



UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL CAMPUS ERECHIM - RS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR
EM CIÊNCIAS HUMANAS - PPGICH
LINHA DE PESQUISA: SABERES, PROCESSOS E PRÁTICAS SOCIAIS

COABITAR INCERTEZAS:
PRÁTICA ARTÍSTICA COMO ATIVADORA
DE ESCUTAS DA NATUREZA

VALDIRENE SCHNEIDER

ERECHIM
2025

VALDIRENE SCHNEIDER

**COABITAR INCERTEZAS:
PRÁTICA ARTÍSTICA COMO ATIVADORA
DE ESCUTAS DA NATUREZA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas PPGICH da Universidade Federal da Fronteira Sul, na linha de pesquisa Saberes, Processos e Práticas Sociais, como requisito para obtenção do título de mestre Interdisciplinar em Ciências Humanas.

Orientadora da pesquisa: Prof^a. Dr^a. Marcela Alvares Maciel

**ERECHIM
2025**

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Schneider, Valdirene
COABITAR INCERTEZAS: PRÁTICA ARTÍSTICA COMO
ATIVADORA DE ESCUTAS DA NATUREZA / Valdirene Schneider.
-- 2025.
216 f.:il.

Orientadora: Marcela Alvares Maciel

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da
Fronteira Sul, Pós Doutorado Interdisciplinar em
Ciências Humanas, Erechim,RS, 2025.

1. Ecologias. 2. Arte com preocupações ecológicas. 3.
Relação natureza-cultura. 4. Interdisciplinaridade. I.
Maciel, Marcela Alvares, orient. II. Universidade
Federal da Fronteira Sul. III. Título.

VALDIRENE SCHNEIDER

**COABITAR INCERTEZAS:
PRÁTICA ARTÍSTICA COMO ATIVADORA
DE ESCUTAS DA NATUREZA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas PPGICH da Universidade Federal da Fronteira Sul, na linha de pesquisa Saberes, Processos e Práticas Sociais, como requisito para obtenção do título de Mestre Interdisciplinar em Ciências Humanas.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Marcela Alvares Maciel – UFFS
Orientadora e presidente da banca

Prof.^a Dr.^a Adriana Loss – Membro Interno do Programa – UFFS
Avaliadora

Prof.^a Dr.^a Ivone Maria Mendes Silva – Membro Externo – UFMG
Avaliadora

Prof.^a Dr.^a Elisa Iop – Membro Externo – IFRS
Avaliadora

Prof. Dr. Reginaldo José de Souza – Membro interno suplente – UFFS
Avaliador

Aos rios e águas.

AGRADECIMENTOS

O percurso intenso da escrita fez com que eu compreendesse, na prática, aquilo que tantos já diziam: uma pesquisa é construída com muitas pessoas. Chegar até aqui só foi possível graças a muitas mãos, escutas e afetos que me acompanharam ao longo desse estudo.

Muito antes de eu ter coragem de iniciar este mestrado, meu marido, Clau, já era um apoiador incondicional das artes e da vida; ele não mediu esforços para que eu pudesse me dedicar intensamente a esse tempo de estudo. Minha filha Luiza, incentivadora constante que me enche de alegria, amor e inspiração, também foi essencial. Sem ele e ela, esta pesquisa não teria acontecido. Aos dois sou e serei sempre grata.

À minha orientadora Professora Dr.^a Marcela Alvares Maciel, parceira de longa data em projetos coletivos e nas artes, agradeço de coração por ter me incentivado tanto, desde antes e desde sempre. Obrigada pela confiança, pela orientação generosa, pelos inúmeros *insights* – com palavras certas na hora exata – pela paciência, pelo carinho imenso e o apoio constante.

À minha família, sou grata pela paciência com as ausências e momentos de angústia, pela compreensão e pelo apoio irrestrito. Um agradecimento especial à minha mãe Ini, pelas conversas, pela escuta atenta e por compartilhar comigo suas memórias sobre o rio. E à Duda, minha irmã querida, agradeço pelo seu dom adivinhar o que dizer quando mais preciso. Agradeço imensamente às minhas amigas e parceiras na arte — Elisa, Maria e Gabi — pelo afeto, incentivo e companheirismo.

Em especial, agradeço às Professoras Dr.^a Adriana Loss, Dr.^a Ivone Maria Mendes Silva e Dr.^a Elisa Iop pelas leituras cuidadosas e pelas contribuições valiosas que, desde a banca de qualificação, ajudaram a fortalecer esta pesquisa.

À Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), Campus Erechim-RS, agradeço pela estrutura, pelo ambiente propício ao desenvolvimento acadêmico e pela dedicação de todos os professores e professoras. Reconheço que sem investimento financeiro não há ciência, e sem ciência comprometida, não há transformação social. Por isso, registro meu agradecimento ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e ao empenho da UFFS pela concessão da bolsa de pesquisa em junho de 2024. Mesmo na metade do percurso, esse apoio financeiro tornou possível uma dedicação mais plena a pesquisa.

Reitero também, meu agradecimento às pessoas e instituições que, direta ou indiretamente, contribuíram para a montagem e a exibição da obra “Cheia” e, especialmente à Professora Dr.^a Joice Beatriz da Costa, pela generosidade de escrever sobre a obra, ampliando suas ressonâncias.

E, por fim, agradeço ao território que me inspirou – suas águas, paisagens e memórias – e às vozes não humanas que ensinaram outras formas de escuta, atenção e cuidado. Ao Rio Uruguai, que me acolheu em suas águas como faz um amigo querido, você continua a inspirar meu olhar e minha arte.

Toda a água tem uma memória perfeita e está sempre a tentar regressar ao seu lugar original.
Toni Morrison. *The Site of Memory*, 1995, p.98.

RESUMO

O cenário contemporâneo é profundamente marcado por crises ecológicas e ambientais complexas que desorientam o viver e permeiam um cotidiano de incertezas. Tais crises, frequentemente atribuídas a mais de um século de queima de combustíveis fósseis e ao uso desordenado e insustentável da energia e do solo, exacerbam desastres e desigualdades, afetando ecossistemas frágeis e populações vulneráveis. Diante dessas incertezas, a fratura que separa natureza e cultura falha em abordar adequadamente os desafios ecológicos e, menos ainda, as possibilidades de um futuro que não implique mais ainda o esgotamento dos recursos do planeta. Frente a essa realidade, torna-se urgente a necessidade de reimaginar e reaprender a relação da humanidade com a natureza, superando a dicotomia histórico-cultural que a concebe como um recurso infinito. Nesse contexto, a arte contemporânea emerge como um campo fértil e uma prática interdisciplinar capaz de produzir saberes e subjetividades sensíveis. Este estudo investiga essas questões explorando intersecções entre ciências humanas, arte e ecologias, problematizando modos de ativar “escutas da natureza” em tempos de incertezas e emergências ecológicas a partir de práticas artísticas tendo, como objetivo, examinar uma prática artística de autoria desta artista-pesquisadora como possibilidade de ativar “escutas da natureza”. Metodologicamente, o percurso da pesquisa é guiado pelo termo inventado “escutas da natureza” como uma teia de conceitos e uma postura ético-política-artística. Caracteriza-se como uma investigação qualitativa que combina procedimentos de pesquisa investigativa-bibliográfica com a análise dos processos de criação da obra “Cheia”, utilizando-se da cartografia como forma de interpretação reflexiva. Os resultados alcançados demonstram que as práticas artísticas possuem a capacidade de tornar visíveis dimensões sensíveis, simbólicas e críticas das relações entre natureza e cultura. A obra “Cheia” exemplifica como um fazer artístico pode ser um ato de pesquisa interdisciplinar, funcionando como um protesto poético e uma ativação de escutas com preocupações ecológicas. Em suas considerações finais, a dissertação reitera a relevância da interdisciplinaridade na construção de saberes plurais, reforçando que a arte abre brechas para sensibilizar e propor práticas regenerativas, mesmo em contextos marcados por incerteza, desigualdade e destruição ambiental.

Palavras-chave: Ecologias; Arte com preocupações ecológicas; Relação natureza-cultura; Interdisciplinaridade.

ABSTRACT

The contemporary scenario is profoundly marked by complex ecological and environmental crises that disorient living and permeate a daily life of uncertainties. Such crises, frequently attributed to more than a century of burning fossil fuels and the disordered and unsustainable use of energy and soil, exacerbate disasters and inequalities, affecting fragile ecosystems and vulnerable populations. Faced with these uncertainties, the fracture that separates nature and culture fails to adequately address ecological challenges and, even less so, the possibilities of a future that does not imply further depletion of the planet's resources. Confronted with this reality, the urgent need to reimagine and relearn humanity's relationship with nature, overcoming the historical-cultural dichotomy that conceives it as an infinite resource, becomes apparent. In this context, contemporary art emerges as a fertile field and an interdisciplinary practice capable of producing sensitive knowledge and subjectivities. This study investigates these questions by exploring intersections between human sciences, art, and ecologies, problematizing ways to activate “nature listenings” in times of uncertainties and ecological emergencies from artistic practices, with the objective of examining an artistic practice by this artist-researcher as a possibility to activate “nature listenings”. Methodologically, the research path is guided by the invented term “nature listenings” as a web of concepts and an ethical-political-artistic stance. It is characterized as a qualitative investigation that combines investigative-bibliographic research procedures with the analysis of the creation processes of the work “Cheia”, using cartography as a form of reflective interpretation. The results achieved demonstrate that artistic practices have the capacity to make visible sensitive, symbolic, and critical dimensions of the relationships between nature and culture. The art work “Cheia” exemplifies how an artistic endeavor can be an act of interdisciplinary research, functioning as a poetic protest and an activation of listenings with ecological concerns. In its final considerations, the dissertation reiterates the relevance of interdisciplinarity in the construction of plural knowledge, reinforcing that art opens avenues to sensitize and propose regenerative practices, even in contexts marked by uncertainty, inequality, and environmental destruction.

Keywords: Ecologies; Art with ecological concerns; Nature-culture relationship; Interdisciplinarity.

RESUMEN

El escenario contemporáneo está profundamente marcado por complejas crisis ecológicas y ambientales que desorientan el vivir y permean un cotidiano de incertidumbres. Tales crisis, frecuentemente atribuidas a más de un siglo de quema de combustibles fósiles y al uso desordenado e insostenible de la energía y el suelo, exacerbando desastres y desigualdades, afectando ecosistemas frágiles y poblaciones vulnerables. Ante estas incertidumbres, la fractura que separa naturaleza y cultura falla en abordar adecuadamente los desafíos ecológicos y, menos aún, las posibilidades de un futuro que no implique aún más el agotamiento de los recursos del planeta. Frente a esta realidad, se vuelve urgente la necesidad de reimaginar y reaprender la relación de la humanidad con la naturaleza, superando la dicotomía histórico-cultural que la concibe como un recurso infinito. En este contexto, el arte contemporáneo emerge como un campo fértil y una práctica interdisciplinaria capaz de producir saberes y subjetividades sensibles. Este estudio investiga estas cuestiones explorando intersecciones entre ciencias humanas, arte y ecologías, problematizando modos de activar “escuchas de la naturaleza” en tiempos de incertidumbres y emergencias ecológicas a partir de prácticas artísticas. El objetivo es examinar una práctica artística de autoría de esta artista-investigadora como posibilidad de activar “escuchas de la naturaleza”. Metodológicamente, el recorrido de la investigación es guiado por el término inventado “escuchas de la naturaleza” como una telaraña de conceptos y una postura ético-política-artística. Se caracteriza como una investigación cualitativa que combina procedimientos de investigación investigativo-bibliográfica con el análisis de los procesos de creación de la obra “Cheia”, utilizándose la cartografía como forma de interpretación reflexiva. Los resultados alcanzados demuestran que las prácticas artísticas poseen la capacidad de tornar visibles dimensiones sensibles, simbólicas y críticas de las relaciones entre naturaleza y cultura. La obra “Cheia” ejemplifica cómo un hacer artístico puede ser un acto de investigación interdisciplinaria, funcionando como una protesta poética y una activación de escuchas con preocupaciones ecológicas. En sus consideraciones finales, la disertación reitera la relevancia de la interdisciplinariedad en la construcción de saberes plurales, reforzando que el arte abre brechas para sensibilizar y proponer prácticas regenerativas, incluso en contextos marcados por incertidumbre, desigualdad y destrucción ambiental.

Palabras clave: Ecologías; Arte con preocupaciones ecológicas; Relación naturaleza-cultura; Interdisciplinariedad.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Coral Forest</i> , Christine e Margaret Wertheim, 2021.....	40
Figura 2 - <i>Herbárium I</i> , Sandra Rey, 2023.	43
Figura 3 - <i>Spiral Jetty</i> , Robert Smithson, 1970.	60
Figura 4 - <i>Wheatfield – A confrontation</i> , Agnes Denes, 1982.....	61
Figura 5 - Grupo Etsedron, 1969 a 1979	62
Figura 6 - Conjunto de Esculturas, Frans Krajcberg, 1980	63
Figura 7 - Série Elementar, Ensaio Lama, Uýra Sodoma, 2017.....	68
Figura 8 - Urdir, Série Detrás del têxtil, Ana Tereza Barbosa, 2018	69
Figura 9 - <i>Micro Loop Macro Cycle</i> , Aloïs Yang, 2018	70
Figura 10 - <i>Life of Objects</i> , Série <i>House and Universe</i> , Mary Mattingly, 2013.....	81
Figura 11 - <i>Tierra de los amigos</i> , Carolina Caycedo, 2014	86
Figura 12 - Agora eu ouço os sabiás, Valéria Scornacienchi, 2024	92
Figura 13 - Vista dos arquivos digitais do processo de criação de Cheia, 2014/2016	124
Figura 14 - Mapeamento cartográfico Aquários, Ex-rio e Cheia, 2025	127

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. ECOS, ECOLOGIAS E INCERTEZAS	26
2.1. ECOS DE UMA ESCUTA NATURAL-CULTURAL	28
2.1.1. De ecologias para coabitar incertezas em mundos danificados.....	28
2.1.2. De práticas de arte para imaginar e reconfigurar mundos	36
2.1.3. De ecologias para coabitar fins de mundos	44
2.1.3.1. Das infâncias na natureza faltosa.....	51
2.1.4. De práticas de arte para adiar fins.....	53
2.2. ECOS DE UMA ESCUTA DA ARTE ECOLÓGICA	55
2.2.1. De práticas de arte com preocupações ecológicas	58
2.2.2. Do fim das utopias para experimentar no escuro	71
2.3 ECOS DE UMA ESCUTA ECOCRÍTICA	75
2.3.1. Das vidas dos materiais e das coisas.....	78
2.3.2. Das sociabilidades e das sensibilidade mais que humanas.....	82
2.3.3. De rios e passarinhos	85
3. ESCUTAS DA NATUREZA	94
3.1. SENSIBILIDADES DE QUEM ESCUTA	95
3.2. PRÁTICA ARTÍSTICA NA PESQUISA INTERDISCIPLINAR.....	103
3.3. ATENÇÃO ESCUTANTE NA CARTOGRAFIA	107
4. ECOS DE UMA ESCUTA DE “CHEIA”	118
4.1. CURVA DE RIO: CARTOGRAFIA DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO.....	119
4.1.1. Aquários	143
4.1.1.1. Água como ser cocriador	144
4.1.1.2. Cenários líquidos	147
4.1.1.3. Coletar para contar estórias	150
4.1.2. Ex-rio	168
4.1.2.1. Ficou tudo debaixo d’água	169
4.1.2.2. Fim de um mundo.....	173
4.1.2.3. Enchentes e cheias do passado?	177

4.1.3. Cheia	191
4.1.3.1. Ativa uma escuta natural-cultural para coabitar incertezas	193
4.1.3.2. Ativa uma escuta com preocupações ecológicas	196
4.1.3.3. Ativa uma escuta da vida dos materiais e das coisas.....	199
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	201
6. REFERÊNCIAS	205

1. INTRODUÇÃO

Gostaria de iniciar narrando algumas experiências que se relacionam com a produção artística que desenvolvo. Acredito que elas podem enriquecer a compreensão desta pesquisa e contextualizar desdobramentos que ecoam no tema, nas questões e nas motivações desta investigação.

Minha história se entrelaça com as águas do Rio Uruguai, do Estreito Augusto César e as terras de um sítio isolado em Marcelino Ramos, RS. Era lá que eu vivia na infância, com minha família de agricultores, na época da ditadura militar, em um cenário que só existe na lembrança – foi submerso pela Barragem de Itá-SC no ano 2000. Convivi com uma paisagem em constante mutação, moldada pelas obras da barragem e pelas cheias e secas do Rio. Montanhas eram cortadas ao meio para dar lugar a estradas, obrigando famílias a se mudarem, enquanto um sentimento de “tudo vai melhorar depois” se misturava com a beleza do lugar e, ao mesmo tempo, o isolamento e o abandono que marcavam a vida da comunidade.

Na simplicidade da infância, encontrava diversão na natureza: coletava galhos, pedras e folhas para brincar, caminhava até o meio do rio quando as pedras surgiam nas temporadas de secas e, durante as enchentes, assistia da janela casas e animais boiando no rio, com medo da água barrenta invadir a nossa casa. Carrego um medo de trovão, de chuva, de cascalho revirado, de máquinas pesadas com rodas gigantes cheias de barro vermelho, de terra pelada, de motosserra e fumaça, de água parada. Tenho uma conexão com a memória da pitangueira que ficava no portão do cemitério no sítio, com as águas cheias de pequenas ilhas de sarandis e com os animais soltos pelo pátio. Ecoam em mim os sons da água nas pedras, os cheiros e o calor do sol de quando visitava as cachoeiras e cavernas do Estreito.

“Agora só faz silêncio”. Foi o que disse meu avô logo que o lago da Barragem cobriu o Rio Uruguai. Não me parecia que ele falava somente do som da correnteza do “ex-Rio Uruguai”, mas também do lago silencioso que achatou as rugosidades do rio e impediu a convivência íntima com ele.

Essas experiências influenciaram minha produção artística iniciada muito tempo depois. Comecei por um processo criativo bastante intuitivo e experimental de ateliê. Uma espécie de recuperação das memórias de infância foi tomando forma a partir de coletas de objetos afetivos, brinquedos e miniaturas, de experimentos com água e ações performadas nas águas do atual lago da barragem. As experiências vividas na infância foram se tornando mais conscientes, transformando-se em uma pesquisa visual e poética.

Dessa relação da minha vivência com a produção artística surgiu o trabalho “Cheia”, de 2016. Escolhi o título “Cheia” por significar enchente ou inundação, mas também porque expressava metaforicamente algo que havia chegado ao limite. Uma coisa esgotada, que transborda, uma situação ou emoção submersa, incômoda. Ao mesmo tempo, cheia de experiências com a natureza de um lugar que foi apagado.

Com esse panorama de memórias e de produção artística pretendi contextualizar como algumas preocupações com a natureza e com questões ecológicas vêm sendo assuntos na minha prática artística. Nesse sentido, busco problematizar essas questões a partir desta investigação e do aprofundamento teórico em uma aproximação entre Ciências Humanas e Artes, buscando também potencializar a investigação artística que venho realizando de maneira independente, ou seja, fora do âmbito acadêmico. Essa aproximação é pautada na interdisciplinaridade pensada como costura de um emaranhado relacional entre teoria e prática de arte. Ou seja, uma investigação teórica entrelaçada com uma prática artística. Essa prática, enquanto olhar poético e ecológico serve de costura no devir do próprio texto da dissertação. Emaranhando esse trabalho artístico com as teorias busco ativar uma escuta simbólica da natureza, de imagens, de materiais, de deslocamentos, de memórias e processos artísticos enquanto problematização de questões ecológicas, mas também como um desafio diante das posições e compromissos enquanto artista, pesquisadora e participante do próprio percurso investigativo.

Encaro esse desafio acreditando que a capacidade da arte de tocar as subjetividades, incluindo a minha, ecoa na pesquisa contribuindo com a escrita através das poéticas presentes nas imagens e ações dessa criação artística que tanto motiva como será objeto de análise da pesquisa. “Escutar a natureza” carrega uma intenção, pede um estado de abertura para produzir respiros e abrir espaços para exercitar formas de narrar, sentir e perceber o mundo, os afetos do corpo, dos olhos, dos ouvidos, dos pés em caminhada, dos restos, da paisagem, das máquinas, das plantas, das pedras, da água, do chão, dos bichos.... Nesse diálogo, emaranhado na costura da escrita, das imagens e das escutas investigo perspectivas e teorias que transcendem fraturas estabelecidas historicamente nas relações entre natureza e cultura, entre humano e natureza, especulando o possível papel da arte nessas relações ou, mais ainda, como lugar de imaginar formas de coabitar nas incertezas, de curar e de inventar práticas regenerativas e esperançosas em tempos tão desiguais, incertos e vulneráveis.

Essa reflexão inicial, profundamente enraizada na minha vivência e prática artística, volta-se agora para apresentar um contexto introdutório mais amplo que a justifica e a torna uma das partes desta pesquisa.

O panorama atual, marcado por crises ecológicas e ambientais complexas, desorienta o viver e permeia um cotidiano de incertezas. Com o título “Ações urgentes contra mudanças climáticas são necessárias para garantir um futuro habitável, alerta IPCC”, a notícia divulgada no site da Organização das Nações Unidas do Brasil resume brevemente o relatório do Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas (IPCC) sobre mudanças climáticas de 2023¹. O texto (Nações Unidas, 2023) ressalta que uma das principais causas da crise é que a temperatura média mundial já subiu 1,1 grau Celsius acima dos níveis pré-industriais – uma consequência direta de mais de um século de queima de combustíveis fósseis – bem como do uso desordenado e insustentável de energia e do solo. Indica também, que uma das principais causas do aumento desses desastres é a ação humana e, que essas catástrofes ecológicas não afetam o mundo e a todos os seres do mesmo modo e na mesma intensidade. Ecossistemas frágeis e pessoas vulneráveis são sempre as mais atingidas. “A ação climática é necessária em todas as frentes: ‘tudo, em todos os lugares, ao mesmo tempo’” (Nações Unidas, 2023).

A situação tem se tornado insustentável, desenhando paisagens sombrias em um cotidiano repleto de incertezas, desigualdades e emergências de toda ordem. Ansiedades e medos sobre o viver no presente e no futuro convivem com a necessidade de ação imediata e de mudança de paradigma, ou seja, é urgente reaprender e imaginar uma outra relação com a natureza. Entre uma inércia paralisante, o sentimento de desamparo e, ao mesmo tempo, uma esperança de que tudo vai melhorar por si, o problema se agrava.

Como coabitar um mundo de complexidades e incertezas ecológicas e, ao mesmo tempo, assumir os problemas que a ação humana tem causado, buscar formas de caminhar em direção a relações mais justas com o mundo? É possível considerar a prática de arte uma dessas formas? É nesta toada que esta pesquisa busca investigar olhares e problemáticas ecológicas.

Uma das problemáticas envolvidas nessa complexidade reside na própria noção que se tem sobre a natureza e a cultura como separadas. Talvez, um dos inúmeros caminhos possa ser mudar a chave dessas relações fundadas na concepção de uma natureza concebida como um recurso infundável e disponível para ser apropriado, domado, e transformado em consumo. Uma cultura baseada em processos, práticas, técnicas, tecnologias, subjetividades e hábitos calcados

¹ O Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas (IPCC) é o órgão das Nações Unidas para avaliar a ciência relacionada às mudanças climáticas. A notícia está disponível em: <<https://brasil.un.org/pt-br/224004-a%C3%A7%C3%B5es-urgentes-contramudanc%C3%A7a-clim%C3%A1tica-s%C3%A3o-necess%C3%A1rias-para-garantir-um-futuro-habit%C3%A1vel>> Acesso em: 27 jul. 2024.

na expropriação, na produção, na colonização, na extinção, no consumismo e na acumulação de tudo.

Foi, e continua sendo essa dicotomia natureza-cultura, principalmente a partir do século XVIII, que estabeleceu uma relação predatória com a natureza, concebendo o humano como superior e desatado dela. Guattari (1930-1992) já alertava que: “Mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura e precisamos aprender a pensar “transversalmente” as interações entre ecossistemas, mecosfera e Universos de referência sociais e individuais” (Guattari,1990, p.25). Pressagiando um futuro sombrio, o autor, já indicava que era preciso pensar uma Ecosofia, ou seja, pensar a ecologia transversalmente nas dimensões sociais, ambientais e das subjetividades para desfazer a dicotomia natureza-cultura. Tal modo de conceber a natureza, em par com o colonialismo, a revolução industrial, a expansão desenfreada do capitalismo, a homogeneização das subjetividades, para citar alguns exemplos de combinações massivas de forças e relações de poder, contribuiu decisivamente para a crise ecológica atual. A visão da natureza separada da cultura e assumida como matéria prima de tudo endossou ostensivamente uma exploração que tem contribuído nos impactos geológicos dos humanos no planeta. Tratou também de subjugar outros seres viventes na terra a essa mesma lógica, os não humanos.

O momento atual, com todo o estrago que já foi feito, principalmente a partir da revolução industrial, tem sido percebido como uma nova era. Não livre de controvérsias e outras abordagens, essa era vem sendo chamada de Antropoceno. Diante dessa era, Bruno Latour argumenta que é através de uma prática de cuidados que a possibilidade de promover curas desses impactos danosos deve ser apreendida numa outra relação com o mundo, não com a natureza. Como bem diz o autor, trata-se de “descobrir um percurso de cuidados” (Latour, 2020, p.47).

O exercício de cuidar e de reaprender o mundo pode suscitar a necessidade de assumir uma certa desorientação pois também envolve ficar com o problema e agir (Haraway, 2023) sem ter a condição de sair dele. Implica em escutas sensíveis, multifacetadas e plurais onde não há possibilidade de respostas universais, nem de retorno ao passado. Implica pensar interconexões em fluxos contínuos e atravessamentos em composição, não em competição. Implica em assumir incertezas como parte do processo de reaprender, de viver, de morrer. Nos exemplos de Latour (2020) e de Guattari (1990), desfazer a dicotomia natureza-cultura pressupõe também vários tipos de agência, de todas as formas e de toda ordem, desde a feitura de todos os tipos de perguntas. Também, implica em ficar com o problema de um mundo

perturbado (Haraway, 2023) para cultivar uma capacidade de resposta, de cuidado e de colaboração em tempos difíceis.

Provavelmente, ao buscar outras respostas, o exercício pode abrir a necessidade de escutar atentamente para perceber o mundo de outras maneiras e aprender com quem vive de outro modo. Escutar, num sentido expandido para além do ato de ouvir, pode requerer uma postura aberta de todos os sentidos do corpo e a todas as existências, humanas e não humanas, para além de binarismos e dicotomias que possam enclausurar as reflexões em universalismos. As críticas a dicotomia natureza-cultura que fundamentam esta pesquisa se dão pelas necessidades de reorientar as concepções e pensar radicalmente outras noções de mundo, de ecologias, de formas de viver. Neste sentido, são chamadas inventivamente de “escutas da natureza”. Essa expressão inventada ecoa como fio condutor de toda a investigação. As perspectivas desses autores mencionados até aqui, dentre outras e outros que fazem parte desta pesquisa, ao defenderem ecologias que transcendem a dicotomia natureza-cultura, oferecem uma teia de conceitos nessa investigação, sobretudo porque exploram esses temas ecológicos de forma interdisciplinar e, especialmente, porque compreendem a prática de arte como modo de chamar a atenção para a urgência de produzir novas subjetividades e práticas ecológicas estéticas, ecocríticas, éticas, políticas e sociais para além do humano como centro do mundo.

Ao mesmo tempo que a ciência tem buscado outros olhares ecológicos, a arte também produz olhares ecológicos críticos, a exemplo da Ecocrítica. De um ponto de vista etimológico, o neologismo “Ecocrítica” nasceu da junção de duas palavras “Ecologia” e “Crítica” e surgiu no campo da teoria literária. Segundo Andrew Patrizio (2023) essa perspectiva tem sido uma forma recente de construir uma outra História da Arte e também da própria prática dos artistas. Ela é pautada na crença de que se pode, simultaneamente, desenvolver quaisquer práticas e processos da vida preocupando-se com os impactos que elas geram na natureza. Também, pode ser entendida como uma ideia para pensar outras ideias, como diz Haraway (2023). Trata-se então de assumir um pensamento, uma atitude ou uma postura ecocrítica como ideia para pensar as relações cotidianas, micro e macro, pessoais e profissionais, materiais e imateriais, com os seres humanos e mais que humanos.

O papel da Arte nessa seara então, ecocriticamente falando, iria além do potencial subjetivo, político ou social de suas proposições para abarcar seu próprio impacto material e imaterial no mundo enquanto envolvida com a produção de novos imaginários simbólicos em compromisso ecológico. Artistas criam múltiplas formas de arte ao transitar lado a lado com a ciência, a tecnologia e as questões ecológicas, borrando as fronteiras e, até mesmo, os lugares mais reconhecidos. Seja na tradicional pintura, na arte relacional, nas propostas participativas,

educativas ou ativistas, nas digitais, nas que buscam hibridismos com a natureza ou nas mais variadas manifestações artísticas de todos os povos e comunidades. Ou seja, “uma interação interdisciplinar, multidisciplinar ou mesmo transdisciplinar já faz parte da prática artística contemporânea em sua pluralidade de manifestações” (Santaella, 2009).

Motivada pelo panorama apresentado até aqui, esta pesquisa se propôs a investigá-lo a partir do seguinte tema: Relações entre arte e ecologia numa era de incertezas e crises ecológicas pensadas a partir de práticas artísticas como ativadoras de escutas da natureza. Portanto, ao propor examinar uma prática artística desta artista-pesquisadora, interessa refletir sobre essas questões ecológicas problematizando a seguinte questão: Como ativar escutas da natureza em tempos de incertezas e emergências ecológicas pensadas a partir de práticas artísticas?

Para isso, a pesquisa propõe como objetivo geral: Investigar e identificar, por meio de práticas artísticas, as possibilidades de ativar escutas da natureza em tempos de incertezas e emergências ecológicas. Como objetivos específicos a pesquisa propõe três iniciativas:

- a) refletir e compreender possíveis interseções e abordagens sobre relações entre natureza, cultura, ecologia e papéis da arte em tempos de incertezas e emergências, a partir de fundamentos teóricos interdisciplinares;
- b) conceituar e estabelecer o termo “escutas da natureza” como metodologia interdisciplinar da pesquisa, fundamentando procedimentos para explorar as interseções entre a prática artística e as abordagens teóricas investigadas;
- c) analisar as manifestações artísticas, poéticas e ambientais dos processos de criação da obra “Cheia”, pensadas como “escutas da natureza”, em tempos de incertezas ecológicas.

Considerando os diversos compromissos com a Interdisciplinaridade entre o tema, o problema e os objetivos apresentados e, buscando alinhá-los com a vocação do Programa PPGICH, na Linha de Pesquisa Saberes, Práticas e Processos Sociais, espera-se poder contribuir com o conhecimento que já vem sendo produzido, justificando a sua pertinência dos pontos de vista pessoal, social e acadêmico.

Do ponto de vista pessoal, a pesquisa busca potencializar uma produção artística prévia da pesquisadora, que tem se mostrado alinhada com preocupações ecológicas. A partir do aprendizado no contexto Interdisciplinar, com a orientação e com as relações acadêmicas, espera-se fortalecer essa prática artística para, com ela, encontrar formas mais potentes de produção e agência na comunidade de Erechim e região. Também se pretende promover e praticar a docência em espaços formais e não formais, contribuindo para a formação acadêmica, artística e cultural da comunidade.

Do ponto de vista social a pesquisa propõe e justifica que a reflexão sobre as crises climáticas e modos de viver em tempos cada vez mais incertos, quando estimulada por atividades e obras artísticas com preocupações ambientais e ecológicas, contribui para quebrar paradigmas, buscar formas justas de existir, regenerar e preservar a vida. A arte, tanto a sua prática quanto sua fruição, pode ser uma experiência benéfica, um respiro e uma forma de produzir conhecimento. Suely Rolnik (2005) aponta que é dentro desse contexto de incertezas, emergências e excessos do mundo contemporâneo que devemos reabrir a questão que Lygia Clark nos lega: “o que podemos nós, nestes tempos sem poesia, para continuar abrindo novos possíveis? Em outras palavras, como reativar nos dias de hoje a potência política do poético?” (Rolnik, 2005, p.28). A artista Lygia Clark² (1920-1988) já indicava, a exemplo de sua obra “Objetos Relacionais”, a necessidade de uma espécie de “saúde poética” que pudesse dar sentido à existência, engajando todas as pessoas na experiência transformadora de criar, argumenta Rolnik (2005).

Mesmo que a arte não seja uma forma de ação direta na solução de problemas, ela pode, por exemplo, ser pensada e praticada como modo de chamar a atenção, de provocar, de propor perguntas e, especialmente por sua capacidade de tocar as subjetividades, de explicitar o espírito e os perigos do nosso tempo. Chamar a atenção, denunciar, engajar em ativismos, conscientizar, produzir pedagogias, aproximações com as ciências ou atuar em conjunto com questões ambientais, são papéis que já vêm sendo desempenhados pela Arte, seja pelos artistas, pelos pesquisadores ou arte educadores contemporâneos, indicando que suas possibilidades são inúmeras. Com esta pesquisa, se pretende contribuir para esse amálgama coletivo de iniciativas. Como justificativa acadêmica, ao verificar as dissertações no repositório de Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH) da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) foram encontradas seis dissertações numa busca pelo termo Arte. Contudo, percebeu-se que a palavra Arte às vezes tem outros sentidos, como por exemplo: a arte de governar ou a arte de ensinar. Assim, foi por meio da leitura direta dos resumos que se encontrou um número maior de pesquisas: um total de dezesseis, dentre cento e duas no total, na busca feita no repositório de dissertações do Programa em outubro de 2023. A exemplo, considerando as mais diversas formas de manifestações artísticas, foi identificada a presença da literatura, do circo, da música, da fotografia, da ilustração, da dança, dos quadrinhos, do mangá e do cinema norteando temas como violência de gênero, educação, política, história

² A artista Lygia Clark (1920-1988) desenvolveu experiências artísticas terapêuticas, construindo objetos sensoriais e afirmando que a arte não seria mais somente uma experiência estética. O trabalho pode ser acessado no link:< <https://portal.lygiaclark.org.br/obras/59283/objetos-relacionais>>. Acesso em 07 dez. 2023.

cultural ou ditadura. Não foi encontrada nenhuma pesquisa em Artes Visuais ou arte contemporânea, nem pesquisas feitas por artistas pesquisadores, ou seja, de obras dos próprios pesquisadores. Outra busca no mesmo Programa, procurou termos como crise ambiental, ecocrítica e catástrofe climática e não obteve produções. Tais resultados sugerem uma oportunidade de discutir intercessões entre arte, crises ambientais e ecologia nesse Programa de Mestrado, principalmente por conta das possibilidades Interdisciplinares e a linha de pesquisa na qual esta pesquisa se insere.

Ao pesquisar de forma Interdisciplinar, na Linha 01 Saberes, Processos e Práticas Sociais, se propõe uma articulação de áreas das Ciências Humanas em diálogo com Arte. Nessas interseções, se costuram perspectivas interdisciplinares presentes nas bibliografias investigadas que já transitam entre áreas como antropologia, filosofia, história, ecologia e arte. Em suma, os pensadores investigados rompem barreiras disciplinares para construir um entendimento mais complexo e abrangente da crise ecológica, defendendo que a interconexão de sistemas naturais, sociais e subjetivos exige uma resposta igualmente integrada e multifacetada, ou seja, interdisciplinar.

Nesse sentido, o Documento de Área da CAPES - Área 45 Interdisciplinar destaca o papel crucial da interdisciplinaridade em enfrentar os desafios do conhecimento complexo. Diz que a Interdisciplinaridade, por sua natureza transversal, permite conectar diferentes áreas do saber, como teoria e prática, filosofia e ciência, e ciência e arte e que essa abordagem rompe com os limites disciplinares, promovendo a criação de novos conhecimentos e a resolução de problemas complexos. O Documento também enfatiza a importância de incorporar metodologias interdisciplinares em projetos de pesquisa, incentivando a construção de pontes entre diferentes níveis de realidade e formas de produção do conhecimento (Capes, 2019).

Assim, essa pesquisa tem como premissa Interdisciplinar a aproximação entre arte e Ciências Humanas, também se inspira em metodologias de Pesquisas Baseadas em Arte, ou seja, quando a pesquisa inclui um fazer artístico ou uma obra de arte de autoria de quem pesquisa. Quando se pensa na Arte e em sua natureza interdisciplinar, é preciso reconhecer que o próprio ato criativo envolve teorias e práticas. A criação artística acaba sendo uma multitarefa, pois o artista passa por desafios contínuos que envolvem o criar e a articulação do conhecimento (Rizolli, 2007). A própria criação artística, quando realizada por artistas-pesquisadores, como é o caso dessa pesquisa, induz a uma atuação por entre essas duas posturas – fazer arte e pesquisar – e, portanto, também tencionam a investigação de modo interdisciplinar durante o percurso.

O que é a pesquisa artística acadêmica no campo da arte contemporânea? Não é esse o cerne desta investigação, mas, talvez a questão contribua para pensar a Interdisciplinaridade com as Humanidades. A pergunta feita é a questão inicial do artigo “Estética da Resistência. Pesquisa artística como Disciplina e Conflito” da pesquisadora e artista Hito Steyerl (2016). A autora discute a natureza da pesquisa artística, seus desafios e perspectivas. Ao questionar a visão tradicional sobre pesquisa artística como indefinida e “constantemente em fluxo, sem coerência e identidade” (Steyerl, 2016, p. 459) e propor uma busca por maior clareza para abrir espaço para novas discussões e possibilidades nesse campo. A busca por transformar a pesquisa artística em uma disciplina acadêmica, com currículos, graus, métodos, aplicações práticas e pedagogias definidas, por um lado, visa organizar e legitimar a pesquisa artística, mas por outro, gera críticas por parte daqueles que veem essa institucionalização como cúmplice do “capitalismo cognitivo” (Steyerl, 2016, p. 459). Pensar na arte para além de um lugar que é disciplinar – os programas específicos de pós-graduação em Artes – enquanto campo acadêmico e interdisciplinar produção de conhecimento, e que também está em conflito, é um duplo desafio. Acredita-se que uma potencialidade de pensar esse desafio pode estar, justamente na sua realização num Programa Interdisciplinar em Ciências Humanas, por sua abertura e integração de saberes.

Sob o ponto de vista da Interdisciplinaridade Olga Pombo (2005) sugere caminhos para uma integração de saberes, pontuando que se trata “de acreditar na possibilidade de partilhar o poder que se tem, ou melhor, de desejar partilhá-lo” (Olga Pombo, 2005, p.13). Em suma, a autora explica que a interdisciplinaridade só se concretiza quando os conhecimentos são compartilhados, ao se abandonar o conforto da linguagem técnica para explorar um saber que pertence a todos, sem dono exclusivo. “É sobre compartilhar o poder do saber, desvendando-o, explicitando-o e debatendo-o” (Pombo, 2005, p.13).

Propostas de integração entre Arte, Ciência, Tecnologia, Ecologia e Saberes de outros campos e cosmologias vêm sendo movimentadas em vários tipos de congressos, grupos de estudos e seminários acadêmicos brasileiros. Eles reúnem cientistas e artistas-pesquisadores-educadores em torno de práticas artísticas e discussões sobre as problemáticas atuais. Por exemplo o grupo Ecoarte³, que tem se dedicado tanto a pesquisa teórica quanto artística na intersecção de arte, tecnologia e meio ambiente. O grupo é coordenado pela professora e pesquisadora Karla Schuch Brunet do IHAC (Instituto de Humanidades, Artes e Ciências) da Universidade Federal da Bahia. Na contemporaneidade artistas passam a incorporar o cotidiano,

³Grupo no Diretório do CNPq <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/8930320012197238>> e no site <<https://ecoarte.info/sobre/>> Acessos em: 25 de jul. 2024.

os objetos, as tecnologias e as emergências da vida em experiências que são poéticas, mas também políticas. Como exemplo, em seu trabalho *Arte Útil*[1], conforme texto do site⁴, a artista cubana Tania Bruguera (1968-) diz que “baseia-se no pensamento artístico para imaginar, criar e implementar táticas que mudem a forma como agimos na sociedade”. Seus trabalhos são realizados com grupos e comunidades em colaboração e também reúnem artistas ao redor do mundo interessados em desenvolver projetos em suas localidades.

Diante desse cenário, é possível vislumbrar na Interdisciplinaridade a necessidade de um “patchwork” de saberes, teorias, práticas e metodologias. A palavra é usada pela autora Olga Pombo (2005), sugerindo uma costura, já que as fronteiras entre arte e ciência estão muitas vezes borradas: “Por outras palavras, o alargamento do conceito de ciência é tão profundo que, muitas vezes, é difícil estabelecer a fronteira entre a ciência e a política, a ciência e a economia, a ciência e a vida das comunidades humanas, a ciência e a arte, e assim por diante” (Pombo, 2005, p.12).

Nesse sentido de uma costura de saberes, a perspectiva de um saber localizado (Haraway, 1995) pode também ecoar na motivação e experiência artística pessoal descrita no início deste capítulo, porque diante da necessidade de um “patchwork” (Pombo, 2005) se busca performar na pesquisa, enquanto artista-pesquisadora, um compromisso entre o tema da pesquisa incluindo o que nela é parcial, o que ela não consegue demonstrar, para assumir uma responsabilidade objetiva e que suscita um pensamento artístico. Donna Haraway aponta que “gostaria de uma doutrina de objetividade corporificada que acomodasse os projetos científicos feministas críticos e paradoxais: objetividade feminista significa, simplesmente, saberes localizados” (Haraway, 1995, p.18). Também, que não seja neutra e universal, destacando a importância da posição, da perspectiva e da diversidade de conhecimentos situados em contextos específicos para uma compreensão mais ampla e inclusiva, promovendo uma crítica às narrativas dominantes. “Objetividade não diz respeito a des-engajamento, trata de um estruturar mútuo e comumente desigual, trata-se de assumir riscos num mundo no qual ‘nós’ somos permanentemente mortais, isto é, não detemos o controle ‘final’ ” (Haraway, 1995, p.41).

Assim, a pesquisa bibliográfica da investigação também opera como uma das características Interdisciplinares da pesquisa pois investiga autores e autoras que produzem abordagens Interdisciplinares com seus olhares ecológicos e que também pensam o papel da

⁴ A noção do que constitui Arte Útil foi alcançada através de um conjunto de critérios formulados por Tania Bruguera e curadores do Queens Museum, Nova York, Van Abbemuseum, Eindhoven e Grizedale Arts, Coniston. Disponível em: <<https://www.arte-util.org/about/colophon/>> Acesso em: 25 de jul. 2024.

arte. Reside também nessa articulação de diálogos e costuras interdisciplinares a própria prática artística autoral pensada como metodologia na pesquisa.

Uma outra questão, da artista e pesquisadora Elida Tessler (2002), também remete a uma intersecção entre práticas, saberes e processos:

Por qual razão um artista opta por estudos ditos teóricos? Eis aqui uma intersecção também muito importante para o artista contemporâneo. Diria até que o entrecruzamento entre produção e reflexão, entre "teoria" e "prática", entre arte e pensamento, é uma das alternativas do artista hoje. Mais, um desafio a ser vencido (Tessler, 2002, p, 109).

Uma das repostas à pergunta de Tessler (2002) já surgiu: aprofundar e mergulhar fundo, contribuir com o conhecimento coletivo e qualificar aquilo que vinha sendo uma pesquisa poética autônoma. Um desafio, mas por qual razão desde uma Instituição que não tem um programa de pesquisa em arte? Talvez, ao abordarem diversos temas para produzir suas obras os artistas contemporâneos podem pesquisar qualquer área do conhecimento. Na contemporaneidade, a arte cada vez menos gira em torno de si mesma ou como metalinguagem, mas sim, provoca outras formas de ver o mundo através de um pensamento artístico, poético, processual e estético conectado com o espírito do tempo – entre arte e vida. Como olhares ecológicos podem ser ativados e pensados a partir de uma prática artística como escuta da natureza? A pergunta escapa uma possível noção de campo da arte como algo fixo e disciplinar, evoca justamente uma forma ou modo de pensar que é artístico, mas que suscita interconexões estéticas, éticas e políticas e adivinha movimentos em composição com a natureza, buscando ecologias interconectadas, para um “devir-com” (Haraway, 2023) entre conhecimentos e saberes plurais.

Em suma, a presente dissertação apresenta uma investigação interdisciplinar que articula uma prática artística com abordagens ecológicas ampliadas, buscando ativar escutas sensíveis e poéticas da natureza em um contexto de incertezas e emergências ecológicas.

Para tanto, ela se desdobra no segundo capítulo “Ecos, Ecologias e Incertezas”, onde a discussão se aprofunda nas perspectivas ecológicas que fundamentam a investigação enquanto uma teia de conceitos ecológicos guiadas e pensadas como “escutas da natureza”. Dividido em três seções principais, este capítulo explora: “Ecos de uma escuta natural-cultural”: Crítica à separação entre natureza e cultura, abordando as ecologias para coabitar mundos danificados e reconfigurar futuros. “Ecos de uma escuta da arte ecológica”: Investiga como a arte contemporânea se posiciona eticamente e criticamente diante das preocupações ecológicas, explorando modos de sensibilizar e engajar subjetividades individuais e coletivas. “Ecos de

uma escuta ecocrítica”: Desenvolve um olhar ecológico e crítico sobre a arte e vida, focando na materialidade do mundo e na relação compartilhada com todos os seres.

O terceiro capítulo, propriamente intitulado como “Escutas da natureza”, dedica-se a aprofundar o termo como uma postura ético-política-artística-metodológica que serve de fio condutor para toda a pesquisa. Este capítulo detalha as sensibilidades envolvidas, a prática artística como metodologia interdisciplinar e a atenção escutante na cartografia e os procedimentos que guiam o método de análise dos processos de criação da obra “Cheia”.

Por sua vez, no quarto capítulo, “Ecos de uma escuta de 'Cheia””, o texto apresenta a análise da obra artística da própria autora. Este capítulo é estruturado em seções que cartografam os processos de criação de “Cheia” estabelecendo relações com a teia de conceitos, incluindo as seções “Aquários”, “Ex-rio” e “Cheia”, e suas respectivas subseções, que abordam a água como ser cocriador, cenários líquidos, a coleta para contar histórias, as experiências de submersão e as ativações de uma escuta natural-cultural e ecológica.

Por fim, o quinto capítulo apresenta as considerações finais, retomando os pontos principais da pesquisa, apresentando as reflexões alcançadas e as contribuições do trabalho para o campo das Ciências Humanas e das Artes.

2. ECOS, ECOLOGIAS E INCERTEZAS



Estrutura criada pelo *Bowerbird*, o pássaro “arquiteto”
Fonte: < <https://www.abc.net.au/news/2018-10-06/satin-bowerbirds-falling-victim-to-plastic-waste/10215078> >
Acesso em: 14 set. 2024.

Diante das incertezas da situação atual, a fratura que separa natureza e cultura falha em abordar adequadamente os desafios ecológicos contemporâneos e, menos ainda, as possibilidades de um futuro que não implique mais ainda o esgotamento dos recursos do planeta e o findar da vida como a conhecemos. Frente a essas incertezas, uma possibilidade pode residir no estímulo a uma sensibilidade ecológica e artística capaz de fabular e imaginar outras estórias e modos de coexistir em mundos em crise.

Com essas ideias em mente, o percurso investigativo da pesquisa ativa escutas e visadas, caminhando por abordagens que não seguem uma linha reta, mas que se entrelaçam em múltiplas direções, formando uma teia. O termo inventado “escutas da natureza” emerge nessa teia como uma postura ético-política-artística que transcende o ouvir e permeia afetivamente a teia da investigação buscando, em seus fluxos, ativar ecos de diversas ecologias. Esses ecos, de ontem, hoje e agora, ressoam principalmente da palavra “ecologia” que, do grego “oikos” e “logos”, significa “casa e estudo”, ou seja, o estudo da nossa morada, onde coabitamos o mundo.

A Ecologia é um campo das Ciências Biológicas que estuda as relações entre os seres vivos e o ambiente onde vivem. Contudo, o que se pretende nesta fundamentação, ao ativar uma escuta dos autores e autoras ao longo da investigação, é buscar olhares ecológicos mais expandidos e sensíveis para pensar ecologias relacionais entre natureza e cultura em uma diversidade de dimensões como a social, a ambiental, a das subjetividades, a política, a artística,

a das plantas, a das águas, a dos animais etc., portanto, não há um conceito único dessas ecologias na pesquisa. Eles dependem de como os autores e autoras tratam de pensá-los em suas abordagens e perspectivas.

Para semear tais escutas, a fim de construir essa teia de conceitos, um diálogo transversal e confluyente entre diversas perspectivas e olhares propõe pensar ecologias e incertezas a partir de uma crítica a separação entre natureza e cultura com Félix Guattari (1990), Donna Haraway (2023) e Bruno Latour (2020) confluindo com Santos (2023), Ailton Krenak (2019) e Déborah Danowski; Viveiros de Castro (2014) quando abordam a urgência em repensar essas relações diante de um possível fim. A pluralidade da arte com preocupações ecológicas se conecta a essa teia com autoras como Lucia Santaella (2003;2009;2016), Katia Canton (2009) e Linda Weintraub (2012) e, também conectam fios com uma escuta ecocrítica com Andrew Patrizio (2023), Tim Ingol (2015) e Anna Tsing (xx). Essas perspectivas também configuram e reforçam as dimensões interdisciplinares da investigação enquanto entrelaçam campos como filosofia, antropologia, sociologia, história da arte, filosofia e crítica da arte.

Para ativar as perspectivas dessa teia de conceitos na presente fundamentação propõe-se, como licença poética, envolver-se na atmosfera entre as epígrafes, o texto, as imagens e os sons enquanto “ecos de uma escuta” dos autores e autoras e suas perspectivas ecológicas, assumindo o termo “ecos” como fios que se conectam em duplo sentido: os ecos sonoros e visuais que a leitura pode provocar e os ecos que significam habitat, casa ou morada na composição da palavra ecologia. Esses ecos de uma escuta coabitam este capítulo distribuídos em três seções:

a) Ecos de uma escuta natural-cultural: Das críticas ao antropoceno para superar visão da natureza separada da cultura. Dos mundos danificados e das ecologias para coexistir e coabitar nas incertezas e fins de mundo. Das formas injustas e desiguais de viver e morrer e ficar com os danos causados. Das urgências de agir para curar e reflorescer. Das práticas de arte para imaginar, fabular e reconfigurar mundos.

b) Ecos de uma escuta da arte ecológica: Do que está sendo poetizado, estudado e escrito, fabulado, sonhado, cantado, semeado ou pressagiado nos fazeres sensíveis, críticos e ativistas da arte. Da arte contemporânea com preocupações ecológicas como uma prática ética-política-estética para sensibilizar subjetividades individuais e coletivas.

c) Ecos de uma escuta ecocrítica: Da produção de um olhar ecológico e crítico entre arte e vida para envolver-se com os materiais e as texturas do mundo. Da nossa morada como natureza compartilhada entre todos seres. Dos rios, das pedras, dos animais, dos passarinhos.

