeta português. Essa poesia me foi apresentada pelo Prof. Dr. Agnaldo Farias na ocasião do exame de qualificação dessa tese, em 2014.

2.1 Águas

A Terra é um planeta quase inteiramente coberto por água. O volume de água existente cobre mais de 70% da superfície terrestre. A hidrosfera é uma única imensa massa, um só bloco de água que se movimenta circularmente, uma das esferas do planeta. Junto a ela, a atmosfera e a litosfera. Complementares entre si, constituem nosso planeta. A esfera aquosa, ramifica-se em oceanos, mares e águas continentais, criando um sistema arterial que se espalha e se entranha pelos continentes. A água oceânica é contínua e forma um único imenso oceano, que é, por razões geopolíticas, dividido.

Os oceanos recobrem mais da metade da superfície terrestre e são os principais responsáveis pelo controle do clima. A hidrosfera partilha-se também em estados: sólido, estocado no Ártico, Antártica e nos cumes montanhosos, líquido nos oceanos, mares, lagos e rios, e gasoso formando a cobertura de nuvens que circula no céu. A evaporação da água dos mares e das florestas, causada pelo aquecimento do sol, forma as nuvens. Nesse envoltório gasoso, chuvas são conduzidas em água, que sobrevoa o mundo.

A água da chuva infiltra-se no topo das montanhas e, ao encontrar no subsolo rochas impermeáveis, acumula-se formando os lençóis freáticos. Escoa subterraneamente, acompanhando a declividade das rochas e, em determinado momento, encontra-se com a superfície. Surgem, então, as nascentes que dão origem aos rios.

As grandes civilizações humanas surgiram às margens deles. Os rios Tigre, Eufrates e Nilo, por exemplo, determinaram sociedades passadas. Os rios levam a água de volta ao mar completando o ciclo da água.

Nesse circuito perfeito, tudo se relaciona em harmonia. O sol esquenta a Terra, gerando a evaporação das águas dos oceanos, que volta em forma de chuva para alimentar o solo e os humanos, garantindo a circularidade do mecanismo da vida no planeta.

Logo após a câmera iniciar o filme mostrando detalhadamente uma sala onde há instalado um enorme telescópio, vemos belas imagens da Lua e suas crateras. Uma voz em off conta que o Chile vivia isolado do mundo até que um vento revolucionário o empurrou para o centro. Cientistas americanos e europeus, durante

os anos 60, haviam se apaixonado pelo céu do deserto do Atacama, construindo ali enormes telescópios para observação dos corpos celestes da galáxia solar. Até que um golpe de Estado acabou com a democracia, com os sonhos e com a ciência. O filme *Nostalgia da Luz*, do cineasta chileno Patricio Guzmán, quer pensar o passado astronômico e o passado histórico, juntando a visão de astrônomos, arqueólogos e de mulheres de desaparecidos políticos, cruzando suas buscas por passados diversos.

Figura 5 – *Nostalgia da Luz*, Patricio Guzmán, frame de vídeo, 2010



Fonte: GUZMÁN, 2010.

No centro da tela do cinema, vê-se uma linda imagem do globo terrestre iluminada lateralmente, e ouve-se novamente a voz do narrador: “Nosso planeta úmido só tem uma única mancha marrom, lugar sem o menor grau de umidade. É o imenso deserto do Atacama. Imagino que logo o homem chegará à Marte. (vemos agora imagens do solo do deserto) Este chão sob meus pés é o que mais se assemelha a esse mundo longínquo. Não há nada. Nem insetos, nem animais, nem pássaros.”²⁶ A narração continua e nos conta que se trata de uma terra castigada, com muito sal, o que faz com que corpos sejam mumificados e objetos permaneçam inalterados. Olhando para esse chão desértico, acompanhando os passos do cineasta numa terra ferruginosa com grau zero de umidade, nos damos conta que nenhum tipo de vida, seja animal ou vegetal, pode sobreviver nesse tipo de

²⁶ Guzmán, Patricio - *Nostalgia da Luz*, filme 90min, cor, ntsc, DVD editado pelo Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro, 2015

ambiente. Penso novamente que umidade é água escondida. Não há vida sem água.

No questionamento central dessa tese sobre algumas possíveis relações entre arte contemporânea e natureza, penso na matéria água como o primeiro elemento condutor de pensamento. É no fluxo da água que minhas ideias vão surgindo e vou achando as direções a seguir. Um dos pontos norteadores é contextualizar esse elemento na produção contemporânea. Que força ele tem? Como é usado? A arte reage ao mundo de acordo com a relação que o ser humano tem com seu meio, seu contexto histórico e com os meios tecnológicos disponíveis. Penso na matéria água com o seu potencial de assunto cultural, político e econômico, trabalhado em diversas propostas artísticas, dependendo do estado em que se encontre ou que seja sugerido. Quero me aproximar dela considerando sua concretude, sua força enquanto matéria, sua riqueza e importância enquanto recurso natural.

A água é um elemento presente em todos os dias de nossas vidas. Muitas funções cotidianas e elementares não podem prescindir dela, tais como cozinhar alimentos, matar a sede, manter a higiene pessoal. Tem como propriedades ser incolor, inodora, insípida e sem contorno prévio. A biologia nos ensina que todo ser vivo precisa de água para viver e vai mais além quando nos diz que todo ser vivo consiste em um percentual elevado de água. Como já dito, é o elemento da natureza que gera e mantém vida. No entanto, a água vem sendo encarada como um recurso natural de enorme interesse mercantil para grandes empresas, que assinalam seus interesses em privatizar sua distribuição. Pelo complexo contexto político global da atualidade, me proponho a pesquisar esse elemento natural, esse recurso precioso dentro do campo da arte, como matéria artística. Para isso, encontro em discursos e trabalhos de artistas a consciência da magnitude do material água.

Cercada por bacias e baldes azuis, verdes e cinzas de diversos tamanhos e cheios de água, vê-se uma mulher de costas, desnuda. Sentada entre eles, ela inicia uma navegação usando como remos duas colheres de pau. A ação continua e a mulher começa a tomar outras atitudes, como se banhar com uma esponja, beber a água que a circunda e usar um pano de chão para se limpar. Durante minutos assistimos essas ações se alternarem.

Trata-se do vídeo da artista mineira Sara Ramos chamado Oceano Possível, onde a artista tenta construir um oceano em sua própria casa, se ladeando de artefatos domésticos coloridos e cheios de água.

Figura 6 – Oceano Possível, Sara Ramo, frame de vídeo, 2002



Fonte: RAMO, 2002.

A tentativa é a de viajar num oceano construído, de transformar o ambiente caseiro e íntimo de um banheiro em um mar particular para atravessar, de vivenciar uma experiência de construir mares em baldes e bacias. Dividir em pequenas porções a enormidade do oceano. Segundo a artista,

Eu começo a navegar, com duas colheres de pau, fazendo referência àqueles quadros todos de banhistas, mulheres se banhando, e quero transpor a dimensão do oceano, de estar navegando para algo muito cotidiano como tomar banho. Comecei pelo que estava projetado, remar, tomar banho, mas quando fui experimentar com a água, comecei a beber. Há também o pano, sujo, em que me limpo; poderia ser um pano de chão. Então, as coisas começam a se misturar e começo a desorganizar a função dessas bacias. Elas são água, para remar, para beber, para o banho, água em um sentido muito amplo.²⁷

A água de Ramo é mar, é alimento, é higiene. Sua função varia de acordo com a experiência que a artista estabelece com ela. Ramo reforça a multi-

²⁷ Rezende, Renato e Maciel, Kátia, Poesia e Videoarte, págs 147 e 148, Editora Circuito, Rio de Janeiro, 2013.

funcionalidade essencial dessa matéria. Ela compreende a importância em várias instâncias desse material, e a transforma em matéria. Nesse vídeo a água é múltipla, elástica e o oceano um lugar a ser explorado. Água que flui, mesmo contida em bacias.

2.2 Barragens

O dia 22 de março é o dia mundial da água. De todo o reservatório planetário de água, que gira na casa de aproximadamente 1.300 bilhões de quilômetros cúbicos, apenas 2,5% desse montante é de água doce, ou seja, de água possível de ser consumida pelos homens. Isso a torna o recurso natural muito precioso, paralelamente ao petróleo.

Ao longo da história, os recursos hídricos sempre foram motivos de disputas, quase sempre envolvendo a posse de territórios estratégicos que abrigam nascentes e leitos de rios. Historicamente, o primeiro conflito pelo recurso hídrico ocorreu há cerca de 4.500 anos e envolveu duas cidades-estados da Mesopotâmia: Umma e Lagash, que disputavam áreas que abrangiam os já citados rios Tigre e Eufrates, com o intuito de irrigar suas terras e suas plantações agrícolas. As nascentes desses dois rios encontram-se no território da Turquia, mas o leito é de importante utilização econômica também para Síria e Iraque. Atualmente, o controle deles é alvo, inclusive, de grupos terroristas, mais precisamente do Estado Islâmico, que buscam o controle não só da vazão dos rios, mas de inúmeras obras hidráulicas existentes ao longo de seus leitos. O Oriente Médio é um dos pontos de maior risco da elevação do número de disputas internacionais pela água, devido à escassez que sofrem muitos de seus países. Podemos recordar que em 1967, durante a Guerra dos Seis Dias, Israel invadiu as Colinas de Golã, até então território sírio, tanto pela sua posição estratégica quanto pelo fato de essa localidade abrigar as nascentes do Rio Jordão, necessárias tanto para os israelenses quanto para a Jordânia. Atualmente, no território da Palestina, a população local é privada de ter acesso às fontes locais pelo próprio governo de Israel, sendo um dos fatores que elevam a instabilidade política em uma área com grandes desertos e pouco potencial hídrico. O caráter estratégico de uma ocupação sobre cursos d'água torna-se uma arma de

guerra capaz de ampliar sobremaneira os níveis das disputas geopolíticas na região. Ao que indicam as atuais reportagens sobre o assunto, parece já ser quase um consenso, para os cientistas políticos, que o século XXI será marcado como o século das disputas internacionais pelos recursos hídricos.

A câmera fixa aponta para o mar de Trabzon, cidade turca situada a beira do Mar Negro. Entra em quadro um homem vestido de calça e camiseta que se aproxima do mar carregando um balde vermelho. Ele se abaixa, enche o balde com a água salgada e sai de quadro enquanto a câmera continua parada. Há um corte no vídeo. Vemos em seguida os letreiros: *Watercolors, mixing water from the Red Sea with water from the Black Sea, Trabzon, Turkey - Aqaba, Jordan, Dec 18 - Dec 26, 2010*. O próximo plano é semelhante ao anterior, mas dessa vez o homem entra em quadro e derrama a água do mesmo balde vermelho no mar. Em “*Watercolor*”, Francis Alÿs cria um vídeo de 1’20”, que nos brinda com uma ação simbólica e potencialmente política que propõem a mistura das duas águas, dos dois mares, o cruzamento entre duas culturas, a aproximação entre dois países de uma região conflituosa onde a disputa de territórios envolve a proximidade e posse da água.

Figura 7 – *Watercolor*, Francis Alÿs, frame de vídeo, 2010



Fonte: ALÿS, 2010.

A cor da água pode ser negra ou vermelha, mas o ideal é que seja a mistura das duas cores. O nome do trabalho alude à milenar técnica da aquarela, onde a água é responsável pela dissolução dos pigmentos coloridos que vão formar os possíveis desenhos e onde a mistura das tintas com a água pode resultar em cores inesperadas. Parece que o artista propõe uma mistura que pode ter um resultado inesperado.

No Brasil, a famosa “indústria da seca” também age no sertão seco. A seca no Nordeste não é um fenômeno recente. A falta de chuva na região movimenta o meio político e o comércio das cidades atingidas pela estiagem. A chamada “indústria da seca” fatura alto com a falta de alimentos durante os períodos de estiagem. O uso político na distribuição dos carros-pipa é recorrente. Políticos se apresentam como responsáveis pelo envio da água, de olho nas urnas. Engendra-se um uso político e eleitoreiro da água. Negócios giram em torno da sua escassez, como o plantio de palma, uma espécie de cacto que pode alimentar o gado, e o carro-pipa, que cobra mais caro para distribuir água. Há mais de uma década a política pública da água no sertão nordestino obteve ganhos consideráveis pela construção de cisternas e poços artesianos para garantir os espaços de agricultura familiar, abastecidas mensalmente pelo exército brasileiro. “A presença dos órgãos públicos mudou da intervenção exclusivamente assistencialista e emergencial para instituições públicas, com maior capilaridade, municipalizadas, que fazem a cobertura permanente com os programas sociais”,²⁸ afirma o economista Cícero Pérciles. Essa mesma política foi interrompida no ano passado, estabelecendo um retrocesso econômico e social.

Começamos então a compreender o papel das grandes reservas para o regime e evolução do globo, as funções próprias e conjugadas dos mares, atmosfera, desertos e glaciares gigantes. Existem agora lagos de homens, agentes físicos no sistema físico da Terra. O homem é uma reserva, a mais forte e unida da natureza. É um ser-em-toda-parte. E ligado.²⁹

Com esse pensamento, o filósofo francês Michel Serres coloca sua visão sobre o momento em que vivemos, e como a humanidade se constitui como “reserva”, agindo em todo o território do planeta de forma a se tornar mais forte e influente que a própria natureza. Nessa ideia de reserva ele aponta que o ser humano não age mais individualmente, mas existe como conjunto, “ultrapassa o local para se estender por imensas camadas, astronomicamente observáveis, tal como os próprios oceanos”.³⁰ Propõe como imagem a observação da Terra por satélite, onde podemos ver enormes e densas manchas populacionais. Aponta a

²⁸ <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/05/19/alimentada-pela-escassez-industria-da-seca-fatura-com-a-estiagem-no-nordeste.htm>

²⁹ Serres, Michel. O Contrato Natural. Instituto Piaget, Lisboa, 1990, p. 36

³⁰ Serres, Michel. O Contrato Natural. Instituto Piaget, Lisboa, 1990, p. 35

Europa como uma placa que perturba o ciclo das águas, do vento, da formação de nuvens e do calor, chamando-a de megalópole, definindo-a como uma única e gigantesca cidade. A Europa comporta-se como um mar por suas redes de relações, que se espalha e irriga outras partes do globo. Sua observação não se reduz a apontar para influência do continente europeu, indica também várias outras malhas de densidades demográficas, como o nordeste norte-americano, várias áreas asiáticas como Hong-Kong, Singapura, Coreia, etc. Com essa tomada *contre-plongée*, Serres enxerga que as relações globalizadas entre homem e mundo contemporâneo deslocam a Terra de um posição outrora vitoriosa para o atual lugar de vítima. O relacionamento da humanidade com a natureza sempre esteve sujeito a mudanças contínuas. No entanto, na história do nosso planeta, as mudanças causadas pelo impacto da humanidade sobre a natureza nunca antes tiveram repercussões tão importantes como hoje. No passado, o homem ocupava a posição de fragilidade em relação à natureza, hoje essa fragilidade mudou de lugar. “As relações entre o homem e o mundo contemporâneo completam-se, transforma-se e invertem-se até”³¹, diz Serres.

Subimos alguns degraus em um grande deck de madeira e nos deparamos com um mar de imagens de mares, fotografias em livros e revistas sobrepostas, que juntas sugerem o oscilante movimento das águas dos mares. Por sobre esse mar ondulante, barulhento, ouvimos várias vozes distintas falando a palavra água em 80 idiomas. Nos colocamos na ponta de um píer. Ouvimos o barulho do mar. Em Marulho, Cildo Meirelles cria um ambiente propício para contemplação ao mesmo tempo em que reconhece o mais estratégico dos recursos naturais da atualidade. A água tem o poder de unir e separar povos. Marulho evoca a água universal, a riqueza natural que nos alimenta, nos rodeia e nos constitui.

2.3 Nascente

Nascente, olho d'água, cabeceira, mina d'água ou fonte. Todos esses nomes indicam o aparecimento, na superfície do terreno, de um lençol subterrâneo, que dará origem a córregos, rios ou ribeirões. As nascentes brotam quando o aquífero

³¹ Serres, Michel. O Contrato Natural. Instituto Piaget, Lisboa, 1990, p. 36

atinge a superfície e jorra a água armazenada no subsolo, ou quando a água da chuva entranha nas rochas e atinge a superfície em algum ponto. Ouso, a partir dessas definições, aproximar o ateliê de um artista à ideia de nascente, mesmo sabendo que a criação artística prescinde de localização exata para nascer. Penso na nascente como aquele primeiro pensamento que atravessa a cabeça, aquele primeiro experimento com um material, aquela primeira percepção quando se encontra algo interessante que acontece no início de cada novo trabalho, independente de coordenadas geográficas, estados de espírito ou ações específicas. A nascente é um acontecimento. A arte também acontece.

O ateliê de um artista, espaço que “não cessa de exercer seu fascínio³²”, pode ser visto como um refúgio ao mundo cotidiano, morada da imaginação e da criatividade. Dentro de suas quatro paredes, em espaços amplos ou de dimensões menores, em completa ordem ou desordem, é o lugar específico da criação artística. Entrar em um ateliê de um artista é como abrir diários guardados, descobrir segredos não revelados, ler romances não publicados. É um espaço que funciona como uma nascente de água, onde surgem ideias, experimentos e materializações. Assim como uma nascente de água não brota do nada, é uma etapa de um ciclo, parte de um processo da natureza, um trabalho de arte também passa por etapas e processos até emergir e seguir seu curso de rio.

³² Flório, Marisa - *O ateliê do Artista*, Arte & Ensaio n.9, Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes. UFRJ, 2002 - p. 17

Figura 8 – Marulho, Cildo Meireles, instalação, 1991



Fonte: MEIRELES, 1991.

A noção de ateliê se transforma ao longo da história da arte e “sua natureza é ambígua: ele pertence ao universo artístico mas é extrínseco à obra de arte”³³. Como sabemos, na Idade Média as corporações de ofícios ou guildas reuniam artistas que cumpriam as determinações estéticas ditadas por seus mestres. A figura do artista individualizado ainda não havia sido estabelecida e, portanto, o ateliê era um espaço comum dividido entre mestres e aprendizes.

Geralmente, cada guilda monopolizava a produção de uma específica forma de arte ou artesanato. Qualquer um que aderisse a esta profissão era obrigado a se associar. Os membros, cujos trabalhos alcançassem os padrões estipulados pelas guildas, eram denominados MESTRES. Para iniciar uma profissão, era obrigatório trabalhar como aprendiz de um mestre³⁴

Linda Weintraub, educadora, curadora e escritora americana atesta que é no Renascimento, com a emancipação das artes como algo autônomo, não

³³ Flórido, Marisa - *O ateliê do Artista*, Arte & Ensaios n.9, Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes. UFRJ, 2002 - p. 17

³⁴ Weintraub, Linda - *Making Contemporary Art: How Today's Artists Think and Work*, Londres, 2003, Thames & Hudson

determinado por uma função aplicada, e com o surgimento da pintura de cavalete e da escultura que nasce a possibilidade de circulação da obra de arte. Com essa mudança de paradigma o ateliê passa a ser o local individualizado que acolhe todo o processo de criação da obra. Deixava de ser uma oficina de artesãos para adquirir a dimensão quase mitológica que ainda hoje persiste. A partir desse ponto, é visto como o espaço do nascimento das obras de arte, o local sagrado da criação e também o lugar que é deixado de lado assim que a obra é finalizada para seguir seus diversos caminhos possíveis dentro do sistema de arte. A historiadora e curadora Marisa Flórido, em minucioso estudo para sua dissertação de mestrado intitulada *O ateliê do artista: trama do intervalo*, vai apontar o ateliê como espaço que se situa entre a origem e a margem da obra de arte. “Como a moldura, o parêntesis, o ateliê se insere no repertório dos periféricos. Pertence ao domínio das adjacências, dos arredores da obra de arte”³⁵. Ela ressalta que a origem é ligada à criação por excelência, ou seja, o surgimento de uma obra de arte, e que a margem é quando essa mesma obra deixa o território do ateliê para seguir no mundo. A partir desse momento então, indica Flórido, ele passa a não representar mais nada, apenas “uma passagem, uma trama intermediária”.

Ao contrário de Flórido, o artista Daniel Buren em seu texto crítico *Função do Ateliê*, vai colocar que entre todos os enquadramentos e limites que envolvem a obra de arte, o primeiríssimo é o ateliê, o que vem, a meu ver, reafirmar a ideia de ateliê como nascente. Buren afirma que qualquer questionamento do sistema de arte tem que levar em consideração o ateliê, pois tanto o ateliê quanto o mercado de arte são os “pilares de um mesmo edifício e de um mesmo sistema”³⁶. A expressão “estação de triagem” é usada por ele apontando que o ateliê desempenha as funções de local de produção, espera e difusão da obra, considerando a obra como um objeto manipulável e, portanto, transportável de um ponto à outro, ou seja, do ateliê ao museu ou galeria. Dito isso, vai adiante para afirmar que a obra só se encontra em seu lugar mesmo quando no ateliê, cercada de todas as coisas que a compõem, mesmo que não diretamente. “(...) ou a obra está no lugar próprio, o ateliê, e não tem lugar (para o público), ou se encontra num sítio que não é o seu lugar, o museu, e deste modo tem lugar (para o público)”. Buren critica o espaço dos museus como

³⁵ Flórido, Marisa - *O ateliê do Artista*, Arte & Ensaios n.9, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes. UFRJ, 2002 - p. 18

³⁶ Buren, Daniel. “*A função do Ateliê*” em LOOCK, Ulrich, Ed. *Anarquitectura de Andre a Zittel*, Porto, Público/Fundação Serralves, 2005, p 48.

um espaço que não respeita a unicidade da obra de arte, manipulando-as a ponto de deixá-las idênticas e estabelecendo, por tabela, a impropriedade da arte produzida em ateliê.