2.1. ECOS DE UMA ESCUTA NATURAL-CULTURAL

Não há nenhuma separação entre a matéria e o imaterial, a história e a física. Num plano mais microscópico, a natureza é o que permite estar no mundo, e, inversamente, tudo o que liga uma coisa ao mundo faz parte de sua natureza.

Emanuelle Coccia, “A vida das plantas”, 2018.

2.1.1. De ecologias para coabitar incertezas em mundos danificados

Um primeiro eco de uma escuta nesta fundamentação ressoa a partir do fluxo interconectado, diverso, e profundamente sensível das ecologias de Félix Guattari (1990), Bruno Latour (2020) e Donna Haraway (2023). Suas reflexões filosóficas, sociais, ambientais, multiespécies, ficcionais, artísticas, feministas, especulativas etc. compõem uma busca por perspectivas e olhares ecológicos ampliados e plurais para pensar modos de coabitar mundos em crises e repletos de incertezas, pois:

O planeta Terra vive um período de intensas transformações técnicocientíficas, em contrapartida das quais engendram-se fenômenos de desequilíbrios ecológicos que, se não forem remediados, no limite, ameaçam a vida em sua superfície. Paralelamente a tais perturbações, os modos de vida humanos individuais e coletivos evoluem no sentido de uma progressiva deterioração (Guattari. 1990, p.7).

Do livro “As três ecologias” do filósofo e psiquiatra francês Félix Guattari (1930-1992), foi utilizada a edição lançada em 1990 no Brasil, onde o autor manifesta sua indignação perante um mundo que se deteriora lentamente propondo uma ecologia em três dimensões que ecoa profundamente diante das crises e incertezas contemporâneas. O autor critica a fratura entre natureza e cultura como causa de crises ecológicas dizendo que:

Mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura e precisamos aprender a pensar “transversalmente” as interações entre ecossistemas, mecosfera e Universos de referência sociais e individuais (Guattari,1990, p.25).

Mesmo passado tanto tempo a “ecosofia”, neologismo que une os termos “ecologia e filosofia”, proposta por Guattari (1990), ecoa na contemporaneidade repleta de crises ainda mais catastróficas, propondo “uma recomposição das práticas sociais e individuais que agrupo segundo três rubricas complementares – a ecologia social, a ecologia mental e a ecologia ambiental - sob a égide éticoestética de uma ecosofia” (Guattari,1990, p. 22). Com esse termo ele propõe uma ecologia ampliada enquanto articulação ético-política-estética que promova a

singularidade, a autonomia e a interconexão entre natureza e cultura ao argumentar que a humanidade precisa urgentemente mudar sua maneira de viver e se engajar no mundo. Com um conjunto de implicações que transcendem o privilégio dos problemas ecológicos apenas do ponto de vista dos danos industriais e de perspectivas tecnocráticas, Guattari (1990) orienta sua ecosofia com proposições em três registros:

- a) A ecologia social, que envolve a reconstrução das relações humanas em grupo, em todos os níveis, desafiando as estruturas hierárquicas e os sistemas capitalistas, dada na necessidade de novas formas de organização social e política onde a solidariedade, a singularidade e a autonomia sejam promovidas por meio de mutações existenciais das subjetividades.
- b) A ecologia mental, onde o autor propõe um engajamento com a psique, os processos inconscientes e da produção de subjetividade e critica as abordagens tradicionais da psicologia que tentam controlar, homogeneizar e normalizar as subjetividades. Para o autor, a subjetividade não é uma entidade dada ou um “eu” consciente e unificado, mas sim uma produção contínua e multifacetada, profundamente entrelaçada com as esferas social, ambiental e tecnológica. A subjetividade é menos uma essência e mais um processo de produção de existência humana em novos contextos históricos;
- c) A ecologia ambiental, como proposição onde o autor trata da interconexão entre a natureza, a cultura e a tecnologia como um papel ativo da humanidade na proteção do meio ambiente, indo além da mera defesa da natureza para estabelecer um modo de cuidado e co-criação.

Com sua ecosofia nessas três dimensões ou registros, o autor indica ecologias que podem contribuir profundamente para entender a crise ecológica atual porque apontam uma visão expandida das dimensões e dos elementos que a compõem. Guattari (1990) defende assim, a experimentação com novas práticas sociais, estéticas e analíticas para desafiar a homogeneização capitalista e criar um futuro mais significativo na invenção de novos equilíbrios com o meio ambiente e a tecnologia em uma “ecosofia que ao mesmo tempo prática e especulativa, ético-política e estética, deve a meu ver substituir as antigas formas de engajamento religioso, político, associativo...” (Guattari, 1990, p.54).

Ele justifica que a proliferação da mídia e a crescente dependência da tecnologia poderiam levar a uma sociedade onde as elites têm acesso a bens materiais, cultura e poder de decisão, enquanto as classes subjugadas experimentam alienação e falta de esperança. Prevendo assim, “uma instauração a longo prazo de imensas zonas de miséria, fome e morte parece daqui em diante fazer parte integrante do monstruoso sistema de “estimulação” do Capitalismo Mundial Integrado” (Guattari, 1990 p.12). “O capitalismo pós-industrial que, de minha parte, prefiro qualificar como ‘Capitalismo Mundial Integrado’ (CMI)” (Guattari, 1990,

p.31), diz o autor, gera um paradoxo: de um lado um desenvolvimento técnico-científico que poderia ser capaz de resolver problemáticas ecológicas dominantes, por outro lado a alienação que acaba por engendrar uma “incapacidade das forças sociais organizadas e das formações subjetivas constituídas de se apropriar desses meios para torná-los operativos” (Guattari, 1990, p.12). O autor argumenta que “seria preciso também falar da desterritorialização selvagem do Terceiro Mundo, que afeta concomitantemente a textura cultural das populações, o hábitat, as defesas imunológicas, o clima etc.” (Guattari, 1990, p.26). Com essa afirmação ele aponta a necessidade de pensar os impactos coloniais nas ecologias e na degradação ambiental pois elas são inseparáveis das crises sociais e da subjetividade, sendo todas produtos da história da dominação colonial e da hegemonia consumista capitalista. Assim, analisando contextos e implicações, alicerçando sua ecologia em propostas tríplexes de enfrentamento e transformação o autor pressagia uma escalada de todos os perigos:

A possibilidade de uma implosão bárbara não está de jeito nenhum excluída. E se não houver tal retomada ecosófica (seja qual for o nome que se lhe dê), se não houver uma rearticulação dos três registros fundamentais da ecologia, podemos infelizmente pressagiar a escalada de todos os perigos: os do racismo, do fanatismo religioso, das cismas nacionalitários caindo em fechamentos reacionários, os da expiação do trabalho das crianças, da opressão das mulheres... (Guattari,1990, p.16-17).

Com essa ideia o autor evidencia a urgência de uma visão interconectada das questões ecológicas, que vá além da dimensão ambiental, para evitar um colapso generalizado dos modos de vida humanos individuais e coletivos, mostrando que a ecologia não pode ser superficial ou restrita, pois:

[...] a ecologia deveria deixar de ser vinculada à imagem de uma pequena minoria de amantes da natureza ou de especialistas diplomados. Ela põe em causa o conjunto da subjetividade e das formações de poder capi-talísticos - os quais não estão de modo alguns seguros que continuarão a vencê-la, como foi o caso na última década” (Guattari,1990, p. 36).

Sendo que o autor escreveu suas três ecologias há mais de trinta anos, salta aos olhos a urgência que sua ecosofia emana como caminho para pensar e agir nas incertezas e crises dos tempos atuais e, como a sua perspectiva de uma ecologia transversal ressoa numa teia de abordagens ampliadas sobre natureza e cultura produzidas mais recentemente. Um fio dessa teia surge com Latour (2020) que aponta na crise atual a “escalada de todos os perigos” ou, o futuro que Guattari (1990) já pressagiava em sua ecosofia:

Mas aqui estamos: o que poderia ter sido uma crise passageira se transformou numa profunda mudança de nossa relação com o mundo. Parece que nos tornamos aqueles que teriam podido agir trinta ou quarenta anos atrás – e que não fizeram nada, ou fizeram muito pouco (Latour, 2020, p. 17)

Nesse sentido, em “Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no antropoceno” de 2020, o antropólogo e filósofo Bruno Latour (1947-2022) analisa a catástrofe ecológica

contemporânea através da “hipótese de Gaia”. Revisita a hipótese de Gaia de James Lovelock⁵ argumentando que ela transcende a dicotomia natureza-cultura como forma de orientar soluções para os problemas ecológicos, a partir da imaginação de um outro mundo: Ela “é simplesmente a consequência das sucessivas invenções dos viventes que acabaram transformando completamente as condições físico-químicas da terra geológica inicial” (Latour, 2020, p.5).. Nos sete capítulos iniciais, oriundos de palestras de 2013, o autor estabelece sua teoria de Gaia. No oitavo capítulo, de 2015, aplica a teoria em um cenário hipotético de cúpula do clima, mostrando como Gaia – a Terra como um organismo unificado, coabitada por seres terrestres, incluindo os humanos – pode ser um conceito frutífero para nos forçar a redefinir nossa relação com o mundo, a política e a nossa própria existência.

As reflexões de Guattari (1990) sobre as três ecologias encontram eco nas de Latour (2020), e vice-versa, quando apontam que a relação com uma natureza vista de fora e como objeto inerte e de exploração foi firmada numa subjetividade moderna indelevelmente marcada pela separação entre duas ontologias: a da Natureza e a da Cultura. Portanto, que é preciso reconhecer a inseparabilidade entre natureza e cultura e adotar uma abordagem de pensamento transversal que integre as complexas interações entre os ecossistemas, a tecnosfera e os referenciais sociais e individuais (Guattari, 1990). Com Latour (2020) esse argumento se faz quando ele diz:

Proponho simplesmente enquadrar a noção de Natureza/Cultura, no sentido próprio; proponho relativizar essa noção, alocando-a entre outras versões com as quais ela compartilha, ou não, certos traços. Em outras palavras, proponho fazer dela uma questão de composição – em todos os sentidos do termo (Latour, 2020, p.48)

Assim, o autor define historicamente essa separação entre humano e natureza a partir do século XVI. Antes dessa época, o conceito de natureza englobava uma cadeia de

⁵ Bruno Latour cita diversas obras de James Lovelock ao longo das conferências:

LOVELOCK, James. *Gaia: The Practical Science of Planetary Medicine* (publicado originalmente em 1991, com edição de 2000 pela Oxford University Press).

LOVELOCK, James. *Homage to Gaia: The Life on an Independent Scientist* (Oxford University Press, 2000).

LOVELOCK, James. *The Revenge of Gaia: Earth's Climate in Crisis and the Fate of Humanity* (Basic Books, 2006; edição brasileira: *A vingança de Gaia, Intrínseca*, 2006).

LOVELOCK, James e Hitchcock, Dian. "Life Detection by Atmospheric Analysis". *Icarus: International Journal of the Solar System*, v. 7, n. 2, 1967. Este artigo é mencionado como o trabalho inicial de Lovelock sobre a possibilidade de detectar vida em Marte, a partir do qual ele concebeu a ideia de que a atmosfera da Terra não está em equilíbrio químico.

LOVELOCK, James e Whitfield, Michael. "Life Span of the Biosphere". *Nature*, v. 296, pp. 561-63, 8 abr. 1982. Esta referência aparece na discussão sobre a fragilidade do sistema Gaia e a possibilidade de sua destruição. Latour se refere a Lovelock frequentemente como um inventor autodidata e rebelde, que tenta compreender a Terra não como um todo unificado, mas como um sistema ativo, com agentes que não são nem desanimados nem superanimados, evitando os extremos do reducionismo e do vitalismo. A prosa de Lovelock é comparada a um romance policial e ele é visto como alguém que mistura tudo e combina as metáforas para que elas se ajustem de maneira diferente.

movimentos. Ele diz que a palavra “natural” começou a ser usada para investigar um único tipo de movimento, considerado de uma perspectiva externa e que essa mudança levou à visão da natureza como um universo infinito, separada da experiência humana e acessível apenas através de uma lente objetiva e distante. Essa visão de mundo pautada na racionalidade científica impera nessa perspectiva e pode ser exemplificada pela expressão “ciências da natureza”, que passou a descrever um campo de estudo que analisa a natureza de fora, como um objeto separado do observador, complementa o autor. Nessa perspectiva, ele argumenta também, que essa separação entre o humano e a natureza é um resultado da história político-científica da modernidade e se baseia na ideia de que a natureza é um recurso a ser explorado pelos humanos; aponta que “para os ocidentais e para aqueles que os imitaram, a “natureza” tornou o mundo inabitável” (Latour, 2020, p.45). A crise ambiental atual, segundo o autor, é resultado de uma relação com o mundo baseada na concepção de natureza como inanimada, vista como um pano de fundo inerte sobre o qual se desenrola a história humana e essa visão distorce a relação com o mundo, tornando impossível sua reconexão e coabitação:

Apenas se nos colocarmos no interior desse mundo é que poderemos reconhecer, então, como um arranjo particular a escolha dos existentes e de suas maneiras de se conectar, que chamamos de Natureza / Cultura e que serviu por muito tempo para formatar nossa compreensão coletiva (ao menos na tradição ocidental). Compreende-se assim que a ecologia não é a irrupção da natureza no espaço público, mas o fim da “natureza” como um conceito que permite resumir nossas relações com o mundo e pacificá-las (Latour, 2020, p.45).

Posto isso, Latour (2020) vai defender a derrubada do conceito de natureza pois, se a relação precisa ser transformada, é preciso refazer também os termos para reconhecer natureza como uma ecologia de relações. O que implica também em questionar o que realmente se entende por mundo, onde “o que importa é que o termo ‘mundo’ permanece aberto o bastante para que nem a questão do conjunto dos existentes nem a das formas de existência sejam prematuramente fechadas” (Latour, 2020, p.45). Segundo ele, ignorar a interdependência entre os seres humanos e o mundo natural, levou à atual crise ecológica onde a Terra está sob um “Novo Regime Climático”, reagindo às ações humanas que provocam impactos ambientais catastróficos que atingem os seres e populações mais vulneráveis de forma injusta e desigual.

Essa era geológica de impactos humanos sobre o planeta, chamada Antropoceno, exige uma reinvenção da política, baseada na negociação entre os diversos seres que habitam a terra, incluindo os humanos e seus impactos geológicos, diz Latour (2020). Com o termo “Novo Regime Climático” o autor sintetiza a situação presente, na qual “o quadro físico que os modernos haviam considerado líquido e certo, o solo sobre o qual sua história sempre se desenrolara, tornou-se instável” (Latour, 2020, p.9). Ele propõe que o conceito ficcional de

”Gaia” possa estabelecer os termos para uma nova relação emaranhada com a Terra em um salto para fora desse atual Regime Climático. Assim, define sua hipótese em torno de Gaia:

Gaia não é a natureza virgem. Não é a deusa mãe. Ela não é mãe de coisa nenhuma. Não é sequer um todo, um existente global. É simplesmente a consequência das sucessivas invenções dos viventes que acabaram transformando completamente as condições físico-químicas da terra geológica inicial. Hoje, cada elemento do solo, do ar, do mar e dos rios resulta, em grande medida, de modificações, criações e invenções de organismos vivos. Gaia são todos os seres vivos e as transformações materiais que eles submetem à geologia, desviando a energia do sol para benefício próprio. É nessa rede, nessas trajetórias de seres vivos, que alguns desses viventes – os viventes que somos, que se proclamam humanos, ou seja, pessoas feitas de terra, de húmus, de lama e de cinzas – encontram-se irreversivelmente emaranhados. Ou mantemos as condições que tornam a vida habitável para todos os que chamo de terrestres, ou então não merecemos continuar vivendo. É essa a escolha que obriga a nos posicionarmos “diante de Gaia” (Latour, 2020, p. 5).

Nessa imaginação de um mundo emaranhado, em vez de buscar a realização e a esperança num ser divino superior e externo, o autor defende a imanência, convida a reavaliar a relação material com o mundo e a construir um novo princípio de composição, baseado no reconhecimento da interdependência, da finitude e da incerteza. Nesse sentido de rede, para Latour (2020), Gaia pode ser vista como um antídoto com uma força que impulsiona a abandonar as promessas de salvação totalizante e a um engajamento na construção de um futuro incerto, porém compartilhado, na Terra.

Se as subjetividades se tornariam cada vez mais míopes e alienadas, como previa Guattari (1990), na atualidade Latour (2020) aponta que elas são afetadas também por uma grande ansiedade diante dos eventos traumáticos. Se a ecologia enlouquece as pessoas, é porque na verdade ela é uma alteração da alteração das relações com o mundo e exige uma “profunda mutação em nossa relação com o mundo” (Latour, 2020, p. 15). No entanto, essa mutação ainda não ocorre nas subjetividades. Muito menos em todos os três registros ecológicos que Guattari (1990) apontou, mesmo diante das instabilidades crescentes. Latour (2020) explica que, se assim fosse, a situação teria sido resolvida. Que é nítido como as notícias das crises e catástrofes de todo o tipo são recebidas com calma surpreendente e, se realmente uma mutação estivesse em curso, rapidamente se tomariam ações:

A humanidade teria começado a mudar nossa comida, nosso habitat, nossos meios de transporte, nossas técnicas de cultura, em suma, nosso modo de produção. Sempre que as sirenes de alerta silenciassem, nós nos precipitaríamos para fora de nossos abrigos para inventar novas tecnologias à altura da ameaça (Latour, 2020, p.15).

O autor imagina que, se uma grande mutação estivesse em curso, estaríamos visitando museus com exposições em memória de uma grande guerra ecológica que teria sido vencida: “De todo modo, há uns trinta anos, já teríamos agido. A crise teria passado” (Latour, 2020, p.

15). Assim, ele reflete sobre a possibilidade de se reaprender uma relação com o mundo, e não com a natureza, de “descobrir um percurso de cuidados” (Latour, 2020p.47) que possibilite respostas diferentes a velhas perguntas como:

Quem somos nós, nós, que ainda nos chamamos de “humanos”? Em qual época nos encontramos [...] ? Onde residimos? Qual gênero de território, de solo, de lugar somos aptos a habitar e com quem estamos prestes a coabitar? ” (Latour, 2020, p. 47).

Cada uma das questões pode causar uma profunda desorientação e o autor questiona:

[...] se déssemos respostas totalmente outras às questões que definem nossa relação com o mundo? Quem seríamos? Digamos “Terrestres”, no lugar de humanos. Onde nos encontraríamos? Na Terra e não na Natureza. E, até, em um solo compartilhado com outros seres muitas vezes bizarros com suas exigências multiformes. Quando? Após profundas transformações, e mesmo catástrofes, ou pouco antes da iminência de cataclismos, alguma coisa que daria a impressão de viver em uma atmosfera de fim dos tempos – o fim dos tempos de antes, em todo caso. Como teríamos chegado a esse ponto? Por meio de uma série de erros de referência ao longo de episódios anteriores concernentes, justamente, à Natureza. Nós teríamos atribuído a ela capacidades, dimensões, uma moralidade e até uma política que a Natureza não estava moldada para suportar (Latour,2020, p.47).

Talvez, essa falta de agência ou anestesia e possibilidades de respostas, também possam ser compreendidas quando Donna Haraway (2023) argumenta que o foco demasiado no Antropoceno, como a era dominada pela ação humana, corre o risco de obscurecer a complexa teia de relações interdependentes que moldam o mundo. Conhecida por ter um vocabulário complexo e inventivo, a autora explora uma especulação fabulativa em torno de uma escrita criativa ficcional e ao mesmo tempo científica em parcerias com outras autoras e seres com quem compartilha muitas associações etimológicas e históricas inusitadas em sua escrita. Assim, ela inventa muitos neologismos e metáforas, a exemplo do termo “*Chthuluceno*”, como alternativa ao Antropoceno propondo um tempo em que a Terra e seus seres vivos estejam interconectados em uma teia complexa, em constante mudança, propondo uma espécie de ficção científica que leve a criar e imaginar outras estórias de reflorescimento, assim como Latour (2020) especula com a hipótese de Gaia.

A autora propõe então, um tempo de fazer parentescos, ou seja, construir laços de cuidado, colaboração e responsabilidade com outras espécies, reconhecendo que todas elas, inclusive a humana, fazem parte de um sistema de ecologias interdependentes que não está livre dos impactos de suas próprias ações. Em “Ficar com o Problema: fazer parentes no *Chthuluceno*”, originalmente lançado em 2016 e traduzido para o português em 2023, Donna Haraway sugere que talvez o Antropoceno “tenha a ver com a destruição de lugares e tempos de refúgio para seres humanos e outros bichos” (Haraway, 2023, p. 199) e considera não ser a

única a pensá-lo mais como um evento limite do que uma época ou era. Um tempo onde a natureza, já esgotada de tanta extração e consumo, não consegue mais abrigar todos os seres. Um tempo de graves descontinuidades, onde “o que vem depois não será como o que veio antes” (Haraway, 2023, p.199) e, que se deve fazer e agir, assumindo e ficando com o problema causado, para que esse tempo seja o mais breve possível.

A autora explora conexões entre narrativas de ficção científica, de fabulação e feminismo especulativo, arte, ciência e a crise ecológica introduzindo o conceito do *Chthuluceno* como uma alternativa aos termos Antropoceno e Capitaloceno⁶, enfatizando a importância de fazer parentescos de maneiras não tradicionais para enfrentar os desafios ambientais. Isso significa, explica a autora, que com o Antropoceno – a era em que a humanidade se tornou a principal força a moldar a geologia e os ecossistemas da Terra – e o Capitaloceno – a ideia de que o capitalismo, em particular, é o grande motor das mudanças ambientais –, corre-se o risco de tornar essas ideias tão vastas e abrangentes que elas perdem seu sentido prático. A autora descreve o termo Capitaloceno como uma época definida pelas forças sistêmicas do capitalismo global, datando de séculos de reconfigurações impulsionadas pelo mercado e pela mercadoria, e que é fundamentalmente responsável pela destruição ecológica generalizada e pela instabilidade perigosa dos sistemas terra-humano. Ela o contrasta com o foco no humano-anthropos implícito no termo Antropoceno e insiste na necessidade de reconhecer as relações multiespécies e as práticas simpoiéticas necessárias para navegar e, potencialmente, transformar este tempo problemático.

Como um chamado para reconhecer interdependências e agir com base nessa consciência crítica, propõe que “*simpoiese* é uma palavra simples, que significa ‘fazer-com’” (Haraway, 2023, p.119). Ilustra essa ideia por meio de exemplos como a relação simbiótica entre humanos e seus microbiomas, mostrando como diferentes espécies estabelecem um fazer em composição e não em competição umas com as outras, dando como exemplo, a longa parceria humana com os pombos e sua habilidade impressionante de orientação cartográfica. A autora também recorre à imagem da aranha *Pimoides chthulhu* para ilustrar esse conceito como um dos pilares do *Chthuluceno*. Essa aranha, descoberta em florestas de sequoias da Califórnia, é

⁶ Donna Haraway (2023) argumenta que Jason Moore ouviu o termo Capitaloceno pela primeira vez em 2009 em um seminário em Lund, Suécia, quando o então estudante de pós-graduação Andreas Malm o propôs. Ela observa que "Capitaloceno" é uma daquelas palavras que, assim como "simpoiética", muitas pessoas parecem inventar ao mesmo tempo. Segundo a autora, o Capitaloceno não pode ser datado apenas pela máquina a vapor do século XVIII, pois é necessário incluir as grandes reconfigurações do mundo impulsionadas pelo mercado e pelas mercadorias nos séculos XVI e XVII. Isso envolve redes de açúcar, metais preciosos, plantações, genocídios indígenas e escravidão, que reorganizaram tantos trabalhadores humanos quanto não humanos.

descrita pela autora como uma criatura tentacular que evoca a interconexão e a interdependência entre diferentes formas de vida. Que ela simboliza a necessidade de “fazer-com” outras criaturas, reconhecendo suas agências e teias de relações. Ela utiliza a metáfora de uma teia para descrever as relações entre espécies e sistemas. Outra imagem utilizada como metáfora pela autora é a de jogos de cordas ou figuras de barbantes, com as quais demonstra simbolicamente como as diferentes partes se conectam em pontos e nós e se afetam no entrelaçar dos fios e das mãos. Com essa teia, Haraway (2023) propõe pensar que tudo está conectado a alguma coisa em algum lugar. No entanto, é importante destacar que ela, se opõe à ideia de que tudo está conectado a tudo na natureza. Ela argumenta que essa visão holística generalizada pode obscurecer a importância das conexões específicas, dos parentescos e da proximidade nas relações. Defende que, em vez de uma conectividade universal abstrata, é preciso concentrar em como e com quem se estabelece conexões:

Importam as matérias que usamos para pensar outras matérias. Importam as histórias que contamos para contar outras histórias. Importa quais nós amarram nós, quais pensamentos pensam pensamentos, quais descrições descrevem descrições, quais laços enlaçam laços. Importa quais histórias produzem mundos, quais mundos produzem histórias (Haraway, 2023, p.27).

A autora ilustra essa ideia evidenciando que, como cada fio da teia ou das figuras de barbante se conecta a outros pontos específicos, formando uma estrutura complexa, as diferentes formas de vida se conectam em teias de relações que importam para a sua existência e para a configuração do mundo. Ou seja, a necessidade configurar ecologias de relações, fazeres e pensamentos de maneiras tentaculares, onde “devemos reaprender a conjugar mundos em conexões parciais, e não em universais e particulares” (Haraway, 2023, p.29) desafiando as tradicionais dicotomias entre humano/não humano, natureza/cultura e ciência/ficção.

2.1.2. De práticas de arte para imaginar e reconfigurar mundos



“Ecologia da polinização invisível”, 2022. Denilson Baniwa. Fonte: <<https://www.behance.net/gallery/188243183/Srie-Brasiliiana-Ecologia-da-polinizacao-invisivel>> Acesso em 10 jul. 2024.

As visões de Latour, Haraway e Guattari apresentadas até aqui sugerem modos singulares, aparentados, imaginativos, ficcionais, ético-políticos-estéticos e relacionais de abordar as crises atuais, suas causas e possíveis curas. Evidenciam que é urgente compreender a natureza e a cultura interconectadas como ecologias relacionais e emaranhadas, descompondo dicotomias e binarismos.

Nesse sentido, os autores e a autora têm em comum a percepção de que práticas de arte podem ser uma das potenciais formas de conscientização, sensibilização e transformação das subjetividades. A expressão “práticas de arte” (Haraway, 2023) parece significar um fazer imbuído do espírito relacional e de interconexão que os autores tratam em suas ecologias e perspectivas. A arte como prática social, ativismo ambiental, manifestação criativa coletiva natural e cultural, sensível e crítica é entendida como importante ferramenta para chamar a atenção, expor, denunciar, produzir conhecimento e sensibilidades ecológicas e ambientais.

Para Haraway (2023) as práticas de arte, em sua pluralidade, não são apenas representações do mundo, mas práticas de “mundificação”, ou seja, formas em continuidade naturais e culturais de criar, imaginar e transformar mundos. Ela destaca que, artistas ao se envolverem com materiais, técnicas, tecnologias e ideias plurais, participam de processos colaborativos que envolvem múltiplas espécies e sistemas e, que assim, suas práticas artísticas são sempre simpoiéticas, feitas em composição.

Ao destacar a agência de materiais, organismos não humanos, plantas, animais e ideias envolvidas na criação artística, a autora defende que ela é um produto de uma colaboração. Ela dá o exemplo do Projeto *Crochet Coral Reef*, iniciado em 2005 pelas irmãs Margaret Wertheim e Christine Wertheim, que consiste em crocheter espécies de barreiras de recifes de corais com fios, linhas de lã, sacolas plásticas, feito a várias mãos para chamar a atenção para o branqueamento dos recifes. O projeto foi feito em parceria das irmãs Wertheim, uma artesã e poeta e a outra, matemática e artista e, já teve a participação de cerca de oito mil pessoas de vários países. Assim, ela argumenta que “os recifes de corais crochetedos constituem um tipo de conhecimento hiperbólico corporificado, que ganha vida ao envolver-se nas materialidades do aquecimento global e da contaminação tóxica” (Haraway, 2023, p.153). Um tipo de arte-ciência-ativismo artesanal natural-cultural e mundificado. Crocheter com materiais plásticos e resíduos de linhas e lãs parece manifestar os estigmas tóxicos da poluição, o que autora define como algo entre o poético e o perverso: “Crocheter com esses restos me parece o enlaçamento do amor e da fúria” (Haraway, 2023, p.154).

Para a autora, “*Trouble* é uma palavra interessante” (Haraway, 2023, p.9). Ela deriva de um verbo francês do século XIII que significa agitar, instigar, enturvar, perturbar, explica a

autora, conectando a etimologia da palavra à realidade atual, afirmando que “Nós – todos nós na Terra – vivemos em tempos perturbadores, turvos e desconcertantes” (Haraway, 2023, p.9). Ela reconhece que esses tempos confusos estão “transbordando tanto de dor quanto de alegria – com padrões vastamente injustos de dor e alegria, com matanças desnecessárias da continuidade, mas também com o necessário ressurgimento” (Haraway, 2023, p.9). Diante desses tempos perturbadores, a tarefa identificada por ela é “nos tornarmos capazes de responder, conjuntamente e em toda a nossa abundância espevitada de tipos” (Haraway, 2023, p.9). Assim, o conceito de “ficar com o problema” (Haraway, 2023, p.9) é então introduzido. Ela esclarece que é tentador abordar problemas como quem tenta assegurar um futuro imaginado, colocando passado e presente em ordem para criar futuros para as próximas gerações, não se trata de ser um ponto de virada fugaz entre passados terríveis ou futuros apocalípticos ou salvadores. Em vez disso, diz ela, ficar com o problema exige “aprender a estar verdadeiramente presente” (Haraway, 2023, p.9). Isso significa, ela diz, estar no mundo “como criaturas mortais entrelaçadas em inúmeras configurações inacabadas de lugares, tempos, matérias, significados” (Haraway, 2023, p.9). Nossa tarefa, complementa a autora, “é criar problemas, suscitar respostas potentes a eventos devastadores, e também acalmar águas turbulentas e reconstruir lugares tranquilos” (Haraway, 2023, p.9).

Ao trazer as citações extraídas do livro de Haraway (2023) para esta leitura, é possível perceber a linguagem inventiva da autora, pois ela ressoa algo de uma escuta sensível do mundo, que ecoa na escrita da autora. Assim é com o termo “naturalcultural” utilizado por ela como uma única palavra, sem hífen, enfatizando a inseparabilidade dos conceitos de natureza e cultura. Ela diz tê-lo aprendido com “Ursula Le Guin⁷, uma estudante esmerada de dragões, ensinou-me a teoria da bolsa de ficção e da história naturalcultural” (Haraway, 2023, p.237). Inspirada na obra “Teoria da bolsa de ficção” de Ursula K. Le Guin (2021), que a autora menciona repetidamente como fundamental para sua própria compreensão das histórias para ficar com o problema, ela descreve uma teoria sobre um recipiente que coleta e carrega as histórias de vida em continuidades para fazer mundos, em contraste com as narrativas de ficção das grandes histórias dos homens e do progresso focadas em armas, heróis e conflitos. A autora Le Guin (2021) questiona se, em vez de priorizarmos a evolução de

⁷ Ursula Kroeber Le Guin (1929-2018), nascida em Berkeley, Califórnia, foi uma autora célebre, que se destacou pela ficção científica especulativa. Fonte: <<https://www.ursulakleuin.com/biography>> Acesso em: 18 jun, 2025. Donna Haraway (2023) cita várias obras de Ursula K. Le Guin, como a “Teoria da bolsa de ficção” e a “A autora das sementes de acácia e outras passagens da revista da associação de *therolinguística*” especialmente para desenvolver conceitos como a “bolsa de sementes” para carregar histórias naturais culturais e explorar a ficção especulativa e fabulativa como uma ferramenta para fazer parentescos e ficar com o problema.

objetos que se tornaram ferramentas de guerra – do osso ao machado, da espada à bomba – déssemos mais importância aos objetos que servem para conter ou guardar coisas. Em vez disso, propõe que a forma mais natural e representativa da narrativa e da vida humana é semelhante a uma sacola ou bolsa:

Se é humano colocar algo que você quer, porque é útil, comestível, ou bonito, numa bolsa, numa cesta, ou numa folha enrolada, ou num ninho tecido com seu próprio cabelo, ou com o que você tenha a mão, e então levá-lo para casa com você, sendo a casa outro tipo de bolsa ou saco, um recipiente para pessoas, e então, mais tarde tirá-lo e come-lo, ou compartilha-lo ou armazená-lo para o inverno em um recipiente mais sólido ou colocá-lo num patuá ou no altar ou no museu, o lugar sagrado, que contém o inviolável, e depois, no dia seguinte, provavelmente fazer mais do mesmo – se isto é humano, se é isso que é preciso, então afinal eu sou humana (Le Guin, 2021, p.21).

Úrsula K. Le Guin (2021) descreve o início de sua escrita de ficção científica como se ela chegasse carregando uma sacola grande e pesada, repleta de objetos soltos e desajeitados até minúsculos detalhes quase imperceptíveis ou fragmentos curiosos, como um pedaço de pedra azul, um relógio marcando o tempo em outro universo e o crânio de um rato. Para ela, “é a estória que faz a diferença” (Le Guin, 2021, p.21) e, para Haraway (2023), também.

Assim, o termo natural-cultural serve para descrever a inseparabilidade e o entrelaçamento entre os domínios considerados tradicionalmente como separados “naturais” e “culturais”, são carregados juntos numa bolsa. Este conceito desafia a dicotomia entre natureza e cultura sendo empregado sem hífen, por Haraway (2023) para caracterizar lugares, problemas, multiespécies, histórias e diferenças, incluindo a prática de arte, todos como naturais-culturais. Com essa perspectiva a autora sugere que fenômenos como a degradação de florestas, por exemplo, resultam da complexa interação de muitos seres e sistemas orgânicos e abióticos em conjunto, destacando a necessidade de uma responsabilidade natural e culturalmente engajada.

A conexão fundamental é que o problema que Haraway (2023) convida a enfrentar é inerentemente natural e cultural. Não é puramente natural (como um desastre externo à humanidade) nem puramente cultural (como um conflito social isolado). Ele se emaranha entre os processos ambientais, ou naturais, e as atividades humanas, sistemas sociais e econômicos, os culturais. Assim, a autora não estabelece uma definição abstrata de cultura. Para ela, a cultura é algo que se faz e se vive em conjunto com outros seres humanos e não-humanos, enraizada em histórias específicas de luta e resiliência, manifestada em práticas materiais e simbólicas como arte, tecelagem, linguagem, rituais etc. e, é um terreno contestado por forças coloniais. A cultura é, em essência, uma das formas pelas quais os coletivos, tanto humanos quanto multiespécies, compõem seus mundos e suas próprias existências, argumenta a autora.

Assim, inferindo as proposições da autora, se busca pensar relações entre arte e ecologia, incertezas e crises ambientais sob a ótica de uma perspectiva natural-cultural. Portanto, de forma poética, se propõe pensar “escutas da natureza” como experiências artísticas naturais-culturais, compondo a teia de conceitos e artistas que se constrói nessa fundamentação. Essa associação surge tanto do ponto de vista da inseparabilidade proposta pela autora, quanto da não separação dos processos perceptivos que envolvem a criatividade e a imaginação humana tanto ao fruir quanto ao criar arte, pois esses processos são cruciais para “estar verdadeiramente presente” (Haraway, 2023, p.15) no ato criativo da arte e da vida.

A própria Haraway (2023) vê o papel da arte e da sensibilidade como ligados à prática de viver e agir no presente para contar outras histórias de engajamento. É aqui que processos perceptivos engajados no corpo e no mundo podem fazer sentido quando pensados como ecos de uma escuta numa criação artística preocupada com questões ecológicas e ambientais. Para ela, a arte não é uma atividade separada ou meramente representacional, mas uma forma ativa de participação no mundo. Através da arte, é possível envolver-se em futuros, não buscando salvação ou soluções fáceis, mas sim a sobrevivência colaborativa dentro das ruínas ou paisagens perturbadas para fazer políticas e ecologias mais habitáveis (Haraway, 2023). A criação de figuras do jogo de barbante com as mãos ou projetos artísticos colaborativos, como o anteriormente citado *Crochet Coral Reef*, (Figura 1) são explorados pela autora.

Figura 1 - *Coral Forest*, Christine e Margaret Wertheim, 2021



Feito de crochê com plástico reciclado. Uma colaboração entre Christine e Margaret Wertheim e o *Helsinki Satellite Reefers*, organizada pelo Museu de Arte de Helsinque e pela Bienal de Helsinque 2021. Foto © Institute For Figuring.

Fonte: Site do projeto *Crochet Coral Reef* disponível em:
< <https://crochetcoralreef.org/about/gallery/>>. Acesso em: 06 jun. 2025.

Eles são mencionados pela autora como formas artísticas naturais-culturais de um fazer com outros seres não humanos, o que prescinde das habilidades humanas cognitivas, perceptivas, criativas, sensoriais e da imaginação, incluindo com elas tomar para essa relação a compreensão de que outros seres também as tem, em seus próprios modos de ser. Isso envolve criar colaborações e combinações inesperadas entre diversos seres e sistemas ao fazer arte. Artisticamente, o projeto de crochê citado por Haraway (2023) é um trabalho em continuidade que resulta de uma imaginação coletiva, das habilidades sensíveis e criativas das participantes e se materializa artesanalmente a partir do uso dos materiais que poluem os mares e destroem os corais, como o lixo plástico. O próprio livro de Haraway (2023) remete a uma obra de arte. A edição brasileira aqui utilizada, traz uma capa com furos e barbantes entrelaçados, que convidam a brincar de jogo de barbante. A própria escrita da autora é um exemplo do uso inventivo da escrita artística, científica e ficcional como especulação fabulativa para imaginar outras histórias de mundos.

Por sua vez, Guattari (1990) defende que a arte, com sua capacidade de romper com as formas tradicionais de pensamento e acessar as subjetividades, poderia desempenhar um papel na transformação, especialmente da ecologia mental. Faz uma crítica a psicologia dizendo que ela se tornou dogmática e reducionista, apegada a conceitos rígidos e hierárquicos que não captam a fluidez e a complexidade da experiência humana, que ela:

[...] deveria suceder como na pintura ou na literatura, domínios no seio dos quais cada desempenho concreto tem a vocação de evoluir, inovar, inaugurar aberturas prospectivas, sem que seus autores possam se fazer valer de fundamentos teóricos assegurados pela autoridade de um grupo, de uma escola, de um conservatório ou de uma academia... *Work in progress!* (Guattari, 1990, p. 22).

Nesse sentido, defende uma abordagem ético, política e estética que reconheça a singularidade de cada indivíduo em vez da padronização e da serialização da subjetividade, propondo uma perspectiva convergente com a arte, sem dogmas, mas orientada pelo devir em um processo aberto e fluido. A arte, para o autor, iria além da produção artística dos artistas, seria uma ferramenta para um outro modo de pensar, um modo sensível de produzir e tocar subjetividades.

Já, o papel da arte, de acordo com Latour (2020), é fundamental para ajudar a romper com a visão tradicional de mundo baseada na separação entre natureza e cultura e a abraçar uma perspectiva mais profana e realista. Ele analisa que, a própria arte, especialmente a pintura ocidental como a de paisagem e a natureza morta, moldou uma percepção da natureza, muitas vezes retratando-a como um objeto passivo a ser contemplado por um sujeito humano, pois “o exemplo é ainda mais esclarecedor porque é sobretudo da pintura – a pintura de paisagem, em

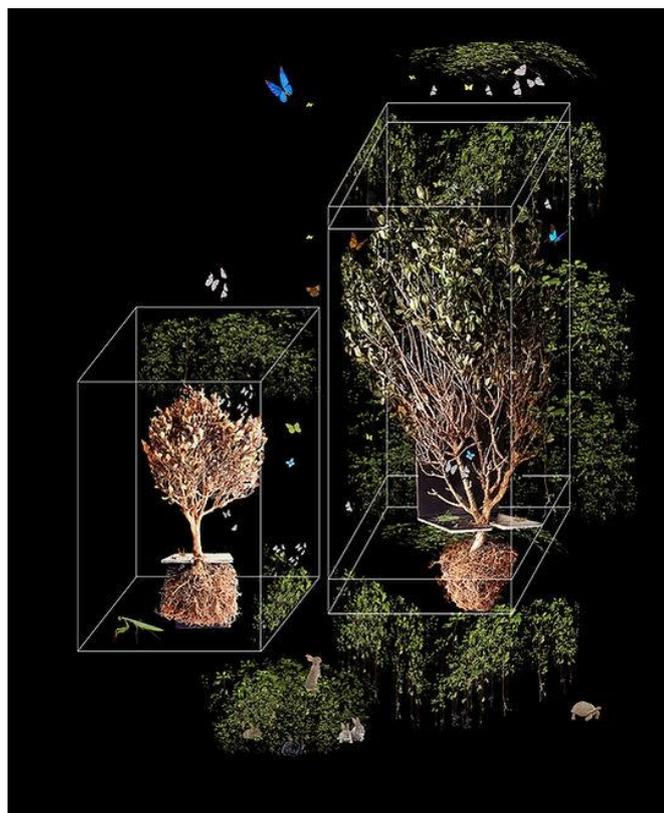
particular – que tiramos o fundo de nossas concepções da natureza” (Latour, 2020, p.28). Também argumenta que essa representação ocidental, embora historicamente influente, é imprecisa e impede a capacidade de entender e responder adequadamente aos desafios ecológicos contemporâneos. Nesse sentido, Latour (2020) aponta para o uso da arte na contemporaneidade como uma ferramenta que sirva para desafiar uma visão totalizante e estática do planeta que nos impede de ver as interconexões e os limites reais. A arte que propõe contemplar a Terra como um todo, a paisagem como um todo, leva a uma perspectiva distorcida e, em última análise, insustentável. Ao invés de buscar uma visão global, ele sugere que a arte pode ajudar a sentir, gerar, descobrir e decidir os limites de Gaia por meio da representação das várias entidades que a compõem, incluindo os não humanos. Ele destaca a importância da ficção na arte e na política como uma forma de dar voz e representação a essas entidades, permitindo que participem das negociações sobre o futuro do planeta. Completa que, ao invés de buscar uma visão divina e distante de Gaia, a arte pode nos ajudar a desenvolver uma estética da atenção, uma sensibilidade aos ciclos de retroalimentação e às interdependências que caracterizam a relação com o planeta. Essa nova estética, segundo ele, enraizada na experiência terrena material e não em abstrações idealizadas, é essencial para navegar pelos desafios do Antropoceno.

Uma exposição coletiva conectada com as reflexões desses três autores ocorreu em 2023. A exposição coletiva “Incertezas em Gaia⁸”, com curadoria de Sandra Rey, marcou o início das atividades públicas da Cátedra Arte e Natureza: Processos Híbridos, no acordo de cooperação internacional firmado entre a Organização do Mundo Islâmico para Educação, Ciência e Cultura (ICESCO) e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em Porto Alegre (UFRGS, 2023). “Incertezas em Gaia” reuniu obras de arte de vários artistas que exploram questões trazidas até aqui. Uma das artistas é Sandra Rey⁹, que também é pesquisadora e professora. Em seu trabalho Sandra Rey explora a conexão entre arte e natureza, integrando pesquisas em fotografia e tecnologias digitais com técnicas de pintura e desenho que permitem que a imagem seja aprimorada por meio de métodos de montagem. Sua prática artística (Figura 2) está enraizada na interação entre arte e vida, por meio de um percurso que conecta ações criativas na natureza com a execução de projetos de estúdio e a contemplação teórica.

⁸ Informações sobre a exposição disponíveis em: <<https://www.ufrgs.br/prorext/exposicao-aborda-incertezas-que-cercam-a-vida-no-planeta/>> Acesso em: 10 jul. 2024

⁹ As informações sobre o trabalho da artista são oriundas de seu site, disponível em: <<https://www.sandra-rey.com/page2>> Acesso em: 10 jul. 2024.

Figura 2- *Herbárium I*, Sandra Rey, 2023.



Fotografia, montagem, impressão sobre papel fotográfico Premium Luster Photo Paper, 150 x 100 cm.
Fonte: arquivo da artista, disponível em:
< <https://www.galeriamamute.com.br/sandrarey>
Acesso em: 20 jun. 2025.

Excursões naturais realizadas em reservas ecológicas, ilhas, desertos, florestas e locais onde os elementos naturais superam as influências culturais formam a base de sua prática, bem como a base teórica e filosófica de seu trabalho. Sandra Rey vê a fotografia como uma ferramenta para documentar imagens da natureza e, quando está no estúdio, organiza e categoriza as fotografias por datas e locais, criando um arquivo virtual para seus projetos.

Seja pelas catástrofes, pela fome, pela pandemia, pelas guerras, enchentes, secas e por tantas outras crises que se acumulam, as incertezas se intensificam gerando dúvidas sobre a possibilidade de existir um futuro para a vida na terra. As análises e reflexões dos autores abordados até aqui especulam o papel da arte como possíveis formas de sensibilizar o humano diante dessas incertezas do futuro. Talvez, diante dessas questões, seja insuportável pensar e aceitar um futuro ainda mais devastador ou mesmo um fim do mundo. Talvez, por meio de uma interface com a arte, seja possível especular, provocar, fabular, imaginar, criar ficções e escutas de outras narrativas ecológicas que sejam mais esperançosas; onde as habilidades artísticas do ser humano possam sensibilizar subjetividades e coletividades para uma ecologia de relações menos desiguais e injustas nas dores e alegrias, sem matanças desnecessárias das continuidades

das vidas, lembrando os argumentos de Haraway (2023); onde a ideia de um fim do mundo pode servir como metáfora para contrastar, para escutar e aprender a estar presente numa atenção para outros modos de viver sem que o humano seja a excepcionalidade e o centro. De reconfigurar as relações com a natureza onde a arte possa ser uma das formas de prática de cura, lembrando Latour (2020), para reflorescer o que sobrou.

2.1.3. De ecologias para coabitar fins de mundos

Não tenho medo da morte
 Mas sim medo de morrer
 Qual seria a diferença
 Você há de perguntar
 É que a morte já é depois
 Que eu deixar de respirar
 Morrer ainda é aqui
 Na vida, no Sol, no ar
 Ainda pode haver dor
 Ou vontade de mijar
 Fragmento da música “Não tenho
 medo da morte” de Gilberto Gil

Morrer pode significar o próprio viver-morrer ocorrendo aqui, nesse mundo, nessa natureza, nesse corpo que respira, tem dor e vontades. Morrer pode significar um estar vivo e presente em fluxos, em conflitos e, na incerteza de que talvez não haja mais mundos para todos. Um “aqui” feito de muitos e diversos mundos e outros tantos inúmeros medos. Já a finitude certa, a própria morte desde sempre sabida, talvez não seja motivo de tanto medo.

Especular, fabular, poetizar ou criar ficções sobre medos e fins pode ser uma forma de pensamento metafórico em alto contraste, como poder imaginar-se no próprio velório, rever a vida, voltar, e perceber o que mudaria no presente.

Nesses atuais contextos parece haver um outro tipo de medo de morrer rondando cotidianos, um medo nada poético. Um real medo do fim do mundo marcado pelas incertezas de um futuro para existências humanas e não humanas ou talvez, possa ser mais acertado dizer, medo do fim para uma parcela de mundos, aqueles com menor condição de se proteger, se adaptar e sobreviver. Diante dos efeitos das catástrofes ambientais que assolam o planeta, se conformam o medo do presente, do futuro, da morte, da fome, dos deslocamentos forçados, do sofrimento, dos traumas que sempre atingem os mais vulneráveis.

Em “Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins” de 2014, Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro argumentam que a maneira como cada grupo humano concebe o fim e o seu próprio mundo varia consideravelmente. Para alguns, o fim significa a extinção da humanidade, para outros o mundo já acabou, enquanto para outros, representa uma transformação radical na relação entre humano e natureza:

A cada dia que passa vemos confirmada a impressão de que já estamos vivendo, e que viveremos cada vez mais, em um mundo radicalmente diminuído. Como dissemos antes, reduzir a escala de nossas proezas e ambições muito provavelmente, em breve, não será apenas uma opção. Em segundo lugar, entretanto, isso não significa que estejamos aqui simplesmente para constatar que o mundo já acabou, está acabando ou vai acabar. Há muitos mundos no Mundo (Danowski; Viveiros de Castro, 2014, p. 155-156).

Sugerem que o mundo não pode ser entendido como uma ideia universal. Segundo eles, há diversos mundos ocorrendo ao mesmo tempo no planeta assim como também ocorre uma pluralidade de medos e diversas formas de pensar os fins desde os princípios da humanidade (Danowski; Viveiros de Castro).

Em “Paisagens do Medo” de 2005, Yi-Fu Tuan investiga as formas e medos da natureza. O livro originalmente publicado em língua inglesa em 1979, talvez encontre um eco ainda maior nos dias atuais do que naqueles anos finais da década de 1970. Na obra, Tuan (2005) explora como o medo moldou e molda a percepção humana do ambiente, tanto física quanto psicologicamente. Descreve como a humanidade passou por diferentes tipos de medo e como o medo da natureza e das catástrofes está profundamente enraizado na psique humana há séculos, resultando em crenças, costumes e na própria estrutura da sociedade. Enfatiza que, antes do desenvolvimento da tecnologia moderna, as pessoas frequentemente se sentiam impotentes diante do poder e imprevisibilidade do mundo natural. Assim, argumenta que as “paisagens do medo” (Tuan, 2005, p.11) são produtos da interação entre os estados psicológicos e o ambiente real. O medo origina-se de situações externas extremamente ameaçadoras e se expressa em “quase infinitas manifestações das forças do caos, naturais e humanas” (Tuan, 2005, p.11).

Os esforços humanos, sejam mentais ou materiais, visam controlar esse caos, tornando-se parte da paisagem do medo. Segundo Tuan (2005), o termo “paisagem”, do modo como tem sido usado desde o século XVII, “é uma construção da mente, assim como uma entidade física mensurável. “Paisagens do medo” diz respeito tanto aos estados psicológicos como ao meio ambiente real” (Tuan, 2005, p.12). Como essas forças do caos, naturais e humanas, são onipresentes, também o é a tentativa humana de controlá-las. “De certa forma, toda construção humana – mental ou material – é um componente na paisagem do medo, porque existe para controlar o caos” (Tuan, 2005, p.12). O poder sobre o meio ambiente natural não produz

automaticamente uma sensação de segurança. Se as pessoas do mundo atual ainda dizem temer a natureza, “é o medo paradoxal de que plantas e animais, e mesmo rios e lagos, possam morrer por causa do abuso dos humanos. A fragilidade da natureza, ao invés de seu poder, agora, nos causa ansiedade quase o tempo todo” (Tuan, 2005, p.338).

No mundo contemporâneo, as catástrofes ambientais de toda ordem tornam-se eventos traumáticos experimentados em quase todos os mundos. O medo só cresce, ao contrário do que se poderia imaginar desde um prisma modernista que se pautava em uma ideia de progresso. Tomaram os noticiários e as redes sociais os relatos sobre o medo do porvir e o trauma das ocorrências catastróficas. Em qualquer busca rápida na internet, sobre enchentes, por exemplo, é possível encontrar inúmeras notícias que abordam o temor e a ansiedade que as pessoas sentem, o trauma que se instala e as deixa em estado de alerta constante (Latour, 2020).

Uma espécie de paisagem do medo também se revela das mais diversas formas nos dias atuais, com maior ou menor intensidade a depender de quem sofre mais impactos, de onde há maior ou menor capacidade de prevenção e mitigação. Uma ideia de fim do mundo paira no ar, não apenas como uma hipótese futura, mas dada na emergência dos acontecimentos.

Um tipo de medo que causa ansiedade está profundamente interligado à incerteza em relação ao futuro, marcando um momento crítico em que a atividade humana se tornou uma força geológica capaz de desestabilizar o equilíbrio do planeta, na nova era chamada Antropoceno (Latour, 2020). Se a humanidade sempre teve medo do caos da natureza, como aponta Tuan (2005), o medo contemporâneo está vinculado também à própria ação humana. O humano com medo do outro humano. Não mais somente a imprevisibilidade e caos da natureza, mas da reação da natureza aos processos de dominação e exploração humana impostos a ela.

Essas questões encontram ecos na ideia de “fim do mundo” como é usada por Ailton Krenak (2019), que propõe uma forma não literal, mas como uma metáfora para a perda da conexão com a natureza e a homogeneização da experiência humana. Suas reflexões propõem especular e imaginar, como já expressa o título do seu livro: “Ideias para adiar o fim do mundo”, de 2019. Adiar pressupõe que há um possível fim em curso e o autor aponta um uso metafórico onde “o fim do mundo talvez seja uma breve interrupção de um estado de prazer extasiante que a gente não quer perder” (Krenak, 2019, p.30).

Krenak (2019) aborda o medo do fim como um medo da perda de um estado de prazer e conexão com a Terra, um medo amplificado pela percepção e construção de um mundo artificializado e desconectado da natureza. Ele argumenta que a civilização moderna, em sua busca pela homogeneização e consumo, tem alienado o ser humano de sua essência natural, criando uma desconexão que gera medo e ansiedade. O ser humano se angustia ao se ver

distante da terra, que antes era vista como uma mãe provedora e abundante. Essa separação, segundo o autor, é a raiz do medo do fim. Ele também associa o medo do fim à imposição de uma visão única de mundo, que desconsidera a diversidade de culturas e perspectivas. A ideia de humanos se descolando da terra, vivendo numa abstração civilizatória, é absurda, diz ele. Ela suprime e nega a pluralidade das formas de vida, de existência e de hábitos, “oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo” (Krenak, 2019, p.08) e, essa universalidade, leva a uma perda da alegria de viver e a um medo constante do fim. O autor propõe adiar o fim do mundo na reconexão com a Terra e com a capacidade de sonhar, entendida não como devaneio, mas como uma forma de acessar conhecimentos e visões que transcendem a realidade material. Ele convida a buscar essas outras formas de conhecimento, presentes em diversas culturas, como as indígenas, para romper com a visão antropocêntrica e limitada da realidade. A ideia de humanidade tem sido usada para justificar a exploração da natureza e a supressão da diversidade cultural, argumenta o autor, que critica instituições como a Organização das Nações Unidas (ONU) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) por perpetuarem essa visão, sugerindo que elas servem a uma humanidade abstrata que beneficia apenas uma pequena parcela da população mundial. Ainda encontra esperança na resistência dos povos indígenas, que continuam a viver em harmonia com a natureza e a celebrar a diversidade. Ele cita o exemplo do povo Krenak, que considera o Rio Doce como seu avô, o Watu, e se opõe à sua exploração como um mero recurso. Um rio-avô pode ser visto como um exemplo vivo da simpoiética e da ideia de fazer parentes e conexões específicas a que se refere Haraway (2023).

Essa nova era, caracterizada pela aceleração descontrolada de mudanças climáticas, torna o futuro próximo imprevisível e incerto e desafia a própria noção de futuro como uma progressão linear. Danowski; Viveiros de Castro (2014) mencionam diversos exemplos de como a cultura e a arte contemporânea tentam lidar com essas incertezas e imprevisibilidades, seja através de narrativas apocalípticas de ficção científica, utopias tecnológicas ou tentativas de ressignificar a relação entre humanidade e natureza. Os autores abordam o medo do fim do mundo explorando como diferentes grupos, incluindo cientistas, filósofos e povos indígenas, encaram a possibilidade de um colapso global.

Ao invés de se concentrarem no medo em si, Danowski; Viveiros de Castro (2014) examinam as diferentes reações e os discursos que emergem diante da perspectiva do fim, buscando entender como a ideia de um possível colapso molda a maneira como se pensa sobre a humanidade e o mundo. Uma das perspectivas analisadas é a de cientistas e pesquisadores

que, através de dados concretos sobre mudanças climáticas, geofísicas e ecológicas, anunciam a possibilidade de um fim do mundo como o conhecemos.

A história humana já conheceu várias crises, mas a assim chamada “civilização global”, nome arrogante para a economia capitalista baseada na tecnologia dos combustíveis fósseis, jamais enfrentou uma ameaça como a que está em curso. Não estamos falando apenas do aquecimento global e das mudanças climáticas. Em setembro de 2009, a revista *Nature* publicou um número especial em que diversos cientistas, coordenados por Johan Rockstrom, do Stockholm Resilience Centre, identificaram nove processos biofísicos do Sistema Terra e buscaram estabelecer limites para esses processos, os quais, se ultrapassados, acarretariam alterações ambientais insuportáveis para diversas espécies, a nossa entre elas: mudanças climáticas, acidificação dos oceanos, depelação do ozônio estratosférico, uso de água doce, perda de biodiversidade, interferência nos ciclos globais de nitrogênio e fósforo, mudança no uso do solo, poluição química, taxa de aerossóis atmosféricos (Danowski; Viveiros de Castro, 2014, p. 20).

Diante desses contextos alarmantes os autores destacam que estamos prestes a entrar, ou já o fizemos, “em um regime do Sistema Terra inteiramente diferente de tudo que conhecemos” (Danowski; Viveiros de Castro, 2014, p. 23). Nessa perspectiva, as incertezas ilustram um caos temporal onde “o futuro *próximo*, na escala de algumas poucas décadas, se torna imprevisível, senão mesmo inimaginável fora dos quadros da ficção científica ou das escatologias messiânicas (Danowski; Viveiros de Castro, 2014, p. 23).

Em contraste, destacam a visão de povos indígenas, como os *Yanomami* e os *Guarani*, que, segundo os autores, encaram o fim do mundo não como um evento futuro, mas como algo que já aconteceu. A invasão colonial e a destruição de seus modos de vida e culturas representam, para esses povos, um fim do mundo que se perpetua através da exploração ambiental e da desvalorização de seus saberes. Também, a autora e o autor, questionam se esses povos originários e culturas que sobreviveram a uma quase total extinção resultante dos processos de colonização estariam dispostos a repassar seus saberes depois de tantas investidas contra eles. Exploram a ideia de um “mundo sem nós”, seja como um experimento mental para desafiar a visão antropocêntrica, seja como uma possibilidade concreta diante do colapso ambiental. Estimulam um debate crítico sobre como a humanidade pode lidar com os desafios do presente, repensando sua relação com o planeta e buscando alternativas para evitar um colapso global:

Falar no fim do mundo e falar na necessidade de imaginar, antes que um novo mundo em lugar deste nosso mundo presente, um novo povo; o povo que falta: Um povo que creia no mundo que deverá criar com o que de mundo nós deixamos a ele (Danowski; Viveiros de Castro, 2014, p.159).

Essa ideia pode ser vista como uma resposta intrínseca ao diagnóstico da “cosmofobia” apresentado em “A terra dá a terra quer” (2023) por Antônio Bispo dos Santos (1959-2023)

onde o autor busca semear as palavras ancestrais da sua comunidade Quilombola como formas de resistência e contra-colonização. A sua estratégia fica evidente quando diz “vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las” (Santos, 2023, p. 3). Uma dessas palavras é “cosmofobia” (Santos, 2023, p.9), que, segundo ele, diz respeito ao medo da natureza e do fim do mundo pois, a humanidade eurocêntrica e capitalista é contra a ideia de envolvimento com a natureza. Que a necessidade de armazenar bens materiais e consumir está na falta de confiança, no medo da natureza não fornecer e castigar. Essa falta de envolvimento, para o autor, gera excesso de armazenamento, desconexão, expropriação e extração desnecessária da natureza:

Dentro do reino vegetal, todos os vegetais cabem, dentro do reino mineral, todos os minerais cabem. Mas dentro do reino animal não cabem os humanos. Os humanos não se sentem como entes do ser animal. Essa desconexão é um efeito da cosmofobia. A cosmofobia é o medo, é uma doença que não tem cura, apenas imunidade (Santos, 2023, p. 8-9).

Para o autor, as noções de desenvolvimento e progresso capitalistas e a colonização impactam nesse afastamento da natureza. Essa falta de convivência com plantas, animais, terra, que se dá nas sociedades urbanas gera fobias como o próprio nojo do que é orgânico, numa relação moralizante e de medo do próprio contato com ambiente natural. Ele conta como essa relação é diferente na sua comunidade quilombola comparando esse lugar com as cidades arquitetadas para suprimir o natural: “Quando precisamos de uma bendita sombra para aliviar o sol, a jacurutu nos acolhe. Um pé de jacurutu, para nós, é como uma marquise para quem vive na cidade” (Santos, 2023, p.22).

“A cosmofobia também é responsável pelo lixo. Por que existe tanto lixo? Porque as pessoas acumulam mais do que o necessário, e o tempo passa” (Santos, 2023, p.14). O autor relata como a sua comunidade convive envolvida com a natureza onde tudo faz parte de tudo, apontando que a noção de desenvolvimento promovida pelo capitalismo impacta nessa falta de envolvimento, destacando também o papel da religião euro cristã na visão de mundo que, segundo ele, tenta artificializar, moralizar e unificar tudo que é da originalidade da natureza:

A humanidade é contra o envolvimento, é contra vivermos envolvidos com as árvores, com a terra, com as matas. Desenvolvimento é sinônimo de desconectar, tirar do cosmo, quebrar a originalidade. O desenvolvimento surge em Gênesis. Relacionar-se de forma original, para o eurocristão, é pecado. Eles tentam humanizar e tornar sintético tudo o que é original (Santos, 2023, p.16-17).

O “compartilhar” e o “diversal” são outras palavras semeadas como conceitos que o autor elabora em torno da ideia de que ali onde ele vive, no Quilombo, tudo se compartilha entre humanos e não humanos. Também, contra a globalização que tenta unificar o mundo, o seu conceito “diversal” propõe um envolvimento com “vários ecossistemas, vários idiomas, várias espécies e vários reinos” (Santos, 2023, p.17). Afirma que globalizar significa uma “moeda única, língua única, mentes poucas. O que chamam de globalização é universalidade. Não no sentido que nós entendemos por universalidade, mas no sentido da unicidade” (p.17). Um exemplo dessas ideias pode ser visto no próprio cotidiano descrito pelo autor:

No caminho da roça, os pássaros continuavam com as suas cantigas, comemorando a fartura que haviam encontrado ao colher os frutos das árvores. Eles também nos contavam sobre outras vidas que passavam por perto naquele momento, fosse por uma questão de segurança e proteção ou apenas anunciando que o ambiente estava sendo ampliado com mais presenças (Santos, 2023, p. 01).

Ainda nesse sentido, argumenta que “um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece” (Santos, 2023, p. 04). Com essa imagem o autor indica outro conceito, o de “confluência”, que diz ser central para a sua cosmovisão de envolvimento com a natureza pois, é vista como uma energia que move para o compartilhamento, para o reconhecimento e para o respeito: “Quando a gente confluencia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia” (Santos, 2023, p. 4-5).

Outra perspectiva vem de Latour (2020). O autor também elabora uma crítica a partir das religiões ocidentais e da noção de fim com o apocalipse, especulando que pode ser esse um dos motivos que causam descrença nas questões ecológicas, ou seja, um “ecoceticismo”:

Se vocês estavam se perguntando por que as chamadas questões ecológicas não interessam a muita gente, apesar de sua escala, de sua urgência e de sua insistência, a resposta pode não ser tão difícil de encontrar, desde que levem em consideração sua origem (contrar)religiosa. Dizer aos ocidentais – ou àqueles que foram recentemente ocidentalizados com maior ou menor violência – que os tempos terminaram, que seu mundo acabou e que devem mudar seu modo de vida não pode desencadear senão um sentimento de incompreensão completa, já que, para eles, o apocalipse já teve lugar (Latour, 2020, p. 234).

O discurso ecológico, ao adotar uma linguagem apocalíptica que prega o fim dos tempos e a necessidade de uma mudança drástica no modo de vida, paradoxalmente afasta as pessoas, especialmente no Ocidente. Isso ocorre porque os ocidentais, tendo passado por um processo de secularização e racionalização, já se distanciaram de tais narrativas religiosas, tornando o apelo ecológico menos eficaz. O autor elabora esses argumentos destacando que é preciso ficar com o apocalipse, dar-se conta de que podemos estar vivendo nele.

Seria preciso então, ter a intensão de ficar com o apocalipse, ou talvez, ficar com o problema, como diz Haraway (2023), imaginar o fim do mundo para poder adiá-lo, como diz Krenak (2019), ou relacionar-se de forma envolvida e sem cosmofobias com a natureza, como diz Santos (2023), encarar e reconhecer que há vários mundos e que muitos já acabaram, como argumentam Danowski; Viveiros de Castro (2014).

Ficar com o apocalipse, os fins e os problemas como mundos danificados seria desenvolver uma sensibilidade ecológica numa relação com a matéria desse mundo, não apenas a humana. Não se trata de um retorno a natureza, nem mesmo de respeito a ela, mas “nos tornarmos sensíveis, ou seja, nos sentirmos responsáveis e, assim, fazermos um retorno sobre nossa própria ação, devemos, por um conjunto de operações completamente artificiais, nos posicionar como se estivéssemos no Fim dos Tempos [...]” (Latour, 2020, p.239). Um desses esforços poderia ser direcionado a pensar a infância e a natureza.

2.1.3.1. Das infâncias na natureza faltosa

Ailton Krenak, em “Futuro Ancestral” (2022) expressa preocupação com o encurtamento da infância argumentando que, segundo estudos, tornou-se um período de pressão para responder a um mundo em erosão, perdendo seu caráter alargado de outros tempos. Ele critica a ideia de formatar ou moldar crianças, especialmente até os sete anos, considerando essa moldagem uma violência que poda o espírito inventivo e a subjetividade que poderiam trazer novidade para a Terra. Em vez de ver crianças como embalagens vazias a serem preenchidas, o autor propõe reconhecer nelas a criatividade capaz de inventar outros mundos.

A educação, nesse sentido, deveria ser uma proteção desse período, oferecendo tempo para que a criança possa se autoformar, ao invés de ser formatada. Essa perspectiva do autor se conecta à urgência de escutas naturais-culturais para evitar moldar medos e afastamentos da natureza pois, como defende Krenak (2022) é necessário repensar nossa sociabilidade para além dos seres humanos e universos urbanos, incluindo outros seres como rios, abelhas, tatus, baleias, golfinhos como grandes mestres da vida desde a infância.

Nesse contexto, a arte pode atuar como mediadora para a escuta da natureza na educação, abrindo espaços para que a criatividade e a subjetividade das crianças se manifestem livremente, facilitando a conexão com o mundo natural de forma inventiva e não restritiva, contribuindo para que as crianças façam sua própria cartografia do mundo em diálogo com o ambiente natural-cultural. Krenak faz uma provocação que elucida suas reflexões:

Vocês topariam liberar a sua criança nos próximos cinco, seis anos de qualquer formatação e apoiar uma experiência lúdica com a água, com o rio, com a terra, com o fogo, com tudo, para

ela ser um elemento de transição global, de mudança de mentalidade no mundo? ”, é capaz que umas vinte topem (Krenak, 2022, p. 54).

O autor reflete que, por volta dos sete ou oito anos, a educação formal já inicia um processo de afastamento da criança e da natureza. “Infelizmente, a política educacional no Brasil pensa que a escola é um prédio, e por isso desvaloriza tanto o trabalho dos educadores. Enchem a sala de meninos e trancam a porta: pronto, estão na escola” (Krenak, 2022, p.56). Confinadas em salas de aula para a alfabetização, elas são gradualmente levadas a idealizar uma existência higienizada. “É a formação, ao longo de décadas, de uma mentalidade em que uma criança não deve mexer na terra para não sujar as mãos. Que se você arranca uma batata do chão, não deve levar para dentro de casa, pois está suja” (Krenak, 2022, p. 55). Essa ideia é particularmente irônica, considerando que muitas crianças em comunidades urbanas não possuem infraestrutura sanitária básica, mas são instruídas a desprezar o contato com o solo.

Quando foi que terra virou sujeira? Faz tempo que eu assisto a esse bombardeio sanitário na cabeça das crianças e não vejo nenhum educador questionar isso. Pois para mim isso está diretamente ligado com essa forma de ver o mundo como um almoxarifado e está no cerne da crise ambiental que estamos enfrentando hoje (Krenak, 2022, p. 55).

Esse é um exemplo da cosmofobia (Santos, 2023) operando desde cedo na infância. Ela fornece uma dimensão crucial sobre como a desconexão com a natureza e os medos são moldados desde cedo. A cidade é descrita pelo autor como um lugar oposto ao da mata. O contrário de natureza. É um território artificializado, humanizado, arquitetado exclusivamente para os humanos, onde todas as possibilidades de outras vidas são prejudicadas pois “a humanidade é contra o envolvimento, é contra vivermos envolvidos com as árvores, com a terra, com as matas” (Santos, 2023, p 16).

Uma criança que cresce nesse ambiente não experimenta a convivência orgânica e multiespécie que o autor descreve sobre sua própria infância, onde os pássaros informavam as condições meteorológicas e a mata dialogava através dos sons. Essa aversão ou nojo ao contato direto com a terra e com a vida em suas formas não controladas se manifesta na criação de cerâmicas e calçados, pois os humanos não podem pisar a terra, argumenta Santos (2023). Esse medo e a necessidade de controle e de higienização são sintomas da cosmofobia que impacta as crianças afetando negativamente as suas sensibilidades, suas percepções de si e do mundo limitando, sua imaginação e a sua relação com a natureza. Ao contar da sua experiência de infância e sobre a educação na sua comunidade indígena em contato com a natureza e onde a velhice é vista como um lugar almejado, de sabedoria e conhecimento “as crianças Krenak anseiam por serem antigas” (Krenak, 2022, p.58). Sublinha esse anseio dizendo que essa velhice

não representa uma ameaça, mas “questiona a hipótese de formatar pessoas para um outro mundo, e não para o lugar onde cada um de nós experimenta o cotidiano” (Krenak, 2022, p.58). O autor aponta que “a fricção com a vida proporciona um campo de subjetividade que prepara a pessoa para qualquer tarefa” (Krenak, 2022, p.57) e que, em vez de formatar ou moldar alguém para alguma coisa, como ser chefe ou líder, “deveríamos antes pensar na possibilidade de proporcionar experiências que formem pessoas capazes de realizar” (Krenak, 2022, p.57).

Talvez seja possível pensar, conectando com as visões de Krenak e Santos, a ideia de “falar no fim do mundo e falar na necessidade de imaginar, antes que um novo mundo em lugar deste nosso mundo presente, um novo povo; o povo que falta: Um povo que creia no mundo que deverá criar com o que de mundo nós deixamos a ele” (Danowski; Viveiros de Castro, 2014, p.159), uma infância sem medo ou nojo da natureza onde crianças possam ser esse novo povo que crê no mundo que deverá criar, um povo que já cresceria sensibilizado pela experiência das vidas ancestrais, na natureza e com o mundo que resta. Talvez, seja possível, pensar um povo profundamente imaginativo e consciente porque imerso em uma ecologia de relações cotidianas que reconhecem e incentivam o seu espírito inventivo e a sua subjetividade e, que esse povo feito nas infâncias, poderia trazer novidades para a Terra, como aponta Krenak (2022).

2.1.4. De práticas de arte para adiar fins



Natureza Morta (2016-2017-2019). Denilson Baniwa. Série de infogravura com tamanhos variáveis. Disponível em: <<https://www.behance.net/gallery/76659185/Natureza-Morta>> Acesso em: 12 jul.2024.

Diante da ideia de um fim do mundo também se destacam as percepções sobre o papel da arte como uma das possíveis ferramentas para reinventar os mundos e as relações, fabular e imaginar narrativas de cura e de adiamento de fins.

Santos (2023) aponta para um espírito comunitário da arte, criticando a sua comercialização e evidenciando seu papel como prática social de envolvimento. Que em sua comunidade ela está ligada a ideia do envolvimento, servindo como um canal que alimenta a vida em vez de ser tratada como uma mercadoria. O autor contrasta a arte com a cultura, argumentando que, enquanto a arte flui do indivíduo para a comunidade através do compartilhamento, a cultura é padronizada, mercantilizada e colonial. O autor usa o exemplo comunitário da arte do Congado, onde as canções não têm autoria conhecida e estão abertas para todos cantarem e tocarem em confluências. Ele destaca que a confluência é a energia que, como um rio, move para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito, lembrando como ele diz: “Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece” (Santos, 2023, p. 04). Assim, a prática da arte para o autor, quando envolvida no cotidiano emerge amalgamada na composição da vida da comunidade, em vez de separada, como é o sistema de arte tradicional.

A prática da arte, para Krenak (2019), também apresenta pontos em comum com a ideia de Bispo do Santos. Para o autor ela é uma forma de resistência contra a homogeneização cultural e a perda da conexão com a terra. Ele vê a arte, em suas diversas manifestações – a dança, o canto, a contação de histórias – como uma afirmação da diversidade cultural e da capacidade de diferentes povos de se conectarem com o mundo de maneira profunda. Ele destaca a importância de narrativas não ocidentais, que celebram a interação harmoniosa com a natureza e critica a narrativa globalizante que busca impor uma visão única e superficial da humanidade e do mundo. A arte, nesse contexto, funciona como um contraponto à visão utilitária e mercantil da natureza propagada pela modernidade, que separa o ser humano do seu ambiente e o transforma em mero consumidor. Para Krenak (2019), a arte reconecta o indivíduo à sua essência, permitindo a experiência do prazer, da fruição da vida e da suspensão do céu para a ampliação do horizonte existencial e do sonho:

Cantar, dançar e viver a experiência mágica de suspender o céu é comum em muitas tradições. Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este tempo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades — as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que formos capazes de inventar, não botar ela no mercado (Krenak, 2019, p.15).

A importância da “instituição do sonho”, segundo Kenak (2019) não se limita à experiência onírica individual, mas se configura como uma disciplina, um caminho de aprendizado e autoconhecimento presente em diversas culturas. O sonho, nesse sentido, se aproxima da arte em sua capacidade de conectar o indivíduo a outras realidades e de nutrir a

sua subjetividade. A arte, não é um mero objeto de apreciação estética, mas um elemento fundamental para a resistência, a sobrevivência cultural e com a capacidade de fazer sentir prazer em estar vivo.

Danowski; Viveiros de Castro (2014) mencionam a arte em relação à capacidade da metafísica de refletir a inquietação generalizada em relação ao futuro do planeta. A metafísica, tradicionalmente considerada uma área abstrata da filosofia, começa a se voltar para a questão do fim do mundo, espelhando a crescente preocupação com as mudanças climáticas e a crise ambiental. Esse interesse da metafísica pelo fim do mundo se manifesta, entre outras formas, através de um diálogo com a arte, especialmente com a literatura fantástica e a ficção científica, dizem os autores. Citam autores como H.P. Lovecraft, Philip K. Dick, Ursula Le Guin, William Gibson, David Brin e China Miéville como exemplos de autores de ficção científica e fantasia que exploram temas metafísicos relacionados ao fim do mundo. Essa interação entre metafísica e arte demonstra como a questão do fim do mundo transcende as fronteiras disciplinares, mobilizando a filosofia, a arte e a ciência em um esforço conjunto para compreender e responder aos desafios do Antropoceno. O filme *Melancolia*, de Lars von Trier, é citado pelos autores como um exemplo de obra de arte que explora a relação entre a humanidade e o cosmos diante de um evento apocalíptico.

2.2. ECOS DE UMA ESCUTA DA ARTE ECOLÓGICA

A arte sempre foi e deverá continuar a ser uma teimosia em prol da vida. Portanto, que tantos tipos, formas, estilos, materiais, propostas de arte estejam hoje povoando o mundo não deve ser senão sinal da insistência nessa teimosia. Isso não significa, de modo algum, entrar na velha defesa da autonomia das artes. Ao contrário, insistir em existir é, em si, um ato de resistência da arte contra as escuras sombras que perambulam pelo contemporâneo.

Lucia Santaella, “Ignições das artes contemporâneas na virada especulativa”, 2017, p. 300.

As ecologias ampliadas e as abordagens trazidas até aqui propõem pensar uma teia de escutas naturais-culturais que criticam o antropoceno e a centralidade humana e ecoam profundamente na produção de uma arte contemporânea com preocupações ecológicas e ambientais. Esta seção apresenta um panorama dessas formas de arte, ressaltando que o termo “arte ecológica” não se configura com um movimento único ou termo para identificar um tipo de arte específico, mas sim como uma pluralidade interdisciplinar, complexa e multifacetada

de práticas artísticas empenhadas em ativar e engajar preocupações diante das incertezas e crises contemporâneas.

Esse momento atual, mais menos dos anos 1960 em diante, tem sido chamado de arte contemporânea “e com ela o crescimento exponencial da perplexidade e a incerteza em relação ao que pode ou não ser definido como arte” (Santaella, 2017, p. 33), cuja característica primordial, é a crescente avalanche pluralista de manifestações artísticas que proliferam. Segundo a autora, a arte contemporânea encontra-se emaranhada:

[...] em uma rede de forças dinâmicas, tanto pré-tecnológicas quanto tecnológicas, artesanais e virtuais, locais e globais, massivas e pós-massivas, corporais e informacionais, presenciais e digitais, em autopistas da informação e representação digital (Santaella, 2009, p.143).

Nesse sentido, ela também manifesta sua opinião ao discordar de qualquer visão dissociativa entre tipos de arte – como a arte digital, a performance, as artes visuais, as artes artesanais – e a arte contemporânea. Para ela, a arte digital, por exemplo, faz parte inseparável daquilo que vem sendo chamado de “arte contemporânea” (Santaella, 2016, p. 235). Inferindo essas perspectivas, também fazem parte da arte contemporânea as manifestações artísticas com preocupação ecológica como *Landart*, *Earthart*, arte ecológica, arte ambiental, ecoarte, ou qualquer nome que se possa observar, pois não conformam um movimento ou um campo independente, fazem parte do universo plural da arte contemporânea.

Nessa pluralidade, a arte contemporânea anda envolvida com os avanços da ciência, da tecnologia e movimentos filosóficos das humanidades que buscam pensar ontologias e epistemologias voltadas a novos materialismos, realismos especulativos e críticos ao antropoceno:

O contexto maior é o da virada do não-humano (*nonhuman turn*) que engloba estudos interdisciplinares das mais diversas ordens, todos eles endereçados para o descentramento do humano no seio da biosfera. Entendendo o não-humano em termos do mundo animal, da afetividade, dos corpos, dos sistemas orgânicos e geofísicos, das materialidades e das tecnologias, esses estudos buscam caminhos de enfrentamento, nas artes, nas humanidades e nas ciências sociais, aos desafios que o século 21 está apresentando (Santaella, 2017, p. 26).

A autora recorre a Richard. Grusin (2015)¹⁰ para explicar o engajamento dos artistas contemporâneos com esses movimentos diante das questões e crises contemporâneas :

Ou seja, enfrentar os modos como este século implica, mais do que isso, exige o nosso engajamento com o que não é humano, tais como mudanças climáticas, secas, fome, biotecnologia, genocídio, terrorismo, guerra e até mesmo o Antropoceno, o novo período geológico do planeta, fruto do peso e feridas que as ações humanas, muitas vezes insanas, imprimiram sobre a biosfera (Grusin, 2015, p. vii *apud* Santaella, 2017, p.26).

¹⁰ GRUSIN, Richard. *Introduction. In The nonhuman turn*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2015, p. vii-xxix.

Seguindo essas perspectivas, que se alinham as que compõe os “ecos de uma escuta” desta fundamentação, esse emaranhado tanto plural como fragmentado, fluído e heterogêneo, da arte escapa de possibilidades de definições generalizantes. Uma forma, dentre outras, de entender como essa pluralidade material se deu e continua sendo ampliada pode ser observada na variedade tecnológica e das técnicas utilizadas pelos artistas ocidentais ao longo do tempo, desde os meios tradicionais até as tecnologias mais recentes. Desde sempre houveram técnicas para produzir arte e ela “se define como um saber fazer” (Santaella, 2003, p.152). Um conjunto de habilidades que pressupõe materiais, instrumentos, procedimentos, que se desenvolvem e se aprendem. As artes até o século XIX eram feitas à mão, predominantemente artesanais. Tintas, pigmentos, mármore, metal ou argila, por exemplo, eram transformados em formas como a pintura e a escultura. Com a revolução industrial surgiram várias máquinas capazes de auxiliar e ampliar a força física humana. Surgiu também a fotografia. “Tem-se aí o fim do artesanato nas artes e o nascimento das artes tecnológicas” (Santaella, 2003, p.152).

A autora argumenta que desde as primeiras décadas do século XX a fotografia e o cinema experimental começaram a se fixar como forma de arte. Desde então, fotografia, cinema experimental, rádio, televisão, fax, vídeo, computador, ou seja, tudo que surgia, era apropriado pelos artistas. Isso ocorreu ao mesmo passo que as grandes questões das vanguardas modernistas se colocaram como rupturas e binarismos: o tradicionalismo e o progresso, a arte e a vida, a criação individual e a industrial, complementa a autora. Devido a tecnologia muitas dessas oposições foram ficando borradas. Nos anos 1950 e 1960 alguns movimentos reacenderam essas oposições com uma crítica contra as máquinas, a exemplo do grupo *Fluxus*, que satirizava o estado *high-tech* refletindo um “mal-estar cultural geral com a tecnologia” (Santaella, 2003, p.157). Esse mal-estar começou a passar no final dos anos 1960 e foi abrindo espaço para novas tecnologias, mas mantendo uma atitude de crítica a tecnocultura, como o *Fluxus* queria, o que fez com que a arte, ao mesmo tempo, contribuísse para o desenvolvimento tecnológico. Nos anos 1970 era impressionante a experimentação que quebrava o monopólio das técnicas artesanais. Santaella (2003) contextualiza essa reflexão citando Zanini (1997)¹¹ que diz que a comunicação artística no Brasil também:

[...] explodia por meio de ações, múltiplos suportes e canais: simpósios, publicações, leituras de textos, happenings, fotos, circuitos fechados de rádio, sonoridades (utilização da obra musical para interagir no ambiente), trabalhos de *land art* e *arte povera*, com o uso de materiais efêmeros ou perecíveis, presença de animais vivos, plantas etc (Zanini,1997, p.35 *apud* Santaella, 2003, p.162).

¹¹ Zanini, Walter, “Primeiros tempos da arte/tecnologia no Brasil”, in: DOMINGUES, Diana (org.). A arte no século XXI, São Paulo, Unesp, 1997, pp. 233-242.

É nesse contexto artístico plural e de uma efervescência experimental, conceitual e tecnológica em constante inovação que, dentre inúmeras manifestações artísticas, surgem aquelas dedicadas à natureza, de uma sensibilidade material ecológica que irão influenciar a produção artística até os dias atuais.

2.2.1. De práticas de arte com preocupações ecológicas

A observação e a representação de temas da natureza originam-se na pré-história e se estendem por toda a história da arte. Porém, uma mudança sensível começa a acontecer a partir do início dos anos 1960. Essa década, juntamente com os anos 1970, serão de fundamental importância para a arte e o meio ambiente, sejam como temas isolados ou em associação.

Uma arte ambiental pode ser entendida como um campo de práticas artísticas que abordam as relações com a natureza e com as questões ecológicas e ambientais e têm suas raízes na década de 1960 com a *Land Art* – arte da terra ou arte ambiental – que é vista como um movimento precursor no engajamento da arte com a natureza e a ecologia. Uma arte como um campo em expansão que passou a incorporar as preocupações ambientais chegando a *Eco Art* (ecoarte ou arte ecológica) como uma vertente contemporânea que explora diversas estratégias, gêneros de arte, questões ambientais e abordagens para ativamente sensibilizar o público, investigar e promover ações e ativismos em prol de um planeta sustentável (Weintraub, 2012).

Nos anos 1960, muitos artistas experimentais questionavam a institucionalização da arte e passaram a transformar o espaço externo e o ambiente natural em obras de arte em oposição aos espaços das paredes das instituições museológicas. Esse espaço externo muitas vezes coincidia com a natureza. Essa forma de ocupação transformou-se em um movimento chamado *Land Art* (Canton, 2009c). Esse movimento, segundo a autora, não se caracterizava como uma arte da paisagem, como era a tradição do gênero da pintura desde século XVII, mas como uma arte feita na paisagem. Essa arte carregava o desejo de um novo território artístico e uma estética inovadora que discutia a própria concepção de arte e seu sistema, influenciando o que veio a se desdobrar como arte pública e uma arte ecológica contemporânea multifacetada e transdisciplinar que se preocupa com a sustentabilidade do planeta.

Mesmo que ainda mais interessados na desmaterialização¹² da arte como objeto e na escultura como campo ampliado¹³ da arte, é nesse cenário dos anos 1960 e 1970 que surgem as primeiras iniciativas de arte ambiental e ecológica contemporâneas, ainda que muito marcadas pelo uso da natureza como objeto artístico, argumenta Canton (2009c). A *Land Art* marcou a saída definitiva da produção artística dos museus e galerias, manipulando a paisagem natural através de técnicas como terraplanagem, movimentação de rochas e plantio. Utilizando materiais encontrados na natureza, como madeira, pedras e areia e principalmente os próprios ambientes naturais como campos ampliados da obra, os artistas buscavam uma vasta gama de abordagens e desdobramentos, desde interpretações históricas da natureza até trabalhos que celebravam a conexão íntima entre o artista e o ambiente natural. Para Canton (2009c), a *Land Art* associa-se ao espírito norte-americano de conquistador, aos desejos de se domesticar uma natureza agreste e dos artistas fugirem e buscarem pela solidão e a meditação, onde a possibilidade de realizar uma arte junto à natureza e no isolamento, estimulava uma experiência estética inovadora.

A autora destaca o artista Robert Smithson com sua icônica obra *Spiral Jetty* uma espécie de grande trapiche em espiral construído no Grande Lago Salgado em Utah, e Richard Long, com sua obra *Connemara Sculpture* de 1971, como dois dos precursores da arte ambiental e ecológica. Richard Long incluía pedras e outros materiais encontrados enquanto atravessava paisagens naturais a pé. As esculturas de Long eram gradualmente reorganizadas por forças na natureza. São as imagens fotográficas das obras que passaram a ser exibidas em galerias e preservadas em arquivos chegando até os dias atuais. Richard Long e Robert Smithson (Figura 3), são considerados pioneiros e grandes nomes das artes com preocupações e temáticas ecológicas.

¹² A desmaterialização da arte de Lucy R. Lippard e John Chandler - Texto escrito no final de 1967 e originalmente publicado em *Art International*, n. 12, fevereiro de 1968: 31-36. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/download/49826/27116>> Acesso em: 02 ago. 2024).

¹³ A escultura no campo ampliado de Rosalind Krauss. Originalmente publicado em 1979 (31- 44), cujo título original é *Sculpture in the Expanded Field*. Disponível em: <https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf> Acesso em: 02 ago. 2024.

Figura 3 - *Spiral Jetty*, Robert Smithson. 1970.



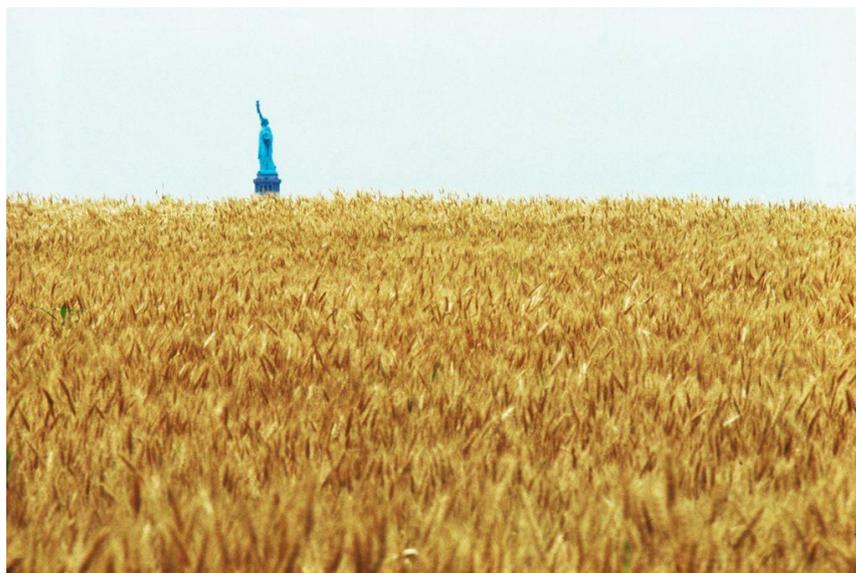
Intervenção no Grande Lago Salgado, Utah. Lama, cristais de sal precipitados, rochas, água. 1.500 pés (457,2 m) de comprimento e 15 pés (4,6 m) de largura. Fundação Dia Art. © Holt/Smithson Foundation e Dia Art Foundation / Licenciado pela Artists Rights Society, Nova York.
 Fonte: < <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty> > Acesso em: 12 set. 2024

A *Land Art*, também chamada de *Earth Art*, pretendia que obra e lugar fossem uma coisa só, desmaterializando o próprio objeto de arte, desprendendo-se das formas de representação que vigoravam:

A *Earth Art* exerceu impacto em relação à desmaterialização do objeto arte, ao romper tanto com quaisquer noções de materiais, suportes, técnicas artísticas, espaço e tempo na arte. O diálogo com a terra, através do ar, luz, vento, chuva, sol, calor, frio, tempestades, substituiu os convencionais elementos visuais e plásticos próprios da pintura e da escultura. A arte não mais representava uma paisagem, ela se tornou a própria paisagem. Assim, ao pretender abandonar os limites da galeria e do museu e partir para o espaço aberto, escala, território, repetição, processo, temas estes que a arquitetura e a arte compartilham na década de 1970, a obra de arte deixa de ocupar um lugar para ser o próprio lugar (Wanner, 2010, p. 207).

Desse período em diante artistas como Joseph Beuys e Agnes Denes incorporaram em suas obras uma profunda consciência ecológica, denunciando a fragilidade da biosfera diante das mudanças climáticas e a ineficiência das políticas ambientais. Agnes Denes com sua obra *Wheatfield - A confrontation*, ou “Campo de trigo” (Figura 4), é um marco na história da *Land Art* no mundo. A obra, formada por um enorme campo de dois acres de trigo plantados em Manhattan, próximos a três grandes símbolos do comércio e da globalização: o *Wall Street*, o *World Trade Center* e a Estátua da Liberdade. A obra foi um símbolo poderoso da arte como ativismo ambiental na época.

Figura 4 - *Wheatfield – A confrontation*, Agnes Denes, 1982.



Fonte: < <https://www.artequacontece.com.br/a-natureza-como-filosofia-em-agnes-denes/> >
Acesso em: 12 set. 2024.

Wallen (2012) corrobora que a prática contemporânea da arte ecológica teve as suas origens no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, e incluindo também o trabalho de outros artistas inovadores como Hans Haacke, Helen e Newton Harrison, Patricia Johanson, Alan Sonfist, Joseph Beuys, Nancy Holt, Mierle Ukeles e Bonnie Sherk, argumenta que, inicialmente, havia uma tensão entre a “arte como arte” (autorreferencial e separada da vida) e a “arte como vida” (arte e vida juntas) onde praticantes da arte ecológica concebiam-se como cidadãos engajados ou intelectuais públicos respondendo aos movimentos ativistas da época.

No cenário nacional, arte e vida se misturam por conta das condições da época. Artistas brasileiros dos anos 1970, período da ditadura e do Ato Institucional censurador (AI5), buscavam um posicionamento ecológico, ambiental e de contestação pois era crescente a devastação das florestas, a abertura de estradas e a construção de barragens, por exemplo (Mariano, 2005). Como exemplos desses artistas ambientais, o Grupo Etesedron e o artista Franz Krajcberg. Walter Mariano em sua dissertação¹⁴ de mestrado publicada em 2005 destaca o trabalho do Coletivo Etsedron, cujo anagrama traz a palavra Nordeste escrita ao contrário. Uma visão do Coletivo relatada aqui, contribui para conhecer o cenário da arte ambiental nos idos anos 1970 no Brasil: Etsedron foi, segundo Mariano (2005), um grupo de artistas baianos

¹⁴ MARIANO, Walter. Etsedron / Walter Mariano. - 2007. 212 f.: il. Orientador: Prof. Dr. Luiz Alberto Freire. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, 2005.

ativo durante a ditadura militar brasileira (1969-1979), que se destacou por integrar arte e ecologia (Figura 5), em seus Projetos Ambientais.

Figura. 5 - Grupo Etsedron, 1969 a 1979



Fonte: <<https://bienal.org.br/sobre-arte-ficcoes-e-estereotipos/>> Acesso em: 15 set. 2024.

Rompendo e criticando os modelos artísticos tradicionais europeus e americanos, o grupo buscava retratar a atmosfera e a alma da zona rural brasileira, estabelecendo um diálogo direto com as comunidades rurais. Através dessa experiência imersiva, o Etsedron desafiava a percepção idealizada de Brasil indo até o avesso da condição nordestina, retratava, nos moldes de um Guimarães Rosa, um Brasil sertanejo, pobre e agreste distante da imagem litorânea, paradisíaca e estereotipada, relata Mariano (2005). Segundo Mariano (2005) o Etsedron, criado em 1969 por alunos dos cursos regulares e dos cursos livres da - Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA), incluiu os artistas plásticos Edison da Luz, Vera Lima, J. Cunha, Palmiro Cruz e Gilson Matos. O autor destaca também que o grupo Etsedron teve maior destaque no panorama das artes no Brasil a partir da seleção para participar da XII Bienal Internacional de São Paulo em 1973 com Projeto Ambiental I, sua primeira participação entre várias outras bienais, sendo desfeito por falta de apoio, em 1979.

“A primeira tristeza, o primeiro choque que tive no Brasil foi quando vi as primeiras queimadas, em 1952”. A frase é de Frantz Krajcberg (1921-2017), artista visual, de origem polonesa, naturalizado brasileiro. Krajcberg destaca-se no cenário artístico internacional pelos seus trabalhos que denunciam os atentados contra o meio ambiente e o equilíbrio ecológico, principalmente as queimadas, das quais coletava e utilizava as madeiras calcinadas. Segundo

Fernandino (2014)¹⁵, o artista teve uma vida voltada para a arte e a natureza, mais ambientalista que artista. Suas obras e sua ação criadora são motivadas para a formação de uma consciência universal em favor da sustentabilidade e da preservação da vida no planeta. Atualmente, Krajcberg tem seu trabalho ligado às organizações internacionais que objetivam a defesa da ecologia e do meio ambiente.

Em 2001, durante as comemorações dos seus 80 anos, com a presença de um grande número de artistas, curadores, críticos, galeristas, empresários e amigos, foi criado um fundo para a construção da “Fundação Museu Ecológico e Artístico Frans Krajcberg”, no sítio Natura, museu de cujo processo construtivo Krajcberg tem participado pessoalmente (desde a elaboração do projeto arquitetônico até à coordenação da sua construção) e cuja finalização tem financiado. Esse museu vai abrigar a grande maioria de suas obras: mais de mil esculturas, relevos, desenhos, fotografias e filmes, doados juntamente com seu patrimônio ao Estado da Bahia (Fernandino, 2014, p. 270).

Fernandino (2014) destaca que os trabalhos com restos, raízes e troncos de madeiras incendiadas coletados por Krajcberg (Figura 6) são gritos de alerta pela destruição das florestas.

Figura 6- Conjunto de Esculturas, Frans Krajcberg, 1980.



Pigmento natural sobre troncos e raízes calcinados¹⁶

Fonte: In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-0607. Disponível em: <<http://enciclopedia.itacultural.org.br/obra6822/conjunto-de-esculturas>>. Acesso em: 15 set. 2024.

¹⁵ (R)Evolução Frans Krajcberg, O Poeta Dos Vestígios, de Fabrício Fernandino (2014). Disponível em: <https://www.academia.edu/116609619/_R_Evolu%C3%A7%C3%A3o_Frans_Krajcberg_O_Poeta_Dos_Vest%C3%ADgios> Acesso em 15 set. 2024.

¹⁶ CONJUNTO de Esculturas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <<http://enciclopedia.itacultural.org.br/obra6822/conjunto-de-esculturas>>. Acesso em: 15 de setembro de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet, publicado em 2012, concentra uma vasta pesquisa sobre a arte ecológica contemporânea realizada por Linda Weintraub que é escritora, educadora e curadora de arte americana, autora de vários livros sobre arte contemporânea. Seus trabalhos mais recentes abordam a consciência ambiental que define as maneiras como as culturas abordam a arte, a ciência, a ética, a filosofia, a política, a manufatura e a arquitetura. Weintraub (2012), também situa a Arte Ambiental e a *Eco Art* (ecoarte) como uma continuação e transformação contemporânea do espectro deflagrado pela *Land Art*, onde artistas passam a inventar novas formas de fazer arte capazes de lidar com as crescentes vulnerabilidades e crises da Terra. Ela observa que a ecorte é a semente de uma enorme transformação no fazer artístico e um campo complexo e dinâmico que utiliza uma variedade de meios e métodos para engajar o público e refletir sobre a relação da humanidade com o meio ambiente, a natureza. Ela diz que ecoartistas têm a liberdade de imaginação, visão, sagacidade, humor, exagero, ridículo, glorificação e todos os outros meios expressivos que a licença poética artística permite. E assim, a autora busca definir o que é a arte ecológica:

Para nós, a pergunta "O que é arte ecológica?" é respondida neste ensaio, ao explicar o que a arte ecológica não é. O texto prepara os leitores para reconhecer a contribuição da arte ecológica para a arte das décadas de 1960 e 1970 como um desvio de uma norma cultural que, notavelmente, incluía a arte de vanguarda. Esse desvio existe mesmo quando Warhol retrata flores, De Maria aborda o clima e Kawara interpreta paisagens. Embora esses temas pareçam relacionados às considerações que impulsionam a ecoarte, nenhum desses artistas aborda essas questões sob a perspectiva de um planeta sustentável. Em vez disso, permanecem fiéis a perspectivas antropocêntricas (Weintraub, 2012, p.9, tradução nossa¹⁷).

A autora, assim, dizendo o que não é, deixa claro sua visão de que a ecoarte traz como centralidade a preocupação com a sustentabilidade do planeta e busca perspectivas não antropocêntricas, não apenas focados no ser humano. Para demonstrar a arte com preocupações ecológicas como uma rede dinâmica, plural e complexa Weintraub (2012) propõe que as obras de *ecoarte* podem ser analisadas por meio de quatro atributos principais que formam uma rede, semelhante aos ecossistemas, com inter-relações intrincadas entre estratégias, gêneros de arte, questões e abordagens ambientais. Ela demonstra em seu livro, através de esquemas visuais e diagramas, uma análise que contempla o cruzamento desses quatro atributos com o trabalho de

¹⁷ Thus, the question. What is eco art? is answered in this essay by explaining what eco art is not The text prepares readers to acknowledge eco art's contribution to art of the 1960s and 1970s as a deviation from a cultural norm that, remarkably, included vanguard art. This deviation exists even when Warhol depicts flowers, De Maria engages weather, and Kawara interprets landscape. While these subjects appear related to the considerations that fuel eco art, none of these artists addresses these issues from the vantage of a sustainable planet. Instead, they remain loyal to anthropocentric perspectives (Weintraub, 2012, p.9).

alguns artistas, que perfazem sua pesquisa e suas proposições para a ecoarte. A autora descreve esses quatro atributos como:

a) Estratégias de ecoarte: referem-se às diversas formas como os artistas abordam seus temas ambientais. Como por exemplo: manifestar dados abstratos ou forças invisíveis para aumentar a consciência pública, realizar ações diretas no ambiente ou em sistemas sociais, ativar para energizar o público e motivá-lo a agir combinando arte e ativismo ambiental. Dramatizar, satirizar, celebrar, perturbar, investigar e instruir também são outras estratégias exploradas.

b) Os gêneros de ecoarte: que demonstram a vasta gama de formas como: pintura, gravura, escultura, performance, foto, vídeo, bio arte (uso de matéria viva como meio, incluindo tecidos, bactérias, plantas, animais, ou processos como jardinagem e engenharia genética), arte generativa (prática processual que evolui em tempo real através de um sistema autônomo), prática social (focado nas relações entre pessoas e seus ambientes, frequentemente abordando questões sociais e econômicas juntamente com as ambientais, e envolvendo diretamente os membros da comunidade), arte digital, instalações (obras tridimensionais que ocupam espaços arquitetônicos, usando uma vasta gama de materiais), arte pública (localizada no domínio público, acessível à comunidade, emergindo frequentemente da história ou condições do local) etc. Os ecoartistas exploram novos materiais, incluindo ingredientes naturais (seiva, pólen, pedras), materiais descartados ou degradados, e uma vasta gama de plantas, micróbios e animais vivos (Weintraub 2012).

c) As questões ambientais: que vão desde a dependência de combustíveis fósseis e mudanças climáticas até gestão de resíduos, consumo, perda de habitat, sustentabilidade, e direitos dos povos indígenas etc. Esses temas estão enraizados em problemas que surgiram principalmente no período recente da história humana, marcado por inovações tecnológicas e seus impactos. A arte, neste contexto, é uma forma de ler o mundo e disputar imaginários, destaca Weintraub (2012).

d) As abordagens ambientais: segundo a autora, representam as diferentes perspectivas e filosofias que guiam as ações e visões dos ambientalistas e, por extensão, dos artistas. Existem múltiplas abordagens, que podem ser até contraditórias em seus métodos, mas compartilham a convicção de que o bem-estar do planeta se tornou uma responsabilidade humana. Elas incluem: Conservação: gerenciar recursos para o benefício humano com mínimo dano ambiental. Preservação: proteger ecossistemas isolando-os da interferência humana. Ecologia social: estudar a relação entre populações humanas e ambientes, reformulando estruturas sociais para reverter impactos negativos. Ecologia profunda: filosofia que reconhece o valor intrínseco de todas as formas de vida e busca a unificação metafísica de humanos e seus arredores. Ecologias

de restauração: recriar funções ou condições de um ecossistema perturbado. Ecologias urbanas: examinar o fluxo de matéria e energia em habitats urbanos. Ecologias industriais: estudar o fluxo de matéria e energia através de sistemas industriais e seus impactos. Ecologias humanas: investigar o efeito dos humanos em outras formas de vida e ambientes, e vice-versa, buscando moldar espaços e atividades para o bem do planeta. Ecossistemas ecológicos: estudar a interação de componentes bióticos e abióticos em ecossistemas. Desenvolvimento sustentável: que atende às necessidades presentes sem comprometer as futuras gerações, aplicando-se a sistemas biológicos e sociais/econômicos (Weintraub, 2012).