Flórido segue investigando ateliês modernos e sua relação com os trabalhos. Mondrian, por exemplo, chamaria de *ambiance* “um elo entre a organização do lugar, a elaboração do quadro e a revisão de sua teoria, que o fazia ir de um a outro, modificando-os em seu exercício”, o que aponta que o espaço do ateliê interferia diretamente na criação do artista. Por outro lado, mais adiante em sua pesquisa, Flórido apresenta Marcel Duchamp e sua proposta de re-significação de um objeto mundano retirado da escala do cotidiano para ser inserido no campo da arte, que explicita a teia de relações entre objeto, autor, público e instituição, faz com que o ateliê não tenha nenhum significado especial, pois essa quebra, essa modificação do fazer artístico altera o estatuto tanto do objeto de arte quanto do próprio artista. No entanto, qual não é a surpresa quando depois de sua morte, se descobre que no fundo de sua casa, havia um “ateliê secreto”, onde se encontrou a obra *Étant donnés*. Assim como um ateliê de artista carrega em si uma aura de mistério, curiosidade e até mesmo uma glamourização do espaço da criação, a obra em questão, feita para ser vista por um orifício na porta de entrada, coloca o observador imediatamente no papel de voyeur. A curiosidade em testemunhar uma obra de arte sendo feita adentrando um espaço auratizado é da mesma natureza da de um espectador em olhar pelo buraco da porta de *Étant donnés*. O ateliê secreto de Duchamp esconde sua última obra e coloca o espectador do museu no mesmo lugar do visitante de um ateliê.

Já no âmbito da arte contemporânea, com as ampliações dos campos de atuação dos artistas, as novas relações entre prática, produção e recepção, as propostas desprovidas de objetos de arte, os happenings, as ações, as ocupações, o espaço do ateliê enfrenta a necessidade de ser repensado.

Portanto, se o ateliê desaparece na dessacralização da atividade artística, na dissolução dos limites entre arte e exterioridades, no predomínio da concepção sobre a feitura da obra (como a arte conceitual); se o ateliê é desprezado porque a arte só se constitui evidenciando a trama de relações que a sanciona como arte (como o ready-made de Duchamp), se o ateliê é ou não é (como um simulacro, a factory de produtos artísticos de Andy Warhol, ironizando a mítica que envolvia o artista do expressionismo abstrato e suas demandas existenciais), se o ateliê perde seus muros porque a obra se realiza no espaço do mundo (na coincidência da produção e de recepção como as obras in situ) ... Como é possível estabelecer um só

paradigma para o abandono do ateliê ou mesmo para o ateliê? Como a arte, o ateliê poderá ser qualquer coisa ou não ser.³⁷

O espaço que serviu de meu ateliê durante mais de dois anos, na cidade do Rio de Janeiro, era um espaço abundante em elemento invisível, silencioso. O vapor de água, a umidade que está no ar e não pode ser vista, mas é sentida imediatamente quando se penetra nesse ambiente. Uma neblina imaginária. Foi no gesto diário de recolher essa invisibilidade transformada em matéria palpável pelo uso de uma tecnologia e despejar esse excesso de umidade tornada água, que surge o projeto artístico base desta tese, deslocar o excesso de água para a escassez do sertão. Essa proposta de transposição gera um deslocamento, além do da matéria água propriamente dito, mas também do ateliê em si, removendo-o da margem referida por Flório para situá-lo na origem, no centro da criação, e, portanto, poder pensar numa aproximação com a ideia de nascente, criadouro, manacial. O ateliê passa a ser então uma nascente, centro gerador da matéria prima que dispara e norteia todo o processo de *Um Jardim em Floresta*. Denomino então esse espaço doador de ateliê-mina. É nele que reside a umidade que se torna água, que se transfigura em alimento para um jardim, que forma a rede/rizoma de um acontecimento afetivo. É nesse espaço do ateliê que a princípio está à margem dos trabalhos de arte que se encontra a matéria que será explorada e deslocada de um lugar a outro. Portanto, ocorre um duplo deslocamento: deslocamento físico da água, e deslocamento da condição do ateliê de espaço de criação para espaço de produção de matéria: lugar nascente, porão sem sol, ateliê-mina. Um espaço fecundo, que leva não só a produção do trabalho como à produção da escrita de uma tese. Estabelece-se então uma das muitas possíveis relações entre natureza e produção de arte: a natureza como doadora de matéria. A matéria que está à disposição do artista, sem custo, sem fornecedor. Ela simplesmente está acessível.

Penso que aqui reside a potência de *Um jardim em Floresta*, é na margem que o trabalho acontece. O trabalho é margem. A umidade que está nas bordas do ateliê, que se desloca pra dentro das garrafas e circula de um lugar ao outro. O trabalho que é margem, vai se definindo entre as tarefas diárias, nas buscas de significação, na recolha diária de gestos e fontes. O movimento de retirar a água é cotidiano e mais importante do que o próprio jardim em sua concretude. O jardim no

³⁷ Flório, Marisa - *O ateliê do Artista*, Arte & Ensaios n.9, Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes. UFRJ, 2002 - p. 24

sertão é o objeto final, concreto, cercado, é o centro da ação, o norte na bússola a ser perseguido. Mas é na margem, membrana porosa, limiar, que não é nem dentro nem fora, que se revela a força dessa ação. Força enquanto esforço, impulso e vigor, enquanto gesto artístico.

Lembro das imagens de Brígida Baltar nas montanhas da serra de Petrópolis, vestida de branco com mochilas de plástico bolha que carregam nas costas pequenos recipientes de vidros. Com eles, Baltar vai em busca de um elemento que está ali presente e disponível, preenchendo o ar: a umidade. A natureza lhe oferece a umidade e a artista se desloca em sua procura, subindo e descendo morros, adentrando uma paisagem branca, se aproximando e se afastando da neblina. Brígida persegue sua presença, a presença e visibilidade de um fenômeno natural, cíclico e climático. A Coleta da Umidade é uma ação sensorial onde a artista trabalha com os sons, cheiros e temperaturas, acontecimentos naturais vivenciados por ela. Repensar a ideia de ateliê pode parecer saudosista, visto que hoje muitos artistas prescindem de ateliê pois o trabalho pode estar contido e realizado em computadores ou mesmo diretamente nos locais de exposição, renunciando um espaço físico para local de experimentações e acúmulo de materiais. Mas não se trata de saudosismo e sim de pensar num local de riqueza material, que no meu caso, provocou o trabalho Um jardim em Floresta.

Figura 9 – Coleta da Neblina, Brígida Baltar, fotografia, 1998



Fonte: BALTAR, 1998.

A partir disso, penso o ateliê não como espaço sacralizado nem tampouco romantizado, mas um possível espaço disparador para o questionamento que me faço hoje sobre as relações entre arte e natureza, por ser um envoltório de umidade e conseqüentemente de água, e, portanto, uma espécie de nascente.

2.4 Mina

O termo mina significa: cavidade natural no interior da terra, ou depósito na superfície dela, de minérios, água ou outros produtos, em condições de serem explorados economicamente; nascente de água; o que dá riqueza. As minas produzem algo que tem valor fora delas, estabelecendo diretamente uma conexão com o fora. Proponho entender o meu ateliê como uma fonte de riqueza, pois nele não há somente um manancial invisível de água, como é a partir dele que se projeta o deslocamento e o aproveitamento dessa água. É como se a obra já estivesse lá como intenção e eu sou o agente que vai subjetivar esse espaço privado específico: eu estabeleço as fronteiras e os fluxos para a riqueza dessa mina. Se trata inicialmente de uma mina de água e de vida, e posteriormente de arte. É um espaço fecundo, onde a natureza é doadora.

Por ter particular interesse pela fala dos artistas, procurei ouvir/ler alguns que me são particularmente caros. Pensei em alguns pontos simples, mas que refletem algumas considerações que venho fazendo sobre o lugar e a importância do ateliê no fazer artístico contemporâneo. Indaguei sobre qual a relação dos artistas com o ateliê, em termos de rotina, em termos da relação centro e margem sugerida por Flórido, e sobre como eles reagiam ao termo ateliê-mina, que proponho aqui. Como fruto de tais conversas/leituras, relato aqui suas palavras. Minha escolha das artistas Brígida Baltar e Letícia Parente para essa discussão se deu pelo interesse por suas obras.

A artista carioca Brígida Baltar me diz que:

Sempre tentei reservar um espaço físico para o trabalho e este geralmente aconteceu dentro da minha própria casa, ou quando eu era mais jovem, na casa de meus pais. Na verdade isso era uma solução mais viável para trabalhar, sem gastos extras com aluguel, passagens, e tudo mais que envolve algum deslocamento.

Existe também uma decisão que vai além destes fatores, que é o fato de acordar e já estar no seu local de trabalho, incorporando aquela preguiça da manhã, o corpo ainda lento, a casa ainda silenciosa e o pensamento calmo, este para mim é o melhor momento de iniciar, artisticamente falando, algo. Eu posso chegar até lá com a xícara de café e ainda com roupa de dormir, mas logo tento separar as coisas, visto algo e já está delimitado o espaço do trabalho, seja uma mesa, um quarto, ou outra área. São as pequenas disciplinas cotidianas que se estabelecem. Para mim mesma e pelas pessoas que também moram comigo, meus familiares, há lugares da casa que fisicamente não há nenhum vestígio de arte.

É mesmo uma passagem o ateliê, um laboratório, o lugar da experiência. Um espaço-mina, como você fala, no sentido de uma fonte de possibilidades, de riquezas profundas, de saber, de possíveis detonações. Isso se estendeu mesmo as escavações de paredes, coletas de goteiras, de poeira, de saibro, tijolos, materiais brutos do entorno, criando novas possibilidades, ações, e depois levando para outros locais, para as salas expositivas, instalando, desenhando os novos espaços com os mesmos materiais: a casa que viaja.

Mas existe alguma coisa que acontece fora de qualquer lugar, a sua conexão com a obra está em toda parte, e suas melhores soluções podem acontecer em qualquer momento, ou situação, nas noites menos tranquilas, caminhando, na rua, nos encontros sociais.

A “casa que viaja” me leva a pensar na potência desse espaço que chamo de ateliê-mina, pela sua capacidade de produzir e disponibilizar uma matéria que seja passível de deslocamento para aplicação em outros terrenos férteis a sua contaminação. A obra da carioca Brígida Baltar é uma forte referência para mim, especialmente pelos trabalhos executados no próprio âmbito de sua casa/ateliê durante a década de 90. Essa dupla função espacial, ser casa e ser ateliê no mesmo espaço físico, me faz lembrar de uma fala do Cadu, outro artista carioca com quem me identifico, que diz “eu gosto de uma frase que dizem que quando queimaram a casa de Lampião ele respondeu que a casa dele era seu chapéu. Meu ateliê é meu chapéu, eu não saio nunca dele³⁸”, alargando o espaço de criação para além do espaço físico, seja ele casa, ateliê ou mundo. Ou seja, estar em processo criativo independe do lugar que se esteja ocupando. Gerardo Mosquera, historiador e crítico de arte cubano, vai chamar atenção para uma prática contemporânea onde o “artista internacional da instalação” não envia mais suas obras para galerias e museus, mas viaja com uma espécie de maleta de ferramentas para criar trabalhos *in situ*, representando uma ruptura com o artista que cria suas obras no espaço do ateliê e oferecendo uma facilidade econômica para a circulação de obras exibidas principalmente em exposições de conteúdo global, assim como as bienais. Segundo

³⁸ <https://vimeo.com/33397820>

ele, no mundo globalizado da arte “o artista exporta, agora, a si mesmo”³⁹. Esse pode ser o caso de Baltar, que viaja pelo mundo instalando pó de tijolo retirado da sua própria casa/ateliê, de diversas maneiras por museus e galerias. No entanto, o que a artista exporta em sua maleta é um material genuíno e originário de seu ateliê-mina.

O que admiro em sua produção é a transformação do ínfimo, assim como Coleta de Goteiras onde a artista armazena gotas oriundas das goteiras do ateliê para guardá-las em pequenos frascos, e Abrigo, onde a artista molda seu corpo em uma das paredes desse mesmo espaço. “A poética de Brígida consiste na pesquisa e demonstração das experiências que podem ser em meio ao cotidiano. Aos seus olhos, esse palco opaco possui frestas por onde mina o maravilhoso. Algumas passagens se abrem ou podem ser abertas desde de que se navegue em sentido contrário à ordem do dia, no fluxo da poesia”⁴⁰, nos diz o crítico de arte, curador e pesquisador Agnaldo Farias. Baltar experimenta e eleva o estado desses elementos de natureza aparentemente tão insignificantes. Numa entrevista para o projeto Cruzamentos: *Contemporary Art in Brazil*, a artista diz “Comecei a desenvolver meu trabalho a partir dos anos 90, que foi quando o trabalho começou a ficar mais maduro, criando as relações com a casa que eu vivia. Eu comecei a fazer pequenas ações nessa casa e a utilizar materiais dessa casa que foram incorporados na minha obra”⁴¹. A artista chama de casa o que eu conceituo aqui como ateliê-mina, este espaço físico delimitado em uma área que proporciona matérias a serem trabalhadas, matérias estas que advêm do ambiente doméstico que em seu caso, sendo o pó de tijolo, carrega o sentido de estrutura desse ateliê-mina. Tendo visto que a casa era também seu ateliê, Baltar desloca tais matérias para o ambiente da arte, se utilizando de restos e sobras, coletando e colecionando o que não teria valor se não fosse absorvido pelo seu fazer artístico. A poética de Baltar está pautada na escolha desses materiais nada nobres, e como diz o artista e pensador Ricardo Basbaum “...deliberadamente renegocia e confunde o que estaria aquém ou além

³⁹ Mosquera, Gerardo - *Linguagem Internacional?*, em *Arte e Ensaio*, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, 2003, vol 10, pág 83.

⁴⁰ Farias, Agnaldo. *Aqui*, em BALTAR, Brígida - *Passagem Secreta*, Rio de Janeiro, 2010, Editora Circuito, pág 83

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=abci455oltY>

dos limites de tal forma de ação: misturando práticas, lugares, materiais e matérias, conduz a percepção para uma região que investiga os contornos do próprio corpo e os contornos do ambiente, provocando o entrelaçamento destas linhas ...”⁴²

Em um projeto de curadoria de Marcelo Campos chamado Sertão Contemporâneo, Baltar viaja ao sertão nordestino com a intenção de preencher as ranhuras da emblemática terra rachada sertaneja com o pó de tijolo retirado de seu ateliê. No entanto, a artista, que viaja em companhia de Campos, se depara com um sertão verde, úmido e chuvoso, oposto ao esperado. Partindo desse cenário de surpresa, opta por produzir junto às olarias locais tijolos com amálgama das duas terras. “A argila servira como amálgama entre o espaço privado, afetivo, da casa e a terra estrangeira, dadivosa e simbólica das sertões-de-terra-chã. Ciclo. Da terra faz-se a argila, da argila faz-se tijolos, dos tijolos a casa, da casa, ateliê. E a arte, assim como a chuva, tudo recomeça e inaugura⁴³”, afirma Campos. O ateliê-mina de Baltar permite a extração de uma matéria para subsequente deslocamento e troca para e com o mundo. Fechando a conceituação desse termo, um questionamento de Basbaum escrito no mesmo texto *Em casa*, já citado anteriormente: “Pois instalar-se nas bordas não é colocar-se mais perto dos fluxos, devires, desejos de transformação, conduzindo estas forças para o espaço de fora, mas deixando-se atravessar por elas?”⁴⁴. O ateliê-mina arremeda a trajetória de um objeto em movimento curvo impulsionado por uma força centrífuga, deslocando-o do centro em direção ao fora, à borda. A matéria interior própria de um determinado espaço é lançada ao mundo exterior, pelas mãos dos artistas.

Outra artista que me desperta particular interesse é Letícia Parente. Pesquisando em seu sítio eletrônico, me deparei com uma riqueza de textos escritos pela própria artista, onde ela afirma que “Em termos de trabalho eu cheguei a articular *A Proposta da Casa* (série de xerox), cujo assunto é a casa, em Fortaleza e no MAC-USP, mas dependia do trânsito dentro do espaço. Comecei o trabalho em xerox em 74, e esporadicamente ainda faço, mas não é o cerne da questão. É uma

⁴² BASBAUM, Ricardo - *Em casa*, em BALTAR, Brígida - *Passagem Secreta*, Rio de Janeiro, 2010, Editora Circuito, p 76

⁴³ CAMPOS, Marcelo - *Materialidade em transformação* em BALTAR, Brígida - *Passagem Secreta*, Rio de Janeiro, 2010, Editora Circuito, p 105

⁴⁴ BASBAUM, Ricardo - *Em casa*, em BALTAR, Brígida - *Passagem Secreta*, Rio de Janeiro, 2010, Editora Circuito, p 76

casa com cortes, na sua planta baixa, que tem três situações geográficas, três estados: Bahia, Ceará e Rio, as minhas residências⁴⁵”. Em conversa com seu filho André Parente, levantei a questão do termo ateliê-mina que de início o deixou reticente, mas com o desenrolar da conversa, passou a considerar a colocação como viável. A mina de Parente era sua própria casa, o ateliê era a casa, ou melhor, tudo o que estava em volta, à mão.

Essa casa que é também ateliê permite um cruzamento da administração da vida cotidiana e da criação do trabalho de arte, que por vezes brota, desponta e se desenvolve no deslocar dos objetos compartilhados do dia a dia. É na interpenetração de vida e obra que está a força desse espaço. A casa é o dentro e o que nela está contido que reverbera o cotidiano. “Armário de mim” é uma série de fotografias onde vemos o mesmo armário preenchido de vários objetos distintos a cada imagem. Roupas pretas, roupas brancas, sapatos pendurados e empilhados, papéis amassados, cadeiras e até mesmo seus filhos são materiais que vão preencher o espaço interno do armário. No vídeo *In*, com duração de 3 minutos, Parente entra no armário e se pendura pelos ombros em um cabide, fechando a porta do mesmo. Essa simples ação inclui a artista e seu corpo nas tarefas do dia a dia.

Figura 10 - *In*, Leticia Parente, frame de vídeo, 1975



Fonte: PARENTE, 1975.

Parente nos diz que “dentro do armário cabe a vida toda. As compras, as roupas, o cheio, o vazio, o dentro, o fora. Conta de mim o que contendo”⁴⁶ e Katia Maciel, artista e teórica, conclui que os vídeos realizados por Parente entre 1975 a 1982 foram todos feitos dentro de casa, apontando para objetividade das ações

⁴⁵ Parente, Leticia em : *Arte e Novos Meios* (FAAP) - <http://leticiaparente.net/>

⁴⁶ MACIEL, Katia - *A medida da casa é o corpo* - <http://www.leticiaparente.net/>

filmadas, onde não há maquiagens nem produções mirabolantes. A casa parece ser para Parente o ambiente perfeito para a execução dos seus trabalhos, já que não há uma separação evidente entre vida e arte. A arte acontece na tensão das pequenas subversões da vida. Principalmente em períodos de ditadura militar, o território desse ateliê-casa parece ter sido o mais adequado e/ou possível para Letícia Parente, posicionando aqui a arte como micro-política. A política afeta a arte que responde por meio da posição de um indivíduo artista. Miguel Chaia, cientista social, aponta para a relação entre arte e política ser mais intensa e constante em tempos de conflitos acentuados, afirmando que as obras que trazem uma dimensão política mais destacada fossem produzidas num “tempo em que a política se constitui como grande cenário”⁴⁷. De certo que o ateliê-casa oferece um abrigo do artista em relação aos confrontos externos. Contabilizar o que se tem, roupas, filhos, sapatos e guardar no armário, assim como a si próprio, pode revelar um aspecto de abrigo em tempos de perigo iminente. A casa no caso de Parente a resguarda, em contrapartida exhibe ao mundo seu produto Made in Brazil.

Penso em relatar a vivência no meu ateliê-mina, de onde retiro a matéria água que será deslocada e vertida em Floresta, sertão pernambucano. Voltando a Mosquera, me coloco na posição de uma artista que viaja com uma maleta de ferramentas não para participar de alguma bienal ou exposição em galerias ou museus, mas para instalar um trabalho. Viajo com a matéria água retirada do meu ateliê-mina para criar uma intervenção direta na natureza, e assim me aproximar das práticas da land-art, construindo uma espécie de site-specific, alargando meu intuito tanto de estabelecer uma imagem final, construir uma cena, mas também de me relacionar com um território e seus entornos.