Wallen (2012) também define a arte ecológica ou ecoarte nessa mesma direção trazida por Weintraub porém, sem enquadramentos de análise, como uma prática artística bastante complexa e plural, engajada e multidisciplinar que aborda a crise ambiental, integrando ciência, ética, ativismo ambiental e diversos conceitos ecológicos para inspirar, educar e promover transformações socioculturais em direção à sustentabilidade e ao bem-estar de todas as formas de vida. A autora destaca que a ecoarte é informada por conceitos ecológicos, como a ecologia, ecossistemas, biodiversidade e sustentabilidade. A sustentabilidade é central por colocar os humanos dentro dos ecossistemas e integrar as dimensões ecológica, social e econômica, vinculando-se à justiça social e ambiental.

Já Patrizio (2023), desde o ponto de vista do seu olhar ecológico e ecocrítico para a história da arte reconhece a existência de artes assumidamente ambientais, ecológicas ou ecoarte, mas defende uma maior integração com as preocupações ecológicas na prática de arte e na história da arte como um todo: em vez de limitar a discussão a um gênero específico de arte. Ele vê a possibilidade de historiadores da arte, ao escreverem sobre artistas (que podem ou não ser chamados como ecoartistas), trazerem imaginários originais e construtivos sobre a crise ambiental global, mesmo de produções artísticas de tempos longínquos ou, principalmente, de manifestações historicamente negligenciadas e de uma crítica à centralidade humana. “A história da arte se torna, de fato, um cenário perfeito para explorar uma observação sensorial atenta ao não humano”. (Patrizio, 2023, p.41). Nessa direção, ele propõe que a conexão entre arte e ecologia seja abordada permeando toda a arte através na construção de um “olhar ecológico” que revele as relações e implicações ambientais em todas as facetas da criação e do estudo artístico dizendo que “para o meu argumento, não preciso de artistas trabalhando de forma ecológica para comprovar meu ponto de vista” (Patrizio, 2023, p. 31). A história da arte ecocrítica, na visão do autor, baseia-se na aplicação de um olhar ecológico à disciplina da história da arte e à vida, assim ele também enxerga a prática artística. Esse olhar é imaginado pelo autor como um dispositivo de enquadramento propondo “misturar as histórias da arte

ecocríticas que foram negligenciadas no passado com ecologias políticas complacentes que até então causaram pouco impacto” (Patrizio, 2023, p.16) e, fazendo isso de “formas variadas, com trajetórias voltadas para o futuro no pós-humanismo, no novo materialismo e na teoria ecológica” (Patrizio, 2023p.16). Esse argumento fica mais evidente quando ele recorre a ideia de que “em culturas ecologicamente maduras, não existem categorias como sensibilidade ou arte ecológicas. Arte e sensibilidades são totalmente ecológicas” (Gessert, 2012, p. 136 *apud* Patrizio, 2023, p. 33).

A noção de que arte e sensibilidade já são ecológicas entra no fluxo dessa teia de escutas pois oferece uma lente para a interdependência que vem sendo tratada até aqui. Esse argumento que expande a proposta de abordagem do olhar ecocrítico de Patrizio (2023), sendo a história da arte uma disciplina importante na formação de artistas e com impacto na percepção do público sobre a arte ao longo do tempo. Argumento que parece diferir, levando em conta seus campos diferentes – história da arte e crítica da arte –, das abordagens de análise da ecoarte propostas por Weintraub (2012), destacadamente quando ela discorre sobre o que não é arte ecológica ou ecoarte, citando artistas que, para ela e sua análise, não tem uma preocupação clara com a sustentabilidade do planeta nem uma crítica ao antropoceno em suas obras. De um ponto de vista da teia de conceitos e conexões essas várias abordagens fazem parte e enriquecem a investigação. Também leva em conta que, de fato, não estamos vivenciando culturas ocidentais ecologicamente maduras como indica Gessert (2012) *apud* Patrizio, (2023). Nomear “arte ecológica e ecoarte”, ou outros nomes, pode ser uma estratégia eficiente junto aos ativismos, e já vem sendo, para sensibilizar subjetividades individuais e coletivas. Olhar ecocríticamente para a arte como um todo também, são movimentos que parecem profundamente necessários.

Com esta apresentação sobre *land art*, arte ambiental, arte ecológica, ecoarte e a visão ampliada de Patrizio (2023) surgiu a intenção de somar outras visualidades a este panorama apresentando mais algumas obras de artistas que se relacionam com as perspectivas trazidas até aqui. Para tanto, recorre-se ao livro “Eco-Lógicas Latinas” de 2022 por apresentar um importante conjunto de produções contemporâneas em um formato de livro/exposição e, por serem essas produções focadas em iniciativas de artistas latinos e latinas. Organizado por Fernando Ticoulat e João Paulo Siqueira Lopes, o livro “Eco-Lógicas” Latinas, lançado em 2022, se configura, segundo os coordenadores, a partir de uma cartografia de iniciativas e artistas latino-americanos que refletem profundamente sobre os atravessamentos e trocas entre arte, ecologia e ciência e os impactos que a relação humanidade-natureza tem na prática artística contemporânea e vice-versa, trazendo perfis de projetos e artistas centrais para o assunto, entrevistas inéditas com curadores e especialistas, além de um glossário dos principais termos

que interconectam os universos da arte e da ecologia (Ticoulat; Lopes, 2022). A publicação trilingue (português, inglês e espanhol) também é composta por uma exposição com curadoria de Beatriz Lemos. A intenção é apresentar algumas obras/artistas e seus pensamentos capturando a sua própria reflexão sobre seus trabalhos, conforme apresentados pelos organizadores no livro e aqui, se manifestam na escolha de três artistas: Uýra Sodoma, Ana Tereza Barbosa e Silo –Arte e Latitude Rural.

Uýra Sodoma, ou “Árvore que anda” é a entidade encarnada por Emerson Pontes Brasil (1991-), indígena em contexto de diáspora, trans de dois espíritos e habitante da periferia amazônica, nascida no interior do Pará. A atuação de Uýra é marcada pela reconexão das dimensões social, ambiental, cultural e espiritual, combinadas com o ativismo político em prol dos direitos indígenas, LGBTQI+ e das periferias da Amazônia. Uýra diz: “Meu trabalho aborda as resiliências das coisas vivas. Produzo imagens inspiradas em histórias naturais de bichos, gentes e plantas, que driblam a desgraça com beleza, potência e diversidade” (Ticoulat; Lopes, 2022, p. 43). Em “Elementar” (Figura 7) a série fotográfica mostra Uýra como entidade que não enxerga separação entre ela e a natureza sobre a qual ela diz que “o bicho é meu irmão e a floresta é minha avó” (Ticoulat; Lopes, 2022 p. 43),

Figura 7 - Série Elementar, Ensaio Lama, Uýra Sodoma, 2017



Fonte: © Uýra. Foto: Keila Sankofa e Sindri Mendes. Disponível em: < <https://dasartes.com.br/materias/uyra-sodoma/> > Acesso em: 21 mai. 2025.

Já Ana Tereza Barbosa, Peru (1981-), tem um encantamento pela tecelagem desde cedo, por influência de sua avó. Na trama de sua obra está uma pesquisa de processos e materiais orgânicos realizada junto a comunidades tradicionais, seja na área costeira de El Paraiso ou nas montanhas Andinas, no Peru, seja em outros países como a Guatemala. Sua obra convida a uma reflexão sobre o tempo natural e assim como a paisagens e tecidos corporais são construídos de forma estendida, as obras seguem um ritmo orgânico, sem as urgências impostas pelo mundo tecnoindustrial, no qual, segundo a artista, “o fazer manual é invisibilizado” (Ticoulat; Lopes, 2022, p. 91). A própria artista diz que se aproxima do mundo vegetal e da paisagem por meio do laborioso e meticuloso trabalho de bordado e tecelagem:

Procuro me inteirar de seus ritmos e de sua constante transformação, direcionando, assim, um olhar contemplativo sobre nosso entorno. A imagem é tecida a partir de mapas geológicos, climáticos e hidrológicos das áreas onde a fotografia foi tirada. Os fios que compõe a obra são feitos de fibras animais e vegetais, tingidos com corantes naturais pelas comunidades da região retratada (Ticoulat; Lopes, 2022, p. 91).

Um exemplo desse trabalho pode ser visto na obra “Urdir” de 2018, na Figura 8.

Figura 8- Urdir, 2018. Série *Detrás del têxtil*. Ana Tereza Barbosa.



Tecido em tear com fio de algodão, fibra de ovelha e alpaca, e tingido com corantes naturais, bordado sobre fotografia digital em papel de algodão, 110x180cm. Fonte: Site da artista:
<<https://www.anateresabarboza.com/p/detras-del-textil.html>> Acesso em: 21 mai.2025.

Por sua vez, o projeto e residência “Silo - Arte e Latitude Rural, Brasil”, iniciado em 2017, tem o objetivo de construir um espaço para pensar e fomentar a cultura a partir do campo, subvertendo a lógica do centro urbano como produtor de conhecimento. Cria, acolhe e difunde arte, ciência, tecnologia e agroecologia em zonas rurais, áreas periféricas e de preservação ambiental. Fundada em 2017, por Cinthia Mendonça, a equipe da Silo é formada majoritariamente por mulheres e um conselho de membros de várias regiões do país. Trabalha com ações como “Resiliência: Residência artística”, ações voltadas para agricultores no “Caipira *TechLab*”, ciclos de encontros feministas “EncontrADA” e cursos de formação com dinâmicas em oficinas para crianças, jovens e adultos na Escola Silo (Ticoulat; Lopes, 2022). Cinthia Mendonça diz que o Silo é um lugar que busca:

[...] gerar ambientes que propiciem a cotidianidade mediada pelas imposições de um território nos coloca em conexão com o espaço onde estamos, nos conecta com a intuição e, assim, nos integra a uma região, nos faz estar atentos, presentes e abertos aos estímulos e afetações do lugar [...] tudo parece convergir para que se possa aprender sobre aquilo que há de concreto: o fato de que não estamos sós (Ticoulat; Lopes, 2022, p. 130).

Como um dos exemplos da produção acolhida no Silo - Arte e Latitude Rural, o livro apresenta um trabalho de Aloïs Yang, realizado durante a “Residência Resiliência” em 2018.

Figura 9 - *Micro Loop Macro Cycle*, Aloïs Yang, 2018.



Instalação/Performance

Fonte: < <https://resilience.silo.org.br/alois-yang/> > Acesso em 21 mai. 2025.

“*Micro Loop Macro Cycle*” de 2018 (Figura 9) é uma série de instalações, vídeos e performances que investiga o sistema cíclico ambiental por meio de estudos de diferentes estados da água feito pelo artista em residência Alois Yang. O som é o material principal desse projeto, e também o meio de comunicação que revela informações sônicas abrangentes sobre os estados dinâmicos do tempo e do espaço atual (Ticoulat; Lopes, 2022).

As obras de Uýra Sodoma, Ana Tereza Barbosa e o Projeto Silo - Arte e Latitude Rural convergem na reafirmação da interconexão natureza-cultura, enraizada em territórios e saberes locais. Suas práticas artísticas – da performance, da instalação, da tecelagem compostas com materialidades como florestas, rios, tecnologias sonoras, fotografia, urdiduras dos fios ancestrais, plantas e bichos – elaboram, em colaboração com a natureza, ecocríticas, que desafiam lógicas hegemônicas da arte. Essa diversidade artística mostra como a arte com orientações ecológicas e ambientais é capaz de ativar diálogos multissensoriais – ou “escutas multissensoriais”, inferindo o termo que guia essa investigação – promovendo resiliência frente às crises atuais. Todas as práticas estão envolvidas em um compromisso com a cura e o reflorescer de mundos danificados, como discutido na seção sobre “Ecos de uma escuta natural-cultural”, mesmo diante das incertezas e fins de mundos. Através de suas obras e ações como caminhos de reconexão e coexistência, as artistas e o projeto experimentam ao mesmo tempo, desafios urgentes e árduos de se alcançar.

2.2.2. Do fim das utopias para experimentar no escuro

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar, mas não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.

Giorgio Agambem. “O que é o Contemporâneo? E outros ensaios”, 2009.

“Até os anos 1960 – momento em que o modernismo, iniciado um século antes pela arte impressionista, chegava ao seu ápice – artistas, críticos e curadores ainda acreditavam que a arte podia mudar o mundo. Da descrença nesse sonho brotou a arte depois das utopias” (Santaella, 2009, p.132). A autora argumenta sobre a arte contemporânea como lugar de um pluralismo que também é pós-utópico, pois se findaram com a modernidade as crenças de que a arte poderia mudar o mundo.

Esse emaranhado ou “pluralismo pós-utópico” a que autora se refere remonta a um período histórico e cultural que se iniciou por volta dos anos 1960, coincidindo com o declínio do modernismo e a emergência da pós-modernidade. Caracteriza-se por uma descrença nas utopias que impulsionaram os movimentos artísticos das vanguardas modernistas, as quais carregavam a ideia de que era possível transformar o mundo através da arte.

Para responder essa questão é preciso passar em revista, mesmo que muito brevemente, o campo estético abraçado pela história da arte, em especial, pela história da arte moderna, pois é nesta que as utopias fizeram sua morada” (Santaella, 2009, p.134).

A arte moderna, segundo Canton (2009a), que iniciou em meados do século XIX e abraçou quase metade do século XX, buscava sobretudo a experimentação e o novo, simbolizado no conceito de vanguarda que pressupunha um estar à frente e um estar à guarda, como símbolo de luta e ruptura com o passado. Todos os movimentos modernos estão ligados a essas noções e carregavam a ideia de que a arte poderia transformar o mundo, diz a autora. Esses artistas, segundo a autora, viveram momentos intensos como a Revolução Industrial, a urbanização, as inovações tecnológicas (como a fotografia) e também as duas guerras mundiais (1914-1918 e 1919-1945) além da Revolução Russa (1917). Era preciso, nesse cenário, uma inovação radical, tanto quanto a vida era radical. Com o passar do tempo, a arte moderna sofreu um desgaste e acabou por afastar-se do público. Diferentemente, argumenta Canton (2009a), a arte pós-moderna e, atualmente, chamada arte contemporânea, que surge da continuidade da arte pós-moderna se materializa a partir “de uma negociação entre arte e vida, vida e arte” (Canton, 2009a, p.49), e o que também “potencializa a arte contemporânea são as inter-relações entre as diferentes áreas do conhecimento humano” (Canton, 2009a, p.49). No final da década de cinquenta do século XX, relata a autora, o desinteresse por uma concretização dos artistas pelo próprio objeto artístico e seus formalismos, se configurando na chamada arte conceitual, foi se acentuando juntamente com a expansão para além do próprio espaço tradicional da arte, galerias e museus, ao mesmo tempo que se criavam interdisciplinaridades entre vários domínios artísticos, como o exemplo da *Land Art*. “Durante o desenvolvimento da arte conceitual, nos anos 1960 e 1970, Duchamp enfatiza o processo e as propostas artísticas em lugar dos ‘produtos’ ” (Canton, 2009b, p.33). Nesse processo de desmaterialização da própria obra como objeto de arte e na incorporação de meios virtuais e tecnológicos a arte extrapola suas fronteiras. As chamadas Belas Artes são separadas do resto da produção gerada pela sociedade pós-industrial. Essa instabilidade “numa sociedade marcada progressivamente pela informação virtual e pela engenharia genética, desnorteia e intriga” (Canton, 2009b, p.34), o que não permite mais aos artistas uma ação descolada dos emaranhados da vida. Artistas

contemporâneos não podem mais compartilhar de uma atitude modernista transcendente, abstrata e sintética da vida real. Eles passam a especular a vida em suas grandezas e pequenezas, estranhamentos e banalidades hibridizando as esferas da vida (Canton, 2009b).

Assim, foi durante o século XX que os artistas subverteram radicalmente as hierarquias herdadas das tradições acadêmicas das Belas Artes que respeitavam disciplinas, temas, técnicas e suportes, levando a uma desmaterialização e uma expansão das categorias instituídas no campo das artes que marca o final de um modo de pensar e produzir arte. As propostas artísticas tornaram-se assim cada vez mais interdisciplinares, onde diferentes áreas começaram a ser cruzadas, influenciando-se mutuamente, a exemplo das interseções entre arte, ciência, tecnologia e ecologia.

O termo pós-utópico então, não representa um fim da arte em si, mas sim, uma mudança profunda em sua natureza e função que Santaella (2009) destaca argumentando que, em meados dos anos 1980, alguns autores elaboraram ideias em defesa de um fim da arte, ou mais propriamente da História da arte, entre eles Arthur C. Danto (1924-2013) e Hans Belting (1935-2023).

O autor Arthur C. Danto, na sua obra “Após o fim da Arte: Arte contemporânea e os limites da história”, argumenta sobre um fim no sentido histórico, não que a produção artística tenha acabado. O autor explica que a arte contemporânea não tem nada contra a arte do passado, nem que é preciso se libertar dele, nem que tudo seja ruptura, completamente diferente e novo como, em geral, queriam os modernistas. A arte do passado pode ser algo útil a ser utilizado por artistas atuais, mas o que não “lhes está disponível é o espírito em que a arte foi realizada” (Danto, 2006, p.7). Ele viu o surgimento da arte pós-moderna, com sua ênfase na diversidade, hibridismo e falta de uma unidade estilística unificadora, como evidência do fim da arte como era tradicionalmente entendida. Ele acreditava que o período após o fim da arte seria marcado por uma explosão de liberdade e pluralismo nas intenções e realizações artísticas. Em resumo, quando falou do fim da arte, ele estava se referindo ao fim de uma certa maneira de pensar sobre a arte e sua história. Danto (2006) explica que, a partir desse ponto, a arte entrou em uma condição pós-histórica, caracterizada pela proliferação de experimentações e pela ausência de um estilo agregador. Essa fase, que ele associa à pós-modernidade, é marcada por uma entropia informacional¹⁸, uma efervescência estética que celebra a liberdade e o pluralismo nas intenções

¹⁸ Segundo Shannon (1948) Entropia é uma medida de incerteza e imprevisibilidade em uma mensagem, ela ajuda a entender o quão caótico ou organizado é um conjunto de informações. Uma entropia alta indica um sistema com muita incerteza e difícil de prever. Shannon, Claude. *A Mathematical Theory of Communication*. Nova York: The Bell System Technical Journal, 1948. 379–423, 623–656 p. v. 27.

e realizações artísticas. O autor busca destacar a mudança nas condições de produção da arte e a emergência de uma nova era caracterizada pela diversidade e pela ausência de um centro estilístico dominante:

Mas é também um período de impecável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido. Mas isso torna mais impositivo tentar compreender a transição histórica da arte moderna para a pós-histórica. E sinaliza a urgência de se tentar entender a década de 1970, um período, à sua própria maneira, tão obscuro quanto o século X (Danto, 2006, p.15).

É justamente nesse período citado pelo autor, assim como visto com os autores na seção anterior, que emergem a *Land Art* e a *Earth Art*, que vai influenciar o desenvolvimento de uma arte com preocupações ecológicas e ambientais.

Outro autor que também elaborou uma densa reflexão sobre o fim da história da arte foi Hans Belting (2006), argumentando que ela foi sempre uma história da arte europeia, na qual, apesar de todas as identidades nacionais, a hegemonia da Europa permanecia incontestada. Mas essa bela imagem provoca hoje o protesto de todos aqueles que não se consideram mais representados por ela:

A chamada arte universal não se ajusta a esse quadro que foi inventado para determinada cultura, mas não para todas: portanto, ela é adequada apenas a uma cultura que possuiu uma história comum. Por outro lado, as minorias que pedem a palavra no interior de uma mesma cultura não se sentem representadas corretamente em sua própria cultura, a qual não é mais percebida por elas no interior de uma história comum. (Belting, 2006, p.115).

Diante desses contextos Bauman (1998) também enfatiza sobre a possibilidade da experimentação para os artistas pós-modernos, pois experimentar é o caminho que restaria onde não reside mais uma noção de arte como transformadora do mundo:

Os artistas pós-modernos estão condenados a viver, pode-se dizer, a crédito. A prática produzida por suas obras ainda não existe como um "fato social", deixa intocado o "valor estético", e não há nenhum modo de decidir antecipadamente que algum dia haverá de tomar-se isso. Afinal, só se pode acreditar no futuro dotando o passado da autoridade que o presente é obrigado a obedecer. Não sendo isso verdade, só resta aos artistas uma possibilidade: a de experimentar (Bauman, 1998, p. 129).

Assim, Bauman (1998) diz algo que pode ajudar a elucidar esses enfrentamentos: “O artista que experimenta age no escuro, esboçando mapas para um território de existência ainda não comprovada e que não se garante se emerge do mapa ora esboçado” (Bauman, 1998, p.138). Seguindo na comparação entre os artistas modernos e os pós-modernos, o autor diz que, “pós-moderno consiste não exatamente em desafiar e debilitar a forma existente e reconhecidamente transitória de consenso, mas em solapar a própria possibilidade de qualquer acordo futuro, universal e, desse modo, sufocante ” (Bauman 1998, p.139), ou seja, a busca por uma verdade

ou um acordo que valha para todos é vista como sufocante, pois ela homogeneiza, ignora as diferenças e impõe uma única visão.

Corroborando com essas perspectivas, Canton (2009a) diz que a “arte ensina justamente a desaprender os princípios das obviedades que são atribuídas aos objetos, às coisas. Ela parece esmiuçar o funcionamento dos processos da vida, desafiando-os, criando novas possibilidades” (Canton 2009a, p. 12-13). E que também, ao mesmo tempo, a arte precisa ser “repleta de verdade” e conter o “espírito do tempo”, refletir a visão, pensamento, sentimento de pessoas, tempos e espaços, argumenta a autora.

Contar o espírito do tempo e ao mesmo tempo experimentar desaprender e esmiuçar os processos da vida, considerando um mundo cada vez mais multifacetado e carregado de incertezas ecológicas e artísticas coloca aos artistas contemporâneos em contínuo aberto e indefinível jogo entre a possibilidade de liberdade para experimentar e a incerteza tanto de um futuro quanto de que a arte possa significar algum tipo de possibilidade de agência no mundo. Nesse campo de forças contraditórias, liberdades, pluralismos, fins e experimentação a incerteza pode ser tanto motor de diálogos e imaginação de futuros como, e ao mesmo tempo, de sufocamento e de esperança. A arte contemporânea com preocupações ecológicas e ambientais, ao abraçar a pluralidade, a interdisciplinaridade e a experimentação, sugere e encarna respostas ecocríticas, criativas, políticas, éticas e estéticas à desconfiança nas narrativas universais operando em um terreno experimental, buscando ativar, fabular, imaginar e propor coexistências que possam sensibilizar e abrir fissuras nas subjetividades individuais e coletivas.

2.3 ECOS DE UMA ESCUTA ECOCRÍTICA

Praticar a teoria como uma maneira de habitar implica que em nosso pensamento nos juntemos e nos mesclamos com as texturas do mundo. Isso significa, em certo modo, não tomar as verdades literais metaforicamente, mas tomar as verdades metafóricas literalmente. O teórico pode ser um poeta.
Tim Ingold. Correspondências. Cartas al paisaje, la naturaleza y la tierra, 2022, (Ingold, 2022, p.26, tradução nossa).

Escrever significa digitar em teclas de plástico, encarando uma tela e estabelecendo um padrão de distração. Isso, por sua vez, requer um substrato material sobre o qual raramente pensamos. Um computador em geral contém alumínio, arsênio, bário, berílio, cádmio, cromo, cobalto, cobre, gálio, ouro, ferro, chumbo, manganês, mercúrio, paládio, platina, selênio, zinco e até prata, em pequenas quantidades.

Kelsey Robins. “*Notes from the Field: Materiality*”, 2013

De um ponto de vista etimológico, o neologismo “Ecocrítica” nasceu da junção de duas palavras “Ecologia” e “Crítica” e surgiu no campo da teoria literária. Considera o lugar do que

está exterior ao autor do texto e de que maneira este lugar com preocupações ecológicas e críticas informa o texto produzido, segundo Ricardo Marques¹⁹.

Por sua vez, em “Olhar ecológico: a construção de uma história da arte ecocrítica” de 2023, o professor de história da arte Andrew Patrizio (2023) propõe um olhar ecocrítico direcionado para a história da arte. Para o autor, a ecocrítica pode ser entendida como uma forma de enxergar e analisar a prática da arte e a História da Arte através de uma lente que não trata apenas de estudar obras de arte com temas ambientais, mas considerar como a arte, em todas as suas formas e temporalidades do presente e do passado, se relaciona com as ecologias e como ela pode contribuir para a os desafios contemporâneos sem persistir numa centralidade humana. “Já passa da hora de a história da arte refletir mais profundamente sobre o fato de que o Iluminismo e os projetos humanistas plantaram as ideias que acabariam por derrubá-los” (Patrizio, 2023, p.194).

Nessa teia de conceitos, interessa explorar algumas premissas da ecocrítica para cultivar uma sensibilidade ecológica artístico-ética-política no próprio ato de investigar e olhar para a produção artística. Enquanto artista-pesquisadora, assumir uma postura ecocrítica e promover uma escuta mais inclusiva e interconectada da arte e do meio ambiente, em uma abordagem interdisciplinar, não hierárquica e gregária. Esses domínios se hibridizam na escrita de Patrizio (2023) pois o autor propõe um olhar ecológico orientado a “trajetórias voltadas para o futuro no pós-humanismo, no novo materialismo na teoria ecológica” (Patrizio, 2023, p.16). Também é importante na construção dessa teia de escutas pois, o autor estabelece um diálogo com alguns autores presentes nesta investigação, como Felix Guattari, Donna Haraway, Bruno Latour e Tim Ingold. Orientar-se pelo espírito desse olhar ecológico ecocrítico também leva a reconhecer um materialismo não voltado apenas para questões visuais, formais e estéticas da arte.

O autor critica a ênfase histórica em artistas ocidentais e na linearidade expressa em movimentos artísticos comum na história linear da arte eurocêntrica, privilegiando uma abordagem que reconhece a importância de artistas e culturas diversas e práticas artísticas negligenciadas. Aponta a necessidade de uma perspectiva mais horizontalizada indo além da análise tradicional de conteúdo visual para considerar os contextos ecológicos, materiais e éticos da própria produção artística (Patrizio, 2023). Ele se refere a “ontologias planas” (Patrizio, 2023, p.18), como esse chamado à horizontalidade na forma como entendemos e nos relacionamos com o mundo, mais inclusivo e atento às interconexões entre os todos os seres e a natureza, concordando com Haraway (2023) que sugere fazer parentes em

¹⁹: s.v. “ Ecocrítica”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, < <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecocritica> > Acesso 02 set. 2024.

composições para coabitar o mundo com todos os seres da terra, sem competição. Nessa direção, a ecologia, tradicionalmente associada ao estudo das relações entre os organismos e seus ambientes, é expandida na perspectiva de Patrizio (2023) para incluir dimensões sociais, políticas, culturais e tecnológicas, indo de encontro com a proposta das três ecologias da ecossociedade de Guattari (1999). Para tanto, a ecocrítica, segundo o autor, não se limita a um conjunto de métodos, mas pode indicar caminhos para uma espécie de novo paradigma para a história da arte, a prática artística e as humanidades. A ecocrítica propõe expandir o repertório para além da mídia e da cultura visual tradicional e incluir humanos e não humanos que animam o planeta e seus ecossistemas. Integrar perspectivas de diferentes disciplinas para uma compreensão interdisciplinar. Patrizio (2023) propõe uma ênfase nas relações e interconexões e se concentra em investigar as relações entre a arte, a história da arte e os contextos ecológicos para ir além da análise isolada de obras de arte. Enquanto paradigma, critica as estruturas tradicionais de poder e hierarquia presentes na História da Arte, propondo um olhar ecológico horizontalizado e inclusivo. Defende uma sensibilidade ecológica para reconhecer as interconexões entre o mundo natural e o cultural. Também defende um engajamento ativo dos historiadores da arte na promoção de um futuro mais sustentável e justo, utilizando a disciplina como ferramenta de transformação social.

O materialismo presente na reflexão de Patrício (2023) se aproxima mais de um materialismo ecológico ou ontológico, que busca compreender as relações intrínsecas entre os seres e as coisas, sem hierarquias ou dualismos entre sujeito e objeto. O autor apresenta como um exemplo o livro *Prismatic Ecology: Ecotheory beyond Green* de 2013 de autoria de Jeffrey Jerome Cohen, como um materialismo que busca repensar o que argumenta o antropólogo Tim Ingold (2015), quando propõe o termo “materiais” em vez de materialidade e diz que “por materiais refiro-me as coisas de que as coisas são feitas” (Ingold, 2015, p.62) explorando as cores, principalmente o verde, para produzir um pensamento ecológico pós-humanista e material que inclui a agência das cores como compostos ambientais conectados a todos os seres. O que instiga e leva a pensar também na agência das pedras, das plantas, das águas, dos minerais, dos fungos, dos animais, das arquiteturas, dos restos, dos elementos invisíveis, dos territórios e dos saberes compondo uma oposição a um mundo centrado no humano.

Essas premissas formam uma base importante para a presente teia investigativa da pesquisa pois não se limitam a uma análise estética ou formal da arte, mas buscam também um engajamento político e ético com as questões ambientais. Isso implica em considerar a influência do mundo natural na produção artística, reconhecer a agência e a vida de materiais e objetos não humanos pois, “nenhuma espécie age sozinha, nem mesmo a nossa, do alto de sua

arrogância da pretensão de ser constituída por bons indivíduos, segundo roteiros ocidentais, ditos modernos” (Haraway 2023, p.198).

2.3.1. Das vidas dos materiais e das coisas

Onde quer que olhemos, os materiais ativos da vida estão vencendo a mão morta da materialidade que tenta tolhê-los.
Tim Ingold. “Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais”. 2012

Latour (2020) argumenta que a visão tradicional que separa os sujeitos humanos dos objetos materiais é simplista e inadequada para compreender a complexidade do mundo. Traz o conceito de zona metamórfica como um espaço de interação constante onde a agência é distribuída e negociada entre humanos e não humanos. Ao reconhecer a agência de entidades como rios, solos, animais, plantas e até mesmo fatores hormonais, Latour (2020) não está atribuindo a eles intencionalidade humana, mas sim reconhecendo sua capacidade de agir e influenciar. As ações humanas têm consequências que se propagam por todo o sistema terrestre, gerando respostas complexas e muitas vezes imprevisíveis:

Ao colocar em primeiro plano tudo o que antes estava confinado ao plano de fundo, não esperamos finalmente viver “em harmonia com a natureza”. Não há harmonia nessa cascata contingente de acontecimentos imprevistos, tampouco existe “natureza” – pelo menos não neste nosso reino sublunar. De pronto, aprender a situar a ação humana nessa geo-história não remete a “naturalizar” os humanos. Nenhuma unidade, nenhuma universalidade, nenhuma indiscutibilidade, nenhuma indefectibilidade pode ser invocada para simplificar essa geo-história na qual os humanos se encontram imersos (Latour, 2020, p.123).

O que parece estar nessas ideias é a necessidade ecocrítica urgente de repensar a relação material com o mundo onde o humano seja reconfigurado desde uma não centralidade. Algumas perspectivas podem ser frutíferas para pensar-com os animais, as plantas, o solo, o chão, os restos, as pedras, as nuvens. “Todos nós precisamos nos tornar mais ontologicamente inventivos e sensíveis neste holobioma espevitado que afinal é a terra, quer a chamemos de Gaia ou de mil outros nomes” (Haraway, 2023, p. 193).

Não se trata de estabelecer relações, mas sim reconhecer e reconfigurar relações já existentes, ficando com o problema, os restos do mundo danificado e desafiando a separação artificial entre humanos, plantas e animais para uma relação multiespécies (Haraway, 2023). A autora utiliza termos como “tornar-se com” e “espécies companheiras” para descrever essa interdependência entre humanos e animais, enfatizando que essas relações materiais estão em

constante transformação e são intrinsecamente confusas e contingentes. Ela recorre e se inspira no conto de Ursula K Le Guin chamado “A autora das sementes de acácia e outras passagens da revista da Associação de Therolinguística²⁰” (Haraway, 2023, p. 242). Nesse conto de 1974, Le Guin inventa uma nova e revolucionária ciência que estuda a linguagem e a poética dos animais: a *Therolinguística*. Esses cientistas ficcionais são capazes de compreender a linguagem, a sensibilidade e a colaboração entre sementes de acácia e formigas. É nessa fabulação que Haraway vai pensar as espécies companheiras colaborações pois, “em termos ecológicos evolutivos, as formigas e as acácias se necessitam reciprocamente para seus negócios reprodutivos” (Haraway, 2023, p.247).

Já o antropólogo Tim Ingold (2015) aponta que é no chão que se apreende o mundo, que na experiência material do estar vivo e em movimento que se pode estabelecer outra relação com a natureza, não como observador afastado, mas como experiência no mundo. Movimento e descrição são também pensados pelo autor numa analogia com o ato de desenhar onde as linhas se constroem ao passo que se experimenta a interação dinâmica entre o ser humano e o ambiente. O movimento, argumenta o autor, a partir da experiência física e prática, permite a construção de conhecimento, que por sua vez, se materializa em descrições, que não se limitam à linguagem escrita, mas podem se expressar através de outras formas de representação, como o desenho e a arte. O chão, nesse contexto, figura como a superfície material que conecta o ser humano ao mundo e o convida a participar de um processo contínuo de transformação mútua. Essa proposta de Tim Ingold (2015) ajuda a pensar formas de relação que sejam justas e éticas. Na prática do caminhar e apreender o mundo pode emergir um método a ser tomado de empréstimo para conectar uma teia de ecos e escutas da natureza como prática de arte.

De forma interdisciplinar, o autor dialoga com a arte, a arquitetura e os estudos da cultura material, por partilharem da capacidade de observar, descrever e propor. Ingold (2015) elabora a ideia de que no chão que se pisa, é que se deve experimentar, descrever e apreender o mundo, seguindo o curso dos rios, das florestas, dos movimentos das marés, da habitação das casas. Segundo Tim Ingold (2015) espaços verdes num ambiente urbano são destinados “à contemplação visual e não à exploração dos pés”, a experiência do caminhar na cidade é predeterminada pelas ruas e calçadas, deixar marcas nos jardins seria uma ameaça à ordem:

²⁰ Disponível em: <<https://kinobeat.com/wp-content/uploads/2021/09/Traducao-oficial-A-autora-das-sementes-de-acacia-.pdf>> Acesso em: 16 jun. 2025.

Quando as pessoas andam pelas ruas, não deixam nenhum rastro de seus movimentos, nenhum registro de sua passagem. [...]. Apenas roçam a superfície de um mundo previamente mapeado e construído para elas ocuparem, em vez de contribuírem através dos seus movimentos para a sua contínua formação (Ingold, 2015, p. 86).

Para o antropólogo caminhar levaria a perceber a paisagem e a vida como relações no habitar o mundo, nas linhas que se cruzam formando uma malha em constante movimento na medida que deixa inscrições e rastros tanto no ambiente ao redor como na imaginação e na experiência:

[...] meu argumento é que a caminhada é o modo fundamental como os seres vivos habitam a Terra. Cada ser tem, por conseguinte, que ser imaginado como a linha do seu próprio movimento ou – mais realisticamente – como um feixe de linhas (Ingold, 2015, p.50).

Ingold (2012) defende a ideia de material como vida que está e persiste em todas as coisas. Defende as coisas em vez de objetos pois, a ideia de objeto carrega uma materialidade estática, como a do artefato acabado e, que a essa materialidade, seria conferida uma agência, ou como objetos, estariam à espera de cultura. Para Ingold (2012), uma ecologia material se dá no ambiente sem objeto onde as coisas se movem e crescem não porque elas têm agência, mas porque elas estão vivas. “E elas estão vivas precisamente porque não foram reduzidas ao estado de objeto” (Ingold, 2012, p.34). Segundo o autor, para uma ecologia e uma antropologia material é preciso pensar nos fluxos materiais, não numa estabilidade da materialidade, na não dicotomia entre mente e matéria, na vida e não na agência, na coisa e não no objeto, na não separação entre o mundo dos homens e o mundo da matéria. Essa pode ser uma forma de desenvolver uma sensibilidade ecológica voltada a perceber e seguir, não interromper o fluxo da vida. As formas de um objeto não são impostas de cima ou de fora, mas crescem a partir do envolvimento mútuo entre pessoas e materiais em um ambiente. A cultura, para o autor, torna-se um fazer, que compõe uma malha e uma teia emaranhada de vida pois, sempre persiste contra a morte que humanos tentam impor a natureza, como nesse exemplo:

Numa estrada asfaltada ou fundação de concreto, nada pode crescer, a menos que haja um abastecimento a partir de fontes remotas. Mas mesmo o mais resistente dos materiais não pode resistir para sempre aos efeitos da erosão e desgaste. A superfície asfaltada, atacada por raízes por baixo e pela ação do vento, chuva e geadas por cima, eventualmente racha e se espedaça, permitindo às plantas crescerem através dela para se misturarem e se ligarem novamente à luz, ao ar e à umidade da atmosfera. Onde quer que olhemos, os materiais ativos da vida estão vencendo a mão morta da materialidade que tenta tolhê-los (Ingold, 2012, p. 37).

O trabalho da artista norte-americana Mary Mattingly (1978-) pode ser uma boa imagem para conectar nessa teia ecocrítica da vida dos materiais e das coisas. Ela descreve no seu

próprio site²¹ o processo de criação da sua série *House and universe*, 2013. Ao coletar e se desvencilhar de seus próprios pertences para criar suas obras e, engajada no ativismo ambiental, também sugere um olhar para a interdependência e os impactos das cadeias de produção e consumo no ambiente e na paisagem do mundo. A partir de objetos emaranhados em formatos de grandes pedras, a artista questiona a ideia de que os humanos sejam seres separados da natureza, mostrando na poesia visual das suas imagens e performances, um híbrido que tanto critica a forma como a natureza é consumida como indica que a vida que está nas coisas representadas pelos objetos em fluxo globalizado que pressionam a própria vida de volta, a vida das coisas, a vida do corpo. A artista, diz que: “Baseada no livro *Poética do Espaço*, do filósofo Gaston Bachelard [...] “*House and Universe* descreve interdependências de uma cadeia de suprimentos de escopo global” (Mattingly, 2025, n.p.). A série é uma obra alegórica que combina a representação de cápsulas geodésicas e pedras com objetos pessoais. “Comecei esta série em 2013 e, naquele momento, havia agrupado a maior parte dos meus pertences em sete grandes formas semelhantes a pedras que podiam ser roladas ou empurradas” (Mattingly, 2013, n.p.). Uma das fotografias da série intitula-se *Life of Objects*, 2013 (Figura 10).

Figura 10- *Life of Objects*, Série *House and Universe*, Mary Mattingly, 2013.



Fonte: Arquivo da artista disponível em seu próprio site:

<<https://marymattingly.com/blogs/portfolio/2013-house-and-universe>> Acesso em: 11 dez. 2023.

²¹ Site da artista disponível em: <<https://marymattingly.com/blogs/portfolio/2013-house-and-universe>> Acesso em: 16 jun. 2025.

A artista compõe uma dessas pedras repousando pesada e perigosamente, parecendo esmagar um corpo vulnerável e nu. O próprio título parece sugerir aquilo Latour (2020) fala sobre conferir agência aos objetos, mas a palavra vida presente no título da série da artista pode também trazer uma reflexão sobre a vida material com a qual “as coisas de que as coisas são feitas” (Ingold, 2015, p.62) ficam subentendidas na materialidade da sua obra.

Se para Haraway (2023), o fazer-com e a não competição sugerem um hibridismo humano, não-humano, natureza e a aceitação plena e não ingênua da vida e da morte, por sua vez, a artista, em “Vida dos objetos” parece tratar, metaforicamente, essa ideia, quando coloca seus objetos descartados na forma amarrada e emaranhada de uma pedra gigante, pesando sobre o corpo e ao mesmo tempo compondo uma paisagem com o corpo. Talvez a imagem também sugira que ali está um corpo-objeto, um corpo coisa, um corpo natureza-técnica, problematizando poeticamente e politicamente, suas interdependências, seus vínculos e suas diferenças. Talvez na imagem da artista se possa interpretar que as coisas ali presentes, inclusive o corpo, tem uma origem no consumo da natureza, onde ela usa coisas feitas a partir de outras coisas (como água, areia, metais, minerais, plantas, combustíveis fósseis). E que a imagem gerada também constitui um modo de conhecimento, de percepção natural-cultural do mundo.

2.3.2. Das sociabilidades e das sensibilidades mais que humanas

A antropóloga Anna Tsing traz outra questão para pensar além da linguagem, da criatividade, da percepção e da sensibilidade como inerentes a arte, a vida, aos humanos e outros seres. Através de sua etnografia com os cogumelos Matsutake, ela desconstrói o antropocentrismo que separa natureza e cultura e, conseqüentemente, atribui a socialidade apenas aos humanos. Ela argumenta que a socialidade mais que humana é evidente nas intrincadas relações entre diferentes seres vivos não humanos, independentemente da presença humana. Ela questiona esse paradigma ao se dedicar a observar os cogumelos em parceria com seus coletores, ação que segundo ela pede uma atenção ao mesmo tempo aberta e focada:

Como pode ter ocorrido a alguém que outras coisas vivas além dos humanos não são sociais? Quanto mais pensamos sobre isso, mais ridícula se torna a oposição entre a socialidade humana e a não humana. O que é não socialidade? Se social significa “produzido em relações intrincadas com outros significantes”, claramente outros seres vivos não humanos são totalmente sociais - com ou sem humanos. No entanto, uma oposição entre natureza e sociedade tem sido bastante convencional nas humanidades e nas ciências modernas. Essa oposição define o que chamamos de ciências sociais, área que quase nunca lida com intrínseca socialidade dos não humanos, ou seja, aquelas relações sociais que não surgem em função dos seres humanos. Eu fui treinada nessa tradição também. Fico envergonhada de ver que, em trabalhos anteriores, algumas vezes eu defini social como “tendo a ver com histórias humanas”. Agora isso me parece um tanto

estranho. O conceito de socialidade não faz distinção entre humano e não humano: a “socialidade mais que humana” inclui ambos? (Tsing, 2019, p.119).

Tsing (2019) argumenta que, se não podemos falar com plantas, é através das práticas humanas, destacando a arte como uma delas e, por conseguinte, são as sensibilidades da percepção e dos sentidos que possibilitam superar as limitações de uma compreensão e nutrir criativamente uma mudança de paradigmas. A autora discute a limitação inerente à nossa compreensão da experiência de outros seres vivos, como as plantas, especialmente devido à nossa incapacidade de vivenciar suas existências e a dependência da comunicação verbal para aprender. No entanto, argumenta que essa limitação não é um beco sem saída, pois nossa própria humanidade serve como ponto de partida e abertura para nos envolvermos com mundos multiespécies. Através do desenvolvimento contínuo de novas formas de aprender, da nossa participação ativa e da recriação de sensibilidades interespecíficas em ações conjuntas, podemos transcender a perspectiva exclusivamente humana e aprender sobre os outros e sobre nós mesmos por meio da interação prática e da observação atenta e aberta, argumenta a autora. Ela traz como exemplo da arte com o músico John Cage:

À observação inspira artistas e naturalistas. O compositor americano John Cage (1912. 1992) era um caçador de cogumelos que refletia observando os cogumelos e percebia na música sons com habilidades relacionadas. Diferentemente de outros músicos, ele queria uma música que obrigasse os ouvintes a prestar atenção a todos os sons a seu redor, sejam eles compostos ou incidentais. Observar cogumelos era uma maneira de ensinar essa atenção aberta, porém focada. Em uma de suas composições, pequenas histórias de um minuto são executadas em ordem aleatória para que os ouvintes prestem atenção à indeterminação (que é também o nome da peça). Muitas das histórias são sobre as interações das pessoas com cogumelos. Cogumelos são imprevisíveis; eles nos ajudam a escutar (Tsing, 2019, p.48).

“Cogumelos são imprevisíveis; eles nos ajudam a escutar”, diz Tsing (2019). Esse exemplo da autora mostra que a valorização baseada na performance de ecologias humanas e não humanas pode oferecer modelos de conscientização ambiental apaixonados e criativos, como ela mesma destaca.

Para Fayga Ostrower (1987), a criatividade desempenha um papel fundamental na constituição do ser humano e sua relação com o mundo. Em seu livro “Criatividade e Processos de Criação”, a autora argumenta que a criatividade não se restringe a uma habilidade artística ou a um dom, mas se manifesta como um potencial inerente a todos os indivíduos, intrinsecamente ligado à própria condição humana. Uma sensibilidade que é comum a todos os humanos indica que ela não é restrita aos artistas, nem a qualquer humano, ela se manifesta em todos os seres:

Inata ou até mesmo inerente à constituição do homem, a sensibilidade não é peculiar somente artistas ou alguns poucos privilegiados. Em si ela é patrimônio de todos os seres humanos ainda que em diferentes graus ou talvez em áreas sensíveis diferentes, todo ser humano que nasce, nasce com um potencial de sensibilidade [...]. Na verdade, esse fenômeno não ocorre unicamente com o ser humano. É essencial a qualquer forma de vida e inerente à própria condição de vida. (Ostrower, 1987, p. 12).

Como Ostrower (1987) também ressalta, a sensibilidade é inata e inerente a qualquer forma de vida, não somente ao humano. Numa escuta da natureza centrada numa sensibilidade apenas humana e antropocêntrica, como perceber a sensibilidade, a criatividade e a sociabilidade das plantas, como questiona Tsing (2019), se essas percepções não são apreendidas, como perceber que, mesmo as coisas industrializadas e transformadas em objetos de consumo humano são natureza? O lixo, os restos da indústria, por exemplo, antes foram coisas, que antes foram petróleo, minerais, plantas, água, animais... as coisas e objetos do mundo feitos pela mão humana formam mundos naturais-culturais que sempre impactam sobre eles mesmos. Talvez, para quem convive com muita cultura e pouca natureza, principalmente nos centros urbanos, em meio ao asfalto, a fumaça, ao barulho, ao plástico e ao cimento, por exemplo, pode parecer difícil pensar uma conexão natureza e cultura. Talvez pareça até impossível compreender como cogumelos podem “ajudar a escutar”, como diz Tsing (2019), visto que sua análise situa o capitalismo (particularmente em suas formas industrial e de cadeia de suprimentos) como um agente fundamental na produção das paisagens em ruínas que caracterizam o Antropoceno. As práticas e sensibilidades associadas à arte (perceber, performar, descrever, narrar, apreciar esteticamente, engajar-se apaixonadamente) são vistas pela autora como ferramentas para entender, habitar e até mesmo (re)criar possibilidades de vida nas ruínas deixadas pelos processos capitalistas/industriais. Ela busca usar a arte para abrir a imaginação pública e acadêmica para as dinâmicas multiespécies inesperadas que emergem nesses ambientes danificados.

Haraway (2023) também fala da capacidade de linguagem das plantas, elas “são comunicadoras perfeitas numa vasta gama de modalidades terrenas, produzindo e intercambiando significados em meio a uma impressionante galáxia de associados que atravessa os táxons de seres vivos” (Haraway, 2023, p.244). A autora esclarece que assim “como as bactérias e os fungos, as plantas são as linhas de vida que comunicam os animais com o mundo abiótico do sol aos gases e às rochas” (Haraway, 2023, p. 244).

Como perceber a sensibilidade, a linguagem e a sociabilidade das plantas? E de um rio, como o faz Ailton Krenak (2019), ao chamar o rio de avô? É porque o rio, como “parente” (Haraway, 2023), se comunica, tem uma linguagem, é vivo, sensível e compartilha de si com o

povo Krenak. Parece uma forma inusitada de relação com um rio. Certamente não é para povos indígenas..., mas talvez seja possível aprender algo com Krenak e seu povo.

Essa pode ser uma escuta capaz de fazer ver, ouvir e sentir que a sensibilidade, a criatividade, a comunicação e a sociabilidade que compõe o humano também compõe os mundos de outros seres. Perceber a natureza como vidas e seres e coisas e elementos que sentem, se comunicam entre si e percebem o mundo e a nós humanos pode ser uma forma de reconfigurar e de regenerar essas relações, ou seja, uma escuta ao revés da tradição dicotômica natureza-cultura. Antes de pintar uma paisagem que nunca se alcança, como um recorte idealizado da visão, envolver-se nela, por dentro, emaranhando-se, ao contrário de tratá-la como representação, como sugere Latour (2020) quando aborda a influência que a pintura de paisagem na tradição da arte ocidental teve na formação de uma noção de natureza distante e inerte. Se sabemos, vemos, sentimos e percebemos que as árvores sentem, se comunicam, oferecem alimento, sombra, ar fresco, umidade, ninho de passarinho e um tanto mais a outros seres, inclusive aos humanos, como continuar a derrubá-las, por que impedir que suas sementes brotem livremente e, assim, ter medo da natureza não prover, como diz Santos (2023)?

2.3.3. De rios e passarinhos

Outro exemplo de uma escuta atenta, crítica, ética e política pode ser relacionado ao trabalho artístico de Carolina Caycedo (1978-) que se concentra em examinar as situações que sofrem as consequências de grandes projetos de infraestrutura que visam o desenvolvimento, em suas pesquisas mais recentes, ela investiga os problemas ambientais e sociais ligados à construção de barragens e à manipulação dos caminhos naturais da água. Ao trabalhar junto com grupos e comunidades que são afetados por essas mudanças, a artista explora conceitos como movimento, incorporação, luta, representação, domínio, natureza e cultura (Caycedo, 2024). Em seu site²², na aba portfólio de vídeos, a artista Carolina Caycedo disponibiliza um arquivo PDF com links para seus vídeos. Há um texto sobre o trabalho *Tierra de los amigos*, 2014, no portfólio de vídeos disponibilizado pela artista:

“Land of Friends ou Tierra de los amigos”, 2014, “concentra-se em imagens aparentemente pequenas e de micromomentos da vida cotidiana para destacar as tensões e lutas entre as comunidades pesqueiras e agrícolas locais e as corporações multinacionais que convertem o rio *Yuma* em energia hidrelétrica. No filme, Caycedo cruza imagens gravadas ao longo do rio com cenas de sua mão traçando o fluxo de o rio com pincel de aquarela sobre papel e, ao final, com imagens viradas de cabeça para baixo. A escolha dos gestos cotidianos e destas intervenções reconhecem as economias informais de pequena escala ao longo do rio e a relação que as pessoas

²² Site da artista disponível em: < <http://carolinacaycedo.com/>> Acesso em: 18 jun. 2025.

desenvolvem com os corpos d'água e seu significado espiritual. Através da prática de apropriar-se, por exemplo, de imagens de satélite e insistindo no desenvolvimento de formas alternativas de representação, o filme propõe a desaprendizagem da nossa percepção redutora e mercantilizada dos rios (Caycedo, 2024, n.p., tradução nossa²³).