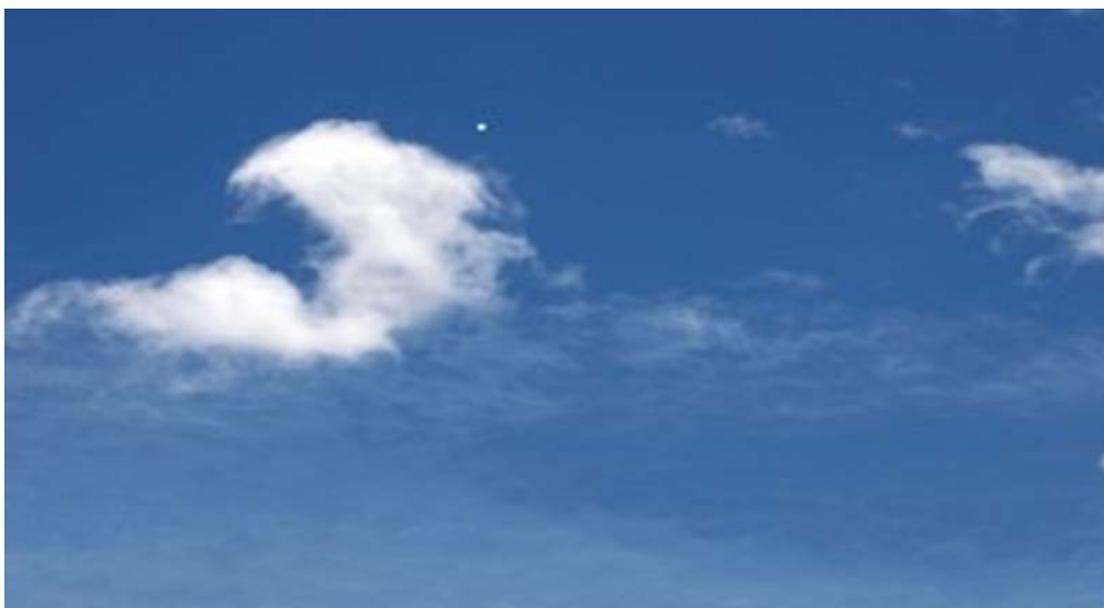
2.5 Nuvem

“Os fenômenos atmosféricos nunca são estranhos ao olhar do poeta e do pintor: ele ocupa-se deles com interesse nas suas

⁴⁷ CHAIA, Miguel, *No fio da Navalha*, entrevista por Fernanda Albuquerque, Revista Tatuí, vol 6, https://issuu.com/tatui/docs/tatu__06

viagens e nos seus passeios, porque a fortuna de uma viagem de trabalho ou de recreio muitas vezes depende exclusivamente do tempo seco e claro em terra e de um vento favorável no mar”⁴⁸
Johann Wolfgang Goethe

Figura 11 – Pedaco do Céu, Claudia Tavares, fotografia, 2006



Fonte: A autora, 2006

E o céu? Essa pergunta me surge juntamente com o fascínio sobre essa imensidão azul. O céu não é nada, mas está em todo lugar. O céu é um espaço infinito de nada, não paupável, não material, não habitável. É um espaço onde o dia e a noite transitam e se substituem sem cessar. As duas imagens acima fazem parte de um trabalho denominado de “Pedaco do céu”, de 2006. O céu fotografado foi o do sertão pernambucano, com sua amplitude que facilita a observação de uma grande variedade de formações de nuvens. Nas cópias fotográficas, abro uma mínima janela quadrada, de 2x2mm cada, na tentativa de olhar por ela e descobrir o que tem atrás do céu. Mas olhar para o céu é também olhar para um de seus habitantes transitórios: as nuvens. Cumulus, Stratus, Cumulonimbus ou Cirrus, entre outras classificações, as nuvens constituem a primeira manifestação visível das condições meteorológicas, apresentando-se em formas que prenunciam ausência ou presença de chuvas e/ou tempestades. Associadas ao vento são os principais elementos para

⁴⁸ GOETHE, Johann Wolfgang, *O Jogo da Nuvens*, tradução João Barrento, 2ª edição, Porto - Portugal, Assírio e Alvim, 2012.

os estudos da meteorologia. Para que haja a formação de nuvens é necessário que parte do vapor d'água contido na atmosfera se condense, formando pequenas gotículas de água, ou solidifique, formando minúsculos cristais de gelo.

“Simultaneamente atraído e repellido, sinto-me envolvido em um espetáculo verdadeiramente impressionante da natureza”⁴⁹. Foi também olhando para o céu que o fotógrafo americano John Pfahl, entre os anos 1988 e 1989 realiza a série de fotografias “Smoke”. Nas fotografias, vemos volumosas nuvens expelidas das torres da fábrica Bethlehem Steel, em Lackawanna, estado de New York. Fundada em 1857 inicialmente como Bethlehem Iron Company, por um grupo de ferroviários e investidores da cidade de Bethlehem, foi projetada para produzir principalmente trilhos de ferro forjado. Orientada pela visão mecanicista do mundo guiada para o progresso, no início dos anos 1900, a corporação se ramificou para o aço construindo estaleiros ao redor do país e tornando-se uma das maiores construtoras naval do mundo. Declara a falência no ano de 2001, fechando definitivamente em 2003. Na década de 80, no entanto, a siderúrgica chegava a lançar no ar “emissões altamente tóxicas, liberando 1,4 milhões de toneladas de benzeno no ar a cada ano”⁵⁰.

As imagens de Pfahl são belos e dramáticos registros dos volumes de fumaça em cores de por de sol. O espetáculo da natureza referido pelo fotógrafo são nuvens ácidas, que desvelam uma atmosfera carregada de toxidade.

⁴⁹ Pfahl, John em <https://johnpfahl.com/pages/extras/ArtStatement.html#smoke> - tradução livre de “*Simultaneously attracted and repelled, I feel myself engulfed in a truly awesome spectacle of nature*”.

⁵⁰ Pfahl, John em <https://johnpfahl.com/pages/extras/ArtStatement.html#smoke> - tradução livre de “*highly toxic emissions, discharging 1.4 million tons of benzene alone into the air each year*”.

Figura 12 – *Occidental #18*, John Pfahl, fotografia, 1988



Fonte: PFAHL, 1998.

Figura 13 – *Bethlehem #25*, John Pfahl, fotografia, 1988



Fonte: PFAHL, 1998.

O benzeno é uma substância altamente poluente e cancerígena. “É um dos muitos aromas familiares, junto com a terra recém-transformada e a grama recém-

cortada, que cheguei a identificar com a noção de lar”, diz Pfhal. A convivência do aroma tóxico instaurado com a noção de familiaridade é um alerta de que a substância dessas nuvens foi alterada. Ao invés de vapor de água, Pfahl nos revela nuvens de uma natureza artificializada, resultado da extração e modificação de minérios para produção de riquezas que abasteçam o consumo do mundo capitalista. É na década de 1970, chamada de década ambiental, devido à criação da Agência de Proteção Ambiental e a implementação de legislação ambiental que cresce a conscientização sobre questões ecológicas como o esgotamento da camada de ozônio, os danos causados pelo pesticida DDT⁵¹ e as chuvas ácidas.

Figura 14 – *Rain, Steam, and Speed -- The Great Western Railway*, Joseph Mallord William Turner, óleo sobre tela, 1844



Fonte: TURNER, 1884.

⁵¹ DDT é a abreviação de Dicloro-Difenil-Tricloroetano conhecido por sua propriedade inseticida, principalmente usado para combater doenças causadas por mosquitos como malária, tifo e febre amarela. Agricultores usaram a substância também no controle de pragas nas lavouras. Foi proibido nos anos 70, em virtude de seu efeito acumulativo no organismo e por ser cancerígeno.

A ecologia propõe a troca da ideia de natureza como fonte de matéria prima inesgotável a de natureza como habitat imprescindível das culturas. Pfahl parece rever o olhar de William Turner para a fumaça dos motores a vapor em *Rain, Steam and speed - the great western railway*. Enquanto Turner pinta o maior símbolo da era da industrialização, o trem a vapor e todo seu poder que promove a aproximação muito mais rápida entre pessoas e localidades distantes pela nova velocidade atingida por esse novo meio de transporte, numa tela atmosférica que reverencia essa incrível mudança de modo de vida do séc. XIX, Pfahl nos provoca com a beleza tóxica de nuvens nocivas.

Percebemos que não estamos mais no século das grandes mudanças industriais e sim no século que vai perceber e sofrer com o acúmulo que as alterações progressistas do passado nos presentearam. Houve aqui uma mudança de perspectiva. O processo acelerado de industrialização do mundo promove uma nova ordem mundial, que atinge a humanidade e a natureza de forma severa.

Assim como as nuvens são passageiras e transitórias, a relação entre homem e natureza se modifica no desenrolar da nossa longa história. O conceito de natureza não é fixo, varia de acordo com o conjunto de verdades que dimensionam a realidade de cada etapa da humanidade.

Ideias passam, percepções se transmutam. “Com a presença do homem na Terra, a natureza está sempre sendo redescoberta”⁵², diz o geógrafo Milton Santos. Antes da presença do homem, o que havia era só a natureza. A partir da existência humana o mundo natural tem seu sistema alterado. O planeta passa a ser o habitat dos seres humanos.

“O planeta Terra vive um período de intensas transformações técnico-científicas, em contrapartida das quais engendram-se fenômenos de desequilíbrios ecológicos que, se não forem remediados, no limite, ameaçam a vida em sua superfície”, diz Felix Guattari, que identifica que as instâncias políticas não parecem capazes de reconhecer e lidar com tal problemática. Aponta que somente o que chama de ecosofia, ou seja, a articulação entre meio-ambiente + relações sociais + subjetividade pode ser a solução para os problemas de ordem ecológica, e que essa

⁵² Santos, Milton - A redescoberta da natureza, aula inaugural Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, Março de 1992, pag 4

articulação deve se dar em escala planetária, “com a condição que se opere uma autêntica revolução política, social e cultural reorientando os objetivos da produção de bens materiais e imateriais”⁵³. Divide a ecosofia em duas: a social, baseada na reinvenção de maneiras de ser nas relações de casal, família, contexto urbano e de trabalho; e a mental, que reformula a relação do sujeito “com o corpo, com o fantasma, com o tempo que passa, com os ‘mistérios’ da vida e da morte”. Essas propostas estabelecem a necessidade de reorganizar as relações entre os seres humanos, entre o sujeito e sua subjetividade, além de entender a natureza como uma aliada e não como fonte incondicional de subsistência. A ecosofia social e mental constituem a revolução que se faz urgente, que para Guattari, é a única ordem de vivência humana possível no mundo global contemporâneo.

Voltando a Santos, o geógrafo propõe um questionamento em relação ao que distingue o homem de outras formas de vida. Ele sugere que são respostas possíveis e corretas a possibilidade da fala como a grande distinção pela habilidade de construção de uma linguagem própria, ou que o homem é o único animal que consegue se sustentar apenas nos membros inferiores assumindo uma postura ereta e todos os favorecimentos que isso lhe traz, ou que sua capacidade de reflexão é o grande fator de diferença entre outros animais. Todas essas respostas para Milton Santos são insuficientes. Para ele, o que distingue o homem de outras formas de vida é o trabalho. “O fator distintivo determinante é o trabalho, o que torna o homem uma forma de vida *sui generis* é a capacidade de produzir”.⁵⁴ Define trabalho como a capacidade de uso da energia e força própria sobre a natureza, com ou sem o uso de equipamentos mecânicos, com o intuito de reprodução da vida individual e grupal. Diferente de outros animais, o homem se relaciona com a natureza por meio da invenção, fortalecendo e potencializando sua inteligência. Por meio de gestos inventivos estabelece um “processo de troca recíproca e permanente entre homem e natureza”.⁵⁵ Guattari vai sublinhar que o trabalho humano vem se modificando frente a revolução informática, robótica e genética, o que produz

⁵³ Guattari, Félix, *As três ecologias*, tradução de Maria Cristina F. Bittencourt, Campinas, Papyrus, 1990, p. 9

⁵⁴ Santos, Milton - *Metamorfoses do Espaço Habitado*, Editora Hucitec, SP, 1996, 4ª edição, p. 87

⁵⁵ *idem*, p. 88

novamente uma transformação no habitat. Se a forma de produção se modifica, se remodela também a relação entre homem e natureza.

Mas como então pensar o trabalho artístico dentro dessa afirmação do trabalho como diferencial entre homem e outras formas de vida? Acredito que a intervenção do pensamento de Jacques Rancière se faz necessária agora. Abrindo um paralelo ao pensamento de Santos e Guattari, trago o pensamento de Rancière sobre o trabalho artístico, em *A Partilha do Sensível*. Rancière tende a ver as práticas artísticas como formas modelares de ação e distribuição do comum, tendo em vista que o comum é a cultura, os direitos/deveres e liberdade. “Qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem uma excessão às outras práticas. Eles representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades”.⁵⁶ A arte relaciona o fazer, o ser, o ver e o dizer daquilo que é comum e ao mesmo tempo particular. Ela consiste num trabalho comum, e que como tal tem apenas as especificidades tecnológicas e sensíveis características de qualquer fazer. O trabalho que diferencia os homens dos outros animais, como nos aponta Santos, inclui o pensar artístico. “Mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura e precisamos aprender a pensar ‘transversalmente’ as interações entre ecossistemas, mecanosfera e universos de referência sociais e individuais”⁵⁷, conforme Guattari. E pensar a natureza pela arte hoje é responder ao mundo que é contemporâneo aos artistas, com suas fragilidades, crises, limitações e incertezas.

De volta a transitoriedade das relações homem x natureza, para o homem medieval todas as manifestações de ordem natural eram reguladas e provocadas por uma inteligência superior. A economia medieval era baseada em recursos orgânicos e renováveis. A água, a madeira, o vento e a tração animal sustentavam e organizavam os plantios e as manufaturas. A arte representava a religiosidade e o teocentrismo. Com o fim do feudalismo e o início do modo de produção capitalista, essa visão teológica da natureza é repensada. O capitalismo se estrutura baseado em recursos não renováveis e em metais inorgânicos como o aço, ferro, prata e ouro, por exemplo. A natureza passa a ser vista como elemento imprescindível de

⁵⁶ Rancière, Jacques - *A partilha do sensível*, Editora 34, São Paulo, 2005, p. 69

⁵⁷ Guattari, Félix, *As três ecologias*, tradução de Maria Cristina F. Bittencourt, Campinas, Papyrus, 1990, p. 25

exploração para a obtenção de progresso e de lucro. “Os sistemas lógicos evoluem e mudam, os sistemas de crenças religiosas são recriados paralelamente à evolução da materialidade e das relações humanas e é sob essas leis que a natureza vai se transformando”⁵⁸. A partir do Renascimento que as ideias antropocêntricas e racionais posicionam o ser humano no centro, como indivíduo, um ser privilegiado por suas habilidades racionais e por isso apto a explorar e se apropriar da natureza. Não mais como direito divino, o homem passa a pensar a natureza como um moto-perpétuo de ciclo ininterrupto, capaz de se auto-regenerar incessantemente. É a época da grandes navegações, dos descobrimentos, do surgimento das ciências. “Assim, o utilitarismo econômico, em nome do progresso, faz da natureza sua fonte de recursos, em que a ideia de extinção, ou mesmo de recursos esgotáveis, é substituída pelo ideal de que o progresso, aliado da ciência burguesa, seria a solução para todos os problemas da humanidade”⁵⁹, complementa o também geógrafo Luis Henrique Ramos de Camargo. Seguindo adiante de acordo com a proposta de Santos, pensamos que a relação do homem com a natureza é reciprocamente progressiva e dinâmica. A ação humana age no espaço geográfico, a forma de vida humana é a criação do espaço. A geografia é a ciência do espaço do homem. O homem impõe modificações e acréscimos no espaço natural que se pode chamar de cultura e história. A natureza vai absorvendo essas novas formas culturais e históricas e vai sofrendo um processo de culturalização. “No processo de desenvolvimento humano, não há uma separação do homem e da natureza. A natureza se socializa e o homem se naturaliza.”⁶⁰ Essa relação passa a ser mediada por tecnologias. O homem se relaciona com seu meio natural e estabelece uma troca por meio de técnicas. É o caso da minha experiência no que chamei de ateliê-mina. A umidade do ambiente, o vapor de água presente no espaço só é transformado em água pelo uso de uma tecnologia, de um dispositivo, os desumidificadores, máquinas capazes de condensar e materializar o invisível em paupável. Essa transformação da matéria água me faz pensar em dois trabalhos de uma artista carioca.

⁵⁸ Santos, Milton - A redescoberta da natureza, aula inaugural Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, Março de 1992, pag

⁵⁹ Camargo, Luis Henrique Ramos de - A Ruptura do Meio Ambiente, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 2005. p. 43

⁶⁰ Santos, Milton - Metamorfoses do Espaço Habitado, Editora Hucitec, SP, 1996, 4ª edição, p. 89

Dentro de um dos cômodos de uma casa construída em 1930, vemos uma traquitana que envolve um retroprojektor e um sistema de retroalimentação onde, por um reservatório, a água pinga na superfície iluminada do aparelho projeta imagens das gotas d'água em movimento nas paredes do quarto escurecido. A única luminosidade vem do equipamento de projeção. Em um fluxo contínuo, as gotas individualizadas vão se unindo e formando pequenos mares. Em uma dança constante, lembrando os pingos de chuva nas janelas de vidro, a água escorre pelas paredes e pela mobília do cômodo. Invade também o chão, tomando conta de todo o ambiente. “Não é possível conter a força da água que verte pelo ambiente”⁶¹, diz Márcio Doctors no texto da exposição de 2007, que apresenta o trabalho Zona de Lançamento, de Marta Jourdan, no projeto Respirações, na Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro. Esse curso de gotas d'água nos remete à umidade daquele lugar, ao que fica guardado numa casa-museu sem ter visibilidade aparente e à constante modulação da matéria água, capaz de criar caminhos invisíveis por dentro de paredes, tetos e chãos.

Figura 15 – Zona de Lançamento, Marta Jourdan, projeção sobre parede, 2007.



Fonte: JOURDAN, 2007.

⁶¹ Doctors, Márcio - <http://evaklabin.org.br/acervo/marta-jourdan-zona-de-lancamento1/>

Toda a efemeridade presente em uma nuvem se evidencia perante nossos olhos em Líquidos Perfeitos, também de Marta Jourdan. É um conjunto de 11 esculturas, em que gotas d'água pingam de recipientes de vidro sobre chapas quentes de ferros de passar roupa, evaporando em pequenas nuvens. A evidência da transmutação da água em estado líquido para gasoso, como numa experiência científica, nos envolve num fluxo muito maior, evidencia um fluxo atmosférico que oscila constantemente entre estados. A água é fluxo. A natureza é fluxo. A arte está na experiência desse fluxo.

Figura 16 – Líquidos perfeitos: Ferro, vidro e água



Fonte: JOURDAN, 2008.

2.6 Rio

Tenho um livro sobre águas e meninos.
Gostei mais de um menino que carregava água na peneira.
A mãe disse que carregar água na peneira era o mesmo que roubar um vento
e sair correndo com ele para mostrar aos irmãos.
A mãe disse que era o mesmo que catar espinhos na água
O mesmo que criar peixes no bolso.

O menino era ligado em despropósitos.
Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos.

A mãe reparou que o menino gostava mais do vazio do que do cheio.
Falava que os vazios são maiores e até infinitos.
Com o tempo aquele menino que era cismado e esquisito
porque gostava de carregar água na peneira
Com o tempo descobriu que escrever seria o mesmo
que carregar água na peneira.
No escrever o menino viu que era capaz de ser
noviça, monge ou mendigo ao mesmo tempo.
O menino aprendeu a usar as palavras.
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.
E começou a fazer peraltagens.

Foi capaz de interromper o vôo de um pássaro botando ponto final na frase.
Foi capaz de modificar a tarde botando uma chuva nela.
O menino fazia prodígios.
Até fez uma pedra dar flor!

A mãe reparava o menino com ternura.
A mãe falou: Meu filho você vai ser poeta.
Você vai carregar água na peneira a vida toda.
Você vai encher os vazios com as suas peraltagens
e algumas pessoas vão te amar por seus despropósitos
Manoel de Barros

Georges Didi-Huberman aponta, em seu livro sobre a obra do artista italiano Giuseppe Penone, Ser crânio, a “diferença entre uma escultura que fabrica objetos no espaço e uma escultura que transforma os objetos em sutis atos do lugar, em ter-lugares”⁶². O filósofo afirma que a diferença está no fato que no primeiro caso o objeto é fechado e encerra nele seu resultado, menosprezando seu agente e a ação promovida, ou seja, desprezando seu processo. No segundo caso, a escultura exhibe todos os tempos envolvidos e inseparáveis em seu processo, sendo então uma obra aberta. O autor se refere, nesse capítulo, à obra “ser rio”. Penso na idéia de que é o processo temporal que determina formas. A forma de uma pedra pode ser vagorosamente afetada pelo movimento contínuo da água que desliza num rio, lapidando-a, esculpindo-a, transformando sua aparência, forma e tamanho de sua estrutura mineral. Mas pode também ser forjada pela ação do homem. Segundo Penone, “extrair uma pedra que o rio esculpiu, recuar na história do rio, descobrir o lugar certo da montanha de onde vem a pedra, extrair da montanha um bloco novo,

⁶² Didi-Huberman, Georges. Ser crânio, Editora C-Arte, Belo Horizonte, 2009 p. 58

reproduzir exatamente a pedra extraída do rio no novo bloco de pedra, é ser rio”⁶³. Didi-Huberman complementa: “Penone olha um rio como escultura e a escultura como um rio em plena atividade”⁶⁴. Em uma das pedras de “ser rio”, esse processo é extremamente longo e de certa forma silencioso e invisível, pois a forma pedra é enganosamente estável já que existe um rio agindo constantemente por detrás dela. Na outra pedra a ação humana procura refazer o mesmo processo, embora esse processo necessite de outro tempo. Penone é o rio que esculpe a segunda pedra.

Figura 17 – Ser rio, Giuseppe Penone, pedra, 1981



Fonte: PENONE, 1981.

Recorrendo novamente às belas palavras do artista italiano: “A meu ver todos os elementos são fluidos. A própria pedra é fluida: uma montanha se desagrega, torna-se areia. É unicamente uma questão de tempo. É a curta duração de nossa existência que nos faz qualificar como ‘duro’ ou ‘mole’ esse ou aquele material. O tempo desestabiliza esses critérios”. Em “ser rio”, a materialidade da pedra sofre a influência do rio mas não depende dele, pertence a ele. A pedra de Penone é rio e vida, embora sua transformação só aconteça com o passar de muitos anos, que nossa dimensão existencial não é capaz de acompanhar. A água do rio age na pedra lenta e constantemente, tornando impermanente aquilo que, aos olhos humanos, parece perene.

⁶³ Didi-Huberman, Georges. Ser crânio, Editora C-Arte, Belo Horizonte, 2009 p. 64

⁶⁴ Didi-Huberman, Georges. Ser crânio, Editora C-Arte, Belo Horizonte, 2009 p. 63

“Apesar de sua extensão, ninguém o vê. É que esse rio não tem margens nem peixes. É um rio metafórico — mas não inexistente — formado por uma coluna de vapor de água com cerca de 3 quilômetros de altura, algumas centenas de quilômetros de largura e milhares de extensão”⁶⁵. Existe um fenômeno natural que são os cursos de água atmosférica. Eles são formados por massas de ar carregadas de vapor de água, muitas vezes acompanhados de nuvens. Os ventos são os responsáveis por impulsioná-los, deslocando umidade da Bacia Amazônica para o Centro-oeste, Sudeste e Sul do Brasil, num fluxo continental. Recebem poeticamente o nome de rios voadores, popularizado pelo professor e pesquisador José Marengo do CPTEC, Centro de Previsão de Tempo e Estudos Climáticos.