Figura 11 - *Tierra de los amigos*, Carolina Caycedo, 2014



HD Video, color, sound. 38 minutes 10 seconds. Printed Brochure.
 Fonte: Site da artista, aba portfólio de vídeos, disponível, em:
 < <http://carolinacaycedo.com/> > Acesso em 10 nov. 2024

O filme *Tierra de los amigos*, de 2014 (Figura 11), de Carolina Caycedo, ao focar nas interconexões entre o rio (meio ambiente), as comunidades (relações sociais) e suas relações culturais e espirituais com a água (subjetividades), ao destacar as lutas contra a exploração corporativa e ao empregar métodos artísticos que buscam alterar a percepção e valorização, atua como uma ilustração prática e estética dos princípios da ecossociedade defendidas por Guattari (1990), que busca articular as três ecologias e enfrentar as crises contemporâneas causadas, em grande parte, pelo Capitalismo Mundial Integrado. Ao empregar métodos artísticos específicos, o filme visa alterar a maneira como a natureza é percebida. Ele busca despertar uma sensibilidade mais profunda para a intrínseca importância do rio e das comunidades que o habitam, contrapondo-se a uma visão puramente utilitarista ou econômica.

²³ Texto original como encontrado no no portfolio: Land of Friends focuses on seemingly small images and micro moments of everyday life to highlight the tensions and struggles between local fishing and farming communities and the multinational corporations converting the Yuma into hydroelectric power. In the film, Caycedo intersects footage recorded along the river with scenes of her tracing the flow of the river with a brush on paper and, towards the end, with images turned upside down. The choice of everyday gestures and these interventions acknowledge the small-scale informal economies along the river and the relationship people develop with bodies of water and their spiritual significance. Through the practice of appropriating for example satellite images and the insistence on developing alternative forms of representation, the film proposes the unlearning of our reductive and commodified perception of rivers.

A prática artística, nesse contexto, atua como uma ferramenta de escuta, de conscientização, ativismo e transformação e que pode ser vista como uma denúncia da relação desproporcional e injusta que mercantiliza a água e os rios.

Assim como a artista Carolina Caycedo propõe uma escuta dos rios e das comunidades ribeirinhas através de sua obra, Ailton Krenak (2019), quando utiliza a poderosa imagem do rio Watu como avô, ilustra na sua escrita uma lição importante sobre como os humanos não “ouvem” mesmo estando perto dos rios, mesmo tendo vivido sempre perto das águas:

Sempre estivemos perto da água, mas parece que aprendemos muito pouco com a fala dos rios. Esse exercício de escuta do que os cursos d'água comunicam foi produzindo em mim uma espécie de observação crítica das cidades, principalmente as grandes, se espalhando por cima dos corpos dos rios de maneira tão irreverente a ponto de não termos quase mais nenhum respeito por eles (Krenak, 2022, p.8).

O autor observa que, quando um rio sofre agressão, ele não desaparece; em vez disso, possui a força de mergulhar profundamente na terra, encontrando fontes de água subterrâneas para continuar seu curso. Esse comportamento natural pode ensinar a buscar soluções profundas para evitar danos ainda maiores:

Nós é que temos uma duração tão efêmera que vamos acabar secos, inimigos da água, embora tenhamos aprendido que 70% de nosso corpo é formado por água. Se eu desidratar inteiro vai sobrar meio quilo de osso aqui, por isso eu digo: respeitem a água e aprendam a sua linguagem. Vamos escutar a voz dos rios, pois eles falam. Sejamos água, em matéria e espírito, em nossa movência e capacidade de mudar de rumo, ou estaremos perdidos (Krenak, 2022, p. 14).

Nesse sentido, ele traça um paralelo sensível com a nossa era atual, referindo-se ao capitaloceno. Krenak (2022) argumenta que, sob esse sistema capitalista, nenhum lugar da Terra permanecerá intocado pela poluição, assim como a superfície do rio se torna tomada pela lama. Essa contaminação, exemplificada pela presença onipresente de polímeros e microplásticos, está alcançando todos os cantos do planeta, invadindo até mesmo o corpo da vida marinha, diz o autor. Ele destaca o fato perturbador de que microplásticos já são encontrados em bebês recém-nascidos, uma descoberta bem escandalosa, diz ele. Apesar dessa realidade alarmante, o autor conclama a não sucumbir a narrativas apocalípticas. Ele acredita que tais histórias servem para extinguir nossos sonhos, e dentro desses sonhos residem as memórias vitais da Terra e de nossos ancestrais, que são essenciais para nossa continuidade e cura. Em essência, Krenak usa a resiliência do rio Watu como uma metáfora de como devemos responder à crise ambiental do capitaloceno. Embora reconheça a gravidade da poluição, ele

ênfatiza a importância de manter a esperança e trabalhar ativamente por um futuro melhor, enraizado na conexão com a Terra e nossa herança.

Krenak (2022) descreve sua relação ancestral com os rios e ênfatiza a importância de manter a esperança e trabalhar ativamente por um futuro melhor, enraizado na conexão com o mundo. Também, parece corroborar com Donna Haraway (2023) quando se refere que lamentar não é o mesmo que deprimir ou caso de um ceticismo cínico, mas que significa ficar com o problema daquilo que foi desfeito, para aprender a viver e morrer com alegria todos os tipos de vidas e de fins. Ela apresenta a memória como um processo ativo, relacional e eticamente comprometido que é essencial para a construção de um futuro mais justo. Diz que é preciso cultivar práticas de memória que nos tornem mais atentos e receptivos aos outros seres e que é importante lembrar de forma responsável, reconhecendo as interconexões entre o passado, o presente e o futuro. A autora propõe o desafio de transformar a dor e o sofrimento em ação onde o lamento, em vez de ser paralisante, pode ser transformado numa escuta catalisadora para a mudança, motivando a trabalhar para a cura e a regeneração do mundo. Escutar o silêncio do que se foi, do mundo que não mais existe, pode estimular a reconfiguração das relações com o presente, para que a vida continue na materialidade do que sempre esteve presente, assim como os rios ancestrais, como diz Krenak:

Os rios, esses seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas, são quem me sugerem que, se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui. Gosto de pensar que todos aqueles que somos capazes de invocar como devir são nossos companheiros de jornada, mesmo que imemoráveis, já que a passagem do tempo acaba se tornando um ruído em nossa observação sensível do planeta (Krenak, 2022, p.08).

Uma escuta ancestral para reconfigurar o presente e o futuro, nesse sentido, pode ser compreendida como uma das várias que este texto tem explorado ao propor abordar escutas de diversas maneiras; transcendendo o significado “ouvir” para conferir um emaranhado de significados. Inferindo á elas um conjunto de ideias, baseadas numa relação profunda e artística com o mundo, a natureza, na defesa de escutas naturais-culturais como formas de uma atenção ecológica expandida e encarnada, para além da apreensão superficial e objetificante da natureza. Talvez seja preciso mais do que sensibilidade para perceber a natureza como um conjunto de vidas, seres e elementos que sentem, se comunicam e percebem o mundo e a nós, humanos. É necessário cultivar uma percepção aguçada, uma empatia que permita entrar em sintonia com a linguagem sutil da natureza pois, “o riacho, o rio, as cascatas têm, pois, um falar que os homens compreendem naturalmente” (Bachelard, 1997, p.201). Essa conexão profunda, essa dança de energias, pode nos levar a uma nova forma de relacionamento, em que reconhecemos a

interconexão entre todos os seres vivos e a importância de proteger o delicado equilíbrio do nosso planeta. Ao estabelecer uma relação artística com os rios e as águas, como criação que se vincula a uma imaginação material como uma forma de escuta poética da natureza, uma espécie de imaginação aquática, fluvial pode fluir como a água, como se um espírito aquático tomasse corpo no processo de criação.

Bachelard (1997) estabelece essa forte relação entre a imaginação material, a água e a arte, especialmente a poesia. Escutas das águas e rios discutidos até aqui podem ser exemplos do pensamento do autor quando argumenta que a imaginação não se limita à contemplação passiva das formas visuais, mas se enraíza em uma interação ativa e corpo a corpo com a concretude da matéria. “Tudo é eco no Universo. Se os pássaros são, na opinião de certos linguistas sonhadores, os primeiros fonadores que inspiraram os homens, eles próprios imitaram as vozes da natureza” (Bachelard, 1997, p.200). Isso significa que a imaginação não é algo que acontece apenas na mente, mas sim nutrida pelo contato e pela experiência com o mundo físico, como vimos em todas as obras citadas neste capítulo. A água, nesse contexto, serve como um arquétipo material que, por suas características, se torna um potente catalisador para a imaginação e a criação artística, pois “a água é a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes” (Bachelard, 1997, p.193).

O autor sugere uma relação de ressonância e imitação entre o ser humano, a natureza e a arte. Os pássaros, não criaram seus sons do nada, eles imitaram as vozes da própria natureza. Isso ilustra que uma criação não surge do vácuo, mas de uma profunda escuta e dos ritmos do mundo material. A frase, portanto, sugere pensar a imaginação como um processo dinâmico, relacional e encarnado, profundamente ligado à experiência sensorial e material do mundo, da natureza. A arte pode expressar uma interação íntima entre o ser humano e a matéria, utilizando-se de elementos como a água para evocar sentimentos, imagens e memórias que ressoam com a própria experiência humana material do mundo. Essa visão do autor é fundamental para entender como a materialidade do mundo influencia não apenas uma percepção multissensorial, mas também a capacidade criativa e expressiva do ser humano. Um processo de criação enquanto prática artística, quando estimulado e despertado e inspirado pela água, pode tornar-se, tanto na prática quanto conceitualmente, uma escuta fluente, profunda, viva e sensível como a água (Bachelard, 1997).

Assim, o autor acredita que os poetas da água participam mais intensamente da realidade aquática da natureza do que aqueles que se detêm nas aparências superficiais. Essa participação leva a reconhecer na substância da água um tipo particular de intimidade. O autor não busca

uma análise científica da água, mas sim uma psicanálise da imaginação, focando nas imagens arquetípicas e nos valores emocionais que a água pode evocar. Ao longo dos capítulos do livro “A água e os sonhos” de 1997, ele examina diversas facetas da água imaginada, desde a pureza e o narcisismo até a melancolia, a morte e a violência, ilustrando como a água se torna um veículo para a expressão de desejos, memórias e temores profundos. Ele demonstra como a poesia e os sonhos revelam essa relação íntima entre a psique humana e a substância material da água. Ele ainda sugere uma escuta profunda do mundo, onde a natureza se revela em sua dualidade de grandiosidade e pequenez, questionando sobre a distância necessária para captar a essência das coisas: devemos nos aproximar para sentir sua vibração ou nos distanciar para contemplar sua totalidade? A imaginação, segundo ele diz, é a chave para decifrar a linguagem oculta dos objetos. Ela atua como um sonoplasta, amplificando ou silenciando os ruídos da natureza, para que possamos ouvir suas vozes, pois não é apenas visual, mas também sonora. Ela se manifesta no murmúrio de um riacho e se irradia no rosto de quem o contempla, revelando a profunda conexão entre a natureza e a alma humana:

Dois grandes movimentos do imaginário nascem perto dos objetos: todos os corpos da natureza produzem gigantes e anões, o rumor das ondas enche a imensidade do céu ou o interior de uma concha. São esses dois movimentos que a imaginação viva deve viver. Ela ouve apenas as vozes que se aproximam ou as vozes que se afastam. Quem escuta as coisas sabe bem que elas vão falar em demasia forte ou demasiado suavemente. É preciso empenhar-se em ouvi-las. Já a cascata ribomba ou o riacho balbucia. A imaginação é um sonoplasta, deve amplificar ou abafar. (Bachelard, 1997, p. 201).

Ainda identifica uma dualidade nas imagens da água, distinguindo entre: as águas claras, primaveris e correntes, com suas imagens fugazes e beleza superficial que inspiram uma poesia leve e efêmera e, as águas profundas, dormentes e mortas, carregadas de sombras e mistérios que evocam o inconsciente, o medo e a morte. O autor esclarece seu argumento sobre a imaginação material, focando em como expressões abstratas ganham significado e peso psicológico quando enraizadas em experiências concretas e materiais. Ele utiliza a expressão “salto no desconhecido” para exemplificar que “não existem outros saltos reais que sejam saltos ‘no desconhecido’. O salto no desconhecido é um salto na água” (Bachelard, 1997, p. 172). O salto na água é o aspecto material da experiência que dá origem a essa expressão já desgastada. O salto na água é que dá sentido e potência à imagem abstrata do salto no desconhecido. A importância psicológica dessa imagem reside em estar ancorada em uma vivência tangível e muitas vezes, amedrontadora. Ele está apontando que, muitas vezes, olhamos para as metáforas e expressões de forma intelectual, sem reconhecer as bases materiais e sensoriais que as tornaram tão potentes na linguagem e na psique humana. O “salto no desconhecido” recupera

todo o seu peso psicológico quando a imaginação material o reconecta com uma experiência real do primeiro mergulho na água, argumenta o autor. Isso reforça a ideia de que a linguagem e a imaginação podem estar em constante evolução, alimentadas pelas novas interações do ser humano com o mundo material. O autor faz lembrar que a imaginação não é um processo puramente mental e intelectual, mas sim profundamente entrelaçado com a nossa existência física e nossa interação com o mundo. Ou seja, sem a experiência da natureza, a imaginação pode se esvaziar, ficar empobrecida de sentidos. Ou talvez, que quando a artista Carolina Caycedo (2024) propõe uma “desaprendizagem” da nossa percepção redutora e mercantilizada dos rios, seja preciso antes, estar com eles, mergulhar nas águas, ter uma vivência material, artística, ecocrítica e estética enquanto escuta.

Para complementar a reflexão sobre práticas artísticas como escutas ecocríticas e de imaginações materiais dos mundos o trabalho “Agora eu ouço os sabiás, 2024”, da artista Valéria Scornacienchi²⁴ (1970-) de Campinas - São Paulo, pode ser uma boa imagem. Ele consiste, segundo ela, na ação de coletar, caminhar e observar, sendo um processo de criação que se desdobra dessas ações. No site, sua biografia aponta uma “busca por formas simbólicas para tratar da sobrevivência da terra em nós e no mundo” (Scornacienchi, 2025, n.p.). Que estabelece sua produção na “coleta e manuseio sistematizado de imagens, frases, pequenos objetos naturais ou industrializados que se somam a gestos da artista” (Scornacienchi, 2025, n.p.). Nesse processo criativo a artista trabalha a partir de “camadas de informação plástica e simbólica dentre o desenho, a colagem, a fotografia de celular e as instalações cuja manipulação combinada nos remete a outro lugar e tempo, no qual os mundos real e ficcional se confundem” (Scornacienchi, 2025, n.p.). Ao coletar, arquivar e criar uma espécie de “mitologia pessoal”, segundo relata na sua biografia, cria uma ficção que convoca a perceber o mundo em outro ritmo, o que encontra eco no texto escrito pelo curador Rodriguez Remor²⁵ ao argumentar “Agora Eu Ouço os Sabiás” “é um espaço que reivindica envolvimento e um vagar tranquilo, que nos convoca a repensar nossa relação com o tempo e a produtividade. É preciso sentir o tato através dos olhos e escutar os pássaros que alçam voo das páginas de seu diário afetivo”

²⁴ Site da artista: <<https://valeriascornacienchi.com/serafina-e-nos>> Acesso em 10 nov. 2024.

²⁵ Denis Rodriguez e Leonardo Remor são artistas, curadores e pesquisadores. Eles refletem sobre a diáde Arte e Natureza em projetos que têm como foco o meio rural, a terra e a transmissão de conhecimentos e tecnologias ancestrais de criadores populares e povos indígenas do leste da América do Sul. Desde agosto de 2020, residem em Igatu, Chapada Diamantina, Bahia, onde fundaram o Mirante Xique-Xique, uma parainstituição que promove residências de pesquisa em diferentes áreas: meio ambiente, arquitetura, gastronomia e artes. Por meio de atividades culturais, intercâmbios e educação ambiental, a organização não governamental e sem fins lucrativos tem como missão salvaguardar o patrimônio arquitetônico e imaterial da região. Fonte: <<https://www.rodriguezremor.art/about/>> Acesso em: 15 mai. 2025.

(Scornacienchi, 2025, n.p.). Ou seja, que o trabalho da artista (Figura 12) propõe um ritmo intencional para uma escuta tranquila, tanto em seu processo como durante a fruição da obra.

Figura 12- Agora eu ouço os sabiás, Valéria Scornacienchi. 2024



Fonte: site da artista <<https://valeriascornacienchi.com/exposicoes>>
Acesso em 10 nov. 2024.

Portanto, “ativar escutas da natureza” indica algo a ser posto em movimento, a fluir como água no ato criativo, ou seja, na prática artística. Aqui, o trabalho de Valeria Scornacienchi poderia ser percebido como uma bolsa de carregar, como faz Haraway (2023), ele se compõe por meio de ações, de continuidades, onde a artista vai coletando e arquivando, desdobrando desse fazer “processual” (Salles, 2006) aquilo que a artista decide transformar em obra e o que continua compondo seus arquivos de coleta no ateliê. Assim, a artista parece acessar em seu processo e, configurar na obra exposta ao público, uma escuta de todos os sentidos em torno dos materiais que coleta, sejam eles folhas, pedras e galhos ou sons, ou seja:

O objeto que está sendo criado carrega um modo sensível de mediação da realidade que lhe é externa; é a percepção artística que age nessa escuta por meio de todos os sentidos. A percepção é um dos campos de testagem do ato criador: uma forma de exploração do mundo (Salles, 1998, p.91).

Ativar escutas por meio da prática artística seria colocar-se em modo de escuta do mundo, aqui o trabalho da artista pode inspirar caminhos. Esse modo sugere uma ação intencional como forma de explorar o mundo, enquanto experiência estética e poética, ou seja, uma ação que não é ocasional, dada no experimentar arte e vida juntas (Canton, 2009a). Pede por vontade, por desejo de se colocar em movimento, de se abrir para si e para além de si, para além do humano, para criar algo, como diz Salles (1998), carregado de percepção do mundo.

Uma percepção multissensorial como ação carregada de intenção, anima um processo criativo, estimula a possibilidade de escutar, de escutar passarinhos numa situação artística,

num espírito ecológico, mesmo na banalidade cotidiana, a potencialidade poética, ética e estética do “envolvimento” (Santos, 2023) com a natureza. Talvez, nessa escuta, seja preciso então ter uma intenção de “escutar” abertamente, ou seja, desfazer as cosmofobias (Santos, 2023), já que historicamente nos separamos da natureza, nos apropriamos dela, extraímos dela continuamente para produzir desenfreadamente. Talvez seja preciso, para quebrar essa lógica, agir em um conjunto de frentes para mudar paradigmas. Uma frente importante seria fazer isso desde cedo, onde talvez seja a infância uma das frentes mais importantes. Engajar seres humanos ainda pequenos, para evitar ter que tentar fazê-lo mais tarde, tornar humanos sensíveis e envolvidos com a natureza desde seus primeiros passos.

3. ESCUTAS DA NATUREZA

[...] o objeto que está sendo criado carrega um modo sensível de mediação da realidade que lhe é externa; é a percepção artística que age nessa escuta por meio de todos os sentidos. A percepção é um dos campos de testagem do ato criador: uma forma de exploração do mundo.

Cecília Almeida Salles. “Gesto inacabado: Processo de criação artística”, 1998, p.91.

O termo “escutas da natureza” é uma expressão inventada. Ela foi emergindo como uma lente e uma guia para a ecologia de relações investigativas, artísticas e ecocríticas da pesquisa. Ao mesmo tempo, os fios dessas “escutas” serviram para ativar os ecos das escutas emaranhados na teia de conceitos e artistas apresentados no segundo capítulo – a investigação bibliográfica – e, também ecoam desde a prática artística desta artista-pesquisadora, especialmente desde o trabalho artístico “Cheia”, de 2016. Assim, como fios conectivos, essas escutas passaram a orientar a pesquisa como um todo e foram abraçando inspirações metodológicas oriundas das pesquisas baseadas em arte envolvendo a própria prática artística desta pesquisadora na interdisciplinaridade entre Ciências Humanas, arte e ecologia. Em resumo, o termo “escutas da natureza” não é apenas uma metáfora para reconfigurar relações com o mundo natural, mas uma lente investigativa e artística que orienta a forma como a pesquisa como um todo foi conduzida, configurando-se como uma espécie de teia ou rede que emaranha uma produção de conhecimento.

O termo “natureza” é usado levando em conta que todos os autores e autoras abordados no segundo capítulo como fundamentação na teia de conceitos, não tem um conceito explícito de natureza, mas convergem em uma crítica fundamental à dicotomia ocidental entre natureza e cultura, que consideram artificial e prejudicial para enfrentar as crises contemporâneas. Para eles e elas, a natureza é um sistema dinâmico, interconectado e materialmente ativo, onde humanos e não-humanos são parte integrante e possuem agência em um complexo emaranhado de relações ecológicas e convidam a repensar radicalmente nossa relação com o mundo natural, buscando práticas para uma coexistência mais ética e sustentável, ou seja, natural-cultural. É esse o entendimento sobre “natureza” que está presente na expressão “escutas da natureza”.

Ao coabitar essa invenção metafórica a investigação foi absorvendo a noção de que, quando uma prática artística de quem pesquisa está envolvida, “o sentido não é encontrado, mas construído, e que o ato da interpretação construtiva é um evento criativo” (Dias, 2013, p.19) à

semelhança da prática artística pois, ela requer um processo de criação no qual o artista, ao criar a obra, precisa “inventar o seu próprio modo de fazê-la” (Pareyson, 1991, p.59 *apud* Rey, 2002, p. 125). Portanto, como uma lente que foi emergindo em movimentos investigativos orientados por “escutas da natureza”, o termo foi configurando uma espécie de ecologia investigativa como forma ativa de escutar os muitos ecos daqueles e daquelas que pensam urgências, incertezas e crises contemporâneas em ecologias interconectadas em mundo natural-cultural e que encontram na arte os saberes, processos e práticas sociais capazes de fomentar coexistências mais justas.

Em vista dessas considerações, este capítulo dedicado a pensar as abordagens e procedimentos metodológicos da pesquisa será apresentado em três seções:

a) **Sensibilidades de quem escuta:** Nesta seção, o texto aprofundará como “escutas da natureza”, enquanto expressão criada, transcendem a simples audição e configuraram uma lente que ativa as percepções e sentidos de quem escuta. Para tanto, buscará em Pimentel (2013), Leote (2015), Ingold (2008; 2022), Merleau-Ponty (1999) e Ostrower (1987) as bases para expandir o conceito de “escutas”, relacionando-as a criação artística em sua capacidade de ativar percepções multissensoriais na pesquisa.

b) **Prática artística na pesquisa interdisciplinar:** Esta seção aborda metodologias de pesquisa do campo da Arte que servem de inspiração metodológica. A partir das contribuições de Rey (2002) e Dias (2013), serão examinados as nuances e os limites dessa abordagem, ou, quando a produção artística de quem investiga se torna parte da pesquisa.

c) **Atenção escutante na cartografia:** explicará como o termo “escutas da natureza” fundamenta uma atenção escutante como procedimento da cartografia do processo de criação da obra “Cheia”. Serão trazidos gestos e abordagens que inspiram os procedimentos que serão utilizados para examinar a obra sob o ponto de vista da gênese dos processos de criação (Salles, 1998; 2006) e da atenção na cartografia (Kastrup, 2007). Essas abordagens servirão posteriormente, no capítulo quatro, para analisar como a obra “Cheia” ecoa com a teia de conceitos enquanto uma “prática artística ativadora de escutas da natureza”.

3.1 SENSIBILIDADES DE QUEM ESCUTA

A expressão inventada “escutas da natureza” transcende o ato de ouvir e se configura uma ecologia investigativa que envolve toda a metodologia dessa pesquisa. Emerge como uma metáfora que busca percepções e sensibilidades envolvidas em processos de investigação e

criação da arte como ativadoras dessas escutas. Para além do simples ato de ouvir, elas buscam ativar uma inventividade multissensorial, convidando o corpo à atenção e ao envolvimento na investigação. Essa ampliação dos sentidos, é pensada à semelhança um processo de criação artístico pois, esta pesquisa é profundamente influenciada pela produção artística desta pesquisadora. Assim, “escutas da natureza” também surgem desse fazer da arte e se manifestam como uma experiência viva, onde pesquisa, arte e vida se entrelaçam e se constroem em conjunto nesta produção de conhecimento.

Também emergem do fazer de outros e outras artistas, a exemplo dos que foram citados no capítulo dois, que se dedicam a pensar a natureza, as incertezas e as urgências do mundo, em suas práticas artísticas, sejam elas de arte ambiental, ecológica ou ecoarte (Weintraub, 2012), ou qualquer outro nome que se dê (Patrizio, 2023), envolvendo processos que não encontram parâmetros para uma definição objetiva como prática artística e investigativa, mas sim, na tessitura de uma teia interdisciplinar que articula ideias, materiais, tecnologias, percepções, procedimentos e ecologias. Portanto, de um modo assemelhado a uma pesquisa baseada em arte pois, ela forma “um conjunto de operações técnicas e teóricas complexas que vão abrindo margem considerável a cruzamentos e hibridismos tanto de conhecimentos quanto de procedimentos, tecnologias, matérias, materiais e objetos, algumas vezes, inusitados” (Rey, 2002, p. 125), esta investigação também busca fazê-lo ao tecer conceitos e arte.

Nesse sentido, ao pensar “escutas da natureza” como uma lente análoga a um fazer artístico se busca reconhecer que “sendo Arte uma área de conhecimento, a elaboração e a fruição de produções artísticas dependem da articulação entre a percepção, a imaginação, a emoção, a investigação, a sensibilidade e a reflexão” (Pimentel, 2013, p.97). Nesse sentido, segundo a autora, essa imaginação cognitiva estrutura uma operação artística como conjunto de conhecimentos adquiridos por meio de experiências sensoriais e intencionais que:

Supõe oportunidade de ter acesso à informação e supõe um movimento interno que torne significativa essa informação, para que possam ser tomadas decisões com base nos próprios pensamentos e na autonomia de vontade. Para haver construção, é necessário haver uma intencionalidade inerente à ação corpórea. Em arte essa intenção está relacionada à estruturação de uma operação artística (Pimentel, 2013, p.97).

Nessa direção, “pensar arte é uma instância do espaço imaginativo, não como espaço de acaso, mas como espaço da construção do conhecimento. A imaginação tem um papel fundamental da concepção cognitiva em arte, porque desenvolve sentidos por meio de metáforas” (Pimentel, 2013, p.99). Nesse sentido, na arte, a metáfora como espaço para o cognitivo e via para a construção de sentidos e conhecimento, atua como um elo fundamental na cognição imaginativa, permitindo que as experiências corporais e internas sejam

transformadas e expressas, gerando conhecimento e sentido de forma materializada, na obra de arte e na pesquisa. Para a autora, a arte não deve ser vista apenas como um meio de comunicação, mas deve também criar espaços que provoquem novas percepções e experiências sensoriais e estéticas:

A dinâmica da produção artística refere-se a reflexos e incitações do pensamento humano, que se transmitem em formas, sons, cores, movimentos, gestos etc. A arte contemporânea é, ao mesmo tempo, condescendência e contradição; apaziguamento e conflito; paridade e incongruência. A arte pública invade os espaços urbanos – e, muitas vezes, os rurais – convidando as pessoas a participarem de sua fruição. As tecnologias contemporâneas infiltram-se em todos os espaços, forçando novos pensamentos sobre a necessidade de que arte não seja tratada somente como comunicação, mas tenha territórios estético-sensíveis (Pimentel, 2013, p. 98).

“Tem-se, então, a evidência da cognição imaginativa como possibilidade de construção de conhecimento” (Pimentel, 2013 p. 99). Segundo a autora “a Arte é uma ação cognitiva imaginativa que integra conhecimento, construção e expressão. É uma atividade humana que consiste em transformar a natureza ou matéria oferecida por ela em cultura (Pimentel, 2013, p. 101). Essa transformação

[...] envolve dimensões humanas como sensações (que são fruto de ação corpórea) e percepções (que são fruto de pensamento), em que o domínio e o controle não são presumíveis. São apresentações, combinações sensoriais e corporais que se materializam em imagens/gestos/movimento/sons (Pimentel, 2013, p. 98).

Inferindo as reflexões da autora, as “escutas da natureza”, quando pensadas como uma espécie de orientação desta investigação, envolvem essa cognição imaginativa nas combinações sensoriais (porque envolvem um processo de criação) e nas percepções (porque produzem pensamento) como ativadoras de uma forma ampliada e sensível de escutar investigando, ou a necessidade de ativar uma atenção escutante.

Merleau Ponty (1999) indica que o sentir é uma comunicação vital com o mundo que o torna presente como lugar familiar da nossa vida. O corpo próprio é central; o sentir sempre comporta uma referência ao corpo. O corpo, para o autor, é um nó de significações vivas, e a experiência tátil e visual, por exemplo, se simbolizam e concordam porque fazem, em conjunto, um mesmo gesto (Merleau-Ponty, 1999). Ou, em outras palavras, “[...] a percepção não é uma operação “dentro-da-cabeça”, executada sobre o material bruto das sensações, mas ocorre em circuitos que perpassam as fronteiras entre cérebro, corpo e mundo ” (Ingold, 2008, p. 2). Nessa comparação entre audição e visão, Ingold (2008) exemplifica a interconexão entre os sentidos, dando a ver como os sentidos perceptivos conectam-se com a ideia de escutar ativamente ao transcender o ouvir, pois engajam a visão, e conseqüentemente outros modos sensoriais:

Se a audição é um modo de desengajamento participativo com o ambiente, não é porque se opõe, nesse aspecto, à visão, mas porque “ouvimos” tanto com os olhos quanto com os ouvidos. Em outras palavras, é precisamente a incorporação da visão ao processo de percepção auditiva que transforma ouvir passivamente em escutar ativamente. Mas o oposto também se aplica: é a incorporação da audição ao processo de percepção visual que converte o assistir passivamente em olhar ou observar ativamente (Ingold, 2008, p. 39).

As “escutas da natureza”, como proposta metafórica, artística e investigativa, por conseguinte, transcendem o ato de ouvir que o termo poderia indicar, abrindo-se em um campo multissensorial, até mesmo sinestésico, como indica Rosângela Leote:

O mito do estímulo externo ou interno ser compreendido, qualitativamente, por apenas um sentido específico, conforme a natureza do canal, já foi diluído. A experiência dos processos perceptivos é contínua. Vivemos graças à percepção. Ao identificarmos certos eventos, que destacamos durante a vivência, estamos dando luz aos eventos do mundo que decidimos, ou fomos forçados a experimentar, por diferentes intensidades (Leote, 2015, p.26).

A autora reflete que o ser humano está constantemente recebendo informações e estímulos do mundo que o cerca. Que cada pessoa, porém, processa e interpreta essas informações de maneira singular, influenciada por suas experiências e memórias. Essa subjetividade é central na forma como se interage com a arte, tanto ao criá-la quanto ao apreciá-la, pois “consideramos que a experiência perceptiva envolve, tanto o fruir, quanto o realizar Arte, por qualquer pessoa, apesar da diversidade de qualidades físicas, emotivas e cognitivas entre os indivíduos” (Leote, 2015, p. 24). “Escutas”, pensadas nessa direção, sugerem a necessidade de envolver vários sentidos na pesquisa, pois a percepção não se limita à visão ou à audição, ou qualquer outro, como sentidos isolados. Elas também podem atuar como produtoras de subjetividades, ou mesmo, influenciando a dimensão da psique, ou a ecologia mental, como visto com Guattari (1990) em sua ecosofia.

Quando Tim Ingold diz que:

Praticar a teoria como uma maneira de habitar implica que em nosso pensamento nos juntamos e nos mesclamos com as texturas do mundo. Isso significa, em certo modo, não tomar as verdades literais metaforicamente, mas tomar as verdades metafóricas literalmente (Ingold, 2022, p.26, tradução nossa).

Essa ideia, quando tomada como inferência para uma escuta da natureza, implica que em um pensamento investigativo é preciso envolver-se com as texturas do mundo, assim como na prática artística. Quando Pimentel (2013) argumenta que a arte, especialmente na era tecnológica, precisa focar na experiência imersiva e multissensorial, estimulando os sentidos e o sentir tanto de quem produz como de quem frui, em vez de apenas o intelecto comunicativo, a fala de Ingold (2022) ao sugerir que “nos mesclamos com as texturas do mundo” parece

indicar um complemento à visão de Pimentel (2013). Esse movimento sugere uma abordagem mais encarnada do conhecimento, onde o pensamento não é um ato desapegado, mas uma forma de engajamento íntimo com o ambiente. Também, as reflexões dos autores, sugerem transcender a rigidez da linguagem direta e abraçar a profundidade e a fluidez das metáforas, pois elas podem revelar verdades mais autênticas sobre a relação humana com o mundo. Nessa perspectiva:

[...] a arte deixa de ser a sublime inspiração de poucos eleitos para se tornar a possível realização de novos agenciadores de subjetividades mais harmônicas em sua processualidade, mais interagentes em suas construções individuais e coletivas, menos disponíveis ao controle ditatorial do sistema identitário rígido (Pimentel, 2013, p. 101).

Esse argumento de Pimentel (2013) ecoa diretamente a crítica de Guattari (1990) à “homogeneização capitalista” e à imposição de subjetividades padronizadas. Para o autor, a arte tem um papel crucial nessa transformação, pois ela possui a capacidade de romper com as formas tradicionais de pensamento e produzir subjetividades individuais e coletivas menos suscetíveis ao controle. A prática de arte, neste contexto, não seria apenas uma representação, como também aponta Latour (2020), mas um ato de habitar o mundo através dos sentidos, da percepção, da imaginação e da metáfora capaz de produzir subjetividades individuais e coletivas na ecosofia mental, como sugere Guattari (1990). Assim, metáfora não é uma mera figura ou adorno, mas ativadora de novas formas de percepção e engajamento sensorial. É através dela que “escutar”, no contexto desta pesquisa, implica uma conexão ainda mais profunda com o contexto das incertezas contemporâneas.

A abordagem de Tim Ingold (2022) para compreender o mundo em “*Correspondencias: Cartas al paisaje, la naturaleza y la tierra*” o leva a pensar a arte como parte integrante da experiência de vida. Essa ideia do autor sugere um eco em Pimentel (2013) que diz:

O mundo percebido se constitui por meio de um complexo de atividades sensoriomotoras, uma vez que nossas ações implicam em nos encontrarmos em um mundo inseparável dos nossos corpos, da nossa corporalidade. A cognição pode ser entendida, então, como uma construção culturalmente corporalizada por meio da experiência. Nesse sentido, implica que corpo e mente sejam considerados unidade inseparável (Pimentel, 2013, p. 98).

Nesse sentido, Ingold (2022) conduz seu trabalho teórico com a dedicação e o cuidado de um amador, focando nos elementos e forças do mundo habitado demonstrando que não é preciso recorrer a abstrações excessivas ou alinhar-se a escolas de pensamento distantes da experiência vivida. Em vez disso, ele propõe que a arte se manifeste com sensibilidade, defendendo, em última análise que, na arte, assim como na arquitetura, “a sustentabilidade consiste em manter a vida em andamento, não em flutuar num equilíbrio sem fim” (Ingold,

2022, p. 167). Suas reflexões são inferidas aqui pois sua visão da escrita manual, da arte e do desenho como formas de correspondência com a natureza podem contribuir como uma analogia para pensar as escutas propostas neste texto enquanto formas de sustentabilidade da vida, assim como a elaboração e a fruição de produções artísticas dependem da experiência da articulação entre percepção, imaginação, emoção, investigação, sensibilidade e reflexão, ou seja, tudo que é inseparável da nossa corporalidade, como diz Pimentel (2013). A vivência de experiências estéticas significativas depende de uma intencionalidade inerente à ação corpórea. No contexto da arte, a intenção está relacionada à estruturação de uma operação artística ou de um pensamento artístico como uma escuta que permeia a vida, neste caso, a vida da pesquisa em andamento.

Leote (2015) também argumenta que a produção de uma obra artística só ocorre pela existência de processos sensoriais e perceptivos antes, durante e após a sua execução, ou seja, nos processos de criação. Para Leote (2015), a criação não é apenas um exercício mental ou técnico, mas uma manifestação multissensorial, enraizada na experiência corpórea e nos complexos processos perceptivos do artista, que utiliza a multimodalidade de estímulos, os materiais e a tecnologia como ferramentas para explorar e materializar uma relação profunda e contínua com o mundo. O que pode ser incorporado às escutas como uma relação interconectada natural-cultural. Em vista disso, o termo “escutas”, enquanto proposição investigativa, invoca essa experiência multissensorial expandida, associando-a também a uma confluência (Santos, 2023) de práticas, processos e saberes de envolvimento com a natureza.

Ativar escutas por meio da prática artística seria como colocar-se em modo de escuta. Esse modo sugere uma ação intencional como forma de explorar a pesquisa, enquanto experiência estética, política e poética, ou seja, uma ação que não é ocasional, é experimentar arte e vida juntas (Canton, 2009a). Pede por vontade, por desejo de se colocar em movimento, de se abrir para além de si, para além do humano, para criar algo carregado de percepção do mundo, como diz Salles (1998). Nessa seara, “ativar e escutar” constroem-se na ação, no movimento, na continuidade e na transformação da investigação. Enquanto substantivo, as “escutas”, no plural, representam uma tentativa de fixar um sentido metafórico/poético para representar modos diversos da percepção multissensorial que podem fazer parte de uma metodologia em “práticas artísticas como ativadoras de escutas”. A própria natureza de um verbo, como nos casos de “praticar, escutar e ativar”, aponta para a fluidez, a incerteza, a impermanência, o devir e a instabilidade da própria linguagem, que está sempre em processo de construção e desconstrução, tanto quanto apontaria para a “natureza” como um existir interdependente, sempre em transformação, em mudança e em estado de incerteza, uma

ecologia de relações. A prática artística como ativadora de escutas da natureza pode operar como uma ação em andamento, uma investigação em parceria com a arte para um envolvimento com as incertezas, os problemas e as ecologias nesta pesquisa. Os verbos, na estruturação das sentenças em uma língua, permitem a expressão de ações, eventos, estados e relações em devir. Indicam um estado em processos sensoriais, na percepção, nas sensações e na linguagem também, pois a pesquisa pretende comunicar algo. Indicando que, assim como “as linguagens estão no mundo e nós estamos nelas” (Santaella, 1983, p.13), a ação criativa e investigativa expande e abre respiros, aponta para algo vivo e em construção. “Nessa medida, não apenas a vida é uma espécie de linguagem, mas também todos os sistemas e formas de linguagem tendem a se comportar como sistemas vivos, ou seja, eles reproduzem, se readaptam, se transformam e se regeneram como as coisas vivas” (Santaella, 1983, p.14).

Uma percepção multissensorial como ação carregada de intenção ativa esse processo criativo e investigativo de pesquisa, estimula a possibilidade de escutar a potencialidade poética, ética e estética do envolvimento (Santos, 2023) com o mundo natural. Seria possível então, traduzir as “escutas” juntando os verbos: “ativarescutar”. De novo imitar Donna Haraway (2023), porque a autora inventa seus conceitos juntando palavras e criando neologismos nas suas narrativas (a exemplo de naturalcultural, devir-com, fazer-com etc.).

Se a cultura molda a forma como percebemos e interagimos com o mundo, fornecendo referenciais, significados e afetos que influenciam a criatividade – e, por inferência, esta investigação – a arte não se limita a replicar a cultura, mas a reinterpretá-la, questioná-la e transformá-la por meio de novas expressões, significados e valores, como diz Fayga Ostrower (1987). Nesse sentido, as escutas buscam questionar e reconfigurar modos de relação com a natureza que culturalmente e historicamente foram construídos sob um prisma de distanciamento e de dominação e, conseqüentemente de separação da experiência humana, como visto com Latour (2020), Guattari (1990), Haraway (2023), Krenak (2019). Que “ficar com o problema” ou os efeitos destrutivos ambientais, sociais e subjetivos decorrentes desse prisma que promoveu uma fratura entre natureza e cultura:

[...] requer estabelecer parentescos estranhos; isto é, precisamos uns dos outros em colaborações e combinações inesperadas, em amontoados quentes de composto. Devir-com reciprocamente, ou não devir em absoluto. Esse tipo de semiótica material é sempre situado, emaranhado e mundano, localizado em algum lugar e não em lugar algum. Sozinhos com nossos diferentes tipos de especialidade e experiência, sabemos ao mesmo tempo muito e muito pouco, e então sucumbimos ao desespero ou a esperança – e nenhum dos dois é uma atitude sensível (ou sensata) nem o desespero nem a esperança estão sintonizados com os sentidos, com a matéria conscienciosa, com a semiótica material, com os terráqueos mortais em copresença densa. Nem a esperança nem o desespero sabem nos ensinar a brincar de figuras de barbante com espécies companheiras (Haraway, 2023, p.14).

“Escutas da natureza” também convoca outros seres dessa copresença densa, como uma prática artística e investigativa relacional num mundo natural-cultural e suas interdependências, seja através de uma arte com preocupações ecológicas que olha para seres mais que humanos, seja nos materiais, espaços e instituições que atravessam uma pesquisa ou, nos humanos que coabitam, apoiam e ensinam no percurso de uma pesquisa – ou seja, de uma semiótica material que necessita de parentescos, de conexões situadas e composições com os seres do mundo, para usar as proposições de Haraway (2023). Envolver-se no “diversal” como sugere Santos (2023). Se, em vez de jogos de barbante “escutas da natureza” ocupasse o jogo, poderia ser possível pensar com Haraway (2023) que nem esperar por dias melhores nem desesperar diante das catástrofes, nem depositar uma fé de mudança num futurismo tecnológico podem transformar por si as lógicas do antropoceno e do capitaloceno. Que, as práticas de arte assim como a prática da pesquisa são coletivas pois, incentivam o compartilhamento e uma reconfiguração da relação antropocêntrica com o mundo, podem tocar as subjetividades individuais e coletivas (Guattari, 1990), plantar sementes para uma mudança.

Um exemplo das “escutas” de outros seres pode ser observado na fala de Krenak (2022), quando indica que o futuro é ancestral. Na medida que os rios, as montanhas existem muito antes dos humanos, a experiência indígena que ele descreve pode ser vista como uma possibilidade outra de engajamento com a natureza, que a arte pode mediar:

Esse nosso rio-avô, chamado pelos brancos de rio Doce, cujas águas correm a menos de um quilômetro do quintal da minha casa, canta. Nas noites silenciosas ouvimos sua voz e falamos com nosso rio-música. Gostamos de agradecê-lo, porque ele nos dá comida e essa água maravilhosa, amplia nossas visões de mundo e confere sentido à nossa existência. À noite, suas águas correm velozes e rumorosas, o sussurro delas desce pelas pedras e forma corredeiras que fazem música e, nessa hora, a pedra e a água nos implicam de maneira tão maravilhosa que nos permitem conjugar o nós: nós-rio, nós-montanhas, nós-terra. Nos sentimos tão profundamente imersos nesses seres que nos permitimos sair de nossos corpos, dessa mesmice da antropomorfia, e experimentar outras formas de existir. Por exemplo, ser água e viver essa incrível potência que ela tem de tomar diferentes caminhos (Krenak, 2022, p. 9).

Uma forma artística de mediar as relações do sentir implica a linguagem como meio e instrumento para explorar e vivenciar essas relações no campo da sensível e da comunicação. Ela explora a extensão que o conceito de linguagem pode cobrir: desde a verbal, a escrita, as artes, as linguagens binárias com as quais as máquinas se comunicam entre si e com os humanos até tudo aquilo que na natureza fala e é sentido como linguagem, pois:

[...] em todos os tempos, grupos humanos constituídos sempre recorreram a modos de expressão, de manifestação de sentido e de comunicação sociais outros e diversos da linguagem verbal, desde os desenhos nas grutas de Lascaux, os rituais de tribos primitivas, danças músicas, cerimoniais e jogos, até as produções de arquitetura e de objetos, além das formas de criação de

linguagem que viemos a chamar de arte: desenhos, pinturas, esculturas, poética, cenografia etc. (Santaella, 1983, p.11).

Nesse sentido Santaella destaca que a vida é uma espécie de linguagem, sem ela seria impossível a vida, pois “as linguagens estão no mundo e nós estamos nelas” (Santaella, 1983, p.13):

[...] haverá, assim, a linguagem das flores, dos ventos, dos ruídos, dos sinais de energia vital emitidos pelo corpo e, até mesmo, a linguagem do silêncio. Isso tudo, sem falar do sonho que, desde Freud, já sabemos que também se estrutura como linguagem” (Santaella, 1983, p.13).

E que precisamos encontrar modos mais sustentáveis de relação com outros seres e vidas da terra, de percebermos suas próprias formas de existir, para sensibilizar o olhar relações ecológicas e ambientais entre os vários mundos, evitar a dominação e a expropriação da natureza e mitigar os efeitos das catástrofes ambientais em curso. Durante o processo criativo da arte “é a excitação causada pela sensibilidade da percepção que permite a continuidade do processo. Esses efeitos têm, portanto, poder gerativo: são sensações que tendem para o futuro [...]” (Salles, 1998, p.96). O futuro no processo criativo da arte – e no processo investigativo da pesquisa, inferindo a fala da autora – passa a ser um devir, uma construção com uma tendência, que perpassa uma materialidade e uma sensibilidade em transformação.

3.2. PRÁTICA ARTÍSTICA NA PESQUISA INTERDISCIPLINAR

Considerando que uma das escutas desta pesquisa será direcionado para a análise de um trabalho artístico de autoria desta artista pesquisadora, esse envolvimento com a arte leva a considerar as questões metodológicas que podem implicar, no tecido interdisciplinar das Ciências Humanas, modos de pesquisa no campo da Arte. Interessa nesta seção, destacar alguns pensamentos e abordagens trazendo autores e autoras que pensam a pesquisa no campo acadêmico da arte e suas especificidades. Mesmo que esta não seja uma pesquisa baseada em arte propriamente dita, este olhar serviu de inspiração e orientação para pensar os procedimentos (como veremos na próxima seção deste capítulo) que nortearão a análise que virá no próximo capítulo.

Mapear, observar e dialogar sobre um processo de criação funciona como uma metodologia de investigação que caminha junto com a teoria. Ela opera através de uma experiência processual e criativa numa pesquisa. A prática artística, entendida como forma sensível de produção de conhecimento, busca nutrir e fortalecer a investigação a partir da ativação de imaginários poéticos e simbólicos que se desdobram entre o tema e o problema apresentados na teia de conceitos para pensar as escutas da natureza.

Portanto, parece possível dizer que esta pesquisa se alimenta de uma investigação teórica que, por sua vez, é nutrida pelo diálogo com um processo de criação, e vice-versa, como um rio e seus afluentes confluem e crescem, seguido a metáfora de Santos (2023). Esse processo investigativo confluyente que se compõe como “escutas da natureza” difere do apelo da pesquisa tradicional. Ele está baseado no conceito de que “o sentido não é encontrado, mas construído, e que o ato da interpretação construtiva é um evento criativo” (Dias, 2013, p.19). Isso significa que tema, problema, objetivos, investigação bibliográfica, procedimentos e metodologia nesta pesquisa foram sendo revistas e readaptadas conforme a investigação ia acontecendo, fazendo sentido, nutrindo e alterando as percepções.

Em Arte, uma pesquisa se forma através de uma investigação que não foi estabelecida totalmente *a priori*, mas que se constrói na descoberta (Dias, 2013). Ao abordar os termos “pesquisa” e “investigação”, ele reflete que a “pesquisa” tende a estabilizar o conhecimento. Por sua vez, a “investigação”, como um processo vivo e poroso, nutre a pesquisa por dentro e através do tempo, pois “busca se referir à investigação do agora, mas que acontece simultaneamente ao que já está acontecendo e que aponta para o que vai acontecer. É passado, presente e futuro” (Dias, 2013, p.12). Pode ser vista como um rio, uma teia, uma rede em movimentos e continuidades teórico-práticos e vice-versa.

A flexibilidade e a capacidade de aprofundamento das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis que uma pesquisa qualitativa oferece ao desvendar um universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes correspondendo (Minayo, 2001) e, ao permitir explorar o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições em um planejamento flexível (Gil, 2002). Estas ideias favorecem o desenvolvimento de um processo investigativo qualitativo que incorpora em sua teia a arte da própria pesquisadora. Um processo investigativo que inclui arte em sua análise é diferente do apelo da pesquisa tradicional “pois está baseado no conceito de que o sentido não é encontrado, mas construído, e que o ato da interpretação construtiva é um evento criativo” (Dias, 2013, p.19), como já vimos. Ele reflete um pensamento artístico que se coloca em ação de forma flexível e que permeia a investigação. Esse pensamento artístico deriva da obra “Cheia” pois, ela em si, como ponto de partida da pesquisa, já opera um conjunto de ideias em torno de sua forma, da sua visualidade, da sua materialidade.

Os tipos de metodologias oriundos das pesquisas do campo das Artes Visuais e outras artes contemporâneas são chamadas de metodologias qualitativas de Pesquisa Baseada em Arte (PBA) e são aquelas “que contemplam formas alternativas da representação visual, criam espaços dentro e em torno dos dados de pesquisa a partir das quais coisas novas podem

continuamente irromper” (Dias, 2013, p.19). Isso significa que se produz um trabalho artístico enquanto se pesquisa (Rey, 2002). Essa ideia é tomada nesta pesquisa como inspiração pois, a obra escolhida para a pesquisa, apesar de já ter sido realizada, compõe a produção contínua desta artista pesquisadora, enquanto projeto poético que se desdobra e que alimenta sua criação. Existem também outras metodologias, como as Pesquisas Sobre Arte, que abordam a análise da obra de arte pronta e que não seja de autoria de quem pesquisa (Rey, 2002) e, as Pesquisas Educacionais Baseadas em Arte (PEBA) e a *Artografia* (Dias, 2013), utilizadas por artistas-professores-pesquisadores. São as Pesquisas Baseadas em Arte que inspiram esta pesquisa em Ciências Humanas, pois “buscam deslocar intencionalmente modos estabelecidos de se fazer pesquisa e conhecimentos em artes, ao aceitar e ressaltar categorias como incerteza, imaginação, ilusão, introspecção, visualização e dinamismo” (Dias, 2013, p.19). Mais especificamente, quando Sandra Rey (2002) argumenta que uma pesquisa teórica e prática em arte deve se concentrar em como uma obra é feita e como ela produz significado, em vez de tentar comprovar a verdade da obra – aqui está a motivação da análise em torno do processo de criação da obra “Cheia”. Além disso, a pesquisa em arte segundo Rey (2002), deve ser conduzida com rigor científico, mas utilizando uma metodologia diferente da pesquisa científica tradicional. E, nesta pesquisa ela se faz justamente por seu contexto interdisciplinar quando integra saberes (Pombo, 2005) entre áreas das Ciências Humanas e das Artes, especialmente da prática artística desta pesquisadora.