A maior parte do vapor d'água vem do oceano, transportada para o continente pelos ventos alíseos, que sopram de leste para oeste — uma pequena porção dessa umidade se condensa em nuvens e cai como chuva sobre a Amazônia. Mas boa parte do vapor que forma esse rio invisível vem da própria floresta. É que, ao passar sobre a maior floresta tropical do planeta, ele incorpora a água que evapora diretamente do solo e também aquela retirada pelas plantas da terra e lançadas na forma de vapor na atmosfera. Uma parte da água da Amazônia chega ao sul do país e possivelmente vira chuva.

A natureza que é fluxo, cria fenômenos que se iniciam em um determinado espaço e tempo e vão agir em um outro espaço em outro tempo, as vezes percorrendo distâncias continentais, como é o caso dos rios voadores, que se iniciam como evaporação no oceano atlântico nas bordas do estado da Amazônia e vão desaguar como chuva a milhares de quilômetros de lá. Pensando nisso, volto ao livro *Contrato Natural* e me lembro de um trecho onde Michel Serres vai apontar a ideia de que um mínimo movimento de bater da asa de uma borboleta vai ecoar no tempo e no espaço. “...a borboleta descrita por Swift, cujo batimento de asa, num deserto da Austrália, ressoará pelas pradarias da verde Erin, talvez amanhã ou dentro de dois séculos, sob a forma de tempestade ou brisa acariciadora, segundo a oportunidade”⁶⁶. Pensamento borboleta, efeito furacão. Serres se refere à atuação humana em relação a natureza. Anuncia a necessidade, hoje muito evidente, de uma nova relação com o mundo o qual estamos degradando e poluindo incessantemente. O lugar da natureza enquanto objeto de exploração constante do homem deve urgentemente ser revisto. É preciso estabelecer limites e definir

⁶⁵ Zorzetto, Ricardo, <http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/04/01/um-rio-que-flui-pelo-ar/> - Abril 2009

⁶⁶ Serres, Michel - *O contrato Natural*, Instituto Piaget, Lisboa, 1990, p. 37.

novamente papéis. Se devastarmos a floresta Amazônica, por exemplo, acabaremos com os rios voadores que abastecem as bacias do centro-oeste e sudeste do Brasil. Causa e consequência, uma relação direta. É isso que propõe Contrato Natural, escrito em 1990. "Ela pressupõe que nós, os homens, estamos no centro de um sistema de coisas que gravitam à nossa volta, umbigos do universo, donos e possuidores da natureza". O homem estabelece regras de relação social, porém não considera contratar limites em sua convivência com o mundo natural, a partir do desenvolvimento das ciências e das técnicas associadas ao uso industrial e comercial para a geração de conforto e alimento. Subtende-se desse pacto que a natureza pode ser apropriada para prover as necessidades econômicas da sociedade indefinidamente. A natureza, enquanto objeto mantido durante longo tempo sem direitos, reage de forma própria e assustadora, no mais das vezes e mais recentemente.

O livro alerta sobre o impasse que pode custar a perpetuação da espécie humana. "A Terra existiu sem os nossos inimagináveis antepassados, poderia muito bem existir hoje sem nós e existirá amanhã ou ainda mais tarde, sem nenhum dos nossos possíveis descendentes, mas nós não podemos existir sem ela"⁶⁷. Essa constatação nos coloca à beira de um abismo. "Cada vez mais, os equilíbrios naturais dependerão das intervenções humanas", constata Guattari. É hora de reposicionar as relações, estabelecendo uma vinculação simbiótica e não mais de domínio unilateral. Milton Santos nos diz: "No processo de desenvolvimento humano, não há uma separação do homem e da natureza. A natureza se socializa e o homem se naturaliza"⁶⁸.

Giuseppe Penone parece concordar quando afirma que não há escala hierárquica entre homem e natureza, que o homem não é superior a ela, ele é um elemento que pertence a ela, um ser natural assim como uma pedra. Propõe uma comparação entre a pedra que está há milhares de anos na natureza e o homem que tem uma duração muito limitada se comparado a pedra, e questiona se um é mais importante que o outro e que é preciso considerar essa questão. O trabalho *ser rio*, comentado acima, nos propõe esse questionamento quando não somos capazes de distinguir qual pedra foi esculpida pelo tempo e qual foi esculpido pelo artista.

⁶⁷ Serres, Michel - O contrato Natural, Instituto Piaget, Lisboa, 1990, p. 58

⁶⁸ Santos, Milton - Metamorfoses do Espaço Habitado, Editora Hucitec, SP, 1996, 4ª edição, p. 89

Penone age como a natureza agiu, repete seu gesto num tempo condensado. Ação da natureza ou ação do homem? Ambas são indistinguíveis e igualmente potentes no caso desse trabalho.

E como a arte contemporânea reage a essa nova constatação contemporânea de fragilidade e de perigo eminente apontada por Cerres? Respondo essa pergunta com as palavras de Penone:

O interesse que tenho pelas formas naturais deriva da minha ideia de arte como forma de expressão que nasce não da história da arte, mas da realidade que nos circunda. (...) Eu o fiz partindo da realidade que conhecia melhor, que era a da natureza e dos elementos naturais, colocando minha pessoa e meu corpo em relação com a realidade que me cercava. É esta, substancialmente, a direção do meu trabalho e é preciso dizer que esta perspectiva artística sempre esteve presente na cultura italiana, especialmente no renascimento. Naquele momento houve uma redefinição dos valores culturais e os artistas recomeçaram a partir da natureza enquanto objeto de análise e de interesse do ponto de vista formal, filosófico, naturalista e científico. Pensemos em Leonardo Da Vinci ou em Brunelleschi: em toda a obra de ambos há um grande e fundamental interesse por aquilo que é a natureza, há a intenção de compreender as regras e a lógica das formas naturais⁶⁹.

Penone parece perceber a indistinção entre homem e natureza e seus trabalhos são o resultado dessa atitude. Como ele mesmo diz, o artista reage à realidade que o circunda, e a natureza circunda e orienta sua produção, para nossa alegria e felicidade, que como espectadores podemos ser afetados por sua genialidade.

Em um plano fechado vemos um pequeno curso de água fluindo entre pedras cinzas, com tonalidades que não variam muito. O som é conhecido, água que escorre entre as pedras. Em seguida, abre para um plano médio e avistamos galochas e mãos infantis mexendo nas pedrinhas desse riacho junto ao ruído de pegadas. Aos poucos entram em cena outras pessoas e a câmera começa a se deslocar e percorrer esse rio. Com planos agora gerais, nos damos conta que estamos dentro de um espaço museológico, com paredes brancas e teto quadriculado. Três grandes salas são interligadas por um curso de rio construído pelo artista dinamarquês Olafur Eliasson, na instalação *Riverbed*, no *Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk*, Dinamarca.

⁶⁹ http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202017000100029

Como em um leito fluvial de um rio que seca, não há sinal de plantas nem de vida, existe apenas um tímido fluxo de água que atravessa as salas. Entre o rio seco e o rio cheio, há pedras. Esse movimento de encher e esvaziar está sugerido na natureza. Mas não estamos falando do curso natural, estamos falando de elementos naturais deslocados de seu ambiente próprio por uma proposta artística que tenciona os espaços da natureza e da arte, provocando um deslocamento de lugares. *Riverbed* estabelece um ambiente natural no mundo do artifício. Trazer a experiência do fora para dentro, mas não através de imagens, e sim por meio da construção de um leito de rio artificial. Quantas pessoas que vivem num ambiente urbano de fato experimentam esse lugar? A cidade nos afasta dessa vivência.

Figura 18 - Riverbed, Olafur Eliasson, instalação, 2014



Fonte: ELIASSON, 2014.

Mas Eliasson propõe uma experiência de outra ordem, não quer simular um rio natural. Propõe uma experiência de estranhamento e questionamento dos

lugares habituais da natureza e da arte pela aproximação e deslocamento de ambos.

3 O JARDIM SEM CANTEIROS

3.1 Belvedere

“Eu queria fazer para mim uma
naturezinha particular”
Manoel de Barros

Figura 19 – Um jardim em Floresta, Claudia Tavares, fotografia, 2014/2018



Fonte: A autora, 2014.

Logo que cheguei à cidade de Porto, nos primeiros dias de minha estadia por conta da bolsa sanduíche recebida, presenciei o replantio do Jardim de São Lázaro. O mais antigo jardim municipal da cidade fica bem perto da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, na Av. Rodrigues de Freitas. Está ao lado também da Biblioteca Pública Municipal. Era o início de Março de 2017 e o outono estava à porta. O jardim tem quatro entradas, um coreto, algumas esculturas espalhadas pelos canteiros e uma fonte. Doze magnólias frondosas rodeiam o lago central. Nos canteiros, as camélias predominam espalhando seu cheiro suave e adocicado. Nas alamedas periféricas, vemos outras espécies. É o único jardim da cidade cercado

com grades. Além de estudantes que usufruem da beleza e frescor do jardim principalmente no horário do almoço, para comer seus sanduíches e fumar cigarros, senhores reformados se distraem em jogatinas de cartas e senhoras da vida ficam sentadas nos bancos a espera de seus fregueses. Atravesso o jardim em quase todas as vezes que vou para a universidade. As árvores menores protegem do vento forte que vem do mar, entra pelo rio e sobe pelas ladeiras da cidade. O replantio que assisti se deu numa manhã ensolarada. Vários homens trabalhavam em conjunto, numa coreografia onde uns retiravam as flores antigas do canteiro, outros removiam as novas mudas florais de pequenos vasos marrons para repassar a outros que rapidamente as plantavam num gestual sincronizado e repetitivo. Um outro sujeito vinha regando as partes já refeitas enquanto um pequeno caminhão estacionado ao lado esperava o término desse bailado para remover todos os restos de caixas, vasos e plantas velhas e deixar um renovado canteiro pronto para a nova estação e para o desfrute de seus visitantes.

Terreno delimitado, predominantemente cultivado com plantas ornamentais, indicado ao lazer e à fruição estética, a palavra jardim pressupõe, em sua etimologia, algo fechado. Sua origem, proveniente das línguas nórdicas e saxônicas, é o radical *garth*. *Garth* significa cerca. Essa origem etimológica aponta para a noção de jardim como geralmente o referimos hoje: um espaço com dimensões definidas, um terreno delimitado que contém elementos naturais e artificiais em comunhão, projetado e construído pelo homem para seu próprio uso.

O historiador brasileiro Carlos Terra define jardim como “o trecho da natureza onde houve a interferência humana mais ou menos profunda. Associa elementos naturais - vegetais, pedras, água e animais com os artificiais - arquitetura, mobiliário, escultura, e, inclusive, pintura”⁷⁰, uma definição sucinta e objetiva.

Em seu livro *Paisagens construídas*, Terra vai traçando uma pesquisa histórica, procurando as características mais importantes de cada tipo e estilo de jardim. Estabelece as diferenças entre os tipos de jardins, separando em jardim de prazer, ornamental e decorativo; jardim científico ligado ao estudo de plantas; jardim utilitário que tem utilidade prática como hortas e pomares; jardim secreto como refugio de tranquilidade e privacidade, especialmente floridos. A classificação de estilos começa no séc XV e XVI, com o jardim italiano e seu caráter humanista de

⁷⁰ Terra, Carlos. *Paisagens Construídas*, Editora Rio Books, Rio de Janeiro, 2013, pag 27

domínio do homem sobre o mundo sensível. Aponta que Leon Battista Alberti estabelece os fundamentos para os projetos de jardim, que incluem a unidade entre a casa e o jardim, indicando que ambos sejam preferencialmente situados em encostas para uma melhor observação das áreas ao redor da casa. É fundamental que de dentro de casa se possa avistar a amplitude do jardim. Em seguida, analisa o jardim francês do séc XVII, no contexto da supremacia absolutista francesa do rei Luis XIV. Nesse jardim, em que a inclinação não era mais enfatizada, cria-se um modelo simétrico a partir de um eixo perpendicular que parte do palácio com o ideal de uma visão prolongada em perspectiva, visando o infinito, com o uso de muitas fontes, espelhos d'água, esculturas e o uso e abuso da topiaria. O jardim era o cenário para as festas da corte. André Le Nôtre é o paisagista francês símbolo dessa época e a criação dos seus "parterres de broderie"⁷¹ evidenciavam seu objetivo de intensa domesticação da natureza. Le Nôtre quer bordar com as plantas, retirando dos tecidos os moldes de desenhos para assim moldar seus canteiros com as plantas devidamente escolhidas. Versalhes é o grande exemplo do mais rigoroso controle geométrico sobre as formas, sobre a disposição e cores das plantas, sobre o desenho do próprio parque, e expressa uma vitória da ordem ao caos natural, mostra uma visão de mundo, um desejo de domínio do monarca sobre a natureza.

Carlos Terra continua a pesquisa indicando a diferença estrutural dos jardins ingleses no séc. XVII, onde a ideologia do principal paisagista inglês William Kent sugeria que "toda a natureza era um jardim"⁷². As grandes avenidas retilíneas foram substituídas por caminhos sinuosos, que asseguravam uma visão diferenciada a cada curva do caminho, substituindo a leitura total do jardim por uma vista parcial. A geometria é substituída pela assimetria, os lagos têm aspectos naturais e a topiaria não é mais utilizada. Com a crescente urbanização do séc XIX, desenvolve-se uma conscientização da importância da natureza, até então menosprezada ou vista como divina. Os jardins são incorporados às casas burguesas, inicialmente sendo construídos na frente dos terrenos, como sinal de status social e posteriormente sendo transferidos para a parte traseira da casa, conferindo mais privacidade, flertando com a ideia de éden particular, deixando um pouco de lado o caráter social

⁷¹ "parterres de broderie" é o termo francês para os canteiros decorativos baseados em riscos de bordados.

⁷² Terra, Carlos. Paisagens Construídas, Editora Rio Books, Rio de Janeiro, 2013, pag 34

mais amplo, encontrado em jardins públicos. Jardins privados e jardins públicos assumem seus papéis diferenciados.

Não podemos pensar em jardim sem pensar em Roberto Burle Marx. Burle Marx define um jardim como “a adequação do meio ecológico às exigências naturais da civilização”⁷³. Afirma que a fonte desse conceito vem do período Neolítico, em que era necessário “transformar a natureza e sua topografia para dar plenamente seu lugar à existência humana - lugar individual e coletivo, utilitário e recreativo”⁷⁴. Vale lembrar que foi em tal período, na era do Holoceno, há cerca de 12.500 anos atrás, que aconteceu uma mudança estrutural para a humanidade, a revolução agrícola. Os homens deixam a caça como atividade principal e se voltam ao cultivo agrícola de seus alimentos. O desenvolvimento da agricultura tornou os grupos humanos até então nômades e caçadores-coletores em sedentários e proprietários. Plantar alimentos foi um passo decisivo para o domínio da natureza. A história das civilizações é uma história de constantes modificações e adaptações do território. Não é possível pensar um assentamento humano sem uma progressiva transformação de seu entorno.

Historicamente, podemos dizer que o jardim deriva da prática agrícola. O arquiteto italiano Franco Panzini em seu livro *Projetar a Natureza*, propõe um panorama histórico da determinação do homem de construir jardins como expressão artística e instrumento civilizatório. Já na introdução, Panzini afirma que “da prática agrícola foi-se separando lentamente um espaço de cultura específico, o jardim, superfície cultivada que unia à função produtiva a satisfação intrínseca de viver naquele lugar”⁷⁵. Essa indicação de Panzini coincide com a de Anne Cauquelin, que afirma que o jardim oferece o “asilo desejado” entre a natureza e a sociedade. Ambos situam o jardim como um espaço diferenciado e valoroso, a comunhão entre homem e natureza.

O jardim então é um espaço de natureza projetada e controlada pelo homem, o encontro entre aquilo que se faz por si mesmo, ou seja, a natureza e aquilo que se fabrica, o artifício. “É a natureza desenhada e controlada pelo homem, para o homem”, dizia Burle Marx. Encontramos nos jardins do paisagista uma organização

⁷³ Leenhardt, Jacques. Nos jardins de Burle Marx, Editora Perspectiva, São Paulo, 2010, p. 27.

⁷⁴ Leenhardt, Jacques. Nos jardins de Burle Marx, Editora Perspectiva, São Paulo, 2010, p. 27.

⁷⁵ Panzini, Franco. *Projetar a Natureza: arquitetura de paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea*, tradução de Leticia Andrade, São Paulo, Senac, 2013, p. 15.

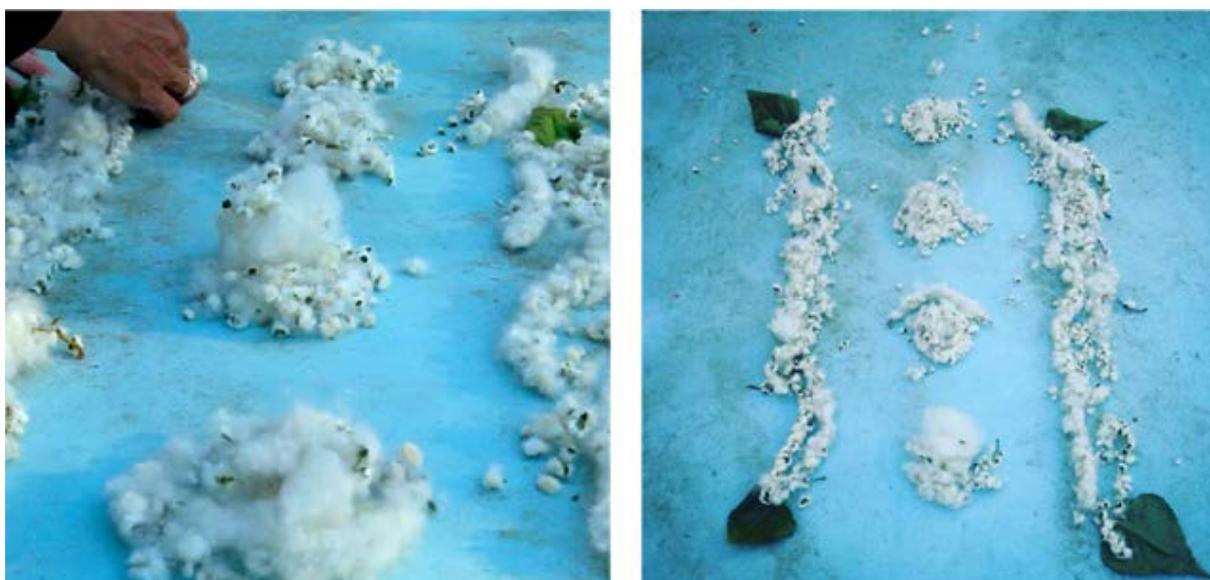
plástica que advém de sua prática pictórica, um pensamento plástico que deixa a tela e vai procurar abrigo nas cores e formas da natureza, aplicando as mesmas regras de composição de rigor moderno a um material vivo. Burle Marx compõe seus jardins como se estivesse pintando, embora utilizando uma outra sorte de materiais não próprios à pintura ou ao desenho. As plantas, com suas escalas, tonalidades e formatos passam a ser sua matéria. A geometria encontrada na sua produção artística vai ser aplicada nos gramados e canteiros de seus jardins, desde os de menor escala até aos monumentais. A exigência estética para ele não é nem um luxo nem desperdício, mas um fundamento necessário para a vida humana. O paisagista afirmava que a história dos jardins estava diretamente ligada aos ideais de cada determinado período com suas características estéticas. “Um jardim deve ser, em suma, uma obra de arte como uma pintura, uma escultura, uma sinfonia, uma tapeçaria”⁷⁶. Mas não posso limitar meu comentário sobre sua obra apenas me reportando ao aspecto estético e plástico de seus jardins, não é possível deixar de lado todo seu profundo conhecimento botânico. Burle Marx era um conhecedor de espécies em suas particularidades e especificidades relacionadas ao clima. Entendia que o vento pode modular as folhas e que o excesso ou falta de umidade pode favorecer ou prejudicar determinados gêneros de plantas. Entendia o jardim como um arranjo minucioso de espécies e microclimas decorrente da topografia, solo e altitude de cada determinada região. Considerava a complexidade da interação das plantas com os animais e as outras plantas, percebendo a adaptação possível entre elas, sem relegar o primor estético.

Lembrando do rigor dos jardins franceses, em sua geometria e organização das plantas, durante uma curta residência artística em Vila Nova de Cerveira no período que estive em Portugal, recolho pequenos galhos de paina de algodão que restavam no chão do parque que serpenteava a pequena vila às margens do rio Minho, divisa entre Portugal e Espanha. Foram dias frios e ventosos. Uma frente fria acelerou o vento para mais de 80km por hora e baixou muito a temperatura local. No terreno ao redor da casa da residência, chamada Casa do Artista, encontro uma pequena fonte sem água que serviu de fundo para a construção, ou tentativa de elaboração de uma espécie de jardim, onde ordeno as folhas, alguns galhos e a paina de algodão. Penso na simetria dos volumes, nos canteiros, na alameda

⁷⁶ Leenhardt, Jacques. Jardim e Ecologia em Nos jardins de Burle Marx, Editora Perspectiva, São Paulo, 2010, p. 27.

principal que atravessa e direciona o caminho dos possíveis frequentadores, no caso, formigas e insetos. A ação é registrada em vídeo, que depois de editado, mostra durante 13 minutos a feitura desse suposto jardim sem plantas nem terra nem raízes, em sua escala diminuta. Em fundo azul vazio, vou colocando um a um os elementos desse jardim imaginário. A ação, no entanto, enfrenta a intervenção do vento, que a cada etapa vai removendo o que está em seu lugar promovendo uma reorganização das coisas.

Figura 20 – Jardim efêmero, Claudia Tavares, frame de vídeo



Fonte: A autora, 2017.

3.2 Canteiros

Para além do que comentou Carlos Terra, se pensarmos nas funcionalidades atribuídas aos jardins, encontramos várias denominações de acordo com sua função específica, tais como jardim científico, ligado intrinsecamente ao estudo da botânica; jardim utilitário onde o cultivo é escolhido pela utilidade das plantas, seja medicinal ou alimentar; jardins de prazer que associam elementos decorativos e ornamentais, podendo ser grandes ou pequenos em extensão, públicos ou privados. Todas essas definições e classificações soam como descrições de limitados espaços verdes encontrados em meio a centros urbanos, preocupadas em estabelecer um

posicionamento do homem criador/paisagista perante a natureza projetada. Como definições cumprem seus objetivos, mas como ideias são restritas.

Senti falta de uma bibliografia nacional, uma pesquisa cujo foco tangenciasse o que venho pensando. Procurei mas não encontrei em nenhum autor nacional um interesse como o meu. Me parece que o pensamento de jardim é primordialmente visto pela perspectiva histórica, ocupada em classificar períodos, nacionalidades e ideias envoltas nos vários tipos e estilos de jardins. Os jardins são descritos, seu mobiliário comentado, sua frequência é estudada pelos modos sociais de determinada época e a ideia de domínio do homem sobre a natureza transpassa as mudanças de séculos.

Penso então nas heterotopias de Michel Foucault. Foucault percebe o valor diferenciado do jardim quando o coloca como uma heterotopia, ou seja, um lugar outro, um lugar que não pode ser definido imediatamente, um microcosmo que possui muitos estratos, um espaço de caráter complexo. Sugere o jardim como talvez a heterotopia mais antiga, mostrando, por exemplo que “na tradição persa, o jardim era um espaço sagrado que reiterava nos seus quatro cantos os quatro cantos do mundo, com um espaço supra-sagrado no centro, um umbigo do mundo (ocupado pela fonte de água)”⁷⁷. A água, como fonte, como jorro de vida e centro do mundo volta ao texto. O centro desse jardim que simboliza o mundo é ocupado por ela em sua riqueza geradora de vida. Foucault afirma que os tapetes persas são a representação tecida em linha de seus jardins, dizendo “o jardim é um tapete no qual todo o mundo atinge a sua perfeição simbólica; e o tapete um jardim que se pode deslocar no espaço”. Estar sobre um tapete persa é estar sobre um jardim, estar com o mundo todo em qualquer lugar do mundo. Um jardim então deixa de ser um lugar cercado, *garth*, e passa a ser aberto para circulação, envolvendo diferentes agentes e territórios.

Encontrei, também, em fontes de outras procedências, a série de programas documentais produzida pela empresa de comunicações inglesa BBC, que leva o idealizador e apresentador Monty Don “*Around the world in 80 gardens*”. O nome do programa descreve exatamente seu conteúdo. Ir, ao redor do mundo, em busca de jardins considerados incríveis. Don vai se encontrando com pessoas e descobrindo uma grande variedade de jardins. Em solo brasileiro ele visita o sítio Burle Marx, no

⁷⁷ Foucault, Michel. De outros espaços, Conferência proferida no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967, publicado em *Diacritics*; 16-1, Primavera de 1986

Rio de Janeiro e revela um tesouro flutuante nas margens do Rio Amazonas. Embasbacado com a diversidade da fauna brasileira, questiona porque num país tão rico botanicamente as pessoas ainda cultivam jardins, num típico deslumbramento colonial europeu, e mais especificamente, um comentário característico de quem vive num país rodeado de flores, flores estampadas em papéis de parede.

As casas flutuantes que se movem constantemente de acordo com a alteração do nível do rio Amazonas, beirando a floresta, me interessam imediatamente. Distante algumas horas de barco da cidade de Manaus, essas casas não têm endereço fixo. Se deslocam pelas águas em um movimento continuado, experimentando uma dialética: viver a permanente inconstância da natureza em seu fluxo contínuo. Podemos então chamar esta casa em movimento, que assim como o tapete persa de Foucault, de casa-jardim, que experimentam ativamente o ciclo da vida. Em seus terrenos aquáticos, as casas incorporam seus jardins. São jardins flutuantes, assim como as casas. Várias espécies são plantadas em caixas de madeiras, em estruturas de antigas canoas, em vasos e latas. Todas vivem em estruturas de madeira entrelaçada, semelhantes a estrados de camas, que boiam, como apêndices que ondulam sob as águas do rio. Algumas árvores também são cultivadas nas grandes caixas e incrivelmente sustentadas pela massa de água embaixo delas. Esses jardins não seguem padrões estéticos formais, são construídos aos pedaços e se aglutinam e aderem às casas. As casas se deslocam. Os jardins se deslocam junto, agarrados, anexados, enraizados às casas. Consigo ver aqui, em paralelo, o sobrevoos dos tapetes persas da heterotopia de Michel Foucault. A casa-tapete que leva o jardim para onde for.

O apresentador Don finaliza o programa considerando que mesmo nas mais remotas situações, a vontade de cultivar jardins é uma disposição básica do ser humano. Essa consideração aponta para a ideia de que um jardim é uma dobra da relação estabelecida em parceria entre o homem e a natureza. Os jardins flutuantes são um misto de horta, pomar e quintal, neles se encontram plantas ornamentais, frutas e ervas e a evidência do cuidado diário de seus criadores. Cauquelin volta para nos dizer: “o jardim é, com efeito, a imagem do que de melhor há no homem; ao residir no jardim, o homem se torna semelhante àquilo que o circunda”⁷⁸.

⁷⁸ Cauquelin, Anne, *A invenção da paisagem*, trad. Marcos Marcolino, São Paulo, Martins, 2007

Encontro, também, um artigo de um professor do Instituto de Filosofia da Universidade de Varsóvia, Mateusz Salwa, que propõe o jardim como performance. Me interessei imediatamente pelo assunto e vou descobrir uma curiosa análise e discussão sobre o espaço do jardim. Salwa afirma que as formas tradicionais de pensar o jardim seriam através da arquitetura, o que envolve o projeto de construção paisagística, da pintura e sua representação visual e da poesia com suas interpretações textuais, e que todas levam em conta prioritariamente a dimensão natural dos jardins. O que ele propõe então é aproximar o jardim com a ideia de performance, abrindo uma nova brecha para o pensamento. Diz que é curioso perceber um novo interesse filosófico sobre os jardins, o que segundo ele, vem crescendo nos últimos vinte anos, talvez por uma disposição maior em pensar a natureza ou mesmo pela percepção de que a forma como o jardim tem sido pensado até então pode estar correta, mas certamente é deficiente. Afirma ser unânime, no entanto, que pensar o jardim é pensar a dicotomia natureza x artifício. “*In a word, gardens are artifacts based in one way or another on nature*”. Portanto, “*gardens are humanized pieces of nature*”⁷⁹. Salwa investiga o estatuto do jardim como obra de arte, e para isso lança sete perguntas que podem iluminar o caminho. Embora meu interesse aqui não seja esse questionamento específico, aproveito as perguntas propostas para alargar minha própria concepção de jardim. A lista de perguntas inclui as seguintes ideias: jardins não são objetos estáticos para serem contemplados como as pinturas; não são estáveis; fenômenos naturais o influenciam diretamente, ou seja, a presença da natureza os torna imprevisíveis; a autoria não pode ser restrita ao homem; pergunta se seu significado é o resultado do projeto ou da relação homem x natureza; proporcionam múltiplas sensações. Aponta que na arte performativa dos séculos XX e XXI encontramos dinamismo, movimento, instabilidade. Vê nessas características uma semelhança ao status do jardim, que diferente dos objetos estáticos como as pinturas, nos retiram do lugar de espectadores contemplativos e portanto estáticos. Diz: “*the architect is the creator of the garden, while visitors, nature and all other elements are performers. In this case there is no passive, distanced audience whatsoever and nature is as active as people involved*”⁸⁰.

⁷⁹ Salwa, Mateus em https://www.academia.edu/10328182/The_Garden_as_a_Performance

⁸⁰ Salwa, Mateus em https://www.academia.edu/10328182/The_Garden_as_a_Performance

A proposição de Mateus Salwa se aproxima do que venho pensando sobre jardim. Assim como ele, penso que jardins são espaços múltiplos, complexos, inconstantes, e o mais significativo, muito vivos. Quando estamos em um jardim, estamos circundados por ele, imersos em sua instabilidade relativa ao ritmo circular de todos os ciclos biológicos envolvidos nas plantas e animais que o habitam. Jardins estão em constante mutação ao longo de dias, décadas, anos e estações, com suas plantas que crescem e morrem, os pássaros que vem e vão nos gramados e copas das árvores, se alimentando e construindo suas moradias, com as formigas que arquitetam suas casas e transportam alimento-folha de um lado a outro, com a fonte de água que enche e refresca o lago para os peixes. Seu caráter é dinâmico, mutável e temporal, devido às constantes mudanças de luz, clima e ventos, influenciando diretamente na frequência de seus visitantes. Como nos diz Heráclito: nunca se atravessa o mesmo rio duas vezes, o mesmo pode ser aplicado para um jardim. A circularidade da impermanência se torna evidente nesse ambiente e para mim essa é a sua grande riqueza. A trajetória circular descreve caminhos sempre novos mesmo percorrendo o mesmo ciclo. Jardins são complexos dinâmicos. Devem à natureza esse dinamismo, esse caráter temporal e mutável, mas não devem só à natureza, como sugere Mateusz Salwa, “*gardens are not only visual but also made of everything that might be smelled, heard and touched*”⁸¹. Esse dinamismo é imposto também pela presença humana, que ativa e imprime no jardim a impermanência. Experimentamos e experienciamos a organização racional do mundo natural com nossos corpos convocando todos os nossos sentidos, não apenas com a visão. Olfato, tato e audição também são despertados. Visualidade sim, interação também. Mais um vez o jardim perde suas cercas e se torna um território amplo, instável, colaborativo.

*Vær i vejret*⁸² tem a forma de um grande anel vertical posicionado ao longo do eixo norte-sul do *Ordrupgaard Kunstpark*. Uma biruta especial montada no teto do museu detecta a direção do vento. Sempre que o vento muda de direção, o anel emite uma rajada de nevoeiro no parque através de uma série de trinta e seis jatos que estão espaçados igualmente ao redor da circunferência do anel. Em qualquer obra de arte exibida ao ar livre, o tempo é o elemento invisível e não dito; a obra de arte está literalmente exposta ao clima. Quer reconheçamos esse fato ou não, o clima sempre faz parte do trabalho. O trabalho envolve este elemento invisível, tornando explícito o

⁸¹ Salwa, Mateus em https://www.academia.edu/10328182/The_Garden_as_a_Performance

⁸² *Vær i vejret* quer dizer ‘estar no tempo’, em dinamarquês.

vento, a atmosfera e o ar em que vivemos. Mesmo quando o vento não está soprando, o trabalho existe em um estado de potencialidade⁸³.

O Museu *Ordrupgaard*, situado em *Charlottenlund*, na Dinamarca vem desde 2015 desenvolvendo o projeto *Art Park Ordrupgaard*, no qual artistas são convidados a criar obras *site-specific*, instalando-as no parque que circunda o museu. O trabalho descrito acima é de Olafur Eliasson. Um grande anel de metal que remete a um bambolê gigante é apoiado na grama verticalmente, e quando acionado pelo vento, lança um efêmero círculo branco que passeia e se dissipa no ar. Inconstante e mutável como o vento, é possível sentir no corpo o feito das minúsculas partículas de água presentes na umidade da névoa passageira. Feito de bronze, material que reage ao tempo e envelhece, o anel vai trocando lentamente de cor tal qual o jardim em volta. Temos então um jardim, um gramado, um grande anel e uma nuvem passageira e intermitente.

Figura 21 - *Vær i vejret*, Olafur Eliason, bronze, aço, água, bomba, sensor de vento, 2016



Fonte: ELIASSON, 2016.

⁸³ Descrição do trabalho de Olafur Eliason em <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109433/vaer-i-vejret#slideshow>

Os olhos são estimulados pela beleza do acontecimento enquanto o corpo é convidado a adentrar esse círculo. O fenômeno aparentemente natural, a névoa, é provocada por uma engenharia subterrânea de uma mangueira com água pressurizada. Mas para que a nuvem seja liberada é preciso a ação do vento, que pode ou não ocorrer. Nesses intervalos do vento, o trabalho fica em suspensão. Vivo e potente como o clima e como a arte.

3.3 Alamedas

Na pesquisa feita durante minha estadia lusitana, encontro o catálogo de uma exposição que aconteceu no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, entre fevereiro e setembro do ano de 2015. Um passeio pelo imenso jardim que circunda o moderno prédio que abriga as exposições de arte contemporânea, é uma experiência que nos transporta ora para o rigor do paisagismo francês, ora para a suposta organicidade do paisagismo inglês. O jardim de 18 hectares, ou talvez melhor chamado de parque devido as suas proporções, abriga fontes, lagos, canteiros de flores, grandes alamedas que reúnem uma biodiversidade de plantas nativas e exóticas e além de abrigar também a instalação de esculturas de artistas nacionais e internacionais, como Alberto Carneiro, Richard Serra e Fernanda Gomes. Com a presença monumental do jardim abraçando o museu, a experiência de percorrer as salas expositivas que em sua arquitetura adota imensas janelas de vidro integrando o fora e o dentro, misturando luz artificial e natural, promovendo ampla visão sobre o jardim, faz com que seja fácil entender a proposta da exposição *Pode o museu ser um jardim?*, título escolhido pelo curador João Ribas. O título-pergunta propõe um olhar para os dois espaços e indica uma vontade de aproximação entre eles, aproximação essa já estabelecida pelo próprio projeto arquitetônico de Álvaro Siza Vieira. “O museu, como o jardim, é um lugar de deambulação e contemplação” afirma Ribas e estabelece o jardim como “um espaço de cultivo e prazer, mas também uma ideia, uma metáfora, um ponto de interseção

entre natureza, cultura e ciência”⁸⁴. A exposição traz obras da coleção Serralves, e promete que, assim como um jardim, mudará ao longo de seu tempo de duração, propondo duas estações: primavera e verão. A cada estação um conjunto de obras diferente.

O passeio e a imaginação, a experiência e o afeto são apontados por Ribas como pontos de comunhão entre o museu e o jardim. Passeamos num jardim como passeamos num museu. Escolhemos percursos, deambulamos entre a arte e a natureza. A ideia de deambulação e percurso, os conceitos de natureza e artifício e a própria representação pictórica da paisagem parecem ser as diretrizes para as escolhas das obras da coleção que fizeram parte da exposição, que inclui obras de Fernando Calhau, Alberto Carneiro, Lourdes Castro, Rui Chafes, Luisa Cunha, Jan Dibbets, Fischli & Weiss, Hamish Fulton, Hans Haacke, Jasper Johns, Anselm Kiefer, Fernando Lanhas, Álvaro Lapa, Miguel Leal, Juan Muñoz, Lygia Pape, Sigmar Polke, Robert Smithson, entre outros. Mais do que analisar a exposição, me apego à sua proposta de pensar museu e jardim juntos, de aproximar esses espaços aparentemente díspares e encontrar pontos que os conectem.

A obra presente na exposição *Pode o museu ser um jardim* que mais me interessa no contexto dessa tese é *Grass Grows*, de *Hans Haacke*, que traz para o interior da galeria do museu um sistema vivo. A obra, de 1967, que já foi apresentada inúmeras vezes em museus e galerias, compartilha do momento em que a ideia de ecologia começa a ser desenvolvida, pensando a natureza em outras bases, não mais como fonte inesgotável de matéria prima, mas como habitat imprescindível das culturas. É contemporânea também da arte povera com sua aposta em usos de matérias pouco nobres, efêmeros e nada convencionais. Em um monte de terra, Haacke semeia grama que vai germinar durante o tempo da exposição. Se trata de uma obra viva e em transformação evidente, cujo ritmo de vida podemos assistir. *Grass Grows* provoca um deslocamento da noção tradicional de obra perene pois infringe a estabilidade dos processos de conservação implícitos na manutenção de uma obra de arte de uma coleção de museu. Esse tempo alargado da obra demanda do visitante várias idas à exposição se a intenção for acompanhar visualmente a transformação. No entanto, a proposta é clara e

⁸⁴ Ribas, João em catálogo da exposição *Pode o museu ser um jardim?*, Fundação Serralves, Porto Portugal.

podemos, em qualquer tempo de visita, prever o que passou e que está por vir. Assim como em um jardim, o ciclo da natureza se apresenta diante de nós.

Figura 22 – Grass Grows, Hans Haacke, terra e grama



Fonte: HAACKE, 2015.

Cruzando o Atlântico e vindo pousar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, voltando ao ano de 2007, lembro ainda hoje da sensação de espanto e deslumbramento que tive ao entrar na exposição *Natureza da Paisagem* de Eduardo Coimbra. Aquele imenso espaço moderno, reto e concreto do salão principal de exposições do MAM estava verde e vivo. A instalação transforma radicalmente o espaço institucional. São 500m² de grama espalhadas pela enorme sala, com alguns caminhos abertos para permitir que se percorra o amplo espaço. “Meu trabalho se relaciona com espaço de uma maneira ampla, muitas vezes até forçando esses limites entre interior e exterior dos espaços institucionais da arte, os limites entre os conceitos de arte, arquitetura e paisagem”⁸⁵. Coimbra parece querer incorporar o

⁸⁵ <https://nararoesler.art/artists/38-eduardo-coimbra/>

jardim de Burle Marx que margeia o prédio moderno para dentro do museu, tanto no MAM quanto no Museu da Pampulha, em Belo Horizonte, onde também expôs *Natureza da Paisagem*, em 2011, e não por coincidência o paisagista também assina o projeto de jardim. Novamente museu e jardim se juntam, se confundem e co-habitam. O fora entra e o dentro se modifica.

Figura 23 – Natureza da paisagem, Eduardo Coimbra, instalação, 2007



Fonte: COIMBRA, 2007.

Caminhando pela mata atlântica que circunda o Museu do Açude, nos deparamos com *Passarela*, trabalho instalado no espaço externo onde Coimbra constrói uma estrutura de madeira, uma ponte entre as árvores que permite um passeio inclinado até o meio dos troncos das árvores. O artista se desloca do espaço interno do museu, ocupando agora seu exterior.

Figura 24 – Passarela, Eduardo Coimbra, madeira e aço, 2008



Fonte: COIMBRA, 2007.

A *Passarela*, ao contrário, é uma construção arquitetônica real, mas, como as maquetes, não visa a nada de objetivo no mundo prático. É uma construção que trata das várias possibilidades do olhar. Diante dela, em um primeiro momento, experimentamos uma visão frontal. É uma aparição no meio da mata que atrai nosso olhar. Em um segundo momento, descobrimos que é possível trilhar um caminho aéreo (pelo alto das árvores) e trocamos a visão de fora por uma visão de dentro, a visão de baixo por uma visão de cima.⁸⁶

Márcio Doctors, na época curador do Museu, destaca a possibilidade de miradas plurais que o trabalho proporciona, primeiro por ele mesmo atrair o olhar do visitante enquanto estrutura escultural e arquitetônica deslocada para dentro de uma floresta, e segundo por proporcionar uma multiplicidade de pontos de vistas para a natureza ao redor. A possibilidade de se colocar no meio do mato numa altura que a visão humana não é capaz de alcançar em sua estatura mediana certamente é um grande atrativo do trabalho. No entanto, acredito que o artista propõe mais que uma visão múltipla e diferenciada, ele propõe um deslocamento da experiência na mata que ativa outros sentidos e sentimentos. Não se trata apenas de multiplicar a visibilidade, mas de propor a interação e a vivência. Afinal, quando somos capazes de andar na altura do meio dos troncos das árvores? Percebemos que o silêncio da mata é barulhento, com os deslocamentos dos seus habitantes, com as folhas que caem constantemente, com os insetos, pássaros e animais que a habitam. Experimentamos os cheiros que variam de acordo com o dia, com o clima que altera a temperatura. Em *Passarela*, nos deparamos com a madeira em estado natural e trabalhado colocadas lado a lado, em convivência. A circularidade da natureza está novamente colocada na temporalidade da matéria. Até quando será que as árvores vão suportar essa ponte?

3.4 Campo

⁸⁶ Doctors, Márcio no catálogo da

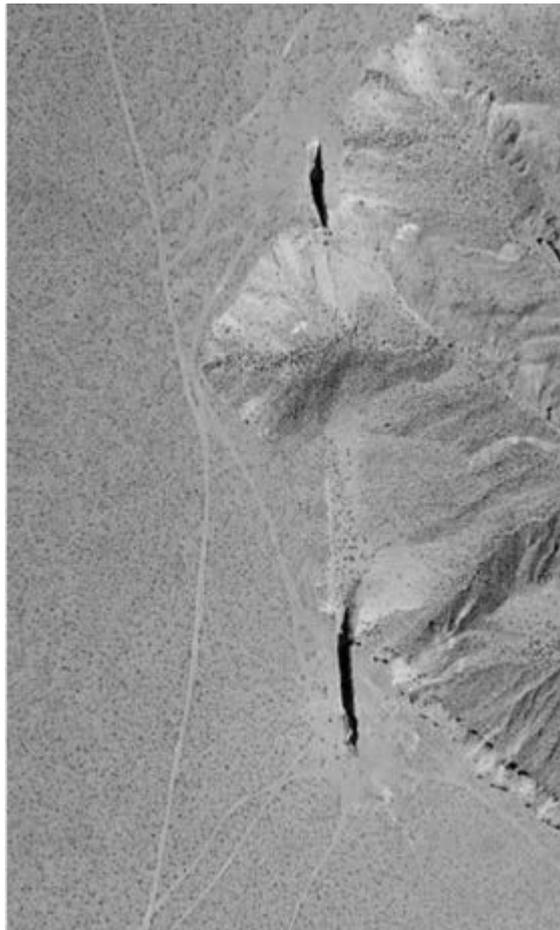
Ao longo dessa tese venho tecendo um pensamento que aponta para uma possível e potente relação entre natureza e arte contemporânea, onde a arte assume nova posição em relação à natureza. A natureza passa a não ser apenas fonte de matéria e de contemplação, de estudo e de observação, para ocupar o lugar de agente. A visão não é mais o único sentido convocado pelos trabalhos de arte. A natureza aparece com sua instabilidade, imprevisibilidade e inconstância. Surge um novo olhar para a natureza, que a transforma de objeto a sujeito. Acredito que alguns artistas vêm dando espaço para que ela se torne parte integrante do trabalho, percebendo sua potencialidade de parceria. Venho pensando em uma relação simbiótica entre arte e natureza, uma complementando o trabalho da outra. A natureza como parte integrante e atuante do trabalho, agindo como co-autora das obras. Sem a presença e atuação dela esses tais trabalhos não se completam. Curiosamente essas obras têm, em geral, caráter escultórico, talvez pela escultura já estar historicamente acostumada a ocupar o espaço externo, como, por exemplo, os monumentos expostos em praças públicas. Nessa direção de pesquisa, certamente me deparo com a *land-art* dos anos 60, a arte de trabalhar diretamente no espaço aberto e não urbano do mundo, e admitir como estratégias formais a criação de marcas, cortes, aglomeração ou realocação de materiais naturais encontrados no próprio ambiente. A *land art* certamente instaura uma nova modalidade de relação entre arte x natureza, não mais baseada na representação, mas que desafia localização, material, escala e existência temporal de uma obra de arte.