Inferindo uma certa analogia com as perspectivas de Dias (2013) e Rey (2002), um tanto poética e um tanto teórica, busca-se as reflexões sobre a caminhada e os materiais do antropólogo Tim Ingold (2015). Ele defende que é no chão que se pisa que se deve apreender o mundo, seguindo os fios de uma malha da vida. Para construir sua proposta de uma antropologia do movimento ou uma ecologia da vida, o autor debruça-se sobre os materiais, ou “as coisas de que as coisas são feitas” (Ingold, 2015, p. 62). Ao seguir os materiais, pode-se aprender no envolvimento com eles, acompanhando-os enquanto circulam e se misturam uns aos outros, solidificando-se e dissolvendo-se, formando coisas e desenhos no mundo, segundo o autor. Assim, ao propor mapear e analisar um processo de criação inspirado em Pesquisa Baseada em Arte, parece possível imaginar um movimento que é da obra em construção e um outro que é cartográfico (como veremos na seção seguinte), pois ao mapear e seguir a linhas do processo, seguindo a materialidade e a memória desses processos, podem ser capturados os pensamentos, os contextos e as experiências que reverberam com a investigação da pesquisa.

Analisar a própria obra, enquanto artista e pesquisadora, também exige atenção a possíveis limitações. Uma delas pode residir na proximidade ou intimidade com o objeto de

análise. Ou seja, olhar para o próprio trabalho, evitando fazer dele uma ilustração das teorias, um risco que deve ser evitado, segundo Rey (2002). Segundo a autora, a prática artística como metodologia de pesquisa, como objeto de análise ou estudo de caso não deve ilustrar as teorias, mas buscar explorar a imaginação e a construção de significados em conjunto com elas. Ela também sugere que a escrita de diários secretos e pequenos ensaios, são ferramentas bem-vindas quando a pesquisa envolve um fazer artístico e ajudam a evitar a armadilha da ilustração.

A dimensão teórica da obra constitui-se na colocação em cena de ideias, seja sob a forma plástico-visual, seja sob a forma de conceitos. Tanto no trabalho prático quanto na escrita, a teoria não pode ser tomada como um dado a priori. Em arte, constitui-se um equívoco pensar que os conceitos podem ser ilustrados. (Rey, 2002, p. 128).

A própria criação artística envolve teoria, pois pressupõe, em muitos casos, “operações técnicas e teóricas bastante complexas, abrindo margem considerável a cruzamentos e hibridismos tanto de conhecimentos quanto de procedimentos, tecnologias, matérias, materiais e objetos, algumas vezes, inusitados” (Rey, 2002, p.125). Ou, dito de outro modo:

Os conceitos não podem servir como meros temas ou apêndices ilustrativos, porquanto as artes visuais não podem estar a serviço de quaisquer teorias. Nunca é demais lembrar que a arte é exclusivamente um signo livre, um ícone. Portanto, esses conceitos filosóficos são instrumentos para serem pensados à luz de determinados aspectos presentes nas obras (Wanner, 2010, p. 158).

Portanto, uma das intenções desta pesquisa ao escolher incluir e analisar um processo de criação, envolve a apropriação do que diz Rey (2002) sobre não cair no risco da ilustração, levando em consideração que a pesquisa emergiu das questões da própria produção artística desta pesquisadora, como é o caso da obra “Cheia” e sua relação com o rio, as enchentes e questões ambientais (como veremos no próximo capítulo). Outras questões relacionadas na teia de conceitos emergiram como novas camadas de significação a partir do aprendizado teórico desse mestrado, informando um percurso contínuo entre essas teorias e a prática artística, pois:

A pesquisa em artes visuais implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria. Os conceitos extraídos dos procedimentos práticos são investigados pelo viés da teoria e novamente testados em experimentações práticas, da mesma forma que passamos, sem cessar, do exterior para o interior, e vice-versa, ao deslizaros a superfície de uma fita de moebius. (Rey, 2002, p. 126).

Sobre essa questão dos conceitos em pesquisas baseadas em arte, Lancri (2002) argumenta que, enquanto nas Ciências Humanas a contradição no uso de conceitos é geralmente vista como um problema, para os artistas ela é uma característica intrínseca. A arte, para eles, reside na contradição. Consequentemente, diz o autor, os artistas aprendem a lidar com a

natureza muitas vezes contraditória dos conceitos. Contudo, essa aceitação não é cega; eles estão cientes dessa contradição, “eles aprendem a se acomodar ao estatuto eventualmente contraditório dos conceitos que manipulam” (Lancri, 2002, p.29). Ele ressalta que esses conceitos não são escolhidos deliberadamente pelos artistas por sua contradição, mas sim se impõem a eles através da sua prática de arte. É a prática artística que determina as regras e, quando necessário, exige o uso de conceitos de forma não convencional ou até contraditória. Inspirado nessas premissas a metáfora “escutas da natureza”, que engloba um estado sensorial e perceptivo, enquanto envolve uma teia de conceitos e examina o processo criativo de “Cheia”, se faz como uso de conceitos de forma não convencional, ou seja, não os coloca em um modo operatório estritamente demarcado *a priori*, pois a investigação teórica também emerge das provocações da própria obra escolhida, pois ela dispara o tema gerador da pesquisa, quanto emerge dos encontros que fluem nas descobertas, aprendizados e entre as bibliografias.

Outro risco, que talvez possa ser minimizado ao focar a análise no modo como a obra foi feita, reside no entendimento de que qualquer obra de arte sempre será um signo passível de múltiplas interpretações: as do próprio artista, as do público e as dos teóricos de arte.

Como podemos observar, nem sempre as declarações dos artistas coincidem com as interpretações e investigações feitas por teóricos. Nesse caso, não se trata de discordância, mas algo que é próprio da iconicidade do signo da arte, que faz com que nem mesmo o artista tenha uma explicação exata de sua obra. Sendo passível de várias interpretações, cada interpretante irá abordá-la mediante seu repertório intelectual (Wanner, 2010, p- 266).

Levando em consideração essas abordagens de pesquisas baseadas em arte – que proporcionam flexibilidade, mas também podem ser vistas como uma falta de rigor sistemático ou reprodutibilidade por metodologias mais convencionais –, essa inspiração não busca uma compreensão totalizante ou definitiva da questão da pesquisa, mas sim, uma produção de conhecimento que parcial, situado e contextual que reconhece que há sempre algo que escapa à uma compreensão plena. Nesse sentido, o objetivo da próxima seção é dialogar sobre os procedimentos que guiarão os meandros que conduziram à obra “Cheia” e como eles se emaranham em “escutas da natureza” e a teia de conceitos, considerando as sensibilidades de quem escuta e as questões sobre a pesquisa baseada em arte abordadas aqui.

3.3 ATENÇÃO ESCUTANTE: NA CARTOGRAFIA

A presente seção é dedicada à exposição dos procedimentos e gestos que informam e direcionam uma análise do processo de criação do trabalho artístico intitulado “Cheia” enquanto percurso criativo que ecoa com a teia de conceitos. O objetivo principal é compreender como o

percurso das práticas artísticas desta artista-pesquisadora conduziram a questões ecológicas durante o processo de criação e, como essas práticas podem ser pensadas como ativadoras de “escutas da natureza”. A análise interpretativa e processual aqui proposta busca tecer gestos, abordagens e metodologias com as teorias investigadas. Essa costura se apoia em um conjunto de procedimentos que atuam e se constroem organicamente durante o percurso analítico, confluindo com a ideia de uma escuta dos processos de criação. Essas abordagens podem ser resumidas como “cartografias do processo de criação de ‘Cheia’”. Elas são tecidas e se orientam em um conjunto interconectado de gestos e métodos explorando que a prática artística em si constitui uma via de produção de conhecimento e investigação. São eles:

- a) A gênese ou os bastidores dos processos de criação de “Cheia”, seguindo os caminhos sugeridos por Cecília Almeida Salles (1998; 2006).
- b) A cartografia, através das pistas sugeridas por Virginia Kastrup (2007), para orientar o funcionamento da atenção escutante no mapeamento dos registros e arquivos do processo de criação, enquanto visa acompanhar e interpretar esses processos à luz das teorias investigadas.

Esse conjunto de lentes, gestos e métodos permite um diálogo simultâneo entre a teia de conceitos e o processo de criação da obra, incorporando memórias e registros de ateliê (textos, fotos e vídeos). Como metodologia qualitativa e exploratória, centra-se em significados, processos e fenômenos, compreendendo a interpretação construtiva da análise como um ato criativo. Diante dessas premissas, considerando uma tessitura de abordagens, o objetivo é compreender como as práticas artísticas envolvidas em “Cheia” conduziram a questões ecológicas durante o percurso do processo de criação realizado e como elas podem fomentar e ativar “escutas da natureza”, no sentido de seu potencial de afetar subjetividades e coletividades buscando estabelecer um diálogo com os autores e autoras sobre a necessidade de reconfigurar as relações humano-natureza diante das crises ecológicas contemporâneas, considerando a prática de arte como sensibilizadora e produtora de conhecimento.

O trabalho Cheia é também um dos motivos pelos quais o termo “escutas da natureza” surgiu no decorrer da investigação que, inicialmente, apareceu como um sentimento vago e foi tomando forma gradualmente. Ao buscar entender que escutas seriam essas, foi preciso revisitar as criações. Isso abriu uma nova janela, exigiu novas decisões, novas leituras e outras perspectivas que foram conduzindo ao trabalho Cheia.

As “escutas da natureza” se direcionam aos processos de criação já realizados como se eles estivessem sendo feitos neste instante, porque esse processo de criação é algo vivo e em continuidade, em movimento. Assim, o termo “escutas da natureza”, amplia-se por dentro de si mesmo, abrindo perspectivas dialéticas que brotam tanto da pesquisa bibliográfica sobre arte,

ecologias e questões ambientais, quanto da prática artística do passado e de agora. De modo geral, considerando trabalhos de arte que já foram finalizados e exibidos (como é o caso de Cheia) que coabitam um processo de construção constante no ateliê, esse processo de criação pode ser entendido como uma espécie de arquivo de experimentos que perfazem um corpo sempre em devir. Experimentos mais antigos, por exemplo, podem disparar trabalhos atuais, pois, de uma forma ou outra, uma maior consciência surge no fazer arte, afetando a subjetividade do artista e do seu projeto poético, ou sua prática artística como um todo. A artista espanhola Fina Miralles (1950-), em entrevista concedida em 2021 ao Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), diz algo que ecoa com essas questões: “enquanto você faz arte a própria arte faz você”. Sendo assim, foi escolhido um trabalho artístico que pudesse evidenciar uma transformação tanto subjetiva quanto do próprio trabalho em si enquanto processo no decorrer de um tempo. Nele, emergiram questões ecológicas que agora reverberam na pesquisa, tendo a função de contribuir para aprofundar a questão que a norteia.

Segundo Fayga Ostrower (1987), quanto mais adentro se vai num processo criativo, mais a coisa investigada se abre e exige novas decisões. Nesse sentido, este é também um estado de escuta dialética e relacional. É um processo vivo que ocorre tanto na prática de arte quanto na investigação de uma pesquisa como esta. Pode-se dizer que essa etapa pode ser compreendida como uma escuta que atenta aos devires e bifurcações que cada escolha gera numa pesquisa interdisciplinar. Retomando o que a autora diz sobre o processo de criação:

Quando se configura algo e se o define, surgem novas alternativas. Essa visão nos permite entender que o processo de criar incorpora um princípio dialético. É um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. A cada etapa, o delimitar participa do ampliar. Há um fechamento, uma absorção de circunstâncias anteriores, e, a partir do que anteriormente fora definido e delimitado, se dá uma nova abertura. Da definição que ocorreu, nascem as possibilidades de diversificação. Cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou (Ostrower, 1987, p. 26-27).

Uma absorção de circunstâncias anteriores, como diz Ostrower (1987), abre-se em espécies de novos paradigmas no decorrer de um processo artístico e, inferindo o que a autora diz, também no percurso da pesquisa. Portanto, tanto as leituras já realizadas quanto a participação nos seminários e componentes curriculares deste mestrado impulsionam descobertas que possibilitam novas formas de compreender, sob essas novas lentes, a própria produção de arte. Essas lentes surgem também como “escutas da natureza”.

Para situar as perspectivas que embasam a análise dos processos de criação, propõe-se um diálogo com Cecília Almeida Salles nos livros “Gesto Inacabado: processos de criação

artística” (1998) e “Redes da criação: a construção da obra de arte” (2006). A autora é reconhecida por sua pesquisa voltada a uma perspectiva de análise que toma como objeto de estudo os documentos e registros de processos de criação, ou seja, as testagens, experiências e reflexões que compõe a gênese de uma obra de arte. Nesses livros, a autora traz exemplos da literatura, do cinema, do teatro, da dança, das artes visuais, do cinema e dos hibridismos plurais, experimentais, tecnológicos e processuais que caracterizam a arte contemporânea, buscando amplificar o sentido das obras acessando arquivos de artistas como diários, esboços e anotações.

Portanto, o processo de criação da obra “Cheia” – que serve de estudo de caso e motivação para a pesquisa – se deu em movimentos criadores que se transformam e se desdobram em outros trabalhos ganhando outros contornos, meios e camadas de significação:

Uma exposição é, às vezes, o momento em que indagações muito antigas e complexas ganham meio de expressão. Nesse caso, o fim também é de difícil definição: vimos assistindo a uma narrativa rica em incidentes em que a direção é dada por uma forma que parece nunca se esgotar (Salles, 2006, p.192).

Analisar, discutir e interpretar os caminhos que uma poética percorre em seu processo de criação – em vez do trabalho pronto e exibido – traz possibilidades para uma discussão que não se esgota na própria obra, e permite tecer diálogos com as questões ecológicas e as concepções que compreendem “escutas da natureza” enquanto uma ecologia de interdependências e relações. Assim, ao pensar a prática artística a partir do processo de criação se pretende acessar um corpo de práticas que está em fluxo constante e que opera como um gesto inacabado e em rede, como argumenta Salles (1998; 2006). Essa forma de produção de conhecimento sensível, em rede e em continuidade parece convergir com alguns conceitos investigados, a exemplo da ideia de teia e de um pensamento tentacular (Haraway, 2023) e de uma confluência (Santos, 2023). Esses conceitos se alinham à ideia de fluidez, redes, continuidades e movimentos que Salles (1998; 2006) aborda, incluindo as premissas da atenção aberta e flutuante da cartografia trazidas por Kastrup (2007), que exige uma cognição multissensorial na atenção de quem escuta, como veremos mais adiante. Diante da necessidade urgente de reconfigurar as relações com a natureza, um processo de criação pode ser, inferindo Haraway (2023), uma forma de construir novas narrativas e contar outras histórias em cocriação e em continuidade, pois suscitam movimento, atenção, interconexão e escolhas situadas – características que são encontradas nas abordagens de Salles e Kastrup pois, sugerem métodos não fixados *a priori*, mas caminhos abertos ao mesmo tempo em que se produzem os dados.

Sandra Rey (2002) usa a analogia de um iceberg para descrever a pesquisa teórica em arte, onde a obra de arte em si é a parte visível acima da superfície, e a parte submersa, ou o

processo invisível, representa os pensamentos, ideias e conceitos que a sustentam. A dimensão teórica da obra, segundo a autora, envolve a articulação desses pensamentos e ideias, tanto na forma visual quanto conceitual, e não pode ser considerada como um dado pré-existente à obra. A própria obra, em seu processo de criação conduz naturalmente a uma dimensão teórica, do pensamento. Os conceitos emergem dos procedimentos criativos observados e da forma como a obra é feita, e estes conceitos, chamados pela autora de “conceitos operatórios”, orientam uma pesquisa teórica e vice-versa.

Rey (2002) também enfatiza a importância da linguagem na pesquisa teórica, argumentando que a linguagem do artista se manifesta na forma como a obra é criada, indo além de suas intenções conscientes. É crucial, diz a autora, que a pesquisa teórica vá além da aparência superficial da obra e se concentre em como ela foi feita e como ela gera significado. Ela argumenta que a pesquisa teórica deve ser clara e complexa ao mesmo tempo, e que os artistas, assim como os pensadores, são capazes de articular ideias profundas de forma clara e poética. Ela incentiva a criatividade na apresentação dos resultados da pesquisa teórica, sugerindo que o formato e a apresentação da dissertação ou tese devem refletir a obra de arte que está sendo pesquisada.

As proposições de Sandra Rey (2002) direcionadas a pensar metodologias e procedimentos nas Pesquisas Baseadas em Arte sugerem caminhos de investigação em torno da forma como a obra é criada. Suas ideias ecoam com as propostas de Cecília Almeida Salles presentes nos livros “Gesto inacabado: processo de criação artística” (1998) e “Redes da criação: a construção da obra de arte” (2006) que tratam dos meandros do processo de criação. Salles (1998) parte do campo da crítica genética, que lida com documentos de processos de criação da arte e da ciência, mais especificamente o ato criador na arte. Ela observa esses documentos sob o ponto de vista de seus processos de construção, do seu movimento criador, de suas formas problemáticas, em seu caráter experimental, provisório e hipotético, quando registrados em documentos de processo – sejam eles cadernos, notas, esboços, imagens, desenhos, fotografias, vídeos, etc. Isso inclui todo tipo de registros analógicos ou digitais que documentam o fazer artístico em suas complexidades. Eles “são vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo” (Salles, 1998, p.17). De maneira geral, diz a autora, “poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis, [...] convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo” (Salles, 1998, p.26). Essa é uma estética da continuidade que dialoga com a estética do objeto estático finalizado na obra, explica a autora. A autora diz também, que esses vestígios documentam, em termos gerais, dois grandes papéis ao longo do processo criador: o armazenamento e a experimentação. As formas

de arquivar variam de um processo para outro, até mesmo entre trabalhos do mesmo artista. No caso de Cheia são utilizadas fotografias, vídeos, cadernos, notas soltas, textos, desenhos etc. Esse registro armazenado da experimentação que são documentos de processo, segundo Salles (1998), deixa “transparecer a natureza indutiva da criação” (Salles, 1998, p.18) enquanto testagens da experimentação vão indicando tendências. “Cada uma das pegadas deixadas pelo artista fornece ao crítico/analista informações diversas sobre a criação e lança luzes sobre momentos diferentes da criação” (Salles, 1998, p.18). Assim, “o percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas” (Salles, 1998, p. 21). Essas repetições não guardam verdades absolutas, mas podem possibilitar pensar uma teoria e uma discussão em torno de uma espécie de morfologia da gênese dos processos de criação, com ênfase na criação artística, argumenta a autora. Ela também admite a impossibilidade de determinar com nitidez o momento exato que teria desencadeado o processo de criação de uma obra, nem o seu momento final, relativizando a noção da “obra entregue ao público como a sacralização da perfeição” (Salles, 1998, p.26). Nesse sentido, o interesse em analisar e refletir sobre o processo de criação de Cheia se justifica em torno de uma busca por um aprofundamento que, influenciado pelas teorias pesquisadas, seja capaz de produzir efeitos significativos na própria produção desta artista e conseqüentemente, na capacidade de que essa produção alcance maior impacto coletivo, tanto através da pesquisa como em produções futuras.

Salles (1998) argumenta que a arte é sempre um gesto inacabado enquanto processo criador; é algo sempre em movimento que indica trajetões com tendências gerais e singulares, envolvendo testagens e acasos em maturação permanente. “Muitos artistas descrevem a criação como um processo do caos ao cosmos” (Salles, 1998, p. 33). O objeto artístico vai surgindo entre gestos combinatórios de materiais, matérias, técnicas, tecnologias e ideias, atravessados pelo desejo por uma forma de organização. Esse anseio parte, muitas vezes, de um estado de insatisfação em direção a uma satisfação, mesmo que transitória, “pois há uma profunda verdade que o artista procura expressar em sua obra, mas nunca o consegue integralmente” (Salles, 1998, p.33). Esse gesto criador é sempre incompleto, inacabado pois “em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura daquele criador, diz Salles” (1998, p.37). Essa aura vai se tornando um projeto poético, ou a poética de um artista que é percebida ao longo de sua trajetória, sempre em devir.

Neste percurso, há também muitas formas de ser e estar artista no mundo que vão sendo criadas e demandadas ora por necessidade, ora pelo sistema de arte ou por uma crítica a ele, ora pelo próprio projeto poético ou projeto plástico que envolve a temática que o artista aborda:

O artista contemporâneo é um operador da visualidade e seu trabalho uma intervenção no campo da cultura: é na atuação de uma inteligência plástica potencializada ao máximo que o artista vai buscar eficiência em sua prática, agora estruturada na forma de um Projeto Plástico, sob o signo da transdisciplinaridade (cruzamento e superposição de vários campos do conhecimento) e Intermídia (livre trânsito entre diferentes meios de expressão, com a utilização de diversos materiais) (Basbaum, 2013, p. 30).

O autor, então, nomeia o “artista-etc”, trazendo exemplos:

[...] quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos “artista-etc”. (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc) (Basbaum, 2013, p. 167).

Assumir uma postura como *artista-etc* ou artista-pesquisadora, implica estar no “solo onde o trabalho germina”, ou seja, num contexto “histórico, social, cultural, científico” (Salles, 1998, p.38). A autora complementa explicando que:

O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhes oferecendo, porém se alimenta do tempo e do espaço que envolvem sua produção (Salles, 1998, p.38).

Salles (1998) destaca que não é a mera constatação dessa influência do contexto que leva a um processo de criação. O que importa é como ela passa a “pertencer à obra. Como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta” (Salles, 1998, p.38). E esse processo está ligado também, diz a autora, aos princípios éticos, aos valores e à forma de representar o mundo que movem artistas em suas poéticas, seus propósitos de prática artística. Inferindo o pensamento da autora ao percurso desta pesquisa, busca-se pensá-la também enquanto percurso investigativo que prescinde dessas influências e daquilo que a experiência do processo criativo pode carregar como uma potência subjetiva, coletiva e social. Leva-se em conta que uma pesquisa que envolve uma obra de autoria de uma artista-pesquisadora “deveria ter, em todos os casos, um objetivo relevante para uma comunidade” (Fernández; Dias, 2017, p.33).

Portanto, pensar as “práticas artísticas como ativadoras de escutas da natureza” carrega uma imaginação poética que é, sobretudo, ética, mas também política e artística, enquanto forma interdisciplinar e colaborativa de pensar relações-com-entre natureza, cultura, ecologia e o universo acadêmico da pesquisa a partir de um fazer artístico.

Sob esse ponto de vista, inferindo a fala de Salles (2006) sobre o processo como “redes de criação”, essa influência do contexto produz uma espécie de “escuta” que se manifesta em atravessamentos metodológicos: entre a prática artística e a pesquisa.

Devemos pensar, portanto, a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca. A criação alimenta-se e troca informações com seu entorno em sentido bastante amplo. Damos destaque, desse modo, aos aspectos comunicativos da criação artística (Salles, 2006, p.35).

Até aqui, as proposições de Salles (1998;2006) indicam que a obra Cheia será vista do ponto de vista do seu fazer, especificamente dos documentos de seu processo e dos arquivos guardados, pois eles mesmos comunicam sobre a obra.

A outra abordagem é a cartografia. Ela se configura como procedimento que vai dar conta de rastrear os arquivos e documentos, ou seja, coloca o processo de criação de Cheia como “objeto-processo” (Kastrup, 2007, p.18). São as sugestões de Kastrup (2007), que indicam que a cartografia, e especialmente os modos de atenção de quem cartografa, podem ser bons aliados nessa trama de métodos. Ela inicia seu texto dizendo:

A cartografia é um método formulado por G. Deleuze e F. Guattari (1995)²⁶ que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção. De saída, a ideia de desenvolver o método cartográfico para utilização em pesquisas de campo no estudo da subjetividade se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas para serem aplicadas. Não se busca estabelecer um caminho linear para atingir um fim. A cartografia é sempre um método *ad hoc*. Todavia, sua construção caso a caso não impede que se procure estabelecer algumas pistas que têm em vista descrever, discutir e, sobretudo, coletivizar a experiência do cartógrafo (Kastrup, 2007, p. 15).

Para Virginia Kastrup (2007) “a pista que tomamos aqui diz respeito ao funcionamento da atenção durante o trabalho de campo” (Kastrup, 2007, p.15) onde a cartografia é pensada como um método específico para investigação especialmente em pesquisas voltadas para o estudo da subjetividade – como é o caso dos processo de criação de “Cheia” – enquanto se toma a cartografia como procedimento que busca olhar para os processos de criação de um ponto de vista da própria pesquisadora e que, esses processos, exploram um universo subjetivo do fazer a partir das “escutas da natureza” enquanto também exigem um funcionamento da atenção, ao envolver a percepção multissensorial e a imaginação cognitiva como abordadas no início deste capítulo. Cartografar visa acompanhar um processo, e não representar um objeto (Kastup 2007). Ela diz que “o método cartográfico faz do conhecimento um trabalho de invenção, tal como indica a etimologia latina do termo *invenire* – compor com restos

²⁶ Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). *Mil Platôs: Vol. 1*. Rio de Janeiro, RJ: Ed. 34 Letras.

arqueológicos. A invenção se dá através do cartógrafo, mas não por ele, pois não há agente da invenção” (Kastrup, 2007, p.21). Trata-se, segundo a autora, de investigar um processo de produção, construindo-o caso a caso, sem estabelecer um caminho linear ou um conjunto de regras abstratas pré-definidas. Isso implica que, não há uma simples coleta de dados, mas sim uma produção dos dados, o que ela chama de objeto-processo. Essa produção de dados é entendida pela autora como a atualização do que já estava lá de modo virtual, um trabalho de invenção que compõe com fragmentos e elementos processuais. O conhecimento produzido não é uma representação de uma realidade pré-existente, diz a autora. Isso significa dizer que os dados, na abordagem cartográfica da autora, não são simplesmente encontrados ou coletados de uma realidade fixa. Em vez disso, eles são trazidos à existência (atualizados) a partir de um estado de potencialidade (o que estava lá de modo virtual). A pesquisa não descobre algo que já existia plenamente formado, mas sim torna real algo que era uma possibilidade.

Diante dessas questões, Kastrup (2007) argumenta que o funcionamento da atenção é crucial no trabalho do cartógrafo. A atenção cartográfica é definida como flutuante, concentrada e aberta. Ela se distingue da atenção seletiva (que busca informações prontas ou seleciona com base em expectativas e inclinações prévias). A atenção cartográfica é uma concentração sem focalização, que busca a detecção e apreensão de material em princípio desconexo e fragmentado. A ativação dessa atenção específica não é natural e precisa ser aprendida ou cultivada. É um processo de ativar uma virtualidade já existente pois, “a formulação paradoxal de uma ‘produção dos dados’ visa ressaltar que há uma real produção, mas do que, em alguma medida, já estava lá de modo virtual” (Kastrup, 2007, p. 15). A autora destaca que: “Tomando como ponto de partida a ideia de uma concentração sem focalização, parece ser possível definir quatro variedades do funcionamento atencional que fazem parte do trabalho do cartógrafo. São eles o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento” (Kastrup, 2007, p. 18). E assim as descreve:

a) “O rastreio é um gesto de varredura do campo” (Kastrup, 2007, p.18). Uma exploração assistemática que busca pistas, sinais de processualidade e acompanha mudanças. É uma atenção aberta, sem foco fixo, sintonizada com o problema. “O objetivo é atingir uma atenção movente, imediata e rente ao objeto-processo” (Kastrup, 2007, p.18). O cartógrafo é guiado pelas qualidades inesperadas e pela virtualidade dos materiais, obedecendo às exigências da matéria e se deixando guiar pelas sensações. O conhecimento surge como composição, e não como domínio:

Como uma antena parabólica, a atenção do cartógrafo realiza uma exploração assistemática do terreno, com movimentos mais ou menos aleatórios de passe e repasse, sem grande preocupação

com possíveis redundâncias. Tudo caminha até que a atenção, numa atitude de ativa receptividade, é tocada por algo (Kastrup, 2007, p.19).

b) “O toque é sentido como uma rápida sensação, um pequeno vislumbre, que aciona em primeira mão o processo de seleção” (Kastrup, 2007, p.19). Algo se destaca como uma rugosidade no campo observado evidenciando um processo em curso e exigindo atenção:

O relevo não resulta da inclinação ou deliberação do cartógrafo, não sendo, portanto, de natureza subjetiva. Também não é um mero estímulo distrator que convoca o foco e se traduz num reconhecimento automático. Algo acontece e exige atenção (Kastrup, 2007, p.19).

c) No pouso há uma parada na percepção onde o campo se fecha e a atenção muda de escala, reconfigurando o território de observação. “O gesto de pouso indica que a percepção, seja ela visual, auditiva ou outra, realiza uma parada e o campo se fecha, numa espécie de zoom. Um novo território se forma, o campo de observação se reconfigura. A atenção muda de escala” (Kastrup, 2007, p.19).

d) Por fim, o reconhecimento atento ocorre após o pouso, quando a atenção se detém para explorar cuidadosamente o que a afeta. Diferentemente do reconhecimento automático (orientado para a ação), o reconhecimento atento reconduz ao objeto para destacar contornos singulares, mobilizando memória e imaginação. Ele opera por meio de circuitos, e não de forma linear, e é um trabalho de construção da percepção, que vai expandindo a cognição:

O reconhecimento atento é o quarto gesto ou variedade atencional. O que fazemos quando somos atraídos por algo que obriga o pouso da atenção e exige a reconfiguração do território da observação? Se perguntamos “o que é isto?” Saímos da suspensão e retornamos ao regime da reconhecimento. A atitude investigativa do cartógrafo seria mais adequadamente formulada como um “vamos ver o que está acontecendo”, pois o que está em jogo é acompanhar um processo, e não representar um objeto. É preciso então calibrar novamente o funcionamento da atenção, repetindo mais uma vez o gesto de suspensão (Kastrup, 2007, p.20)

Serão esses gestos que comporão a análise dos processos de criação de Cheia. Kastrup (2007) complementa esses quatro gestos afirmando que a cartografia assume um construtivismo que não se propõe a descobrir uma verdade preexistente e objetiva, mas sim a construir o conhecimento no próprio processo de pesquisa. Isso implica que a realidade não é algo dado, mas algo que se constitui nas interações e nas práticas. O pesquisador, nesse sentido, não é um observador neutro, mas parte ativa da construção do que está sendo investigado. Que reconhecer os limites do saber significa que a cartografia é modesta em suas pretensões. Ela não busca uma compreensão totalizante ou definitiva, mas sim uma aproximação e uma produção de conhecimento que é sempre provisória e contextual. Que a realidade impõe suas próprias condições e desafios, que precisam ser levados em conta na construção do conhecimento. Ou

seja, a materialidade do que se investiga e o contexto em que se insere ditam certas limitações e possibilidades, pois:

Em realidade, entra-se em campo sem conhecer o alvo a ser perseguido; ele surgirá de modo mais ou menos imprevisível, sem que saibamos bem de onde. Para o cartógrafo o importante é a localização de pistas, de signos de processualidade. Rastrear é também acompanhar mudanças de posição, de velocidade, de aceleração, de ritmo (Kastrup, 2007, p.18).

No caso de “escutas da natureza”, a atenção na cartografia do processo de criação de “Cheia” é assumida como procedimento para uma atenção escutante. Essa atenção escutante baseada nas premissas da atenção de Kastrup (2007), nas sensibilidades ampliadas e inspiradas nas pesquisas baseadas em arte, formam um conjunto de gestos que guiarão a análise.

Em suma, a metodologia e os procedimentos da pesquisa baseiam-se nas “escutas da natureza”, uma expressão inventada que atua como uma lente investigativa multissensorial e um guia para uma ecologia de relações investigativas entre Arte e Ciências Humanas. Esta abordagem guia a própria investigação bibliográfica e emprega a prática artística da pesquisadora como metodologia interdisciplinar, pautada na premissa de que o sentido é construído, e não meramente encontrado, configurando a interpretação como um ato criativo, inspirado em Pesquisas Baseadas em Arte (Rey, 2002; Dias, 2013). O movimento central é a atenção escutante, implementada através da cartografia com o rastreio, o toque, o pouso e o reconhecimento atento Kastrup (2007) como gestos de mapeamento do processo de criação (Salles, 1998; 2006) da obra “Cheia” e sua relação com as teorias investigadas. Ao adentrar a leitura do próximo capítulo a cartografia se verá ativada. O percurso da busca e análise dos documentos de criação e a cartografia acontecem em concomitante processo de ir e vir, de pousos e sobrevoos que não podem ser descritos aqui como uma lista de procedimentos ou passo a passo, mas uma operação teórico-prática de construção que ocorre no devir no objeto-processo, guiada pelo conjunto de imagens, textos e memórias extraídas do fazer artístico.

4. ECOS DE UMA ESCUTA DE “CHEIA”

“Saí a escutar o ruído das folhas sob o peso dos meus passos. Eu entendo que a prática de arte se faz e ela faz você. A medida que você a faz ela vai fazendo você. Desde o princípio eu senti que não queria converter a obra em dinheiro porque tinha o mínimo para poder sobreviver por mim mesma. Então decidi “bom Fina, você fez e segue fazendo. Você nasceu para isto, pois siga fazendo. Assim, não traia a si mesma porque lançaremos um raio desde o alto e você se tornará pequenas cinzas”. Sou todas as que existem porque sou todas as que existiram antes. Porque eu faço o trabalho de ir para dentro, para dentro, até o mais profundo de mim mesma. E todas estas Finas vivem. Estão vivas. Não viveram e se acabaram mas vivem em mim. Não é uma frase de efeito, sabe? É uma verdade que vive em mim. Arte e vida inseparáveis. E é assim. É inseparável, a pintura, a arte faz você. As obras te fazem. Você as faz e elas fazem você. Não vai passando uma coisa e depois outra e você vai apreendendo com as experiências que vai vivendo? É exatamente igual. Não há separação”.

Fragmento da entrevista com a artista Fina Miralles ao canal do MACBA Barcelona Oficial, 2021²⁷.

Neste capítulo, a intenção é desvendar e ativar “escutas da natureza” através da cartografia do processo de criação da obra “Cheia” buscando conectá-lo à teia de conceitos ecológicos abordada no segundo capítulo. Para tanto, inspirada pelas abordagens das pesquisas baseadas em arte e pelas sensibilidades ampliadas na ação de escutar, examino a obra a partir do modo como ela foi feita, adotando uma “atenção escutante” enquanto os arquivos e documentos de processo são mapeados, seguindo os gestos e procedimentos metodológicos discutidos no capítulo anterior. Nesse sentido, enquanto o objeto-processo “Cheia” é perpassado pela cartografia, realizo uma escuta voltada para o caminho que a obra percorreu, desde as ideias iniciais até sua forma final, buscando examinar o que ela pode revelar sobre a criação e a conexão com os três ecos de uma escuta que foram abordados na teia de conceitos ecológicos. Além disso, como essa é uma reflexão baseada na minha própria produção artística, a construção textual e visual do capítulo é ativada por ela. Desse modo, é no interior da seção intitulada “Curva de rio”, que os movimentos do próprio percurso do processo de criação da obra se entrelaçam nos fios da teia de conceitos e caminham para as seções seguintes.

²⁷ Fragmento da entrevista com a artista Fina Miralles ao canal do MACBA Barcelona Oficial, 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L9AQmx2Bth8>> Acesso em: 23 jan. 2025.

4.1. CURVA DE RIO: CARTOGRAFIA DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Costumo pensar no meu ateliê como uma “curva de rio”, o meandro onde a correnteza deposita sedimentos, moldando a paisagem.

Assim como um rio, o espaço de criação está em constante mutação erodindo formas antigas e criando novas. Como aponta Salles (1998), o processo de criação é um gesto inacabado, em constante transformação, onde se acumulam as experiências de um projeto poético em construção.

O ateliê, portanto, é um reflexo dessa dinâmica, um lugar onde a criação se manifesta como um rio vivo, sempre em movimento.

Ali ficam armazenadas as experiências artísticas antigas e as atuais, os acervos de trabalhos anteriores, os cadernos e anotações, as coleções de coletas que costumo fazer. Inclui-se tudo aquilo que é digital, os arquivos de fotos e vídeos, os registros de processos que documentam uma criação em andamento (Salles,1998; 2006). Igualmente, a curva de rio funciona como metáfora poética pois meu processo de criação começou no ateliê com o uso da água enquanto matéria artística e desaguou nas minhas memórias de um rio. É esse processo de criação a base da reflexão que será aqui apresentada.

Saber por onde começar a rastrear esses processos para produzir uma reflexão sobre o trabalho “Cheia” foi um desafio permeado por esses sedimentos. Nessa curva de rio, tentei localizar o momento em que o trabalho poderia ter começado a se formar para buscar possibilidades de pensar essa prática artística como ativadora de escutas da natureza.

Partindo dessas questões, este texto resulta de uma cartografia do processo de criação do trabalho artístico “Cheia”. A análise se baseia nos registros de cerca de dois anos de experiências de criação realizadas, incluindo memórias e arquivos de textos, fotos e vídeos.

“Cheia”, é um trabalho artístico exibido em 2016²⁸ e 2017²⁹. Sua composição final foi realizada com os seguintes materiais: água, terra e pedras coletados nas margens do Lago da Barragem do Rio Uruguai ou Lago da Usina Hidrelétrica de Itá, aquários de vidro, miniaturas

²⁸ Exposição e palestra realizada em 2016 na Universidade de Passo Fundo: A mostra individual integrou a programação do IX Seminário de Ensino de Línguas Estrangeiras (SELES), do V Seminário de Ensino de Língua Materna (SELM) e do I Seminário Nacional Integrado da Área das Linguagens, Códigos e suas Tecnologias: Língua Portuguesa, Literatura, Língua Estrangeira Moderna, Educação Física e Arte (SENI), que aconteceram na UPF no mês de outubro de 2016. A exposição individual ocorreu na sala de arte Laura B. Felizardo, da Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade de Passo Fundo (FAC/UPF). Informação disponível em: <<https://www.upf.br/noticia/print/48280>> Acesso em 20 de abril de 2025.

²⁹ Exposição no “Espaço Cultura Viva”, Universidade regional Integrada (Uri) de Erechim- RS, durante o mês de outubro de 2017. Informações disponíveis em: <https://www.uricer.edu.br/site/informacao_noticia?id=7402> Acesso em: 30 maio 2025.

de animais de resina (ovelhas, cães, bois, lobo, burro e porcos) de mobiliário (escrivaninhas, camas, abajur e cadeiras), de casas de cerâmica e alguns brinquedos antigos, como casinhas e árvores de plástico, formando uma espécie de instalação com dimensões e adaptações aos dois espaços acadêmicos onde foi exibida³⁰: em 2016 na Universidade de Passo Fundo (UPF) e em 2017 na Universidade Regional Integrada (URI), de Erechim, RS. Um texto crítico sobre o trabalho foi escrito pela Professora Doutora Joice Beatriz da Costa da Universidade Federal da Fronteira Sul e apresentado ao público na parede das duas exposições. Ele integra os documentos de processo e será abordado no decorrer do texto.

O processo de criação de “Cheia” teve início, mais ou menos, em 2014 e reverberou em outros trabalhos, projetos e oficinas que continuo a realizar. Talvez, aquele processo de criação também tenha sido influenciado por uma relação entre arte e vida (Canton, 2009a), a exemplo do relato autobiográfica que trouxe no prólogo. Portanto, ao tornar público meu processo de criação a partir das imagens pessoais, também trago para esta reflexão memórias e vivências que desencadearam minha prática artística.

Nesse sentido, antes de continuar a situar o processo de criação, recorro a Haraway (1995) que defende, sob a ótica de uma objetividade feminista, que é preciso valorizar a diversidade de conhecimentos que surgem de diferentes contextos, desafiando a ideia de uma verdade universal e neutra. Enquanto *artista-etc* (Basbaum, 2013), atuando como artista-pesquisadora, busco um equilíbrio entre o tema dessa pesquisa e as partes parciais ou não demonstráveis na investigação. Assim, o conhecimento gerado nessa análise é parcial, situado e contextual, como argumenta Haraway (1995) e, justamente por reconhecer essa parcialidade, ele pretende se tornar mais responsável ao suscitar um pensamento artístico, sem a pretensão de uma verdade absoluta.

A dificuldade de identificar um começo vai de encontro com Salles (2006) quando argumenta que não há como identificar com exatidão a gênese de um trabalho de arte. Ao analisar os registros de um processo de criação é possível encontrar pistas para a produção de conhecimento, pois “na relação entre esses registros e a obra entregue ao público, encontramos um pensamento em construção” (Salles, 2006, p. 13). Segundo ela, o processo de criação vai indicando “tendências” (Salles, 1998) durante a prática artística, portanto, ele não tem começo

³⁰ Gostaria de destacar que o trabalho Cheia foi exibido em eventos acadêmicos e de extensão promovidos por universidades da região. Exposições e atividades artísticas nesses espaços possibilitam e ampliam o lugar da arte para além dos espaços tradicionais como museus e galerias, normalmente situados em grandes centros. Isso possibilita uma aproximação e um engajamento muito poderoso entre a produção artística, a educação, o público das comunidades acadêmicas em ações de extensão com a participação dos visitantes da cidade e da região.

nem fim, é um processo em eterna construção, inter-relacionado, em rede e em constante troca de informações com o contexto.

Para produzir esta reflexão, busquei pistas desse pensamento em construção nos registros de cerca de dois anos de experiências de criação realizadas entre 2014 e 2015. Como antecedentes da exposição “Cheia”, essas pistas foram indicadoras das nascentes, das direções da criação e dos momentos que levaram ao trabalho.

Naquela época, também participava de um coletivo de artistas onde trocávamos ideias e estudávamos nossos processos e projetos poéticos – o Programa de Acompanhamento de Processos Criativos do Coletivo Doiseum³¹, coordenado pela artista e mentora Carolina Paz – e ministrava oficinas e práticas criativas derivadas desses processos, no Ateliê Pastilha³².

Naquele momento, meu trabalho em arte contemporânea estava começando. Vinha trabalhando com ilustração, principalmente em aquarela de grandes formatos e comecei a compreender que necessitava ampliar minha prática artística e desenvolver um projeto poético mais aprofundado. Depois de me dedicar a uma carreira como designer de moda, profissão que iniciei antes da graduação em artes, retomar os estudos em artes visuais com um grupo de acompanhamento foi a maneira que encontrei de me reaproximar desse campo, trabalhar num projeto poético e ao mesmo tempo ter uma troca fecunda com artistas e profissionais do meio. Nossos encontros online propiciavam uma convivência entre artistas de várias localidades do país e de uma pluralidade de poéticas muito frutíferas para a produção de trocas e aprendizados.

Portanto, ao procurar as pistas do processo de criação – incluindo o contexto no qual estava imersa – como um pensamento em construção (Salles, 2006) reconheço os argumentos da autora pois, sob influência do olhar da de agora, com as lentes teóricas da teia de conceitos e os aprendizados interdisciplinares que essa pesquisa oportuniza, há novas camadas de significação que se somam ao que foi pensado naquela época, especialmente no que tange refletir sobre essas práticas artísticas enquanto possibilidades de escutas da natureza, trazendo esse conjunto de processos como um estudo de caso para pensar sobre as teorias pesquisadas e suas relações com escutas das ecologias naturais-culturais, da arte com preocupações ecológicas e da ecocrítica como lentes e potencialidades de diálogo com as poéticas dessas experiências de criação.

³¹ O Coletivo 2e1 foi um grupo de artistas visuais que se dedicava a projetos colaborativos, estudos e discussões sobre arte contemporânea. Disponível em: <<https://doiseum.com/sobre/>> Último acesso em 09 abr. 2025.

³² Ateliê Pastilha foi um espaço de arte que coordenei entre 2015 e 2017 em Erechim-RS. Disponível em: <https://www.instagram.com/atelie_pastilha/?hl=pt-br> Último acesso em 09 abr. 2025.

Percebendo essa busca como um olhar sobre como o trabalho foi feito busco assumir uma espécie de escuta sensível de uma memória que é plástica, que se atualiza, que flui das minhas lembranças de vida, da criação artística e dos guardados de ateliê compondo continuidades com o presente: na pesquisa e na influência que essa análise teórica e subjetiva poderá resultar sobre a produção poética que virá depois desse mestrado.

Outra questão sobre a busca de um ponto de partida inclui a pergunta de Lancri (2002): “Por onde começar? Muito simplesmente pelo meio. É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância” (Lancri, 2002, p. 18). O artista-pesquisador em artes, segundo o autor, navega constantemente entre o mundo das ideias e o das sensações. Transita entre a teoria e a prática, a razão e o sonho, não como pontos separados, mas em um movimento contínuo de ida e volta. Essa dinâmica constante entre os diferentes registros é o que define o trabalho desse artista-pesquisador pois, “com efeito, opera sempre, por assim dizer, entre conceitual e sensível” (Lancri, 2002, p. 19). O “meio”, no caso dessa cartografia, inferindo as sugestões do autor, emerge do imaginário material e sensível ativado pelo processo artístico como uma memória viva e documentada que reverbera no presente.

Nesse percurso de busca do “meio”, ao rastrear (Kastrup, 2007) os registros analógicos e digitais do processo de criação, deparei-me com muitas coisas que minha memória não conseguia recordar. Encontrei textos, desenhos, aquarelas e um grande número de vídeos e fotografias digitais. Foram, principalmente esses arquivos digitais, por terem sido registros imediatos da criação cotidiana no ateliê e no Lago, que revisei para esta reflexão. A intenção foi selecionar imagens para compor, junto com o presente texto, uma camada imagética dos meandros do projeto poético, suas tendências e redes (Salles, 1998;2006) durante seu acontecer. Foi possível então, ao realizar a cartografia, ter uma noção quantitativa e dos tipos dos arquivos, dentre os quais, viria a selecionar os mais simbólicos. Passo a descrevê-los.

Os documentos dos processos de criação revelam vestígios e sedimentos de diferentes fases criativas, materiais, tecnologias, lugares e espaços. Na minha imaginação material (Bachelard, 1997), dada no objeto-processo (Kastrup, 2007) que antecedeu “Cheia” utilizei água da torneira e em torno de trezentos e cinquenta objetos coletados e criados. Foram brinquedos antigos, miniaturas, pratos, louças, potes e tubos de vidro, caixas de madeira compensada e tinta. O ateliê foi lugar inicial das muitas testagens e hipóteses (Salles, 1998), com o uso de mesas e chão, uma piscina de plástico no jardim e a chuva. Materiais de desenho, papéis, aquarela, cadernos, câmeras digitais, celulares, sites e computador foram usados para compor e registrar aquilo que agora forma um repositório de todos os arquivos e pesquisas que

nutriram a criação, além de incluir a minha própria percepção e memória subjetiva, imaterial, corporal, sensorial (Pimentel, 2013).

A fase inicial no ateliê, ao qual agora chamo “Aquários”, inclui mil novecentos e oitenta e quatro arquivos digitais de vídeos e fotografias, organizados em dez pastas que guardam os momentos iniciais da criação. Além das lentes digitais, a ideia tomou forma em esboços e estudos, um total de vinte e três suportes entre cadernos e papéis com desenhos e aquarelas. As reflexões e pensamentos fluem em doze arquivos de textos digitais e manuscritos. A imersão é ainda mais evidente em vinte e sete arquivos de imagens e links sobre enchentes do Rio Uruguai pesquisadas na internet e leituras que serviram como inspiração.

O fluxo que seguiu para a fase de ações no lago e, que agora intitulo “Ex-rio”, guarda duzentos e quarenta e quatro arquivos digitais entre fotos e vídeos, registrando a performance criativa no Lago da Barragem de Itá. Também guarda fotos impressas do Rio Uruguai, feitas em 1999, meses antes do enchimento do reservatório da Barragem de Itá.

A obra “Cheia” na exposição da UPF, foi documentada em sete arquivos, entre digitais, desenhos e estudos de montagem, incluindo trezentos e cinquenta e seis arquivos digitais, entre fotos e vídeos, que narram o processo de montagem do trabalho. A exposição foi capturada em trinta e sete fotos com o público no dia de abertura. Após trinta dias, registrei a evaporação da água e seus feitos nos objetos em duzentos e sessenta e sete fotografias. O texto de parede escrito por Joice Beatriz da Costa também consta dos arquivos. “Cheia” na URI, teve outra expografia que foi documentada em cento e cinquenta e sete fotografias digitais e dez fotos com público no dia da abertura da exposição.

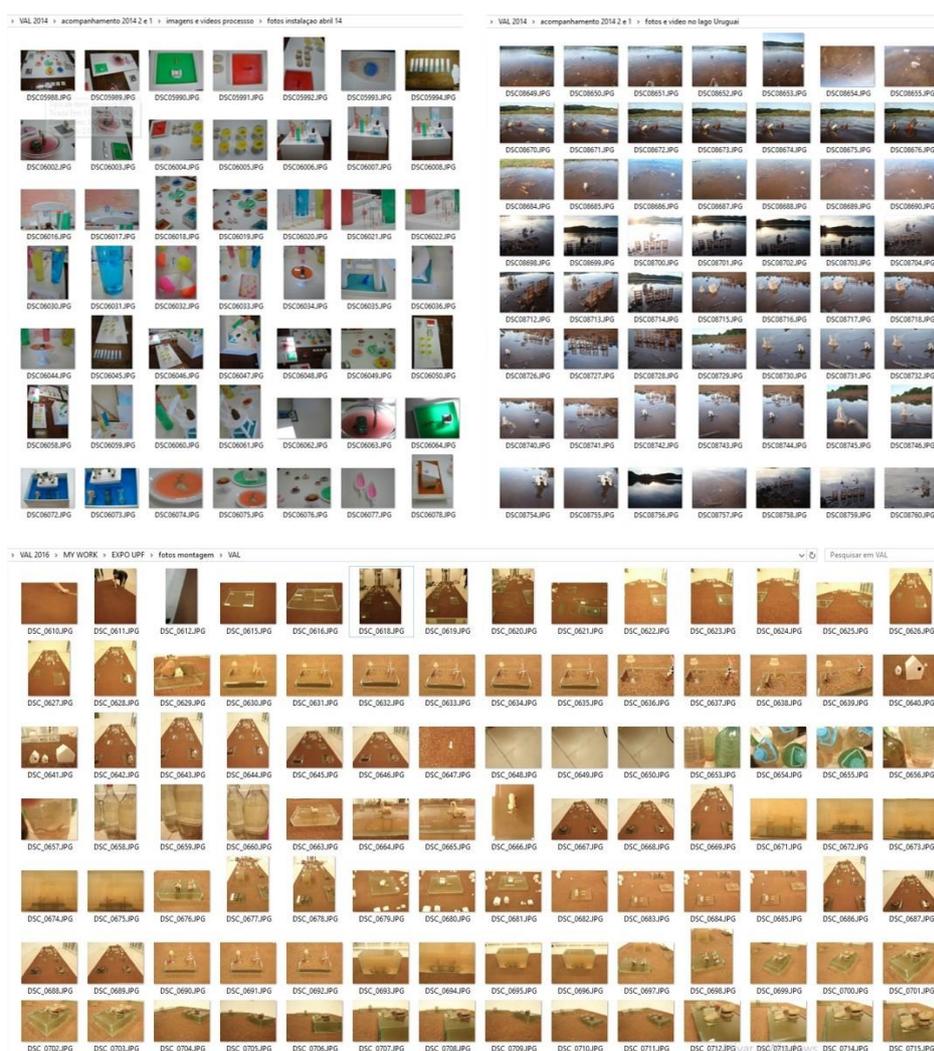
A influência desse processo de criação se estende para além de sua materialidade, tecendo uma rede de informações, acessadas para discussão neste texto, em sites/links visitados e que trazem conexões com “Cheia”. Além disso, outros trabalhos artísticos e desdobramentos que emergiram do processo criativo de “Cheia”.