Como já disse anteriormente, não acho possível analisar esse movimento sob apenas um ponto de vista, agrupando todas as principais obras e artistas numa mesma caixa, pois seria uma tentativa de reduzir tal complexidade e pluralidade. Como colocar em um mesmo lado de uma balança trabalhos como o *Double Negative*, de Michael Heizer com *A Line Made by Walking*, de Richard Long? Enquanto um age numa escala industrial, o outro age na escala humana. Um é realizado em equipe, o outro, sozinho. Um é registrado com uma visão aérea, o outro a uma altura de 1,83m do chão. Um conquista, o outro convive. Esses antagonismos demonstram duas atitudes opostas em relação à natureza. O artista como conquistador de um território, onde ele escava e deixa uma cicatriz, ou o artista que coabita e deixa uma marca passageira. Uma ferida e um vestígio.

457 metros de comprimento, 15,2 metros de profundidade, 9,1 metros de largura são as impressionantes medidas de *Double Negative*, do americano Michael

Heizer. 218.000 toneladas de rocha, foram deslocados na construção dos rasgos na terra, localizado no deserto de Nevada, EUA. Seu corte artificial, que cruza um corte natural da Mesa Mórmon, estabelece a terra como o meio e a arte como escala. Um rasgo gigante, feito por dinamite e escavadeiras. Heizer faz um grande esforço para deixar sua marca na terra, afinal, só as escavadeiras podem tentar competir com o tamanho do deserto. Quando presente no local, a dimensão humana se apaga diante da monumentalidade do corte feito, cuja escala transpassa em média oito vezes a altura mediana de 1,70m. Por outro lado, esse rasgo, visto do céu, se torna diminuto na imensidão maior do deserto. Existe uma tensão clara entre as escalas, a humana e a territorial.

Figura 25 – Double Negative, Michael Heizer, escavação no deserto, 1969



Fonte: HEIZER, 1969.

No filme *Troublemakers, the story of land art*, dirigido por James Crump em 2013, apresenta os trabalhos de Michael Heizer, Robert Smithson e Walter de Maria, e entrevista, entre outros, o curador Germano Celant e a colecionadora e galerista Virginia Dwan. O filme começa com Dwan dizendo que esses artistas estavam procurando uma tela maior para trabalhar, e Celant afirma que a ideia de *land art* se relaciona a ideia do globo terrestre porque estávamos na época das primeiras imagens da Terra via satélite, e que, por essa visão, a Terra se torna um objeto onde se pode desenhar. Ouvimos Heizer dizer: “*Double Negative is really a scar of a kind. An intruso of nature, an assault of some sort. It’s as though a surgeon took an exploratory cut to show its innards*”⁸⁷. O artista quer intervir na terra, quer deixar sua marca. Ele pensa em massa, volume, peso e escala, ele pensa em escultura, “*there is nothing there, yet it is still a sculpture*”⁸⁸. Penso em Milton Santos, que afirma: “A presença do homem na face da terra muda o sistema do mundo. (...) Assim, o homem é sujeito, enquanto a terra é objeto”⁸⁹. Em *Double Negative*, Heizer é o sujeito que atua sobre o objeto terra. Estabelece uma relação de domínio, de conquista da natureza. Natureza que parece, a princípio, inerte, embora a erosão da rocha venha alterando morosamente a aparência da obra.

Richard Long cria uma linha de alguns metros gerada pelo seu caminhar sobre a relva. Em uma entrevista ele diz “*There was a time, when I was in Bristol that I realized it was more interesting to make art at the real world, so to speak, than it was in a studio*”⁹⁰. Esta intervenção de escala humana e caráter vivencial me parece ponto de partida de uma nova sensibilidade para com a natureza, de uma nova filosofia da intervenção mínima. Um homem, com seu tamanho próprio, se encontra na natureza. “*I really like the idea of making something from nothing, which is, so to say, what A line made by walking is (...) so everything is mediated through my body*”. Durante dias desloca-se sobre a relva sempre seguindo um mesmo traço reto. Uma vez realizada a ação, se inicia imediatamente a restauração espontânea da entropia natural que, lentamente vai dissipando todo o caminho marcado pelas pegadas do artista. Um gesto conceitual, uma ação preservada em fotografia. O apagamento da

⁸⁷ Heizer, Michael in *Troublemakers, the story of land art*, a fim by James Crump, 2015, <http://troublemakersthefilm.com>

⁸⁸ <http://doublenegative.tarasen.net/double-negative/>

⁸⁹ Santos, Milton - *Metamorfoses do espaço habitado*, Editora Hucitec, 4ª edição, São Paulo, 1996, p. 90.

⁹⁰ Long, Richard entrevistado por Stephen Snoddy, Director of The New Art Gallery Walsall em <https://www.youtube.com/watch?v=XVCEku5SAWo>

linha não apaga a caminhada, não suprime a obra. Seu valor não reside em sua permanência, nem isso é condição necessária.

A poética de Long emerge da solitude e da interação com a natureza local, onde a potência não reside na escala monumental, muito pelo contrário, se localiza na delicadeza e prática do respeito. *"The great luxury about me doing the walks is that I can do it alone. The solitude and being able to work in those beautiful places completely on my own is kind of part of the whole work, really"*.

Figura 26 - A line made by walking, Richard Long, 1967



Fonte: LONG, 1967.

Long deixa marcas de sua presença humana. A natureza responde, viva, vegetal e mutante. Aqui a natureza não é intermediada por nenhuma tecnologia, para recordar a ideia de Milton Santos, escrita no primeiro capítulo. Um homem cria mais uma camada de intervenção na superfície geográfica da terra através de sua caminhada, de suas pegadas, do peso de seu corpo contra a relva. O contato é primário. O ciclo vital é exposto.

Tenho consciência que a *land art* é um campo de atuação artística contemporânea muito mais amplo, que envolve outras questões capitalistas como o tremor de terra causado no sistema de exibição de museus e galerias e mercado de valores atribuído ao objeto artístico, que problematiza as relações obra/galeria/artista/colecionador e que introduz a ideia de *site* e *non site*. Segundo Glória Ferreira, “O que estava em jogo era sobretudo uma nova relação entre forma e material, este não sendo apenas submetido à maestria do artista, mas carregando consigo outros níveis de significações que colocam em xeque os limites tradicionais entre os produtos da arte e os da natureza”⁹¹. Procuro trazer então, por via dos dois trabalhos discutidos acima e das falas de seus próprios artistas, duas maneiras, duas atitudes artísticas distintas, que colocam o artista e a natureza em posições diferentes. Voltando a minha ideia principal, de uma parceria estabelecida entre obra e natureza, aponto com a diferenciação entre *Double Negative* e *A line made by walking*, a direção que pretendo seguir adiante e que encontra eco nas palavras de Michel Serres, que diz:

O parasita agarra tudo e não dá nada; o hospedeiro dá tudo e não agarra nada. O direito de dominação e de propriedade reduz-se ao parasitismo. Pelo contrário, o direito de simbiose define-se pela reciprocidade: aquilo que a natureza dá ao homem é o que este lhe deve dar a ela, tornada sujeito de direito⁹².

A ideia de ciclo e reciprocidade retorna com esse pensamento de Serres. A simbiose estabelece uma relação de dependência entre duas partes, enquanto no parasitismo apenas uma das partes é beneficiada. Dois sujeitos agem em colaboração. Podemos pensar na simbiose como uma relação de reciprocidade, que ativa e estabelece um ciclo entre dois envolvidos. É rica e dinâmica.

3.5 Bosque

⁹¹ Ferreira, Glória - LandArt: paisagem como meio da obra de arte em Anais de Paisagem e Arte: a invenção da natureza, a evolução do olhar, I COLÓQUIO INTERNACIONAL DO CBHA - CIHA, São Paulo - 5 a 10 de setembro de 1999. p. 185

⁹² Serres, Michel - O contrato Natural, Instituto Piaget, Lisboa, 1990, p. 66

As primeiras linhas escritas por Michel Serres, no já citado livro *O contrato natural*, descrevem uma disputa entre dois inimigos que lutam num campo de areia movediça. O filósofo, inspirando-se na pintura de Goya, não deixa escapar que os dois lutadores se enfrentam sobre um pântano e, assim, quanto mais se movimentam mais se afundam. Parte da série de Pinturas Negras, *Duelo a Garrotazos* se refere à disputa política como luta pelo poder entre os homens. Serres, no entanto, utiliza essa imagem para se referir ao momento em que nos encontramos enquanto humanidade com nossa relação com a Terra. A disputa entre os dois homens pintados, para ele, não se restringe à disputa no domínio específico entre os homens, mas sim entre humanidade e natureza. “A cada movimento, um buraco viscoso engole-os e ambos se enterram na lama gradualmente. A que ritmo? Isso depende da sua agressividade: na luta mais encarniçada, os movimentos mais vivos e secos aceleram o atolamento”⁹³.

Figura 27 – Duelo a garrotazos, Francisco de Goya, óleo sobre tela, 1820



Fonte: GOYA, 1820.

Chama a atenção para nós, espectadores, que ficamos de fora assistindo e apostando em um ou outro lutador, sem nos darmos conta do pântano. Fixamos nosso olhar nos homens e esquecemos de prestar atenção à natureza. “Em que areias movediças nos atolamos em conjunto, adversários ativos e espectadores

⁹³ Serres, Michel - O contrato Natural, Instituto Piaget, Lisboa, 1990, p. 11

perigosos?”⁹⁴. O autor pressupõe uma sociedade que se funda no paradigma da dominação antropocêntrica da natureza, apontando o primado da espécie humana sobre ela, que estabelece uma relação onde a natureza, com seus recursos naturais, é serva do homem. Seu pensamento, no entanto, vai muito além, nos provocando a pensar nas múltiplas crises contemporâneas que atravessamos, sejam elas ambiental, energética, alimentar, migratória, política, sanitária, militar e/ou econômica. E sem dizer explicitamente, entretanto, aponta que o conjunto de todas essas crises, parece ter um mesmo ponto de partida, a situação de batalha entre humanidade e natureza.

Em uma das cenas do vídeo *Tônus*, vemos, de um lado, um braço sujo de lama apoiado ao chão, do outro, um caranguejo. Ambos estão interligados por uma pequena corda, que os ata e os impede de se afastarem um do outro. Eles lutam. O homem quer agarrar o bicho e o bicho quer morder o homem. A tensão é provocada pelo artista Rodrigo Braga, um construtor de imagens, um interventor na natureza que provoca encontros entre seres, vivos e mortos, entre estados distintos da existência e de seu próprio corpo.

Figura 28 – *Tônus*, Rodrigo Braga, frame de vídeo, 2012



Fonte: BRAGA, 2012.

⁹⁴ Serres, Michel - O contrato Natural, Instituto Piaget, Lisboa, 1990, p. 66

Estabeleço um paralelo entre esse trabalho e a questão levantada por Serres anteriormente. Penso que este trabalho de Braga trata, primordialmente, dessa disputa. Além da cena da luta com o caranguejo, vemos também, no mesmo vídeo, o corpo do artista em várias outras ações: tentando empurrar uma rocha; rolando no chão movimentando duas árvores por duas longas cordas enroladas em sua cintura; deitado numa canoa semi naufragada com um peixe abatido em seu ventre; novamente atado por um braço e uma perna a um bode em um duelo de forças. Ouvimos sua respiração cansada do esforço físico e alguns gemidos de dor. Ouvimos também passarinhos, cigarras e o berro do bode. O bode cansa e se deita. Rodrigo também. O artista parece estar, com o uso de seu próprio corpo, em sua própria escala, propondo a pergunta: quem domina quem? Com esse trabalho em mente, procuro Rodrigo e o convido para uma conversa informal, que transcrevo alguns trechos aqui em formato entrevista.

Claudia Tavares: Então Rodrigo, foi a partir do trabalho do Nelson Felix que eu comecei a pensar nessa parceria entre arte e natureza. Falo do *Grande Budha*. Ele ativou em mim uma série de questões. O que vai acontecer com o trabalho dele? Ele instala ali e deixa, e a natureza vai reagir. Por mais que ele não tenha essa preocupação, com o que vai acontecer, com o desenvolvimento, aquilo ali tem um desenvolvimento, vai acontecer alguma coisa. A Mesa que ele faz nos pampas, aquilo já cresceu, a esfera que ele deixa no mar, que em algum momento vai quebrar... Será que já quebrou, ou não? E aí eu comecei a pensar que não é mais uma questão de visualidade, trabalhar na natureza não é mais um olhar para a natureza, como a ideia de paisagem estética, é a ideia que se age com ela.

Rodrigo Braga: Isso me ajuda a pensar também meu próprio trabalho. Você está certa.

CT: Essa ideia tem sentido pra você?

RB: Tem sentido sim e amplia muito a discussão pra gente. Até porque você também como fotógrafa tem esse princípio do visual muito forte. Como eu, não só na fotografia mas na pintura lá atrás, que faz minha obra toda parecer pintura, no final das contas, imagem. Então, a gente ter essas outras visões mais ampliadas...

evidentemente o trabalho é muito visual, mas como ela vai além, isso acho que o texto que vai falando também, né?

(...)

CT: Quando você começou a pensar, a interagir com os ciclos da natureza, com os espaço da natureza? Eu sei que tem a ver com seus pais, não é?

RB: Sim, tem a ver com formação sim. Eu vou falar sobre a minha experiencia, já que a pergunta é direta assim. Porque dentro da ciência e da biologia, tem muita naturalidade em alterar a natureza. Um veterinário ou um biólogo, se ele precisar estudar um animal, ele vai e mata o animal para estudar, sem frescuras e sem questões, porque para ele é um método científico que historicamente é estabelecido e aceito. Então, desde criança eu via meu pai, não nesses procedimentos específicos, embora ele já tenha feito, eu, enquanto criança era um pequeno cientistazinho, fazendo pesquisas a ponto de pegar lagartixas, ou fazer enxertos com as plantas. Então essa operação na natureza já é algo da formação. (...) vem daí, não é Claudia. Mas também assim, sobre a observação, que é o que eu acho que te interessa, que o que a gente vive e vê de natureza é a natureza alterada eminentemente. Mesmo quando a gente vai a Amazônia, às vezes, nem sempre, o que você vai acessar lá são lugares trilhados, onde o homem já meteu a mão. (...) É pura observação do mundo. Na verdade, nós somos seres urbanos, duas pessoas que dialogamos com a natureza já alterada. Eu acho que é isso. E acho que essa discussão toda ecológica, que entrou pelo avesso na minha historia, porque meus pais são defensores da natureza, são ecologistas históricos, minha irmã se tornou ecologista e eu não, mas eu lido com a natureza. Então quando eu vou trabalhar, eu não assumo nenhum papel de ecologista, pelo contrário, sou criticado por ser malfeitor dos animais e da natureza. E aí é quase uma situação de matar o pai, né? Uma questão aí já mais ampla, da minha psique talvez, que eu vou descobrindo que minha matéria prima, Paulo Herkenhoff até fala isso, que eu não sou um artista que... meu tema central não é a natureza, é o homem. O que eu faço é da perspectiva da alteração, o título do livro era Ciclos Alterados. Minha perspectiva é basicamente, onde o homem põe a mão na natureza dá merda, fica ruim. Em vários

trabalhos que eu fiz tem um pouco disso, inclusive o Tônus, que é uma briga de força com um caranguejo. Quem fere quem?

CT: Exatamente...

RB: Eu dei uma palestra há dez anos atrás, a convite da Glória Ferreira, com Nelson Félix.

CT: Jura? Que lindo!

RB: Lindo, foi incrível. Foi no Museu da Vale, uma das palestras mais incríveis que eu já dei, ou melhor, que eu já estive, porque eu ainda era meio verdinho, foi umas das primeiras vezes mesmo saindo de Recife para viajar e dar palestra, pequei o Museu Vale, com o auditório e quinhentas pessoas!

CT: Nossa, que medo...

RB: (...) Aí, depois de eu falar, Nelson falou e houve uma pergunta para o Nelson. “Nelson, a arte avilta a vida ou a vida avilta a arte”? Aí o Nelson responde: essa pergunta não é para mim, é para o Rodrigo! (risos), foi ótimo. É... é esse lado de quem avilta quem... então a gente se supõe superior, controlador dessa natureza, mas na hora H cria-se um musgo dentro de casa, na hora H deu um vento e muda tudo, a chuva destruiu o que você fez e tal, então é essa briga de força que está também no seu trabalho, dentro de um campo do incontrolável, não é? Do imprevisível, que até é previsível de certa forma, mas é essa co-autoria com a natureza que você fala. Eu acho um viés muito interessante do seu trabalho, e inclusive nessa coisa dos rios flutuantes, ou voadores, que você toma um conceito da biologia, da natureza em si. Já eu trabalhando lá com as mímeses, uma folha que parece um peixe, e que eu reproduzo isso. As inversões também de perspectiva.

CT: Sim, porque a mimesis vem da ideia da imagem, da fotografia, que também já toca em outro lugar.

RB: Inclusive essa exposição Agricultura da Imagem, que vai abrir em Recife e que tava aqui no BNDES, o curador toca muito nisso, nas mímeses. O título é Agricultura da Imagem nesse sentido que o Jeff Wall falava do fotógrafo agricultor

CT: Eu gosto muito dessa ideia, do fotógrafo que vai criar a imagem.

RB: É aquele que vai criar uma situação para fotografar.

(...)

CT: Tem uma coisa que eu fico pensando também, que no próprio Labverde, essa residência que vc fez e que eu vou fazer, tem uma proposta, um tipo de slogan que é algo “como a arte *effects* a natureza?”. Eles não usam o termo afetar, eles usam o termo *effect*, como se fosse um efeito, né? Assim como uma coisa cria efeito na outra. E aí eu fico pensando nesse lugar do artista, no lugar da proposta com a natureza, dessa natureza alterada, dessa natureza dominada... você acha que a gente tem um lugar de defensor? a gente tem que ter esse lugar? eu sei que tem alguns artistas que acham que sim, que a arte tem uma proposta ativista, de defender causas, etc. Eu não sou exatamente dessa praia, mas fico pensando o quanto isso ecoa pra você, se você acha que o artista ou a arte tem esse lugar de defesa do mundo, de defesa da natureza, dos gêneros, das raças...

RB: Isso é uma coisa que acabei pensando muito, dentro dessa forma de trabalhar que traz isso porque é essa coisa, filho de biólogos, ecologistas, irmã ecologista, cunhado ecologista...

CT: Você está cercado de ecologistas...

RB: Sim, e aí é esperado de mim uma postura. Mas desde cedo, enquanto eu fui fazer o Fantasia de Compensação, aquele trabalho do cachorro há anos atrás, há uma conversa com os pais. E é curioso porque eles nunca foram contrários, sobretudo meu pai gosta de problematizar e debater tudo. Essa é uma questão que volta e meia me acontece e me ocorre, de me perguntar: e a ética disso? E o meu papel nisso tudo? Sou um cara que lida também com públicos, e lidar com as

peças é ouvir as pessoas também. E é também ser confrontado, e o tempo todo eu sou confrontado nessa perspectiva da ética também, né?

CT: Você acha que isso ocorre principalmente pelo trabalho do cachorro?

RB: Principalmente, obviamente. Mas...

CT: É o seu trabalho mais forte, não?

RBL Sim, o mais forte. Mas olha, tem gente que não conhece o do cachorro e vem me questionar por outros. Bizarramente assim, as vezes trabalhos que são até fofos aparentemente, me causam problema. Tem um que usa penas de araras e papagaios, que causa problema.

CT: Qual tipo de problema? Tipo você matou a arara pra pegar a pena?

RB: Isso, de onde veio? Esse trabalho deu problema demais.

CT: Aí você que comprou ali...

RB: Comprei ali não! Vai explicar o caminho que vc faz, que está muito dentro do meu trabalho, que nada vem fácil assim... então essa discussão sobre meu papel nisso tudo passa mas eu mando meio 'pras cucuias'. Não é que eu desconsidere, mas eu acho mais importante nossa liberdade de criação.

CT: Pois é, porque eu penso que o lugar do artista não é o lugar do cidadão, como o Marcelo até fala.

RB: É mesmo, cidadão?

CT: Sim, a ideia de pensar no Sebastião Salgado, por exemplo, que vem com um papel messiânico de salvar o mundo através das suas fotografias. Vou salvar o mundo, vou salvar a natureza...

RB: Tem o Krajcberg...

CT: O Krajcberg talvez também...

RB: É que ele sente a dor da natureza, mas é diferente porque tem a história da família dele, de violência a família, como fugitivo de guerra ele mesmo, uma família que foi queimada. Então ver a mata sendo queimada é outra entrada pro trabalho. Mas ambos têm esse sentido de dever.

CT: Mas esse lugar de dever, eu não acho que a gente tem que assumir esse lugar. Eu acho que a arte toca, provoca, ela te coloca num lugar mais confortável ou menos, mas...