A obra final “Cheia” se configurou numa instalação formada por mais ou menos quarenta litros de água, dez pedras e trinta quilos de terra, todos coletados no Lago da Barragem de Itá; miniaturas de vinte cadeiras coloniais, duas camas de madeira, vinte casinhas de cerâmica e quinze de animais em resina e plástico; seis cadeiras antigas de brinquedo e um micro abajur. Além disso, mais dez aquários de vidro de dimensões variadas e uma base/mesa de madeira compensada, cloro e fungicida completam a materialidade.

Para complementar essa descrição e ilustrar o conjunto de arquivos digitais – não poderia trazer todos eles a este texto – considereei fazer uma captura de tela de pastas de arquivos, para demonstrar uma espécie de resumo visual dos arquivos. A intenção é mostrar uma

vista panorâmica dos registros realizados em momentos distintos do processo de criação. Esse rastreio geral foi um primeiro momento de contato com os arquivos, antes de começar a quantificá-los. Ao capturar a tela com apenas três pastas de arquivos, decidi colocá-las lado a lado numa espécie de colagem digital. Nessa ação, observei que essas imagens – pelas cores, diferentes usos da água, dos materiais, lugares e objetos – indicavam pistas e temporalidades distintas, porém interligadas da produção. Esses três momentos ou pastas correspondem a um sobrevoo (Kastrup, 2007), ou uma vista geral (Figura 13) de fases do processo de criação. Essa ação indicou que haveriam muitos e diversos documentos de processo, muitas trilhas a seguir e farejar. Para rastrear esses arquivos foi preciso experimentar um vai e vem entre uma gama diversa de estados de atenção escutante, o que incluía observar, mapear, organizar e selecionar imagens, textos, links, desenhos etc.

Figura 13 – Vista dos arquivos digitais do processo de criação de Cheia, 2014/2016.



Colagem digital de capturas de tela de três pastas do computador.

Fonte: Arquivo pessoal.

Dessa forma, além de considerar a abordagem de Salles (1998;2006) sobre a análise desses arquivos como documentos dos processos de criação, também surgiu a necessidade de outras ferramentas que pudessem servir de guia, pois estava a mapear e sondar um universo, que mesmo tendo sido realizado por mim, formava um emaranhado que necessitava ser desvendado. Assim, o “meio” (Lancieri, 2002), ou seja, o próprio processo de criação, ou a obra em seu fazer, como também indicado por Salles (1998) e Rey (2002), foi direcionando a forma ou o método de olhar para esses documentos da produção artística. Esse movimento ou gesto foi derivando do próprio processo de criação como “objeto-processo” (Kastrup, 2007).

É nessa interface que a ideia do uso da cartografia foi se confirmando pois, “em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção” (Kastrup, 2007, p.15). A autora argumenta que, enquanto método de conhecimento, ela opera como um processo de invenção, resgatando e recombinao fragmentos da realidade construída onde essa criação não é fruto da ação individual do cartógrafo, mas sim um desdobramento do próprio processo cartográfico. Nesse sentido, cartografar um processo passado emergiu como um procedimento carregado de uma sensibilidade e de uma percepção encharcada pelo agora, sob os prismas da pesquisa teórica e os atravessamentos, trocas e aprendizados coletivos do mestrado, nos quais ocorreu um resgate dos possíveis momentos indicadores de possibilidades de ativação de escutas da natureza.

Relembrando, para Kastrup (2007), quem cartografa age com uma atenção que é ao mesmo tempo flutuante, focada e aberta, e essa atenção se manifesta de quatro maneiras principais: um “rastreio”, explorando um terreno amplo de indícios e sinais de que algo está acontecendo. Depois, um “toque”, que é como um *insight* rápido ou um vislumbre que chama a atenção para algo novo e faz com que quem cartografa se oriente em relação a isso. Em seguida, ocorre o “pouso”, a percepção sobre aquilo que se toca, como um *zoom* no campo de visão, criando um foco mais estreito. Por fim, diz a autora, há um “reconhecimento atento” conectando o percebido com as lembranças para construir uma compreensão única do que está acontecendo, sem se basear em um modelo preexistente.

Desse modo, seguindo essas quatro maneiras sugeridas por Kastrup (2007), foram tomando a forma de uma atenção escutante que foi ativando uma reflexão sobre o processo de criação de Cheia. Essas maneiras e gestos se entrelaçaram a todo o tempo ao cartografar o processo, levando a descobertas em direção às associações com as perspectivas teóricas pesquisadas, sem que isso estivesse totalmente definido a priori, exigindo uma espécie de invenção. A imagem da “colagem digital” da captura de tela dos arquivos de fotografias que foi

apresentada anteriormente foi uma primeira pista desse cartografar, extraída de um rastreio geral e um primeiro toque, um vislumbre que passou a orientar as escolhas que se seguiriam.

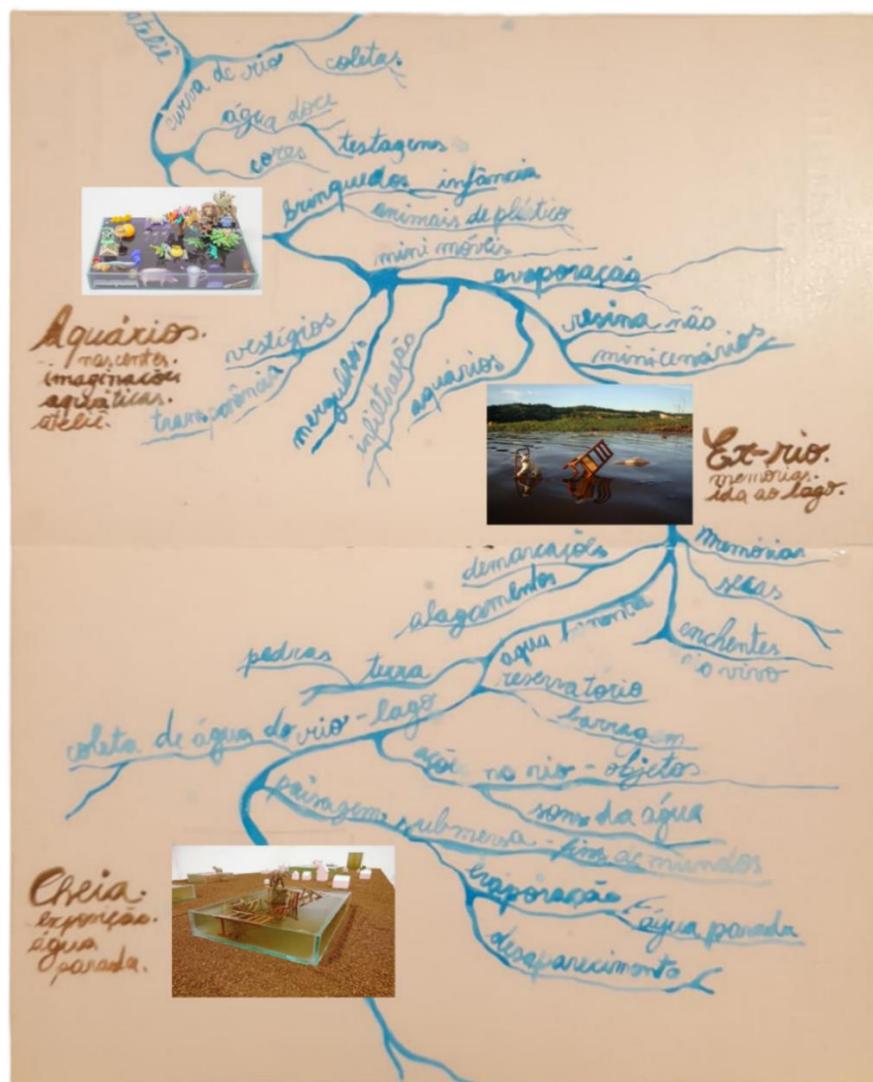
Kastrup (2007) também descreve a cartografia como um processo de exploração sem um objetivo predefinido, onde o foco está em rastrear pistas e mudanças, com uma atenção flutuante e aberta em uma concentração sintonizada com o problema, buscando uma percepção imediata e próxima do “objeto-processo” onde rastrear é também acompanhar mudanças de ritmo. “O rastreio não se identifica a uma busca de informação. A atenção de quem cartografa é, em princípio, aberta e sem foco, e a concentração se explica por uma sintonia fina com o problema” (Kastrup, 2007, p.18). Portanto, nesse cartografar, analisar e refletir são elaborações conjuntas.

Ao rastrear pistas compreendendo-as como objeto-processo, conforme sugere a autora, foi preciso revisitar a infinidade de arquivos (fotografias, vídeos, textos, esboços etc.) com um olhar, ao mesmo tempo flutuante (como foi o momento da colagem digital), concentrado e emaranhado ao fluir desta escrita. Ao mesmo passo, fui escolhendo imagens, revisitando inúmeras vezes os documentos de processo para dar conta de elaborar uma narrativa visual – que veremos nas próximas seções – para alimentar visualmente esta reflexão.

Nessa etapa mais flutuante identifiquei experimentos relacionados com a água enquanto matéria presente em todo o processo. A partir dessas pistas de rastreio iniciais foi possível perceber “confluências”, inferindo o conceito de Santos (2023), que reverberam no trabalho Cheia e, não somente nele, pois essas práticas fluem para outros trabalhos que realizei e continuo a realizar. Com essa vista do terreno dos guardados surgiu a necessidade de elaborar espécies de mapas mentais que dessem conta de tocar nos momentos principais, concentrando a reflexão em espécies de etapas, ou paradas, como refere Kastrup (2007).

A criação de mapas mentais foi essencial para organizar as reflexões e, inclusive, selecionar e agrupar imagens que serão apresentadas nas seções posteriores, a caminho de um reconhecimento atento, como diz Kastrup (2007). Através de mapas e da observação dos arquivos de imagens, pude visualizar um pensamento (Salles, 1998), compreendendo como a interação entre água, cores e coleta de objetos no ateliê foi uma primeira etapa do processo e, como a saída do ateliê, o rio, a barragem e memórias de infância na natureza emergiram no percurso. Uma representação gráfica em mapa mental com desenho em aquarela, palavras e fotos demarcou linhas, bifurcações e ramificações que remetem a rios e afluentes e aos temas da própria obra. Também permitiu destacar visualmente e de forma integrada em uma imagem, os desdobramentos do processo, organizando (Figura 14) a fluência das criações e dos fazeres que tem na escuta da água presente na obra, um fio condutor da cartografia dos arquivos.

Figura 14 - Mapeamento cartográfico Aquários, Ex-rio e Cheia, 2025



Processo de criação de Cheia ilustrado com aquarela e fotos digitais sobre papel antigo.
Fonte: arquivo pessoal.

Ao representar graficamente linhas que lembram rios e seus afluentes os momentos centrais do processo criativo se tornaram mais evidentes. Os “gestos ou maneiras”, como diz Kastrup (2007), enquanto apontavam tendências estéticas e conceituais do desenvolvimento do projeto poético (Salles, 1998) foram se sedimentando gradualmente em forma de imagens e palavras selecionadas para essa reflexão da pesquisa.

Para cada um desses momentos confluentes representados no mapa visual, selecionei uma imagem representativa e os intitulei “Aquários, Ex-rio e Cheia”. A partir do grande conjunto de imagens, outra questão emergiu na cartografia: como apresentar as imagens selecionadas como documentos do processo para esses três momentos, ou realizar os pousos, como sugere Kastrup (2007), para que esta possa ser uma leitura fluida, mas visualmente

integrada nas imagens dos processos? Com essa questão em mente, inspirei-me na tese e na dissertação de Tharciana Goulart da Silva³³ – no modo como a autora mostra suas obras e coletas como ensaios visuais ou portfólios – e assim, em vez de situar as imagens em determinadas partes das seções a seguir, separei três conjuntos delas em espécies de mostras dos documentos imagéticos do processo de criação. Os conjuntos de imagens antecederão o início de cada uma das seções que se seguem a esta. Convido a fruir as imagens como se elas fossem, com licença poética, uma espécie de exposição. Enquanto imagens poéticas elas podem ser capazes de sugerir algo além do que as palavras do texto alcançam, lembrando Wanner (2010), quando argumenta que a arte é um signo aberto a interpretações diversas que, nem mesmo quem as cria consegue esgotar. Levando esses aspectos em consideração, proponho visualizar esses conjuntos de imagens não como meras ilustrações do texto, mas componentes visuais sensíveis e poéticos que se somam ao texto, podendo suscitar a memória e a escuta de quem as observa. Dessa forma, partindo da mostra de conjuntos de imagens que permeiam e ativam uma cartografia visual dos momentos do processo de criação, o texto a seguir dialoga com a teia de conceitos e, será apresentado em três subseções equivalentes aos movimentos da criação ilustrados no mapeamento visual que foi apresentado:

- a) O primeiro conjunto de imagens da criação em ateliê ativa a seção “Aquários”, onde abordo as primeiras experiências com água e os objetos no ateliê; as escolhas materiais, estéticas e poéticas que permearam testagens, hipóteses e acasos do trabalho nascente, a partir da cartografia e da teia de conceitos.
- b) O segundo conjunto de imagens do processo de criação no lago ativa a seção “Ex-rio”. Nela rastreio a saída do ateliê e o momento em que o Rio Uruguai surge no trabalho como lugar de experimentação, preocupações ecológicas e memória de águas passadas, relacionando o processo a teia de conceitos.
- c) O terceiro conjunto de imagens mostra a obra e ativa a seção “Cheia”, onde examino a obra e suas possíveis implicações com a questão da pesquisa em torno dessa prática artística como ativadora de escutas da natureza, em diálogo com a teia de conceitos dos ecos de uma escuta.

³³ Tese: SILVA, Tharciana Goulart da. *Coletas docentes: uma leitura a/r/tográfica*. 2022. 338 f. Tese (Doutorado) - Linha de Pesquisa de Ensino de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.

Dissertação: SILVA, Tharciana Goulart da. *[entre] imagens transitórias*. 2017. 164 f. Dissertação (Mestrado) - Linha de Pesquisa de Ensino de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

Ambas estão disponíveis em: <<https://www.tharcianagoulart.com/publica%C3%A7%C3%B5es>> Acesso em: 31 mai. 2025.







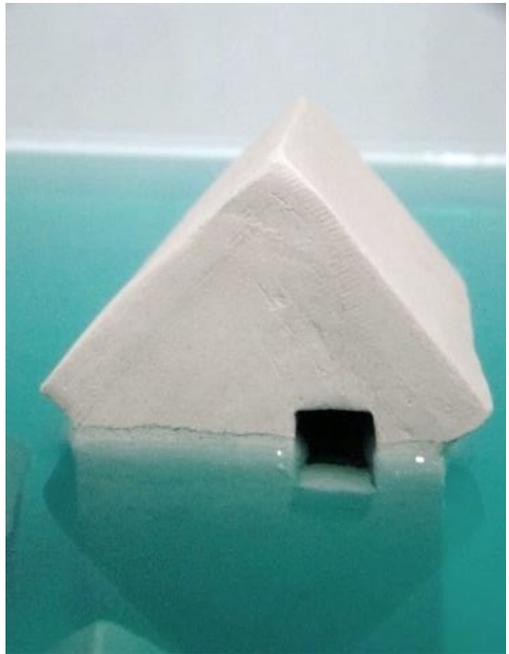
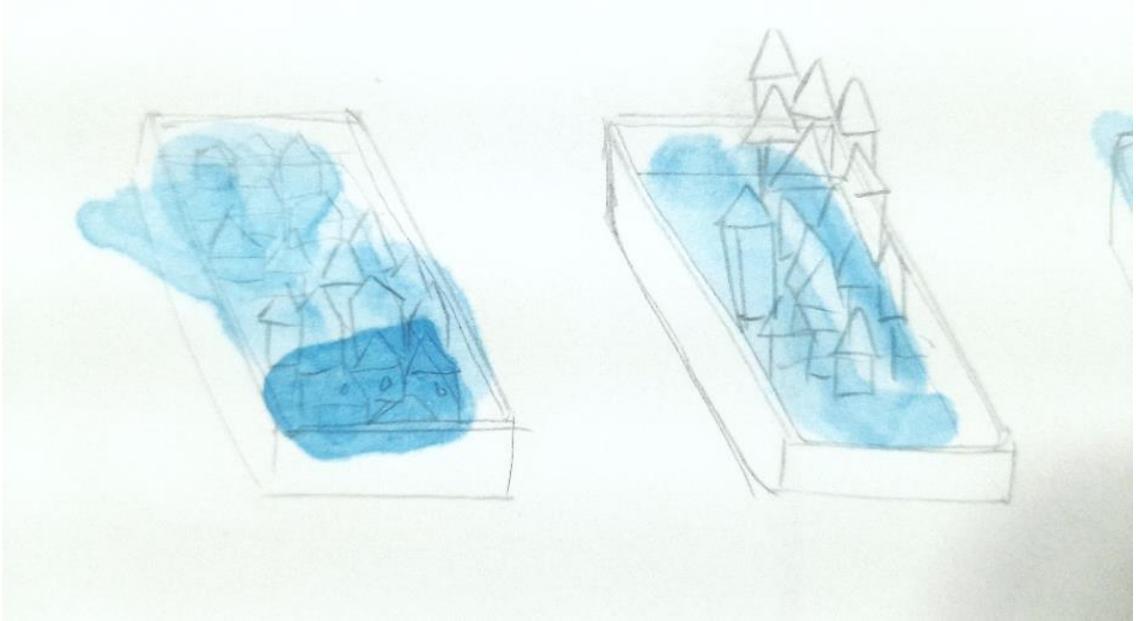




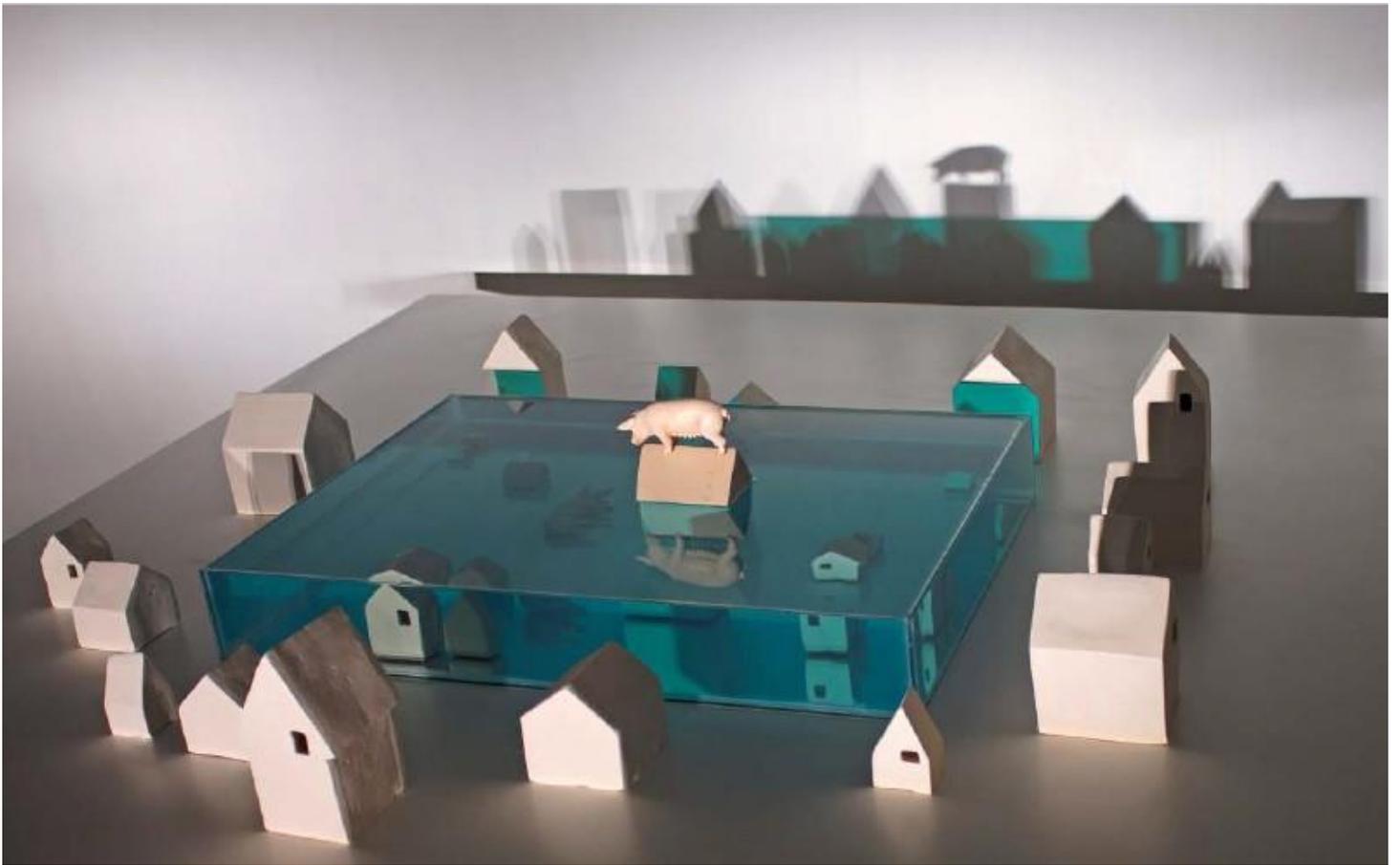


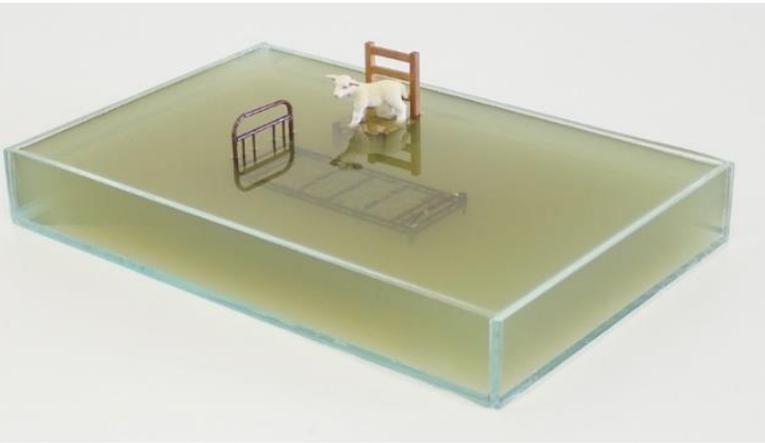


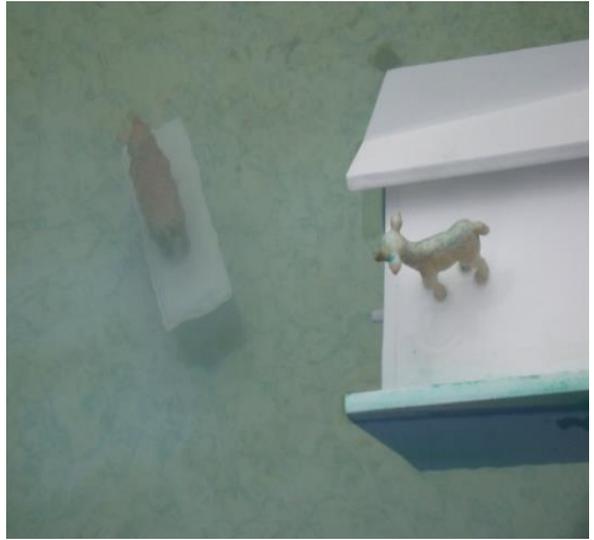












4.1.1. Aquários

Não foi por acaso que escolhi a água. Já fazia ilustrações com aquarela, cujas aguadas abundantes eram derramadas sobre a tela em sucessivas camadas. A pintura, dessa forma, surgia entre a evaporação, a secagem e nos vestígios residuais que se sedimentavam nas imagens deixando rastros da presença da água. Então, com o passar do tempo, ocorreu uma continuidade à essas pinturas aguadas quando, a partir de 2014, passei a usar a substância água, ela mesma, sem o uso de um suporte como a tela.

Naquele momento não sabia onde ia dar aquela produção no ateliê. A intenção era movimentar a criação em direção a um projeto poético em artes visuais.

Considero que um novo processo de criação pode iniciar sem muita clareza, como argumenta Salles (2006). Ela diz que o percurso e a investigação vão maturando as criações com o passar do tempo. Um olhar atento aos movimentos de uma criação produz simultaneamente a arte e a reflexão sobre ela, pois:

Pensar em criação como processo, já implica movimento e continuidade: um tempo contínuo e permanente com rumos vagos. A criação é, sob esse ponto de vista, um projeto que está sempre em estado de construção, suprindo as necessidades e os desejos do artista, sempre em renovação. O sentimento de que aquilo que se procura não é nunca plenamente alcançado leva a uma busca constante que se prolonga, que dura. O tempo da criação está estreitamente relacionado, portanto, ao tempo da configuração do projeto poético (Salles, 2006, p.66).

Os registros fotográficos, textos e esboços encontrados permitiram, enquanto documentos do processo (Salles, 1998), um olhar sobre o próprio instante em que a feitura ocorreu, mas tencionam a todo tempo com o presente, gerando e retroalimentando a construção constante do meu projeto poético, considerando que um projeto poético se faz num percurso onde obras vão sendo criadas (ele é o conjunto de uma trajetória artística).

Tal movimento se dá também nos acasos, improvisos e erros (Salles, 1998); em testagens que, se acabam não funcionando naquele instante, podem tanto ser excluídas, como podem fazer sentido em outro momento. De todo modo, erros e acasos funcionam a favor daquilo que está sendo criado, abrindo-se em *insights* intuitivos. Desse ponto de vista, veremos que muitos dos testes e materiais dessa primeira fase de experiências criativas que intitulei “Aquários” não perfazem a materialidade do trabalho final exibido, no entanto, constituem uma espécie de “escutamento” do movimento das coisas se formando e se fazendo durante um percurso de “invenção” (Pareyson, 1997) do meu próprio modo de criar e pensar arte.

Sob essa perspectiva de movimento e de continuidade, “um pensamento tentacular” (Haraway, 2023) parece ser uma boa imagem conceitual para apreender e abraçar o vai e vem,

os fluxos, os fazimentos e as interconexões que essa prática artística envolveu. Além disso, inspirada pela autora, que observa nos polvos, nas teias de aranhas e jogos de barbante uma metáfora para essa forma de pensamento, tomo a imagem da água, para além de um elemento material da obra, metaforicamente, como estimuladora dessa forma de pensamento, enquanto escuta do processo ela se manifesta fluindo em sensibilidades tentaculares. Assim, o tempo de criação e as ideias que foram emergindo em movimentos e continuidades com os objetos e a água enquanto ações e imagens em andamento, conectavam pontos numa teia que foi se construindo ao mesmo tempo em que foi se fazendo materialmente no ateliê.

Conectando essas percepções de uma teia à ideia de rede em Salles (2006) quando descreve a criação artística como um processo dinâmico, contínuo e não isolado, onde a experimentação e a investigação são essenciais, um pensamento tentacular pode remeter a uma ação criativa que constantemente se faz formulando e conectando hipóteses, o que leva à descoberta de novas possibilidades e pontos de contato nessa rede. Esse processo envolve tanto a prática quanto a reflexão, a pesquisa e a busca por conhecimento. “Se olharmos a continuidade sob o ponto de vista do percurso da construção de uma obra, estamos nos referindo ao tempo da investigação. A experimentação ou a investigação da arte deixa transparecer a natureza indutiva e contínua da criação (Salles, 1998, p. 67), ou seja, “a obra espera pelo tempo do artista [...]. Esse tempo é potencialmente sem fim, é um tempo onde ‘o gesto é sempre inacabado’”. (Salles, 1998, p. 69). Ou seja, no meu percurso ela fluiu e continua a fluir como a água num rio em movimento ramifica-se e abre-se em teias e redes com outros rios.

Portanto, com esse olhar de agora, e atenta ao processo do passado, fui redescobrendo como a água foi se tornando uma matéria companheira daquela criação, um elemento que compõe uma rede, uma forma de pensamento, de imaginação, uma conexão com a natureza. Com esse olhar, fui compreendendo a água como uma parente estranha (Haraway, 2023) com quem dividi a criação.

Esse olhar do agora também sugere uma forma ecocrítica (Patrizio, 2023) ao analisar o a relação com as matérias, especialmente com a matéria água, de revisitar o processo de criação com um “olhar ecológico”, como sugere autor ao propor esse mesmo olhar para a história da arte. Portanto, esse modo de olhar aponta uma preocupação ecológica que foi surgindo aos poucos naquela época, mas com as leituras dessa pesquisa foi ficando mais evidente no momento mesmo de cartografar e de produzir essa escrita.

4.1.1.1. Água como ser cocriador

Agora, convido a fazer um movimento: lembrar ou retornar às imagens da narrativa visual que foi apresentada no início da seção intitulada Aquários.

Foi no meu movimento retroativo da cartografia dos arquivos que encontrei várias fotos de gotas d'água esverdeadas e azuladas. Reparei como a água líquida, ao pairar sobre a tela, toma uma forma circular, se acomoda. As gotas de variados tamanhos formaram uma imagem potente que despertou em mim a vontade de experimentar a água para além dos limites da aquarela. Lembro de ter fotografado gotas d'água assim que as fiz pois, também sabia que logo que elas evaporassem, sobraria somente a tinta. Essa efemeridade sugerida pelas pequenas poças começou a provocar em mim uma vontade de aumentar o tempo de duração da água, de ampliar sua presença. Foi quando comecei a pensar em recipientes para acondicioná-la.

Não recordava dessa testagem de gotas antes de rever as fotos guardadas. Tomando consciência dela como um momento relevante para tocar nessa cartografia percebo que, a partir dali, a água passou a ser uma presença muito mais constante no cotidiano no ateliê. Talvez, inferindo novamente as ideias de Haraway (2023), tenha encontrado na água uma espécie de companheira para “fazer-com”, ou melhor, em cocriação, com a qual fui desenvolvendo uma intimidade.

Naquela fase da criação, essa associação com a ideia de um fazer compartilhado e simpoiético (Haraway, 2023) com a água e objetos não estava presente na reflexão. Uma espécie de *insight* ocorreu nessa associação com a teia de conceitos. Talvez até estivesse, mas na forma como eu observava e reagia ao comportamento e a plasticidade da água. Portanto, é no olhar retrospectivo desta pesquisa que surgem com mais clareza essas associações e percepções sobre uma escuta ecológica, relacional e sensível da água como um ser participante naquelas primeiras experiências aguadas. Para mim, é uma mudança de paradigma, pensar as matérias e materiais da natureza como cocriadores, onde é preciso criar respeitando e acolhendo suas manifestações e vontades como parte integrante do trabalho artístico, ativando então, uma escuta ecológica natural-cultural e ecocrítica.

Essa percepção também vai de encontro ao que Salles (2006) sugere sobre produzir um olhar retroativo como capaz de redefinir o passado da criação, capaz de revelar novas possibilidades simbólicas, conceituais e práticas para o agora e o futuro:

Essa reversibilidade ou retroatividade gera um tempo feito de idas e vindas, fluxos e pausas, que envolve julgamento retrospectivo. Nesses momentos, o futuro revisa e redefine o passado. Neste contexto, é preferível falar da experimentação como movimento e não como evolução: não há segurança de que a obra em construção esteja caminhando de uma forma pior para outra melhor. A melhora não é uma certeza. No vai-e-vem da busca do artista, assistimos a muitas recuperações de formas que foram, em outro momento, negadas ou rejeitadas. Vale lembrar que aqui reside

um dos motivos pelos quais o artista preserva formas anteriores: sabe que suas escolhas podem ser refeitas (Salles, 2006, p.70).

Portanto, revisitar meu processo de criação e pensá-lo como movimentos em vez de uma evolução, como diz a autora, introduz e renova sensibilidades e conhecimentos produzindo novos prismas para os trabalhos passados, impactando nos atuais e nos futuros. Esses movimentos perpassam os momentos introspectivos, singulares e subjetivos da criação e o próprio caminhar dessa cartografia enquanto se torna público neste texto o objeto-processo, ou seja, um movimento feito agora que também reinventa o anterior, a partir do conhecimento e do aprendizado que ele pode produzir.

Ao me confrontar com as gotas d'água em um dado momento daquele processo passado, uma atenção sensível aos movimentos modulou o subsequente processo de criação. Rever essa imagem agora, nessa cartografia, é como descobrir uma nova imagem na antiga. A experiência decorrida, o conhecimento adquirido e o espírito dessa época, conferem a ela outras camadas simbólicas. Uma gota d'água, em outra circunstância, poderia ser negligenciada como um mero respingo ou acidente sobre uma superfície. Numa prática material imersa na atmosfera de uma situação artística, essas poças d'água comunicaram uma direção poética e ecológica, revelando a água como uma entidade capaz de uma agência conjunta na experiência estética (ela tem seu tempo, suas vontades, evapora, desaparece, modifica os objetos), e é capaz de gerar questionamentos mais profundos sobre esse elemento essencial à vida.

O processo de criação, desse modo, se mostra como um fazer multissensorial (Leote, 2015) subjetivo e experimental – difícil explicá-lo totalmente em palavras, há algo que escapa, que só é possível “escutar” na materialidade da criação ou na obra – mas, ao mesmo tempo, vai se mostrando como uma conexão aos problemas e incertezas ecológicas e ambientais que marcam o espírito desse tempo onde arte e vida se unem (Kanton, 2009a). Minha experiência artística, portanto, não se isola em uma bolha individual, mas ressoa com as ansiedades e os questionamentos que tencionam o tecido e os “padrões vastamente injustos de dor e alegria” (Haraway, 2023) da vida contemporânea de todos os seres.

A experiência que vivi e desenvolvi no ateliê, quando pensada como um modo de “escutar” a água, pressupõe uma ativação da subjetividade e dos processos perceptivos (Leote, 2010; Ingold, 2008) estimulando uma cognição imaginativa (Pimentel, 2013) que transcendem a mera contemplação passiva, poetizando uma interação ecocrítica (Patrizio) com a matéria e o fazer. Essa vivência também parece se alinhar com a ecosofia de Félix Guattari (1990), especialmente no que concerne à ecologia mental. Para o autor, em uma crítica à homogeneização do pensamento, a arte pode ser uma ferramenta para a produção de

subjetividades sensíveis, ético-políticas e estéticas renovadas. Uma reflexão decisiva aflora nesses movimentos. Trata-se de considerar as dimensões subjetivas, sociais e ambientais imbricadas, ou, na perspectiva da ecosofia proposta por Félix Guattari (1999), pensar como essas camadas podem se entrelaçar na minha produção artística enquanto um gesto de reflexão ecológica, tecidas como redes dinâmicas do contexto (Salles, 2006). Para mim, quando uma simples gota d'água é experimentada e pensada numa situação artística muitas redes ecosóficas podem emergir.

4.1.1.2. Cenários líquidos

Continuando meu relato sobre a criação com a água, intuitivamente comecei a procurar recipientes para que ela pudesse, pelo menos momentaneamente, existir nas criações: pratos, caixas, bacias, potes etc. Logo ela foi mostrando sua habilidade de se moldar a um recipiente, mas nunca permanecer ali por tempo demasiado. Que também, a temperatura, a umidade ou secura do ar, o calor ou o frio influenciavam seus estados físicos. Descobri também, que ela poderia deixar sinais de sua presença, mas hora ou outra desapareceria; estava lidando com um elemento efêmero que sempre manifestaria seu ciclo hidrológico. Esse ciclo não poderia ser domesticado. Deveria assim, ao lembrar o olhar ecológico ecocrítico sobre a materialidade (Patrizio, 2023), estar sempre atenta na criação e no cuidado responsável com o uso da água doce e potável que coletava das torneiras, pois ela não é infinita no planeta, e ela evapora, muda, desaparece, deixando de ser água líquida³⁴.

Enquanto buscava objetos da cozinha e no ateliê para acomodá-la, essa busca logo se ampliou a outros objetos, como brinquedos e miniaturas. Pegava na casa aquilo que me interessava, um jacaré azul, uma girafa de plástico; cachorros, galinhas ou onças de brincar, mini móveis de brinquedo, casinhas, carros, bonequinhas, tudo que minha pequena filha deixava pelo caminho. Aos poucos comecei a garimpar na internet, no lixo, a pedir doações de

³⁴ O ciclo renova a quantidade de vapor d'água na atmosfera e a quantidade da água líquida, periodicamente, mas é sempre a mesma quantidade de água que é renovada. O aumento intenso de demanda diminui, portanto, a disponibilidade de água líquida e coloca em perigo os usos múltiplos, a expansão econômica e a qualidade de vida. As águas doces continentais também sofrem com a contaminação causada por inúmeras substâncias, pelo despejo de esgotos domésticos e industriais, e com acúmulo destas nos sedimentos de rios, lagos e represas. Como se chegou a este ponto no uso e degradação de um recurso natural vital para a sobrevivência de todas as espécies de animais e plantas? A resposta é: porque se acreditava que o recurso era infinito, assim como a capacidade de autodepuração do sistema. Pensava-se que a tecnologia desenvolvida pelo homem poderia tratar qualquer tipo de água contaminada e recuperá-la. Na verdade, o recurso é finito, pois a quantidade de água líquida depende de demanda, e a capacidade de autodepuração dos sistemas tem limites; é bom ter em mente, também, que os custos para transformar água de qualquer qualidade em água potável estão se tornando proibitivos (Tundisi; Matsumura-Tundisi, 2020, p.18).

coisas usadas, a catar em restaurantes as louças trincadas. Havia algo da infância, do brinquedo e do brincar que foi surgindo intuitivamente no processo, talvez pelo momento da maternidade que eu vivia na época, talvez por remeter a minha própria infância onde catava coisas no chão. Penso que sim, mas também, como veremos mais adiante, essa conexão com a infância se mantém na estética de meus processos, seja nos objetos miniaturizados, seja na forma de montar os trabalhos empilhando e arranjando coisas como quem brinca de criar cenas com os objetos.

Mergulhando os brinquedos na água levemente pigmentada para manter certa transparência, ia compondo espécies de cenários líquidos e coloridos sobre a mesa do ateliê. Esses arranjos (foram muitos) com a água e os objetos eram guiados por uma experiência intuitiva e quase pictórica no espaço, onde as cores e formas iam, aos poucos, sugerindo direções. Fui descobrindo com a evaporação, que manchas dos vestígios de cor depois da evaporação água se revelavam nos objetos e recipientes. Decidi que essas manchas fariam parte do trabalho, em algum momento que ainda não sabia definir.

Depois de inúmeras experiências com esses objetos e água, algumas ideias foram tomando forma. Foram essas criações que direcionaram as etapas seguintes. Normalmente, quando inicio algum trabalho, não sei bem o que ele vai ser, quanto mais vou fazendo, experimentando, observando, mais me aproximo de algo. É algo parecido com uma conversa com as coisas, ou talvez, uma escuta das coisas.

No início coletava em casa mesmo. Depois, passei a buscar em lojas de brinquedos, na internet, nas ruas, nos descartes, na feitura de miniaturas, dando início a uma espécie de “coleção de objetos” que alimentava a criação. Testei, por exemplo, empilhar vários deles sobre uma tábua, imersos em potes com água, para experimentar uma imagem de desabrigo, para sugerir uma espécie de metáfora para o abandono das coisas de brincar.

Mais recentemente, caminho enquanto coleteo fragmentos orgânicos, lixos e resíduos encontrados no chão, limitando drasticamente o consumo e a feitura de novos materiais para a produção artística. Essa pode ser uma forma ecocritica de produzir arte.

Já identificava nos objetos e na água aspectos autobiográficos ligados a infância, mas não havia uma intencionalidade clara. Eram testagens, hipóteses poéticas que iam ganhando corpo quanto mais encontrava coisas que me interessavam e descobria como elas se comportavam na água: se afundavam, flutuavam, ficavam manchadas, destruídas ou alteradas pelo contato com a água por um determinado tempo. Uma percepção cada vez mais aguçada dessas dinâmicas entre água, pigmentos e objetos foi ficando mais latente e, com o tempo, as coletas foram ficando menos aleatórias.

Fui desenvolvendo o hábito de coletar e garimpar. Isso se transformou em uma espécie de coleção de abastecimento para a prática artística, que mantenho até hoje. Aos poucos, desenvolvi outros trabalhos baseados nas coletas, nem sempre com uso da água, mas de certo modo, sempre com a água como uma forma fluida de pensar a criação. Em 2015, no Ateliê Pastilha, a coleta servia de abastecimento e suporte para oficinas com adultos e crianças. Um dos trabalhos posteriores ao Cheia, onde essa coleta serviu para uma experiência artística coletiva, foi “Prelúdio para um lugar qualquer: espaço temporário experiências³⁵”, de 2019. Em 2020, em “Sopro³⁶”, durante a pandemia, coletei vídeos que fiz na rua e no jardim de minha mãe e depoimentos de várias pessoas para produzir uma experiência virtual e sonora que remetia ao ato de respirar diante da situação da pandemia. Outro trabalho, mais recente, foi o Projeto coletivo “Pequenos Sinais Poéticos³⁷” de 2024, onde desenvolvi uma obra composta da coleta de fragmentos de lixo, restos, resíduos e materiais orgânicos durante caminhadas nas ruas da cidade, convidando o público a coletar da própria instalação para refletir sobre afetos e consumo a partir dos objetos, do desenho e da escrita.

Essas práticas artísticas podem ser vistas como desdobramentos tentaculares e transversais que fluem dos processos criativos com a água e as coletas, gerando novas redes de interações (Salles, 2006) e trabalhos a partir alguns procedimentos e testagens que foram se abrindo em novas ramificações. “Quando nos aproximamos de alguns pontos de referência, deparamo-nos com novas interações das redes, ou seja, suas ramificações, divisões e subdivisões. Todo esse movimento é impulsionado pelas obras ou pelas indagações que instigam o artista ” (Salles, 2006, p.56). O que conecta esses trabalhos citados acima, além da coleta como fio condutor, é a proposição de refletir sobre temas ambientais, memórias, consumo.

Salles (2006) aborda a coleta como parte desse movimento de criação onde: “o artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo, o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta: o artista recolhe aquilo que de alguma maneira toca sua sensibilidade e porque quer conhecer ” (Salles, 2006, p. 57). A coleta de materiais, segundo a autora, é uma extensão do processo criativo, uma imersão constante.

³⁵ “Prelúdio para um lugar qualquer: espaço temporário experiências³⁵”, 2019. Aconteceu na VI Semana Acadêmica intitulada Estética – do curso de Filosofia, UFFS, Erechim-RS. Disponível em: <<https://valartstudio.wixsite.com/my-site-2/projetos>>. Acesso em 15 de abr 2025.

³⁶ “Sopro”, 2020, Prêmio Aldir Blanc, Erechim-RS. Disponível em: <<https://valartstudio.wixsite.com/my-site-2/projetos>> Acesso em: 25 mai. 2025.

³⁷ “Pequenos Sinais Poéticos³⁷” de 2024 foi um projeto coletivo desenvolvido com recursos da Lei Paulo Gustavo, aprovado no Edital da Secretaria de Cultura e Esporte da Prefeitura de Erechim-RS, com apoio e local de realização da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS de Erechim, RS. Disponível em: <https://www.instagram.com/pequenos_sinais_poeticos/?hl=pt-br> Acesso em 15 de abr 2025.

O olhar do artista pode ser direcionado pela busca de soluções para seus desafios artísticos, enquanto é guiado por uma sensibilidade aguçada, como a de um colecionador de emoções ou um farejador de possibilidades futuras, argumenta a autora.

Para essa sensibilidade aguçada do “farejar” poderia ser possível dizer que há que se estar “verdadeiramente presente”, lembrando Haraway (2023); com o corpo em “envolvimento” (Santos, 2023) com as “texturas do mundo” (Ingold, 2022). Assim, no processo de criação se ativam modos de “escutas” que perpassam as percepções multissensoriais (Leote, 2015) enquanto sensibilidades que convocam a atenção dos sentidos em imaginações cognitivas (Pimentel, 2013) ampliadas. Colocar-se em modo de escuta sensível mediada por uma situação artística é ativar uma rede (Salles, 2006) de conexões poéticas, imagéticas e metafóricas que se imbricam na relação com os materiais e com o contexto.

4.1.1.3. Coletar para contar histórias

No caso do meu trabalho, a coleta não só o alimenta, como também, esses objetos, coisas e materiais fluem com a água e passam a compor os próprios trabalhos. Uma das questões que emerge dessas práticas é atribuir significados aos objetos; pensá-los poeticamente como contadores de histórias, ou seja, perguntar o que eles podem dizer? Quais histórias podem ser contadas com eles ou quais eles mesmos podem contar no processo?

A respeito da intenção de atribuir significados às coisas, Dylan Kerr (2016) argumenta que a arte contemporânea tem demonstrado um interesse crescente em considerar objetos e coisas como entidades comunicativas, uma perspectiva que não é inédita na história da arte. Ele faz perguntas curiosas: “Pergunte a si mesmo: o que sua torradeira quer? E seu cachorro? Ou as bactérias em seu intestino? E os pixels na tela que você está lendo agora — como está indo o dia deles? (Kerr, 2016, n.p)”. Em outras palavras, as coisas, os animais, os rios e outras entidades possuem um tipo de consciência que não conseguimos entender?

Essas perguntas podem até causar certo estranhamento, mas convidam a considerar que a consciência, ou alguma forma de experiência da existência, pode não ser um fenômeno exclusivamente humano. A definição de consciência é fortemente influenciada pela experiência subjetiva, pela capacidade humana de raciocínio complexo, linguagem e autoconsciência. A questão central é se estamos limitando nossa compreensão da realidade

ao assumir que apenas o que se assemelha à nossa própria experiência é digno desse nome. Pensar que pode haver outras formas de ser no mundo, outras maneiras pelas quais as entidades interagem com seu ambiente e experimentam sua própria existência mesmo que essas formas nos sejam completamente estranhas ou difíceis de imaginar. É o que sugere Tsing (2019) com sua vivência e pesquisa sobre a socialidade de cogumelos matsutake. Essas existências das coisas e dos objetos também se tornaram mais conscientes para mim à medida que o processo de criação evoluiu com eles, e mais ainda nesta pesquisa.

Portanto, considerando essas percepções, o processo de Cheia descrito até aqui pode ser interpretado não apenas como a criação de uma obra, mas também como um processo de interação em forma de uma escuta dos materiais e elementos envolvidos nele, especialmente a água. A metáfora em “escutas da natureza”, a navegação entre conceitual e sensível, a acumulação e coleta de objetos e a abertura das narrativas visuais à interpretação são aspectos do processo que ressoam com essas perspectivas sugerindo uma posição de receptividade ao que os materiais poderiam/podem dizer, afetar ou manifestar ao longo do meu processo de criação, indicando caminhos na direção da feitura do trabalho artístico.

No pluralismo das práticas de arte contemporânea perguntas que tentam integrar outras alteridades como plantas, coisas, animais, rios, máquinas, matérias e materiais parecem ser cada vez mais comuns nas práticas artísticas, seja dos artistas, curadores, historiadores, críticos e outros agentes. Essas reflexões, que Santaella (2017) faz no artigo “Ignições das artes contemporâneas na virada especulativa”, também tentam dar conta de sinalizar movimentos filosóficos que pensam o mundo material e que têm sido interesse de artistas contemporâneos. Elas estão relacionadas a novas ontologias, epistemologias e quebras de paradigmas antropocêntricos que dizem respeito a formas outras de pensar os mundos e as velhas dicotomias, como natureza-cultura, argumenta a autora. Essa abordagem artística se desenvolve em paralelo com os avanços científicos e tecnológicos, bem como com movimentos filosóficos dentro das humanidades em torno de novos materialismos. A autora diz que essas correntes filosóficas buscam novas formas de entender a ontologia (a natureza do ser) e a epistemologia (a teoria do conhecimento) em resposta ao contexto de crises e incertezas do mundo atual, a exemplo dos autores e autoras que investiguei nesta pesquisa pois, como elo comum, buscam questionar a visão antropocêntrica que coloca os humanos no centro ao explorarem alternativas e perspectivas ecológicas ampliadas.

Considerando a coleta de objetos como uma forma de escutar ou imaginar ou sentir o que eles mesmos poderiam dizer, conecto o processo de Cheia a um sentido fabulativo

que ativa uma escuta das coisas no processo de criação. Haraway (2023), ao especular outras estórias que sejam de cura em um mundo ferido, credita a Úrsula K. Le Guin por tê-la ensinado sobre as teorias e as estórias como “bolsas espaçosas” para coletar, “terraformar”, carregar e contar as coisas da vida. Um dos exemplos citados pela autora é a obra “Teoria da bolsa de ficção” de Ursula K. Le Guin. Ela a menciona repetidamente como fundamental para sua própria compreensão das estórias “naturaisculturais” para ficar com o problema. Ela a descreve como uma teoria sobre um recipiente que coleta e carrega as estórias de vida em continuidades como “mundificação”, em contraste com as narrativas de ficção das grandes histórias focadas em armas, heróis e conflitos. Le Guin (2021) reflete sobre, se em vez de priorizarmos a evolução de objetos que se tornaram ferramentas de guerra – do osso ao machado, da espada à bomba – déssemos mais importância aos objetos que servem para conter ou guardar coisas? Em vez disso, propõe que a forma mais natural e representativa da narrativa, e da vida humana é semelhante a uma sacola ou bolsa:

Se é humano colocar algo que você quer, porque é útil, comestível, ou bonito, numa bolsa, numa cesta, ou numa folha enrolada, ou num ninho tecido com seu próprio cabelo, ou com o que você tenha a mão, e então levá-lo para casa com você, sendo a casa outro tipo de bolsa ou saco, um recipiente para pessoas, e então, mais tarde tirá-lo e come-lo, ou compartilha-lo ou armazená-lo para o inverno em um recipiente mais sólido ou colocá-lo num patuá ou no altar ou no museu, o lugar sagrado, que contém o inviolável, e depois, no dia seguinte, provavelmente fazer mais do mesmo – se isto é humano, se é isso que é preciso, então afinal eu sou humana (Le Guin, 2021, p.21).

Essas perspectivas sobre a coleta e a bolsa ou o recipiente como estórias de continuidades associa aos processos de coletar, sendo essa bolsa o próprio ateliê e onde as experiências e esses objetos se acumulam, cenários com objetos e a água configuram formas visuais e materiais de contar estórias para atualizar memórias, criar mundos, reavivar e lembrar perdas para agir no presente através da arte.