RB: É aquela velha questão Claudia, eu acho que a gente propõe. Acho que nosso maior tesão de trabalhar com arte e fazer nossas ideias é propor. E essas questões ecoam na gente as vezes mais que a gente imagina. Eu deixei de comer carne no meio de processo de trabalho, junto a vários outros motivos. Faz dez anos que eu não como animais grandes, eu como peixe, frutos do mar. Mesmo assim há umas escolhas dentro disso. Mas eu já dei palestras sem citar isso e já tive depoimento de gente que deixou de comer carne depois de ver uma palestra minha. Então isso ecoa de uma forma inesperada as vezes.

CT: Acho que muito mais do que no grito, do que na bandeira, né?

RB: Eu acho. Porque aí que tá, a questão que aonde a gente opera, que é muito mais poderoso, é nesse ambiente sutil e subliminar. As vezes a gente toca mais pelo sentimento do que fazendo discurso.

Segundo alguns estudos ainda não totalmente reconhecidos pela ciência enquanto instituição global, estamos hoje na era do Antropoceno, a era geológica que sucede ao Holoceno. Como característica principal do conceito de Antropoceno, a humanidade enquanto agente vem causando radicais mudanças sistemáticas na natureza, em velocidade crescente, no tocante ao clima, ao solo, à vegetação, à água e à vida no planeta. Uma nova camada geológica é atribuída à presença de

polímeros plásticos achados nas rochas, o que registra comprovadamente a ação humana na Terra. É uma nova era que se inicia em estado de alerta, causando risco ao futuro do nosso planeta e conseqüentemente à vida humana na terra. Michel Serres não se refere diretamente ao conceito de Antropoceno⁹⁵, na escrita de seu livro, mas já atenta para essa alteração no curso do planeta. É com essa ideia de fundo que venho pensando, mesmo sem utilizar o termo, em relacionar arte e natureza. Se o planeta muda, a vida muda junto e conseqüentemente a maneira de fazer e pensar arte é afetada por essa mudança. Encontro base, a partir do livro de Serres, para pensar numa mudança de atitude artística em relação à natureza. No entanto, os artistas escolhidos aqui não se colocam como agentes ativistas de uma bandeira ecológica, nem tampouco minha prática se fundamenta nela. Entendo a contaminação da arte pelas ciências como uma ampliação do escopo de pesquisa, não necessariamente como ponto de partida para uma atuação artística, mas como um campo ampliado de conceitos estéticos e científicos. Tanto a arte como a ciência não buscam a verdade, mas sim as evidências e possibilidades, embora a ciência lide com resultados concretos e gráficos demonstrativos e a arte lide com a sensibilização.

Acredito que é no gesto artístico, nos deslocamentos propostos, nas provocações sutis que reside a força da arte contemporânea. A arte afeta, não procura efeito. Sua metodologia é distinta a da ciência, embora possa se alimentar de dados científicos. Sua natureza é política em si, independente de bandeiras levantadas. Não tem a função de transmitir mensagens, nem de atingir resultados previamente estudados, deixa isso para outros campos de conhecimento e atuação. A meu ver a arte de Rodrigo Braga conjuga com esse pensamento, e o artista, em um texto que escreve sobre a Amazônia, provoca:

Quem sabe artistas que versam experiências ambientais não teriam um senso estético mais voltado a sentidos um tanto ou quanto mais sutis do que apenas o inicial prazer da satisfação retiniana? Ou seja, seria possível que os artistas e as artistas se seduzissem não tão somente pelo visual ou o analítico, mas que explorassem sensações mais abrangentes, como quem quer adentrar com a pele, sentir os odores e sabores, ouvir os pequenos seres, estar e pensar a sós, sob um tempo dilatado, sobre todas as evocações sensíveis que um igarapé proporciona? As terras extremamente irrigadas, os vapores, as chuvas densas, a água por si, enfim, além de um

⁹⁵ termo cunhado pelos pesquisadores Paul J. Crutzen e Eugene F. Stoermer em 2000

grande berçário, poderiam ser metáforas para a gestação geral de seres, ou para a gestação de ideias, de criação de mundos como princípio?⁹⁶

3.6 Mata

Pouco a pouco vou construindo e tecendo teias no meu jardim de referências e reverências, lidando com a riqueza de espécies particulares como em uma mata complexa e valiosa. Vou criando um repertório de falas de artistas que vão compondo uma espécie de sinfonia particular. Um dos artistas que considero fundamental para essa discussão que venho propondo é João Modé, que por sua poética de intervenções e instalações sutis, se relaciona diretamente com o espaço a ser habitado por seus trabalhos e convoca a natureza a agir com eles. “João observa o espaço, que reage e imprime seus movimentos e ações a serem realizados nas obras”, diz a curadora Daniela Castro, no folder do trabalho *O passado vem de longe numa brisa*, exposto no Museu do Açude, em 2015. Procuro João e o convido também para mais uma conversa informal, onde suas próprias palavras vão esclarecendo seus pensamentos, decisões e escolhas. Decido compartilhar a riqueza desse encontro em alguns trechos abaixo, priorizando a fala de Modé em dois trabalhos do artista: *O passado vem de longe em uma brisa* e *Para o silêncio das plantas*. Transcrevo em formato de entrevista.

O passado vem de longe em uma brisa é uma instalação a céu aberto, dentro da Mata Atlântica, no Museu do Açude, onde os elementos que compõem a instalação são feitos de argila e pau-a-pique e expostos ao tempo e aos fenômenos naturais. Correntes, vasos e quinas são colocados no vasto espaço da mata e determinam a escala da intervenção.

⁹⁶ Braga, Rodrigo - Amazônia lugar placenta em <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/212/amazonia--lugar-placenta>

Figura 29 – O passado vem de longe em uma brisa, João Modé, instalação, 2015

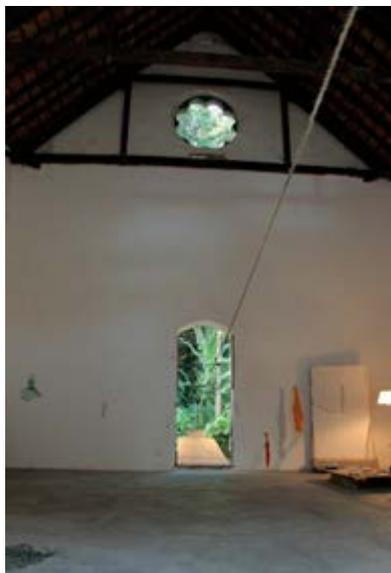


Fonte: MODÉ, 2015.

Não há proteção para os objetos artísticos, nem estrutura especial para a montagem. A luz do trabalho é a luz do dia que varia de acordo com o clima do dia. Sol, chuva e vento são agentes ativos. O artista negocia diretamente com a natureza as mudanças que certamente ocorrerão no trabalho.

Já *Para o silêncio das plantas* acontece dentro e fora da galeria da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, começando com uma longa corda suspensa que é amarrada a uma das palmeiras do parque que circunda a galeria. Essa mesma corda, chamada *Extensores*, conduz o visitante da entrada do parque à galeria, atravessa o espaço da galeria e o leva também ao encontro das plantas, localizadas nos fundos da galeria, atravessando o espaço dito expositivo e transbordando-o. Do lado de fora, nos fundos da galeria onde uma porta/passagem foi aberta exclusivamente para a exposição, Modé acomoda passarelas suspensas, caminhos de madeira sobre as plantas, convidando os visitantes a ir ao encontro da natureza.

Figura 30 – Para o silêncio das plantas João Modé, Instalação



Fonte: MODÉ, 2011.

Dentro do espaço da galeria, ele desenha diretamente em uma das paredes uma outra floresta, “uma mata só dele, repleta de espécies jamais vistas, árvores nunca imaginadas e formas ainda em gestação. É como se aquele espaço fosse a sombra de uma floresta já sabida (aquela que nos espera lá fora), mas onde o artista optou por morar um pouco, passear um pouco e sumir um pouco”, escreve no texto do catálogo Alexandre Sá⁹⁷.

Claudia Tavares: Eu venho pensando em falar sobre os trabalhos que agem mesmo na natureza...

João Modé: O Richard Long é um exemplo lindo sobre isso, porque são caminhadas muito solitárias, as ações são muito solitárias, numa escala dele. Ele não conta com ninguém para fazer o deslocamento das pedras. E eu acho tão bonito também como ele traduz em palavras essas caminhadas. (...) Tem uma relação ali com a natureza que é muito vivencial dele.

⁹⁷ Alexandre Sá é doutor e mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ e graduado em Educação Artística [Habilitação em História da Arte] pela UERJ [2002].

CT: Isso, venho pensando como é que os trabalhos agem e como a natureza responde a eles. Por isso eu pensei no seu trabalho do Museu do Açude, que é feito pra se desfazer. A ideia que você faz um trabalho que não é para ficar, porque a natureza é cíclica, então o trabalho também é cíclico. Ele se constrói e se desconstrói.

JM: Lá (no Museu do Açude) o que surgiu foi o convite. (...) Porque nada é permanente dentro de uma floresta. Você vê o trabalho do Edu⁹⁸ por exemplo, aquela passarela. Aquelas árvores quando começarem a se mover, ou se uma morrer, aquele trabalho vai acabar. Tomara que não seja logo, mas isso é inevitável. (...) Pensei em várias coisas até que eu cheguei a conclusão, que eu comecei a estudar a história daquela floresta, que tinha sido totalmente dizimada com a monocultura de café, um pedaço de mata atlântica que foi dizimada para a monocultura de café. E aí os rios começaram a secar, foi virando uma encrenca, e é tido como um dos primeiros projetos de reflorestamento do mundo. Tudo isso é século XVIII ou XIX. Agora eu não vou lembrar as datas, mas eu estudei essa coisa toda, e aí eu comecei a achar legal trabalhar com a história dessa floresta, entendeu? Ao invés de, sei lá, propor uma coisa desconectada, né? (...) Nem todos os trabalhos dialogam completamente. E eu resolvi ir para os ciclos da natureza, resolvi entrar na floresta. (...) Aí eu encontrei, andando lá por dentro, aquele lugar onde eu montei, que tinha um universo de cipós, tinha essa coisa toda potente da natureza, e aí eu decidi fazer ali, decidi trabalhar com a história da floresta, daquele lugar, e também resolvi fazer mais uma camada de história ali, uma coisa que também iria se desmanchar e ficar ali, ser mais uma camada de história. Eu procurei fazer tudo com argila, sem queimar, pra ficar muito frágil. Procurando argila acabei indo lá em Itaboraí, onde tem aquelas olarias. Por que assim, caminhando lá no lugar mesmo, eu descobri que tinha umas terras lindas, que desarranjavam com a chuva, e tal, então eu usei também essas terras, mas não dava pra fazer tudo com aquelas terras, porque precisava de uma maleabilidade, e tal, aí eu fui pra Itaboraí. Lá eu encontrei uns troncos de árvores lindos, encontrei umas correntes, e resolvi trabalhar com esse universo que tinha lá, e aí, trabalhei com os artesãos de lá, foi muito bonito, sabe? Foi um projeto bem legal de fazer.

⁹⁸ Eduardo Coimbra, Museu do Açude

CT: é mais uma camada ali, mais uma ação que vai se desfazer ali, assim como as outras também tinham se desfeito, não é?

JM: exatamente. E aí, no convite da minha exposição na Gentil, que tinha acontecido no mesmo ano, foi tudo no mesmo ano, 2015, eu tinha em casa uma formas, assim, uns cantos, uma quinas, que eu tinha feito com espuma-mac, que era um projeto pra pensar uma parede, sei lá, então eu fiz essas maquetinhas que ficaram lá em casa. Como tudo, porque eu trabalho em casa, aquele universo tá sempre rodando o tempo inteiro. Tinha um cavalinho que eu tinha comprado numa feirinha dessas *second-hand*, não sei nem aonde, lá na Alemanha. E aí aquilo foi se juntando, o cavalo já esteve presente antes, em outro trabalho, e quando eu fui fazer a exposição no museu, eu resolvi fazer 1x1 aquilo, ter o cavalo e ter as formas na escala. E aí eu fiz em pau a pique, que foi uma experiência incrível, resgatar isso, porque essas coisas são tão distantes da gente. Para mim foi um processo incrível.

CT: eu me lembro bem das correntes, do cavalo, mas isso que você está falando das formas para mim tinha a ideia de uma casa.

JM: elas não chegavam a uma casa, mas o que acontece é que elas tinham uma escala grande, então remetia a uma casa. Eram quadrados de 1x1 que faziam quinas e cantos, então eles estavam apoiados no chão ou na vertical, e ainda tinha um que ficava em cima do outro. Tinha ali uma ideia de uma construção e por isso eu fiz com pau-a-pique mesmo, bambu, aquele processo de amassar o barro.

CT: isso está lá ainda?

JM: isso foi se desfazendo. Foi se desfazendo e acabou. Começaram a nascer umas coisas, porque no pau-a-pique normalmente vc tem o telhado que protege um pouco, mas ali está tudo aberto, então aquilo foi se desfazendo. E não, não está mais lá, já não resta mais quase nada.

CT: Mais isso era uma preocupação, deixar alguma coisa, deixar um rastro?

JM: Não, não. Em nenhum momento. Eu queria realmente tudo assim, que eu não tivesse que desmontar, sabe quando você não precisa voltar pra desmontar a obra?

CT: Não tem que voltar 3 anos depois...

JM: É, não tem que desmontar a obra, acabou, ela mesmo vai...

CT: Você entende essa ideia de parceria que eu falo, de que a natureza age no trabalho? acho que esse trabalho fala muito disso. É isso, eu não desmonto porque a natureza vai desmontar. o tempo vai desmontar...

JM: Exatamente

CT: A chuva vai desmontar, o vento que vai bater ali e vai fazer cair...

JM: Exatamente.

(...)

JM: O projeto do Parque Lage⁹⁹ foi pensado para as plantas. Para você ver como o projeto é pensado para as plantas, eu fiz os caminhos mais para aproximar as pessoas daquela estrutura que já estava ali. Não tem um planta plantada que não estivesse ali. E tudo foi feito de forma a não agredir aquela estrutura. Os caminhos são elevados. Mas a ideia é uma tentativa de comunicação com as plantas. Mostrar para as plantas os sons que os homens produzem ou não, porque tinha som de mar também. Sabe essa tentativa de comunicar com as plantas, é nessa vibração, acho que é nessa direção que o trabalho vai, nessas outras ondas aí.

CT: E tem a presença dos sons, que entram muito fortemente nisso. Por exemplo, aquele trabalho do Cildo Meirelles, que não tem a ver com natureza, que é o Através. Pisar nos cacos de vidro produzem uma onda, assim como andar numa floresta, andar no sertão, também produz isso. O nosso deslocamento faz isso, produz som o tempo todo. Acho que o som no fundo é um dado super importante.

⁹⁹ Para o silêncio das plantas

JM: Claro, sim. É super espacial. Sim, tem o som, tem o cheiro, é um espaço que é construído com tudo isso. A gente não está mais nessa coisa da visualidade só, não é Claudinha? A gente tá trabalhando com esse espaço sonoro, com esse espaço olfativo...

Artistas como Modé disparam minha percepção de que algo de novo acontece no campo onde arte e natureza se encontram e arejam o campo. Sim João, não trabalhamos mais apenas com a visualidade. Exercemos uma forma de relação consciente e respeitosa com os ciclos da natureza, que conta com a potência dos fenômenos naturais em conjunção às subjetividades humanas. Rancière propõe que a ideia de Platão sobre a escrita e a pintura serem superfícies de signos mudos, “privado do sopro que anima e transporta a palavra viva” me leva a pensar nas tradicionais pinturas de paisagem e sua representação da natureza, uma natureza distante do homem, que a vê por fora, em contraponto a trabalhos de artistas que lidam com o sopro da natureza viva, trazendo a arte para a dimensão da relação de contato físico, de vivência com a natureza, e portanto, de caráter vivo que extrapola o campo do visível. Rancière explica que o plano da pintura não se opõe ao tridimensional, à profundidade, como pensado na arte moderna, mas que sua verdadeira oposição é ao vivo. Entendo por vivo o que é dinâmico em sua essência, o que não é estável, aquilo que circula e transmuta com o tempo, seja ele duração ou clima. “É o ato da palavra ‘vivo’, conduzido pelo locutor ao seu destinatário adequado, que se opõe à superfície muda dos signos pintados”¹⁰⁰.

3.7 Floresta

O tempo da natureza depende do ponto de referência. Pode ser incrivelmente longo e ao mesmo tempo instantâneo, se comparado ao tempo cronológico criado pelo homem. Novamente Michel Serres usa a imagem de um camponês e de um marinheiro, para os quais o tempo, seja ele duração ou clima, determina o sucesso

¹⁰⁰ Rancière, Jacques, A partilha do Sensível, Editora 34, São Paulo, 2005, p. 21

ou fracasso das colheitas e da pesca. Walter Benjamim¹⁰¹ também usa esses dois personagens para falar da arte da narração, os colocando como os primeiros mestres da narrativa. Os marinheiros como os narradores das terras distantes e o saber que vem de longe enquanto os camponeses como narradores do saber do passado e das tradições, ambos responsáveis pela extensão histórica da arte narrativa. No entanto, o que Serres coloca em evidência é o contraste entre o tempo humano e o tempo da terra, termo usado por ele para falar da natureza, evidenciando suas distintas escalas. O curto prazo ou o longo prazo dependem exclusivamente de quem o percebe.

Durante oito dias estive imersa na floresta amazônica, num programa de residência chamado *Labverde*, que reúne artistas de vários países do mundo com cientistas de diferentes nacionalidades e especialidades como biólogos, geógrafos e ecólogos, na Reserva Adolpho Ducke, administrada pelo INPA (Instituto Nacional de Pesquisas Amazônicas), localizada nas proximidades de Manaus.

Antes da viagem, imaginei trabalhar com a umidade da floresta, que pode chegar a 100% de acordo com a época do ano. Era o que mais me interessava a priori. A região é reconhecida pela alta temperatura e chuvas constantes. A intensa presença da floresta, com a respiração de todas as suas árvores e plantas intensifica a umidade do ar. Imaginei usar a técnica da aquarela para produzir desenhos que seriam deixados na floresta para que a ação da umidade interferisse e os completasse. Ou seja, para que o espalhar da tinta característico do processo da aquarela fosse feito pela água presente no ar da floresta. Estava em busca da água e da umidade da floresta. Preparei seis desenhos e decidi amarrá-los nos troncos de diferentes árvores. Essa foi minha primeira ação logo que cheguei na reserva. Ansiosa para ver o que aconteceria, como a natureza responderia a essa minha provocação, acordo no dia seguinte e vou checar as aquarelas. Para minha surpresa e frustração nada tinha acontecido. Entendi naquele momento que minha estratégia tinha falhado, e só podia falhar. A minha vontade não é soberana à natureza. A minha pressa e ansiedade não acham lugar naquele ambiente. A umidade está presente no ar, mas necessita de um tempo que não sei nem posso determinar. Entendi que não sou eu quem dita as regras nesse ambiente. E resolvi então mudar de atitude. Deixo os desenhos nas árvores para que o tempo, duração

¹⁰¹ Benjamim, Walter -

ou clima, decida quando interferir. Me dou conta também que nossa atitude humana está sempre atrás de retirar coisas, de recolher riquezas do ambiente natural. Somos caçadores, exploradores, coletores desde sempre. Gostamos de domesticar a natureza. Resolvo então mudar de atitude. Ao invés de esperar uma resposta, de querer tirar alguma coisa da floresta, de recolher materiais, de explorar suas riquezas e finezas quis deixar presentes para ela. Ao invés de recolher, doar.

Entrei na floresta novamente, e contaminada pelas enormes teias naturais que várias aranhas tecem coletivamente para acolher insetos, folhas e flores que se desprendem das copas das árvores, e também pelas redes que os pesquisadores cientistas esticam entre árvores para também recolher as folhas desprendidas e assim analisar determinadas questões, teci pequenas redes entre troncos e galhos com uma linha branca de algodão. Pendurei uma garrafinha de vidro em algumas delas. A linha de algodão é um material que não oferece danos, e pode se degradar lentamente. Busquei com essas teias uma parceria. A natureza deixa a resposta em aberto. Pensei nessa intervenção com o nome de *Teias para aranhas, folhas e afins*. Brígida Baltar e João Modé me acompanhavam impalpavelmente. Criei também algumas pequenas tendas de papel de algodão para os bichos voadores. Amarrei-as em galhos de uma árvore localizada numa clareira. Tracei em cada uma delas uma linha com cores diferentes, utilizando novamente tinta aquarela. Pensava em co-autoria.

Depois de alguns dias, novamente a chuva me presenteou com sua presença e aderiu ao projeto, fazendo com que meu plano primeiro se concretizasse. As aquarelas presas aos troncos de árvores mesclaram as tintas pela ação da água da chuva, as pequenas tendas se coloriram e algumas garrafinhas acumularam gotas de água.

Por último, um experimento diretamente com as águas do Rio Negro. Insiro um papel de desenho com palavras pintadas com a mesma tinta aquarela. Na beira de uma praia de rio, o discreto vai e vem do movimento da marola vai pouco a pouco fazendo a tinta se desprender do papel e começar a flutuar na água. Em um processo lento e constante, o ritmo do rio interfere na palavra escrita e a modifica. A tinta se mistura à água, que fica levemente tingida. Em dado momento resolvo agir e retirar o papel da água. Me precipito. Se tivesse deixado o papel submerso por mais tempo, o resultado seria outro. Não sei se melhor ou pior. A água continuaria roubando do papel a tinta. Me dou conta que novamente meu tempo é mais

apressado. Aprendo e guardo, na memória e no vídeo, o processo, para repetir novamente em outro momento.

Não posso deixar de pensar nas garras pontiagudas de metal que são fixadas no solo apontando para o tronco de uma árvore, mais precisamente um mogno. À medida que ela cresce, ameaçada por uma situação não natural e agressiva, o tronco da árvore terá que se adaptar a esse constrangimento. Trata-se de *Grande Budha*, trabalho de Nelson Félix, que em 1985 instala, na floresta amazônica do Acre, seis garras de latão, determinado pelas coordenadas 10° 07' 49" S e 69° 11' 11" W. Essa ação faz parte da obra Cruz na América, que inclui outras três ações entre os anos de 1985 e 2004. O processo de crescimento de uma árvore é muito longo e aos olhos humanos pode ser quase imperceptível pelo tempo que demanda. Por meio dessa interferência, Félix provoca um desarranjo na natureza: o confronto e encontro de duas matérias, uma orgânica e outra inorgânica, vegetal e mineral. Uma inconstante e mutável, a outra estável. Confronta também duas naturezas sensíveis: as barras de zinco e cobre, elementos naturais, porém já processados, em oposição à natureza virgem da árvore, com sua força dirigida ao seu crescimento e à sua perpetuação. A floresta amazônica é um organismo altamente dinâmico, onde distintas espécies convivem e se organizam. A ação de Félix propõe uma interferência em uma das centenas de milhares de árvores que formam a floresta. "Uma árvore, neste contexto, é um igual entre iguais; a floresta é uma imensidão cheia, construída por semelhantes"¹⁰². A floresta é um conjunto de diferentes que constitui um só. O artista age e se retira logo depois de concluída a ação, entregando a matéria tradicionalmente escultórica para o tempo-duração e tempo clima, que vão tomar o lugar do artista e agir. Em uma floresta as árvores morrem e caem, enquanto outras nascem, ativando um ciclo dinâmico. *Grande Budha* deixa em aberto muitas perguntas: como a árvore vai responder a essa provocação? O metal rasgará o tronco da árvore em crescimento? Será possível voltar ao lugar exato passados muitos anos para acompanhar o desenrolar da ação? Como a floresta percebe essa intervenção? Todas essas perguntas que o trabalho propõe só encontram respostas no campo da imaginação e da suposição, e confirmam o poder da arte como campo de provocação e parceria compartilhada com a natureza, entendendo natureza como dimensão espacial e temporal. Os trabalhos do artista

¹⁰² <http://nelsonfelix.com.br/obras/cruz-na-america/>

estão sempre acontecendo, não se limitam ao objeto esculpido e instaurado em alguma localidade, se expandem no tempo dilatado. A arte está no emaranhado do tempo e o pensamento é sobre o acontecimento. O tempo da circularidade é o cruzamento entre várias temporalidades. Félix sempre se refere a poesia como uma prática onde a certeza e a segurança não fazem parte, pois a poesia nunca sabe onde vai chegar. Assim como suas obras que acontecem no tempo da imprevisibilidade, circularidade e instabilidade da natureza.

Figura 31 – Grande Budha, Nelson Félix,
aço, 1985



Fonte: FÉLIX, 1985.

Tenho a felicidade de conviver com um trabalho de Félix, Cacto Vaso, em minha varanda e que remete, em outra escala e situação, a *Grande Budha*. Um cacto é plantado em um vaso de barro e ladeado por duas chapas de ferro com pregos pontiagudos apontados para a planta. Ao longo de uns oito a nove anos, o cacto se manteve distante dos pregos, se protegendo da ação perfurante deles, engordando apenas na parte superior que ficava resguardada dessa ameaça e criando uma membrana protetora na parte confrontada. Há cerca de um ano atrás, o vaso de barro se quebrou e eu tive que transferir tudo para um outro vaso, um pouco maior. Com essa mudança alguns galhos novos brotaram. Um deles não se intimidou e encarou os pregos, sendo perfurado por eles. O confronto entre as matérias se deu de forma plena. A natureza reagiu e um desvio aconteceu. A obra de Félix é sujeito e não objeto.

Com esse dois trabalhos de Nelson Felix, termino esse capítulo pensando nas diferenças primordiais entre um jardim e uma floresta, já que o artista atua em ambos os territórios. A ação de Félix de confrontar o crescimento de plantas com materiais estranhos e, de certa forma ameaçadores, se repete nos dois ambientes. Uma das situações pode ser acompanhada de perto por mim, a outra só imaginada por todos nós.

Um jardim é um lugar onde a natureza é construída, é o resultado de um projeto humano que necessita de cuidados externos para se manter sob controle e não se tornar selvagem. O jardineiro deve regar sistematicamente seu jardim, podar suas plantas e trocar sua terra de tempos em tempos para garantir seus nutrientes. O jardim é o lugar onde se experimenta a natureza esteticamente, embora a visão não seja o único sentido envolvido na experiência de se estar em um jardim. É um ambiente de controle e deleite humano.

Uma floresta encontra seu equilíbrio e sobrevivência na diversidade, no convívio entre espécies distintas. A natureza da floresta não é intocada, mas se auto-regula. É um lugar de alta rotatividade e dinamismo, onde a circularidade da impermanência se evidencia. Enquanto árvores morrem e tombam no chão, outras brotam e crescem em busca da luz. As folhas caídas das árvores que cobrem o chão se decompõem para se tornar alimento para a terra. Animais e insetos são responsáveis pela dispersão das sementes que vão povoando a floresta e espalhando e proliferando suas espécies vegetais. A água das chuvas, das nascentes e dos riachos mantém vivo todo o complexo e abundante ecossistema.

Fazer *Um jardim em Floresta* é tentar um diálogo entre dois ambientes distintos, o ateliê e o vilarejo, assim como o jardim e a floresta. Floresta, a localidade do sertão pernambucano não se assemelha a uma floresta tropical como a amazônica ou a mata atlântica, em seu esplendor verde e úmido, embora seja também um ambiente que se auto-regula na precariedade da seca. Subi a cerca do jardim construído em Floresta com madeiras-galhos de árvores de umbuzeiro, planta abundante da região que, segundo Euclides da Cunha é tida como a “árvore sagrada do sertão”. Os índios tupi-guarani sabiam que o umbuzeiro é capaz de armazenar água, especialmente na raiz, qualidade necessária para sobrevivência nos longos períodos de seca na caatinga e o apelidaram sabiamente de “ymbu” ou “árvore que dá de beber” pelo seu fruto, o umbu, fruta aquosa e potente em vitamina C. Pegar as mudas de plantas para o jardim nas redondezas de Floresta é tecer

uma rede capilar entre seus doadores, eu e as plantas em si, espécies diferentes que irão conviver e dividir o mesmo espaço. Criar vizinhança entre elas. O jardim feito em Floresta não segue as regras de construção dos jardins franceses, nem tampouco dos ingleses, assim como Floresta não é uma floresta verde e úmida. O jardim e a floresta são de outra ordem. Ambos pertencem ao território da arte.

Figura 32 – Um jardim em Floresta, Claudia Tavares, fotografia, 2014/2018



Fonte: A Autora, 2014.

CONCLUSÃO

O fechamento de um trabalho vem sempre acompanhado da aflição das escolhas. Escolher é optar por um caminho que deixa de fora outras direções possíveis, outras trilhas não exploradas, outros trajetos interrompidos. Decidir entre um ou outro rumo é buscar evitar desvios insustentáveis. A estratégia então é traçar coordenadas tentando não se perder durante a caminhada, tendo sempre em vista que muitos rios podem levar ao mesmo mar. Na angústia do não incluído se insere também a opção pelas palavras. Como é difícil achar o termo mais acertado para apresentar uma ideia! Corremos o risco de escorregar, tropeçar e cair num terreno não exatamente desejado e assim nos distanciar do curso que havíamos elegido. Mas seguimos na intenção de alcançar a clareza das ideias, apostando na arriscada tentativa de, ainda por cima, escrever com graça e poesia.

Uso a fotografia como ferramenta para documentar uma ação particular, mas percebo suas limitações. A bi-dimensionalidade, o tempo congelado em uma representação estática, a limitação imposta por sua determinada escala. Pondero os limites da edição, que sempre apresenta muitas possibilidades de inclusão e exclusão de imagens, nas muitas alternativas de sequências e de séries. Deparo-me com essas faltas e encontro no vídeo a possibilidade desse tempo alargado e sempre presente, a chance da inclusão do som e da palavra, que esclarece ideias que as imagens fixas não dão conta por si só. *“Pensava em estabelecer uma rota de água, uma espécie de rio voador entre Rio e Floresta”*¹⁰³. Penso o filme e a exposição. Acredito na dimensão poética do texto narrado no filme como fio condutor e percebo a necessidade de usar o vídeo para apreciar o tempo que passa, ver a chuva que cai, ouvir o andar sobre os gravetos secos espalhados no chão do sertão. Tanto no filme como na exposição, convido as imagens em movimento a conviver com os instantâneos congelados.

E pergunto, porque fazer mais um projeto em torno de viagens? Afinal, esse não é o meu primeiro e imagino que não será o último. Penso que a resposta reside na sedução dos lugares distantes, no imaginário de terras e climas diferentes, nos jeitos e comidas próprios. Decido pela imensidão e diversidade do mundo e me

¹⁰³ Esse trecho é retirado do texto, de minha autoria, da narração do filme Um jardim em Floresta.

desloco movida por essas curiosidades. Abro um diálogo com artistas que também empreendem viagens, mesmo que por outros sentidos, como ir em busca de materiais, atrás de coordenadas geográficas ou pelos simbolismos locais. Sigo embalada pela ideia de mover montanhas.

Adoto a rota da água, em sua umidade-mina, que segue em busca do jardim e acaba por levar à floresta. Saio do ateliê úmido rumo ao sertão seco. Experimento essa natureza dicotômica: o excesso de umidade e a secura em demasia. As paredes cobertas de hera versus a falta de verde. Por lá, no sertão, vou em busca da vegetação local e encontro, também, afeto. Crio laços afetivos, dentro de uma logística própria, de entrar na casa das pessoas, fuçar seus jardins e ouvir suas histórias. Ofereço um plano estapafúrdio e recebo plantas de presente. Uma rede rizoma é tecida entre garrafas de água e mudas de plantas. A água e a terra são, certamente, amálgamas da vida no planeta. O jardim é implantado na terra árida e protegido por galhos de umbuzeiro, reproduzindo o modo de fazer das cercas locais. A chuva vem prestigiar a inauguração, deixando verde as redondezas e irrigando potencialmente minhas ideias.

A intenção primária desse texto é conectar o trabalho que dá título a essa tese, desenvolvido durante o período de doutorado e expandir o pensamento para além dele, entrelaçando-o com outros trabalhos artísticos e pensamentos teóricos. É amplificar o trabalho em tese, sem limitá-lo ao território particular de sua ação. Penso a partir dele, e não apenas sobre ele. Convoco a geografia e a filosofia, além da história da arte, para alargar as fronteiras do pensamento. Descubro no ato da escrita a cartografia, que se alimenta de fontes variadas, de filmes e romances, entrevistas e poemas, artigos e livros, que, juntos, sinalizam a hipótese da arte estabelecer uma relação de simbiose com a natureza. Penso nessa hipótese como o acréscimo de um novo paradigma ao panorama das relações já estabelecidas de representação, contemplação e intervenção na natureza. Esse novo paradigma vem propor a transposição da visualidade em busca da interação entre arte e natureza. Ele não nega a visão, mas convoca os outros sentidos do corpo a habitar essa relação e vai além, percebendo também o corpo da natureza, com sua fala própria, firmando-o como sujeito e não mais apenas como objeto. Observo que os ciclos e fenômenos naturais são incluídos nas práticas artísticas contemporâneas e agem como parceiros na realização de trabalhos de arte.

Opto pelo termo natureza enquanto matéria de convívio e troca, partindo de Augustin Berque que a define como factual e sensível, física e fenomenal, constituinte do homem e do seu entorno. Trago as palavras de Milton Santos que apontam a tecnologia como dispositivo mediador entre homem e natureza. Celebro a proposta de Michel Serres de estabelecer com ela um contrato natural, onde ambas as partes sejam parceiras e co-autoras nos trabalhos de arte e na vida. “Na verdade, a Terra fala-nos em termos de forças, de ligações e de interações, e isso basta para celebrar um contrato. Cada um dos parceiros em simbiose deve, por direito, a sua vida ao outro, sob pena de morte”¹⁰⁴. Conhecer a linguagem da natureza, do seu tempo, reconhecer sua fala, vivenciar seus fenômenos, respeitar seus ciclos e estabelecer assim a arte como mais um potencial dispositivo mediador de troca e convívio entre nós, seres humanos e a terra, natureza. Acredito nessa mediação da arte como amplo campo de provocação de ideias, sentidos e sensações.

A constatação de uma crise ecológica planetária só pode ser revertida, segundo Félix Guattari se a subjetividade, as relações humanas e as relações com a natureza forem repensadas para reformar a concepção do ser humano sobre si mesmo, perante a coletividade e sobre este planeta. Refletir sobre o viés ecológico é inevitável, a humanidade atravessa esse momento de conscientização da mudança climática que afeta o funcionamento do mundo como um todo. No entanto, *Um jardim em Floresta* não é um trabalho de denúncia da falta d’água no sertão. Aos artistas pode ser, talvez, atribuída a partilha do sensível, como propõe Jacques Rancière, que diz “uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas”¹⁰⁵. Partilhar é dividir mas também compartilhar. Enalteço aqui a posição das práticas artísticas que apontam para as partes exclusivas (suas posições estético-políticas no mundo) de um comum partilhado (a natureza), sob a égide da parceria entre arte e natureza. Aposto na junção das falas de artistas, suas obras e conceitos teóricos e teço a escrita com essas linhas.

Como desdobramento do trabalho, experimento algumas ideias durante a residência artística na Amazônia, com seu viés científico, que me enriquece de conhecimentos de outras áreas. Aprendo sobre a mudança climática, o potencial destrutivo das barragens hidroelétricas, a domesticação da Amazônia e como se

¹⁰⁴ Serres, Michel - O contrato Natural, Instituto Piaget, Lisboa, 1990, p. 67 e 68

¹⁰⁵ Rancière, Jacques, A partilha do Sensível, Editora 34, São Paulo, 2005, p. 15

mede a idade das árvores. Escuto o som percussivo das formigas composto em uma peça sonora para percussão e bateria e durmo entretida pelo guincho grave de macacos bugio. Procuro a parceria da natureza, e sua ação complementa as minhas ações. Constato na prática o que venho pensando na teoria. E, assim, sigo pensando que a arte, como nos diz Cildo Meireles, “é uma produção de inutilidades imprescindíveis”¹⁰⁶.

Finalizo com um comentário que ouvi de um artista e que muito me encantou. Ele me disse que eu era a nuvem. Penso na ideia de devir nuvem, que retém aqui para escoar em outro lugar.

Eu-nuvem.

¹⁰⁶ Entrevista de Cildo Meireles para Revista Carbono nº 4 por Marina Fraga e Pedro Urano. Publicado em <http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O amigo e o que é um dispositivo?** Chapecó: Argos, 2009. 71 p.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. 92 p.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BALTAR, Brígida. **Passagem secreta.** Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.
DOCTORS, Márcio (Org.).

BARRO, David. **Imagens para uma representação contemporânea.** Porto: Mimesis, 2003.

BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso.** Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BASBAUM, Ricardo. Em casa. In: BALTAR, Brígida. **Passagem secreta.** Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

_____. I love etc-artists. Texto originalmente publicado em inglês, parte do projeto *The Next Documenta Should Be Curated by an Artist*, traduzido para o português em **Políticas institucionais, práticas curatoriais**, organizado por Rodrigo Moura. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005. Disponível em: <<http://bienal.org.br/post/551>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BERQUE, A. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Org.). **Paisagem, tempo e cultura.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **Formless**: A user's guide. New York: Zone Books, 1997.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante.** São Paulo, Martins Fontes, 2011.

BRETT, Guy. **Brasil experimental.** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005. Maciel, Kátia (Org.).

BRAGA, Rodrigo. Amazônia lugar placenta. **Revista Continente**, n. 212, ago. 2018. Disponível em: <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/212/amazonia--lugar-placenta>>. Acesso em: 07 set. 2018.

BRAGA, Rodrigo; HERKENHOFF, Paulo. **Ciclos alterados**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2012.

BUREN, Daniel. A função do Ateliê. In: LOOCK, Ulrich (Ed.) **Anarquitectura de Andre a Zittel**. Porto: Públío/Fundação Serralves, 2005.

CAMARGO, Luis Henrique Ramos de. **A ruptura do meio ambiente**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

CAMPOS, Marcelo. Entre respirar e fazer arte: reescrevendo pequenos ofícios, relatos, vestígios na contemporaneidade. In: COLOQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 28., 2009, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: CBHA, 2009. p. 749-755.

_____. *et al.* Vestígios, indícios, exterioridades. In: ARAUJO, Ines. (Org.). **Indícios**. Rio de Janeiro: UERJ, Instituto de Artes, 2016, v. 1, p. 126-131.

_____. Materialidade em transformação. In: Brígida Baltar (Org.). **Passagem secreta**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010, v. 01, p. 105-107.

CANTON, Katia. **Espaço e lugar, temas da arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CASTILHO, João; DAVID, Pedro; MOTTA, Pedro. **Paisagem submersa**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAUQUELLIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHAIA, Miguel. No fio da Navalha, [Entrevista cedida a] Fernanda Albuquerque, **Revista Tatuí**, v. 6, 2009. Disponível em: <https://issuu.com/tatui/docs/tatu__06>. Acesso em: 23 mar. 2018.

CHATWIN, Bruce. **O rastro dos cantos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria: FAPERJ, 2009.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. 22. ed. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo, 1952.

CURI, Fernanda. **Ricardo Basbaum**, *um artista-etc*, Julho de 2012, publicado em <<http://bienal.org.br/post/551>>. Acesso em: 13 fev. 2018.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser Crânio**: lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: Editora C-Arte, 2009.

ESPINOZA, Barush. **Ética**. Tradução de Tomas Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

FAULKNER, William. **Enquanto agonizo**. São Paulo: L&PM Editores, 2009.

FARIAS, Agnaldo. Aqui. In: BALTAR, Brígida. **Passagem secreta**, Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

FATORELLI, A. **Fotografia e viagem, entre a natureza e o artifício**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

FERREIRA, Glória. Prefácio. In: COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

FERREIRA, Glória. **LandArt**: paisagem como meio da obra de arte em Paisagem e Arte,

FLÓRIDO, Marisa. O ateliê do artista. **Arte & Ensaio**. Rio de Janeiro, v. 1, p. 16-29, 2002,

FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*, Conferência proferida no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. **Diacritics**, 16-1, Primavera 1986.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: Arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREUD, Sigmund. **Transitoriedade**. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, v.2).

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papyrus, 1990.

GOETHE, Johann Wolfgang. **O Jogo da nuvens**. Tradução João Barrento, 2. ed. Porto: Assírio e Alvim, 2012.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: _____. **Ensaio e conferencias**. 2. ed. Márcia Sá Cavalcante Schuback (Trad.). Petrópolis: Vozes, 2002.

HEIZER, Michael. **Troublemakers**: the story of land art. Direção de James Crump. Nova York: Summitridge Pictures, 2015, 1 video (72 min).

JOURDAN, MARTA. **Zona de Lançamento 1**. Exposição na Casa Muse Eva Klabin. Curadoria de Márcio Doctor, 07 jun.- 26 ago.2007. Disponível em: <<http://evaklabin.org.br/acervo/marta-jourdan-zona-de-lancamento1/>>. Acesso em: 15 maio 2018.

- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LEENHARDT, Jacques. **Nos jardins de Burle Marx**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- LONG, Richard. entrevista concedida a Stephen Snoddy. Walsall, 15 abr. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XVCEku5SAWo>>. Acesso em: 28 jun. 2018.
- MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas**: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.
- MAMMI, Lorenzo. **O que resta, arte e crítica da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MOSQUERA, Gerardo. Linguagem Internacional? **Arte e Ensaios**. Rio de Janeiro: EBA: UFRJ, 2003. v. 10.
- NANCY, Jean Luc. **O Vestígio da Arte em Fragmentos de uma teoria da Arte**. Huchet, Stephane (Org.). São Paulo: Editora da USP, 2012.
- OITICICA FILHO, Cesar. **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro, Azougue, 2009. (Encontros).
- PANZINI, Franco. **Projetar a natureza**: arquitetura de paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea, São Paulo: Senac, 2013.
- PARENTE, Leticia. **Arte e novos meios** (FAAP). Disponível em: <<http://leticiaparente.net/>>. Acesso em: 18 jun. 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**, São Paulo: Editora 34, 2005.
- REZENDE, Renato; MACIEL, Kátia. **Poesia e videoarte**. Rio de Janeiro, Editora Circuito, 2013.
- ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 1998.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac, 2009.
- ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão Veredas**. Editora Nova Aguilar, 1994.
- SALWA, Mateusz. The Garden as a Performance. **Proceedings of the European Society of Aesthetics**, v.5, 2013. p. 372-387. Disponível em: <<https://www.academia.edu/10328182>>. Acesso em: 13 mar. 2018.
- SANTOS, Milton. **1992**: A redescoberta da natureza. FFLCH/USP, 1992.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1996.

SCOVINO, Felipe. Lygia Clark: reedição em *Arte e Ensaios*. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA - UFRJ**, ano 15, n. 16, Rio de Janeiro, jul. 2008.

SERRA, Richard. **Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013** / Richard Serra - São Paulo, IMS, Heloisa Espada (Org.), 2014,

SERRES, Michel. **O contrato natural**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. tradução de Sérgio Marques dos Reis. In. GUILHERME VELHO, Otávio (org.). **O Fenomeno urbano**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 11-25.

SOMMER, Michelle. **Práticas contemporâneas do mover-se**. Rio de Janeiro: Circuito, 2015.

TAVARES, Claudia; MANSUR, Monica. **Preto branco**. Rio de Janeiro: Binóculo Editora, 2012.

TERRA, Carlos. **Paisagens construídas**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.

WEINTRAUB, Linda. **Making contemporary art: How today's artists think and work**. Londres: Thames & Hudson, 2003.

ZORZETTO, Ricardo. Um rio que flui pelo ar. **Revista Pesquisa**. São Paulo, FAPESP, ed. 158, abr. 2009. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2009/04/01/um-rio-que-flui-pelo-ar/>>. Acesso em: 11 fev. 2018.