Ressoando com essas ideias, no vai e vem da busca dos guardados digitais encontrei, em um dos textos, uma reflexão que escrevi sobre os procedimentos de coleta e a prática artística. Copiei um fragmento diretamente do meu arquivo para apresentar aqui pois, assim como as fotografias, meus textos e notas também são documentos da criação, capturam um pensamento em ação (Salles, 1998). Meu texto:

[...] garimpar objetos tem sido um dos principais pontos de partida para desenvolver pinturas, vídeos, aquarelas, fotografias, gifs ou arranjos com os próprios objetos [...]. Começo testando possibilidades combinatórias com atenção as circunstâncias que eles apresentam no cotidiano. Os próprios objetos funcionam como *insights*, ora sozinhos, ora em grupos; submersos em água, organizados por escala ou cor, por exemplo. Depende muito do que encontro, da atenção e da presença. Pode ser uma miniatura, um brinquedo, um papel antigo, uma maquete, um livro ou uma pedra, um arquivo ou coisinhas encontradas na rua (meu interesse mais recente). A escolha

acontece quando algo desperta um sentimento, uma sensação. Na maioria das vezes são coisas antigas e usadas, achadas na rua, no lixo, no cotidiano da casa, doadas ou herdadas. Uma espécie de jogo ou propósito/circunstância emerge das “disponibilidades” que descubro num objeto, arquivo, memória ou material. O trabalho surge como consequência de um “arranjar coisas” no espaço, nas tentativas de organizar espécies de cenários, adotando ou atribuindo aos objetos aspectos simbólicos imaginados, ambíguos ou lúdicos. Como os objetos adquirem valor, ou objetos são criados para dar valor ao simbólico, criar sentidos? O que eles podem dizer? Quantos mais precisamos construir? Há um lugar da minha memória de infância que também entra em jogo, ativando um tipo de ficção que flerta com a ilustração, articulando algo que escapa entre a memória, e o efêmero da água e dos objetos. Um instante fragmentado, onde partes e pedaços das coisas e das lembranças podem dar origem a imagens e palavras. Cor, forma, textura, escala, luz, som, espaço podem funcionar como disparadores de uma ideia. Repetir, acumular, empilhar, justapor, confrontar, mergulhar, compartimentar, ouvir são artifícios ou tarefas que exploro num jogo entre o que quero dizer e o que os objetos podem dizer por si ou para quem os observa, acolhendo um tipo de encanto que percebo nas coisas fora da ordem, ou na ordem que está posta, deslocando-os de sua função utilitária, algo que tem muito a ver com meu brincar de casinha da infância.

Quando refiro no meu texto que o trabalho surge como consequência de um “arranjar coisas” no espaço, nas tentativas de organizar espécies de cenários, deslocando ou atribuindo aos objetos aspectos simbólicos imaginados, ambíguos ou lúdicos traço uma tentativa de compreender como surgiram as coletas e a ideia de uma escuta dos objetos e da água, deslocando os objetos de sua função utilitária – o que pode ajudar a compreender como as testagens de recipientes e objetos na água foram levando a perceber com Haraway (2023) e sua inspiração em Le Guin (2021), que esses pequenos cenários líquidos são como pequenas histórias, ou pequenas bolsas de carregar lembranças. O que o porco que se abriga em um telhado diante da enchente sente e quer contar? O que uma casa engolida pela água pode dizer sobre si e sobre quem ela perdeu? O que a água pode manifestar no trabalho ou na emoção ou na lembrança de quem a vê?

Essas histórias foram surgindo aos poucos, nos pequenos passos, nos pequenos encontros com os objetos e a água, na experimentação de uma espécie de teatro com as coisas, encenado nos aquários que fui desenvolvendo. As perguntas do texto “como os objetos adquirem valor, ou objetos são criados para dar valor ao simbólico, criar sentidos? O que eles podem dizer? Quantos mais precisamos construir? ”, são questões que moviam e permearam o processo de criação e continuam a permear minha produção.

Depois de testar pratos, vasilhas, tubos de vidro, e caixas de madeira compensada, foram justamente essas caixas que pareceram mais potentes para se tornarem recipientes ou, como nomeei na época, “Alagamentos em caixas”. Percebi que os pratos e vasilhas poderiam dizer sobre sua condição de mesa posta na cozinha ou induzir a algo comestível, já que este significado está intrínseco no signo da sua função utilitária – recipientes onde se colocam alimentos, usados para comer. Não pretendia induzir a esses signos. Estava mais interessada

em recipientes que fossem mais ou menos neutros, se é que isso é possível, como uma simples caixa branca ou, que se conectassem com a ideia de mergulhos mais profundos, que pudessem conter mais água para contar minhas histórias de alagamentos, mergulhos, afogamentos. No entanto, as caixas deterioravam rapidamente e a água escapava delas. Assim, resolvi desenvolvê-las em vidro, do mesmo modo que são feitos os aquários. Desse modo, a ideia de cenários líquidos submersos em aquários foi emergindo nessas testagens, surgindo sem ter sido uma definição a priori, os aquários de vidro passaram a despertar outras ideias, abrir outras possibilidades. As caixas pareciam remeter a maquetes, salas ou quartos...por sua vez os aquários, já são recipientes onde se montam cenários aquáticos, usados para imitar rios, lagos e mares, acondicionar animais aquáticos ou terrestres, ou seja, objetos de capturar algo da natureza e trazer para o ambiente urbano.

Em desenhos com aquarela explorava manchas de água invadindo casas. Esses desenhos levaram a produzir alguns esboços iniciais das caixas de vidro com uma visão de pequenas casas sob uma mancha azul. Essas casinhas, que cabem na mão, foram feitas em argila por uma amiga ceramista. Pedi a ela que as fizesse com uma única janela bem alta, que não fossem esmaltadas para que a água penetrasse nelas. Assim, surge um dos primeiros cenários líquidos composto com as casinhas afundadas na água azulada do aquário e outras casinhas fora do aquário, livres da água. No centro da cena, uma miniatura de porco sob a água sugere um afogamento que parece ser observado por outro porco que está no telhado. Surgiu, nesse cenário, a ideia ou uma pequena história de um alagamento, uma espécie de pequena vila submersa, onde há o que está dentro e o que está fora d'água, há quem submerge, há quem escapa da água e quem fica debaixo dela. Observando a aparente fragilidade imóvel e azulada dessa pequena composição, algo inquietante pulsa no que parece um isolamento entre um lugar submerso e outro não: um porco tentando fugir da água subindo no telhado remete as lembranças das enchentes da minha infância, ao mesmo tempo surge como uma espécie de imagem da imagem mental da minha memória das enchentes da infância e, também é, uma cena recorrente nas enchentes cada vez mais presentes nas catástrofes climáticas atuais.

Um aquário é um reservatório artificial de água e seres aquáticos. Ou, no caso desse trabalho, é pensado como metáfora de uma espécie de bolsa onde se aprisionam naturezas-culturas. Transparente, pode ocupar espaços gigantes onde o público pode visualizar os seres retirados das profundezas das águas. Também, em menor escala, é destinado à criação de plantas e animais aquáticos com objetivo ornamental nada ecológico, mas que, talvez, seja uma forma de trazer para dentro de casa algo da natureza distante dos centros urbanos. Aos poucos fui me apropriando dessas ideias, ou desse objeto cultural ou dessa semiótica material do

aquário, mas em vez de plantas ou peixes vivos, os aquários conteriam objetos artificiais, tinta e água e, provavelmente alguns microrganismos. Em vez de ornamentais, eles acondicionariam pequenas cenas submersas com as quais começava a insinuar algum tipo de estória de alagamentos, de afogamentos. Eram as próprias cenas e objetos que começavam a dizer algo. Experimentei muitos desses cenários.

No meio desse percurso, mesmo com intenção de que o trabalho fosse exposto com água, resolvi testar algo que pudesse representar uma espécie de manutenção da água, usei os aquários como moldes e, no lugar da água, uma resina. O que resultou em objetos estáticos, ou blocos de resina. Depois de alguns testes realizados com as resinas, cheguei à conclusão que não interessava imitar a água colocando outra coisa em seu lugar. Percebi que a ausência dela travou o processo, ou seja, a água era um ser vivo na poética que eu experimentava, era como uma companheira que animava o trabalho, ela respondia, ela insinuava, ela agia. O bloco de resina era mudo para mim. Também, a visualidade levava a outra ideia: os blocos de resina com objetos encapsulados em seu interior passavam a impressão de uma incrustação como as que se utiliza nos estudos de zoologia. Portanto, essa dureza do bloco que fixava os objetos em uma espécie de eternidade se afastava da noção de efemeridade, de alagamento, de cenário líquido que já estava presente, de poder mover os objetos, de colocar as mãos dentro da água, de misturar cores nela, de vê-la secar. Ainda, a alta toxicidade da resina tornou-se um problema de saúde por seu cheiro forte e o descarte dos resíduos e das peças defeituosas era bem complexo e poluente. Além do mais, a resina aquecia muito e derretia certos objetos que acabei tendo que jogar fora.

Esse momento foi marcante pois, estimulou a vontade de limitar o uso de materiais poluentes ou mesmo, como no caso da coleta, ampliar o uso de matérias, materiais e objetos já existentes no mundo, reduzindo a sua compra ou a fabricação de novos. De um ponto de vista ecológico associo essa reflexão à urgente necessidade de um olhar ecocrítico (Patrício, 2023) para a atividade artística como um todo, assim como para todas as atividades profissionais enquanto consumidoras da natureza. Esse olhar ecocrítico leva a pensar sobre como as coisas são feitas, do que são feitas e como essas escolhas impactam no consumo da natureza. Foi um momento em que preocupações ecológicas e ambientais passavam a ser mais consideradas na criação, e, onde a coleta como uma bolsa para contar estórias surge nessa reflexão.

Ao fim e a cabo, essa aventura tóxica com resina acabou por reavivar a relação com a água e reafirmar a direção ou a tendência do projeto criativo rumo a uma abordagem mais orientada às questões ecológicas. Aquilo que é considerado erro no senso comum, no fazer artístico pode dizer ou informar muitas coisas sobre a direção de uma criação (Salles, 1998).

Talvez seja preciso escutar as coisas com atenção, escutar o que as coisas dizem. Com um olhar ecocrítico é possível perceber que a água também esteve presente, apesar de invisível, na feitura de praticamente todos os objetos que coletei e desenvolvi, sejam eles sejam de vidro, de plástico, de cerâmica, de madeira, de resinas etc.

Com essa ideia em mente, recorro a Ingold (2015) que sugere pensar o movimento e a vida dos materiais observando atentamente “as coisas de que as coisas são feitas”. Ele argumenta que essa compreensão envolve atentar para a história de seus fazeres, as habilidades envolvidas e as relações sociais e ambientais nas quais elas estão inseridas e podem impactar. A materialidade, nessa perspectiva, não é uma propriedade intrínseca dos objetos, ou materiais – como o autor denomina – mas emerge das relações e processos dinâmicos nos quais eles participam, pois há vida em todos os materiais. As ideias de Ingold (2015) disparam mais essa camada de escutas nessa reflexão: que nenhum dos objetos que ia coletando para compor a criação existiria sem a água pois, são materiais vivos. Nem mesmo aquelas resinas das quais desisti. Provavelmente, em alguma etapa de qualquer fabricação dos objetos de resina, de plástico, de vidro, de madeira ocorreu o uso da água doce, direta ou indiretamente. Provavelmente houve o uso de energia hidrelétrica. A água está em tudo, no corpo de todos os seres humanos e mais que humanos, inclusive nas coisas e nos objetos industrializados, mesmo que não a vejamos mais. E, especialmente a água doce, que se torna mais escassa no planeta.

Tundisi e Matsumura-Tundisi (2020), dizem em seu livro “A água”, que nos últimos cem anos, as reservas de água doce, tanto as que correm na superfície quanto as subterrâneas, têm sido impactadas de maneira inédita pelas ações humanas. A construção de hidrovias, o rápido crescimento das cidades e o uso intenso da água na agricultura e nas indústrias são as principais causas desse sofrimento. Eles argumentam que:

A água é uma substância essencial à vida. É encontrada na Terra sob as formas sólida, líquida e gasosa. Noventa e oito por cento da água neste planeta encontra-se nos oceanos (aproximadamente 109 mil km de água). Águas doces, que constituem os rios e lagos nos continentes, e águas subterrâneas são relativamente escassas. Essas águas doces nos continentes são a fonte que produz alimento e colheitas, mantém a biodiversidade e os ciclos de nutrientes, e mantém também as atividades humanas (Tundisi; Matsumura-Tundisi, 2020, p. 17-18).

Uma possibilidade de escutar a natureza se abre quando a constituição das coisas materiais é percebida desde “as coisas de que as coisas são feitas”, lembrando Ingold (2015), e conseqüentemente do ponto de vista dos impactos desse consumo, a exemplo das reservas de água doce, do uso dos rios. Portanto, pensando na prática artística como uma possível atividade para sensibilizar olhares ecológicos, tanto ao fruir a arte ou praticá-la (Leote, 2015), nela pode surgir uma escuta da natureza capaz de reeducar os sentidos, despertando para os saberes e as

urgências ecológicas e ambientais ao lidar com as coisas e descobrir sobre suas existências, escutando suas manifestações.

Quando mantive a água presente e continuei na experimentação com os aquários, fui me aproximando mais dela. E ela foi mostrando suas próprias vontades. Isso implicava em compreender, apreender e incorporar ao trabalho suas habilidades de água doce e líquida, seus fenômenos e comportamentos como a evaporação, a capacidade de infiltração, de escoamento, de capilaridade, de se moldar a um recipiente. Também, que essas habilidades estavam sujeitas às condições do tempo e da temperatura do ambiente. Buscava respeitar a relação entre o peso dos objetos e a água. Alguns boiavam facilmente, outros afundavam. Mantendo-os nos cenários/aquários sem fixá-los ou, em alguns casos, como das casinhas de plástico ocas ou sofás de plástico, inserindo pedras em seu interior para que ficassem submersas.

Portanto, essas testagens já indicavam para um trabalho final que precisaria ser sempre montado pessoalmente e que, essas de cenários e montagens seriam de dimensões variáveis e adaptáveis aos espaços, e acima de tudo, que a água iria sumir aos poucos. Imaginava que cada aquário poderia ser uma obra física e cogitava que eles poderiam também se materializar em fotografias. Esse fazer foi revelando que a água segue o caminho mais fácil, toma a forma do aquário, infiltra em ranhuras e porosidades, deixa flutuar, engole objetos mais pesados. Sossega, por um tempo. Logo evapora. Desaparece. Ela deixa ver os objetos mergulhados nela. Incorpora-se facilmente com as cores e pigmentos, deixando a luz atravessá-la. Mergulhadas nela, as coisas apodrecem, ela fica com cheiro ruim, deixa mofos nos objetos mantendo vivos os microrganismos que a habitam ou passam a morar nela, hospeda mosquitos indesejados. Assim, aprendi que usar fungicidas, cloro e outros produtos seria parte do trabalho, era necessário evitar o mosquito da dengue, por exemplo.

Relembrando, esse momento nascente dos aquários se deu enquanto fazia o Programa de Acompanhamento de Processos com outros artistas, sob orientação de Carolina Paz do Coletivo Doiseum³⁸. Esse acompanhamento proporcionava reflexões e análises críticas sobre o processo criativo tanto com a professora e artista Carolina Paz, como com os artistas do coletivo. Inclusive, um registro desse processo está no texto divulgado no site do Coletivo. Foi escrito em 2015. As imagens de Cheia já surgiam nos aquários como “cenários líquidos e alagamentos”, mas o texto evidencia que as memórias do Rio Uruguai e da Barragem de Itá, das quais falarei na seção seguinte, ainda não haviam surgido como ideia central, como

³⁸ Texto disponível no site arquivo do Coletivo Doiseum. Disponível em < <https://doiseum.com/val-schneider/> . > Acesso em: 14 jan 2025.

podemos ler a seguir no fragmento do meu próprio texto que passou a fazer parte dos documentos de processo cartografados:

Estes trabalhos são ainda processo, são pesquisa e experimentação que tem se desdobrado em diversas mídias e práticas. Experimento linguagens novas para mim. Tateio lugares entre lugares, divisas possíveis ou imaginadas, horizontes, demarcações de espaço, duração ou tempo, áreas. Lembranças, percepções imprecisas, e um fazer fragmentado. Uso brinquedos, pinturas, desenhos, fotografias antigas, água e minhas memórias inventadas para preencher esquecimentos. Nessa série mergulho brinquedos e miniaturas em cenários alagados, contidos em recipientes de vidro, penso numa brincadeira de casinha. Uma ilustração-objeto, um cenário líquido, talvez.

Quando emergem palavras como “aquários, alagamentos, cheia, desabrigos, mergulho, submerso, salvamentos” e a expressão “cenários líquidos” também vai aparecendo, começo a sair do ateliê e expandir as experiências para outros lugares com a presença da água. Uma das primeiras testagens foi numa piscina de plástico que estava no pátio. Nesse dia estava chovendo, fiquei horas do dia e da noite produzindo vídeos e fotografias, explorando a profundidade e as formas como os objetos se movimentavam na água profunda. Havia também a influência do vento, do som da rua, da chuva respingando na água. Ali os objetos boiavam sem estacionar, até pairarem nas bordas da piscina de plástico, que eu queria fora do meu ângulo de captura. Estava frio e úmido. A percepção dessa condição desbloqueou sonhos e memórias dos tempos de infância, das enchentes e situações de isolamento que vivenciei quando morava nas margens do Rio Uruguai.

Partindo dos “cenários líquidos”, parece oportuno dialogar com Bachelard (1997) sobre esse processo de criação enquanto uma forma de uma imaginação material, ou talvez, uma imaginação aquática. O autor destaca a singularidade da água como fonte de inspiração poética, argumentando que ela domina uma linguagem fluida, contínua e ritmicamente variada. Ele propõe um paradoxo: a água, apesar de sua natureza constante, é dinâmica e vibrante, capaz “de uma poesia que se escoia da fonte” (Bachelard, 1997, p.193). Inferindo esse pensamento do autor, as fotografias e os escritos cartografados podem sugerir esse escoamento, algo que não havia percebido na época: a água como uma imaginação material, como sugere Bachelard (1997), ou seja, uma imaginação material como metáfora de escuta aquática, aquosa, fluvial, feita de água, em torno da água, atravessada pelos sons da minha memória de estar no rio.

Um processo de criação quando estimulado, despertado e inspirado pela água, pode tornar-se, tanto na prática artística quanto ecologicamente, uma escuta fluente, profunda, viva e sensível como ela pois, “quem escuta as coisas sabe bem que elas vão falar em demasia forte ou demasiado suavemente. É preciso empenhar-se em ouvi-las” (Bachelard, 1997, p.201). A água, na minha experiência de criação, opera como um veículo e uma potência movente de uma

imaginação que funciona como “um sonoplasta” (Bachelard, 1997, p. 201). O autor ainda identifica uma dualidade nas imagens da água, distinguindo entre: as águas claras, primaveris e correntes, com suas imagens que inspiram uma poesia efêmera e, as águas profundas, dormentes e mortas, carregadas de sombras e mistérios que evocam o inconsciente, o medo e a morte. Essa imagem que o autor descreve associa às minhas experiências com a água na criação. Elas são um corpo presente, material e, ao mesmo tempo fugidio, escorregadio. Essas formas de dualismos, ainda que possam sugerir certa percepção universal, podem servir para observar essa primeira parte do processo onde utilizei água e cores iluminadas, azuis e verdes que remetem a piscinas, alaranjados e amarelos que podem fazer duvidar que ali havia água mesmo.

A água parada e imóvel, tingida de cores mais frias e escuras como verde ou roxo, sugere uma dormência e uma profundidade. Mas, para além desses signos e arquétipos duais sugeridos por Bachelard (1997), uma imaginação aquática, pensada nesse conjunto de imagens cartografadas até aqui, sugere que criar com a água pode despertar uma forma conceitual para pensar como a fluidez do processo de um processo de criação pode perpassar e vir a ser um modo de imaginar que perdura e se manifesta mesmo quando a água não está presente. Fundamentalmente, uma imaginação material sugere que criar com a água pode despertar uma fluidez conceitual que perdura e se manifesta como pensamento no processo criativo. Bachelard (1997) esclarece seu argumento sobre a imaginação material, focando em como expressões abstratas ganham significado e peso psicológico quando enraizadas em experiências concretas e materiais. Ele utiliza a expressão “salto no desconhecido” para exemplificar que “não existem outros saltos reais que sejam saltos ‘no desconhecido’”. O salto no desconhecido é um salto na água” (Bachelard, 1997, p. 172), assim, a imaginação, segundo o autor, não é um processo puramente mental e intelectual, mas sim profundamente entrelaçado com a nossa existência física e nossa interação com o mundo. Ou seja, sem a experiência direta com as coisas, com a natureza, a imaginação pode se esvaziar, ficar empobrecida de sentidos. Nesse sentido, ao saltar e acessar a minha experiência material com a água ou, a minha própria escuta da natureza, o processo de criação passou a incorporar as memórias da vivência com o ex-rio, o Rio Uruguai, e também ações criativas desenvolvidas no próprio lago. Dessa forma passei a incorporar a própria materialidade da paisagem real, saindo do ateliê e trabalhando dentro do lago, como veremos na próxima narrativa visual e no texto que a segue na seção “Ex-rio”.



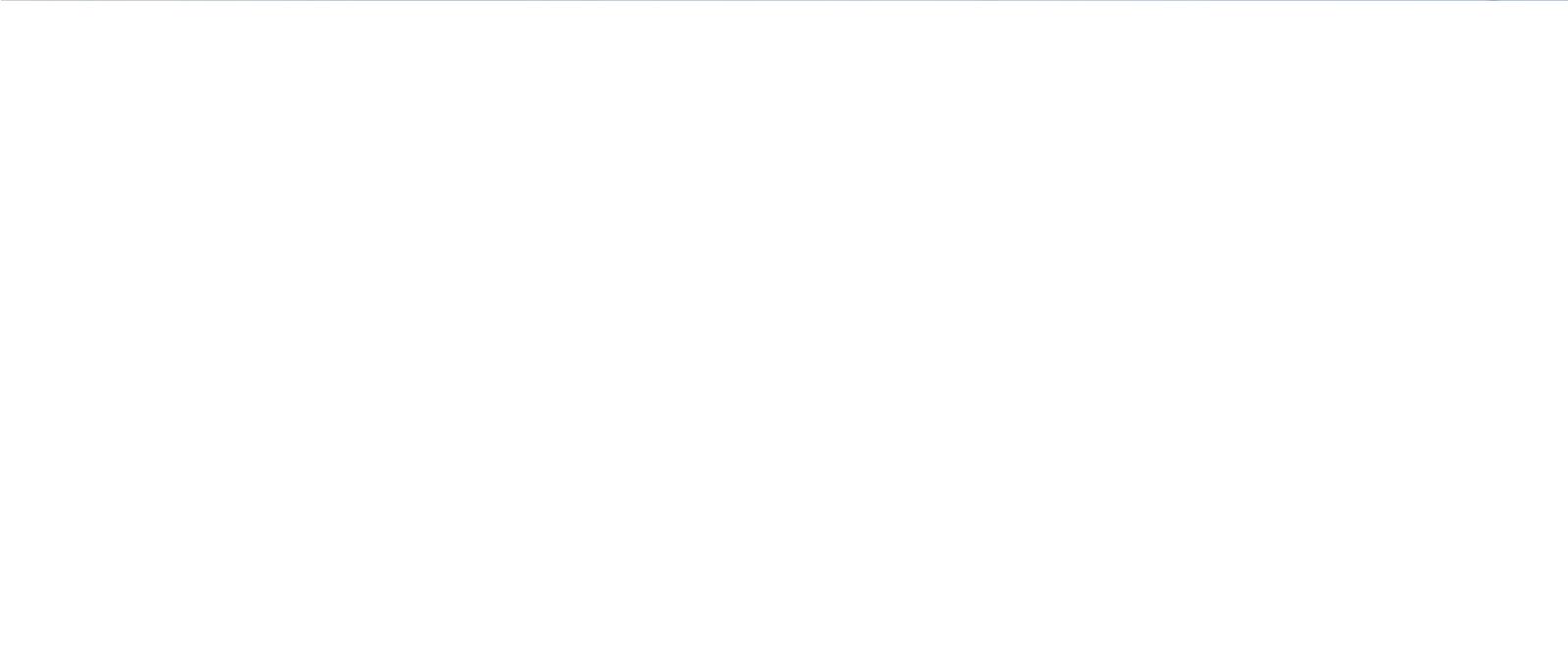














4.1.2. Ex-rio

“Ex-rio” é uma expressão que surgiu no final de 2014 durante o processo de criação, quando resolvi sair do ateliê em direção ao atual lago da Barragem de Itá, na zona rural da cidade de Marcelino Ramos, onde antes eram as margens do ex-Rio Uruguai. É também um termo metáfora que surge das lembranças do tempo que vivi com o rio e seus lugares que não existem mais, seus canais revoltos, suas cachoeiras e estreitos, suas pedras e rochas expostas nas secas, seus sons e cheiros, suas cheias e enchentes avassaladoras,

Depois das experiências na piscina de casa, queria entrar em contato com aquela imensidão de águas, seus sons e cheiros, dessa vez em uma situação artística. Buscava uma espécie de novo encontro com aquele ex-rio, agora submerso no lago e na memória. Esperava encontrar ou despertar novos afetos com as águas paradas e represadas pela barragem desde o ano 2000. Buscava, através de uma situação artística, experimentar uma outra relação com o lago, algo afetivo como eu vivi com o ex- rio.

“Ex-rio” então, tornou-se uma metáfora para abordar mais essa etapa da cartografia e reflexão sobre o processo de criação realizado diretamente no lago.

Antes de seguir escrevendo, devo dizer que fiz uma busca pelo termo “ex-rio” a ver se encontrava algum trabalho artístico que a tivesse utilizado pois, imaginei que, nessas confluências urgentes e emergentes entre arte, ecologia e natureza que tomam o mundo da arte, seria possível encontrar muitos ecos coletivos³⁹. É sempre uma emoção encontrar gentes que confluem com rios e que, através da arte chamam a atenção para as urgências, os sofrimentos e os impactos ambientais desiguais provocados pelas ações humanas.

Aquela situação artística desenvolvida no reservatório da barragem foi, para mim, algo ocorrido num ex-lugar, ex-leito, ex-cachoeiras, ex-cheias, ex-secas, ex-terra, ex-pedras, ex-sons, ex-cheiros, ex-lugar de nadar e ficar ao sol ouvindo os pássaros e os sons da água.

Todos esses “ex” não existem mais, metaforicamente performam a extinção ou mudança de um mundo. Ex-rio talvez não signifique um rio morto, mas um que foi forçadamente interrompido e modificado por um megaprojeto que deixou muita destruição e sofrimento pelo caminho, apesar das aparentes benesses que tem proporcionado com a energia elétrica e o

³⁹ Para citar um deles, encontrei um filme chamado “Memórias de um ex-rio” de 2021. Com direção de Gabi Holanda, entre dança, performance e ecologia, o filme lança um novo olhar sobre o rio Fragoso, em Olinda (PE). Esse rio transpassa regiões periféricas da cidade sendo descaracterizado pela falta de estrutura urbana e esgoto adequados e, desde 2013, também tem sido impactado pela canalização que concretiza as margens, gerando impactos sócio ambientais, segundo descreve o relato textual no início do filme. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q15S_qE992Y> Acesso em: 13 mai. 2025.

turismo da região. Essa memória, ao permanecer viva, pode transformar feridas abertas em consciência ecológica diante dos impactos provocados pelas ações humanas na natureza.

Nessa direção surgiu uma camada do processo direcionada pela memória tanto dos momentos compartilhados com o rio (nadar, brincar nas águas, brincar nas margens e na terra) quanto das enchentes e secas, quanto dos acontecimentos traumáticos que se desdobraram do longo processo de construção da barragem que afetou profundamente minha infância. Segundo Haraway (2023), a memória não deve ser um simples registro passivo do passado, mas sim um processo dinâmico, que se estabelece através de relações e que envolve um compromisso ético. Para ela, essa forma ativa de lembrar é fundamental para construir um futuro mais equitativo e ecologicamente consciente. A autora incentiva a exercer a memória de maneira responsável, reconhecendo as intrincadas ligações entre o que já aconteceu, o que está acontecendo agora e o que ainda virá. Ela enfatiza a necessidade de desenvolver práticas de memória que nos tornem mais sensíveis e abertos aos outros seres e ao planeta. Uma dessas práticas pode ser a arte, como sugere a autora.

4.1.2.1. Ficou tudo debaixo d'água

Em um breve resumo, a construção da Usina Hidrelétrica de Itá afetou cerca de 3.560 famílias em onze municípios entre o Rio Grande do Sul e Santa Catarina, gerando deslocamentos forçados, danos materiais e imateriais modificando para sempre o cotidiano e afetando a saúde mental das populações que permanecem em isolamento *in situ* nas margens do lago segundo Giongo (2017). A autora destaca que, além dos impactos sobre as populações humanas, o megaprojeto causou prejuízos irreparáveis à biodiversidade da Mata Atlântica. Inúmeras formas de vida, incluindo árvores, animais e plantas, possivelmente algumas exclusivas da região, foram submersas. Adicionalmente, houve a destruição de inúmeros sítios arqueológicos, muitos da tradição tupi-guarani, representando uma perda significativa para a compreensão da história antiga do Alto Uruguai. Essa é uma das mais profundas motivações para o termo “ex-rio. O que a autora descreve, eu vivenciei na infância.

Voltando a minha criação no lago em 2014, na época não tinha essas informações trazidas pela pesquisa de Giongo (2017), mas tinha as lembranças do período de construção da barragem, da minha infância entre os anos 1970 e 1980. Essas lembranças são de um temor, de algo muito grande vindo, de máquinas redirecionando a estrada e de terra vermelha pelada e revirada, de explosões abrindo montanhas ao meio e do desconhecido que ia chegar, que a água engoliria tudo. Com elas em mente, juntei os objetos de minhas coletas, somente e

intencionalmente aqueles mais relacionados a minha memória camponesa, como as miniaturas: de cama patente, de cadeiras coloniais, de casas simples que desenvolvi especialmente e de animais do campo – porcos, ovelhas, bois, burros e cães. Não levei os aquários de vidro. A intenção era que o próprio lago seria, metaforicamente, assim como foi a piscina, pensado como um grande aquário instalado artificialmente na paisagem. Talvez possa ser pensado desse modo, um reservatório que passou a ter controle sobre a água e obrigou as comunidades a uma lógica de deslocamento forçado, de isolamento de quem ficou em torno das suas águas paradas, de suas terras devastadas e das suas memórias submersas, com a promessa do progresso, da energia, do turismo e das contrapartidas que nunca foram justas para todos.

Permaneci um dia no lago, mergulhando os objetos, arranjando, empilhando, afundando e deixando que fossem tomados pelo leve movimento do vento na água, pelo barro, pelas pedras, folhas e galhos em decomposição que boiavam na margem. Eram, para mim, como pequenas cenas, pequenos atos de uma fabulação: bichinhos embaixo d'água, outros em cima das casinhas e camas, imagens duplicadas pelo espelhamento na água, como se fossem, esses objetos, seres contadores de uma tragédia.

O enquadramento fotográfico fechado nos objetos mergulhados no lago barrento tinha a intenção de amplificar ainda mais a disparidade da escala: da pequenez dos objetos em miniatura contrapostos com a imensidão das águas turvas. Todos os objetos que utilizei tem dimensões que os fazem caber na palma da mão. Nessas testagens, queria experimentar imagens onde se poderia duvidar da escala dos objetos diante da água, procurando não enquadrar a linha do horizonte, por exemplo. Queria fazer parecer que a cama e as cadeiras que utilizei poderiam ter dimensões reais, serem mobiliários verdadeiros imersos na água. Móveis, animais e objetos boiando na água do rio era uma cena comum nas enchentes que presenciei na infância. Com elas também intencionava criar imagens que remetessem às perdas que a barragem provocou.

Não pude ir fundo, não conhecia o chão do lago. Era verão, final de 2014, e o nível do reservatório estava mais baixo por conta de uma estiagem, foi possível fazer essa ação artística nas margens rasas, em contato com o fundo barrento e as pedras soltas. O lago tornou o acesso à água mais limitado. O Rio Uruguai não era inacessível, ele compartilhava lugares bons de nadar, de pescar, águas rasas aqui e ali, prainhas escondidas, até espécies de piscinas com rochas lisas no fundo. Tinha rugosidades, texturas, sarandis, peixes, caracóis e árvores que se deitavam nas margens e dava para se segurar nelas e brincar na água. Nos verões, a estiagem revelava o leito de pedras e rochas sinuosas entremeadas por poças e corredeiras, também deixava aparente outra extensão de quilômetros de rochas e cavernas por onde o rio Uruguai se espremia e

rodopiava furioso em cachoeiras e cascatas, chamado Estreito Augusto César. Passei muitos verões ali.

Na minha visita criativa realizei uma série de ações com os objetos registrando-as e fotografias e vídeos, capturando uma espécie de relação fluvial no movimento entre os objetos e a água barrenta. Muito tempo depois, em 2023, editei um conjunto de oito dessas fotografias de 2014 e, sob o título “Por causa de um rio (ou *solastalgia* de um rio desfeito)”, apresentei esse conjunto na Fotoprojeção⁴⁰ “Memória e impermanência na fotografia” organizada pelo Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem NUPPI – UFMA, ou seja, mais um evento acadêmico onde pude apresentar o trabalho numa exposição coletiva permeada por palestras e um público diverso, presencial e online. Nessa oportunidade, busquei naquelas imagens do lago feitas em 2014 algo que pudesse traduzir mais uma camada de significação. Na edição das fotografias, encontrei uma forma de pensar sobre o impacto das mudanças provocadas naquela paisagem e uma espécie de saudade do lugar que, ao mesmo tempo que se foi, permanece sob as águas do lago e na lembrança. Ao editá-las de cabeça para baixo, a distorção pareceu reforçar essa ideia e, ao mesmo tempo, criar uma atmosfera de certa ilusão e sensação de vertigem ao evidenciar o reflexo dos objetos espelhados na água marrom.

Para a fotoprojeção de 2023, encontrei eco no termo *solastalgia* e o utilizei no título do conjunto de fotografia. O termo foi cunhado por Glenn Albrecht em 2003. Segundo autor, o termo tem origem nos conceitos de “consolo” e “desolação”. Consolo tem significados ligados ao alívio da angústia ou conforto diante de eventos angustiantes. Desolação tem significados ligados ao abandono e à solidão. O sufixo -algia tem conotações de dor ou sofrimento. Portanto, a *solastalgia* é uma forma de saudade de casa, semelhante à experimentada com a nostalgia tradicionalmente definida, exceto que a vítima não deixou sua casa ou ambiente. *Solastalgia*, em termos simples, é a saudade que você sente quando ainda está em casa, porque esse lar sofreu alguma alteração significativa, causando sofrimento (Albretch, 2012, n.p).

Em 2021, Giongo e Mendes publicaram o artigo “Bicho de sete cabeças: as vivências dos atingidos pela Barragem de Itá”. Nesse texto, as autoras trazem fragmentos de depoimentos dos atingidos pela barragem. Analisam o sofrimento subjetivo, social e ambiental das pessoas

⁴⁰ Fotoprojeção em comemoração ao Dia Mundial da Fotografia, em 19 de agosto de 2023, foi realizada de forma simultânea na cidade de São Luís, no Espaço Chão SLZ, e em Bragança, Portugal, no Laboratório de Artes na Montanha - Graça Morais (LAM-GM), em parceria com o Instituto Politécnico de Bragança, com a realização da Mesa Redonda “Memória e impermanência na fotografia” organizada Pelo Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem NUPPI – UFMA. Live disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CwJLuV-NTFw/>> Acesso em: 12 abr. 2025.

que ficaram, segundo elas, aquelas remanescentes que acabaram por ter que continuar suas vidas em um isolamento *in situ*, devido ao esvaziamento de suas comunidades, trago dois deles:

Na fala dos entrevistados, nesse período, a informação divulgada às famílias atingidas era de que a água viria e que, se eles não aceitassem as propostas de deslocamento, ficariam submersos. Conforme os entrevistados, era o terror em forma de ameaças. Diante disso, as famílias atingidas tentavam entender o porquê da construção da barragem. Álvaro comentou: “*é que nem desandar um terrorismo em cima de você, você é vítima disso, você não sabe a troca de que, por que você é atingido, mas você é atingido, você não tem essa resposta?*” (comunicação pessoal, 30 de maio, 2016) (Giongo; Mendes, 2021, p. 3-4).

Aqueles que ficaram presenciaram o enchimento do reservatório e guardaram memórias tristes e amedrontadas de acompanhar a vida sendo alagada. Dulce conta: “*a gente sabia o que tu tinha lá, nunca mais tu vai enxergar, a comunidade, dava muito sentimento, desde onde a gente morava. Hoje fico pensando como era lá na casa antes de eu casar,... ficou tudo debaixo da água*” (Dulce, comunicação pessoal, 7 de julho, 2016) (Giongo; Mendes, 2021, p. 6).

Cito esses depoimentos trazidos pelas autoras pois, além de ressoarem com a ideia de *solastalgia* causada pelo isolamento *in situ* (Giongo; Mendes, 2021) e ressaltam a implicação coletiva do meu relato autobiográfico. Eles ressoam com os sofrimentos de toda uma comunidade atingida pela barragem e que também sente saudade do rio quando era rio. A paisagem modificada, os deslocamentos forçados, as perdas e os isolamentos se tornaram um problema (Haraway, 2023) com o qual foi preciso descobrir novas formas de coabitar nesse lugar perturbado que passou a coexistir no mesmo lugar de outrora.

As miniaturas de cadeiras, camas, casas e bichos sendo mergulhados no lago barrento representam metaforicamente, na ação artística, tentativas lúdicas de materializar imagens da minha memória de criança. Ao mesmo tempo remetem a uma brincadeira e ao medo de um fim, de “desandar um terrorismo em cima de você”, como expressado no depoimento citado anteriormente por Giongo; Mendes (2021). Havia, em nossa casa, um sentimento permanente de incerteza: de um lado, que depois da barragem ia ficar melhor, de outro, de que as enchentes ou secas levassem toda a produção agrícola de meus pais, de outro, de ter que mudar e de perder a terra por conta de uma barragem que estava a caminho e que um dia alagaria nossa comunidade. Experimentei imagens na intenção de refletir esses sentimentos, enquanto fluentes, como a água líquida que move tudo de lugar ao ser dominada pela ação humana.

Naquelas espécies de fabulações visuais feitas no lago, continuando e expandindo os cenários líquidos que experimentava no ateliê e na piscina, tentei resgatar e especular esse rio como um sujeito, um ser cheio de outros seres dentro dele e em torno dele, com os quais coabitava diariamente. Tentei produzir uma poesia visual que propusesse uma espécie de conexão com esse antepassado, uma escuta da minha memória afetiva do ex-rio.

Para pensar mais uma vez com Haraway (2023), quando se opõe à ideia de que “tudo está conectado a tudo” na natureza, ela indica que essa visão holística generalizada pode obscurecer a importância das conexões específicas e da proximidade nas relações. Assim, ela defende que, em vez de uma conectividade universal abstrata, é preciso concentrar em como e com quem se estabelece conexões. A autora utiliza a metáfora da teia de aranha para ilustrar essa ideia: assim como cada fio da teia se conecta a outros pontos específicos, formando uma estrutura complexa, as diferentes formas de vida se conectam em teias de relações que importam para a sua existência e para a configuração de mundos. Na sua proposta de Chthuluceno, a ênfase está na interdependência e na simbiose, conceitos que reconhecem a importância das relações específicas para a sobrevivência e o florescimento de todas as formas de vida. Assim, ao revisitar o rio da memória, essa conexão localizada, emerge como arte, mas para além disso, como forma de perceber as possíveis as dimensões sociais, subjetivas e ambientais subjugadas nas tramas capitalistas que levam a construção de megaprojetos e, como esse processo desconsidera, além do sofrimento humano, como destacado por Giongo; Mendes (2021), o rio, as plantas, os animais como sujeitos implicados nessa conexão.

Krenak (2019) expressa a profunda ligação de seu povo com a natureza ao dizer que “o rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas” (Krenak, 2019, p.21). Para ele, o rio não é algo que possa ser possuído individualmente, mas sim um elemento fundamental na sua identidade coletiva, construída no território específico onde os Krenak foram progressivamente confinados pelo governo para garantir sua existência e a continuidade de suas tradições, mesmo sob constante pressão externa. Para o autor, a perda de conexão com a natureza e a homogeneização da experiência humana leva a uma espécie de fim de mundo. Para mim, e para toda uma comunidade de seres humanos e mais que humanos, a perda do rio foi uma espécie de fim.

4.1.2.2. Fim de um mundo

A metáfora do “Ex-rio”, um rio que não existe mais da forma como era conhecido, submerso sob as águas de uma barragem que trouxe sérios impactos sociais, ambientais e subjetivos, ressoa como o fim de um mundo, aproximando-se das ideias exploradas como metáfora pelos autores presentes nesta pesquisa, como Krenak (2019), Santos (2023) e Danowski; Viveiros de Castro (2014).

Em vez de uma catástrofe universal, essa noção de fim pode significar o colapso de um mundo específico, ou seja, de um modo de vida, de um grupo social, de um ecossistema, de

suas águas e seus seres pois há vários mundos do Mundo (Danowski; Viveiros de Castro, 2014). Ou seja, a experiência provocada pela barragem de Itá pode ser vista na criação como um exemplo desse conceito: o enchimento do reservatório foi o fim de um mundo conhecido, um colapso localizado causado pela ação humana e suas estruturas de poder. A criação, portanto, não é apenas uma representação, mas uma metáfora visual da memória do fim de um mundo – o mundo rural que foi engolido pelas águas.

É diante dos registros da ação artística no lago em 2014, e das lembranças do dia que as fiz, das sensações agradáveis naquelas águas e das lembranças das águas passadas que relaciono essas percepções entre a ideia de um fim de mundo e a obra Cheia. Lembro que a primeira vez que ouvi falar em “Ideias para adiar o fim do mundo”, foi durante a Pandemia da Covid 19, recorde da força que essa perspectiva de Krenak (2019) teve na época, especialmente em grupos de arte por onde eu circulava na internet, única forma de encontros possíveis naquele momento.

Quando comecei a revisitar o trabalho Cheia nessa pesquisa, essa foi uma das questões que fez sentido com os movimentos que realizei no trabalho, com as reflexões sobre ele. Especialmente, durante o mestrado, quando houve outro momento em que um medo de um fim dos tempos rondava o cotidiano. Foi o caso, em 2023 e, mais ainda em 2024, das enchentes que assolaram o Rio Grande Do Sul e impactaram profundamente as vidas de forma implacável. Para relembrar, a dimensão da catástrofe quando o desastre da enchente que ocorreu entre os dias 28 de abril e final de maio de 2024 sobre quase todo o estado – em 222.167Km² dos 281.707 km² do seu território – e impactou pelo menos 418 dos seus 497 municípios (Ruckert; Vicente; Gomes, 2024). Além dos impactos, sociais, ambientais, econômicos devastadores os autores destacam os efeitos emocionais pois, “a população ficou totalmente desconcertada e deprimida pois a perda de seus entes queridos, suas casas, seus bairros, seus cemitérios, seus empregos e seus vínculos de pertencimentos têm sido traumáticos em extremo” (Ruckert; Vicente; Gomes, 2024, p.19). Esses momentos de extremo sofrimento e perdas coletivas também influenciaram os rumos dessa investigação, levando a cogitar, que o trabalho Cheia comporia a pesquisa de alguma forma. Uma coisa foi levando a outra, mas devo dizer que, naquele momento das enchentes de 2023 e 2024, era difícil rever as imagens de Cheia. Vários amigos que conheciam o trabalho vinham me perguntar dele, relacionando-o com as cenas reais de animais tentando fugir das águas subindo nos telhados, de casas submersas. Foi, um pouco mais adiante, quando escrevi um prólogo para o memorial que seria apresentado para a qualificação, que inseri um depoimento sobre essa obra, e durante a qualificação ficou definido que esse trabalho seria um objeto de estudo.

Diante desses apontamentos, volto a dialogar com Krenak (2019) quando utiliza a expressão “ideias para adiar o fim do mundo”. Ele o faz não de forma literal, mas como uma metáfora para a perda da conexão com a natureza e a homogeneização da experiência humana imposta pela civilização moderna em sua busca por consumo e universalidade. Para ele, o medo do fim é o medo da perda de um estado de prazer e conexão com a Terra. O represamento de um rio, que era meu-nosso lugar de prazer e conexão com as águas, exemplifica um tipo de fim de mundo, um que foi substituído pela lógica da natureza como recurso e pela desterritorialização das vidas, como no caso da barragem.

No processo de criação no lago e no trabalho como um todo, as camas, cadeiras e casas vazias, submersas ou boiando são, para mim, uma espécie de evocação de uma ausência, uma espécie de fim que não é possível retratar de modo algum, mas que no uso de coisas pequenas que remetem a brinquedos, pode ser possível entrever nas imagens um estado de temor, de perigo, de falta. Talvez possam sugerir também, uma representação da minha memória de infância, dada também pela escala miniaturizada dos objetos e do seu tipo que era comum na minha casa (cadeira colonial, cama patente, casa simples, móveis simples). Essas mini-coisas podem indicar que a visualidade contrasta signos de imensidão e de pequenez, simbolizando o medo diante da grandeza do lago que findou um mundo de afetos, da extrema mudança da paisagem, da profundidade das águas, da intrusão das enchentes, do rio que se foi.

Do ponto de vista de uma imaginação material, Bachelard (1997) sugere uma escuta profunda do mundo para criar poesia e arte, pois a natureza se revela em sua dualidade de grandiosidade e pequenez. Ele questiona sobre a distância necessária para captar a essência das coisas: devemos nos aproximar para sentir sua vibração ou nos distanciar para contemplar sua totalidade? Nesse sentido material da experiência, as miniaturas, se pensadas como uma pequenez diante do iminente caos da barragem e da enchente, parecem também levar o olhar a um lugar de proximidade, de intimidade. A água, quando enquadrada nas fotografias realizadas no lago como um lugar sem margens, sem bordas, onde os objetos boiam ilhados, ecoa uma percepção da imensidão simbólica das águas. É uma materialidade da experiência vivida que escoa poeticamente na criação.

De outra forma, a ideia de desconexão como fim, ecoa com Santos (2023), ao discutir a cosmofofia da humanidade eurocêntrica e capitalista, apontando que o medo da natureza e a necessidade de acumulação material levam a uma desconexão e expropriação. A construção de megaprojetos como a barragem de Itá pode ser vista sob essa ótica – uma manifestação do medo de não haver o suficiente, levando à dominação e exploração da natureza, em oposição a uma visão “diversal”, como sugere o autor, onde se compartilha a vida envolvida com múltiplos

ecossistemas e seres. Ainda ecoando as palavras de Santos (2023), o enchimento do reservatório significou a submersão, o medo e o fim de um mundo conhecido pois, “aqueles que ficaram presenciaram o enchimento do reservatório e guardaram memórias tristes e amedrontadas de acompanhar a vida sendo alagada (Giongo; Mendes, 2021, p. 6)”. “Alagada” é a vivência da minha imaginação material, de uma violência imposta que, pelas palavras de Santos (2023), seguem uma lógica de desenvolvimento e progresso que nega o envolvimento original com a natureza, como quando o rio era rio. Impõe uma outra lógica de relação, que deixa rastros emocionais que não são considerados ou mesmo, indenizados pelos responsáveis, se é que seja possível indenizar economicamente os sofrimentos emocionais das perdas causadas pelo fim de um mundo.

Danowski e Viveiros de Castro (2014) argumentam que há muitos mundos no mundo, e o fim de um mundo para um grupo não implica o fim do mundo para todos. Para povos indígenas, por exemplo, a invasão colonial e a destruição de seus modos de vida já representaram e perpetuam um fim de mundo, dizem os autores. A experiência dos atingidos pela barragem de Itá, que presenciaram a submersão de suas comunidades e vivenciaram a sensação de “desandar um terrorismo” sobre si (Giongo:Mendes, 2021), ecoa essa perspectiva: o enchimento do reservatório foi literalmente o fim do seu mundo conhecido, um colapso causado pela ação humana e suas estruturas de poder. Esse fim também surge para mim no processo de criação a partir de imaginações que não incluem um corpo humano na obra, mas sim, a ausência dele.

Quando Yi-Fu Tuan (2005) aponta que, se historicamente o medo estava ligado ao caos da natureza, o medo contemporâneo é o medo da própria ação humana e da reação da natureza a essa dominação, uma barragem, como uma intervenção massiva na paisagem natural, personifica essa ação humana transformadora. O medo que vivenciei diante da submersão iminente, o medo que causam as enchentes e outros eventos, vistos sob essa lente, não são apenas medo da água, mas o medo da água transformada em agente de destruição pela engenharia humana e o medo da violência institucional que acompanhou o processo. As enchentes também carregam essas premissas, pois passaram de cheias naturais a catástrofes em várias dimensões sempre atravessadas pelas desigualdades dos seus impactos sociais, ambientais, inclusive emocionais, como vimos com Ruckert; Vicente; Gomes (2024).

O trabalho artístico Cheia e seu processo de criação cartografado parecem exemplificar essas reflexões de maneira poética. A submersão de miniaturas de casas, móveis e animais em aquários ou no próprio lago da barragem soa como uma espécie materialização metafórica da memória do fim de um mundo, também do meu mundo rural e infantil que foi, de certa forma,

engolido pelas águas. Essa ação artística tentou resgatar o afeto trocado outrora com o rio quando era rio, um ser com outros seres que viviam nele. Quando os objetos colocados no lago iam afundando ou boiando, movimentando-se na água barrenta, ao vento, e ao sol e aos sons do lugar, essa espécie de paisagem de um fim também abria fissuras para experimentar uma outra escuta do lago, dessa outra paisagem formada pela represa.

O processo de criação, visto como uma escuta sensível de uma memória que se atualiza na catástrofe atual das enchentes de 2024 e as lentes teóricas dos autores, permitem revisitar e redefinir o passado, dando novas camadas de significação à experiência do fim enquanto um fazer da arte. O sofrimento causado pela destruição do senso de lar devido a mudanças ambientais forçadas, foi se conectando a minha experiência nessa prática artística como algo inseparável – arte e vida – e, agora, com a pesquisa aprendi a reconhecer ter vivenciado um certo tipo de fim.

4.1.2.3. Enchentes e cheias do passado?

Além das enchentes de 2024 que remetem ao passado e influenciaram essa pesquisa, como explorei na seção anterior, outro aspecto relevante das memórias das enchentes e cheias do rio Uruguai é que a água era turva e perigosa e, como uma lembrança de infância não sei bem datar, algo entre o final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Foi agora, com essa cartografia, que busquei descobrir pois, enquanto criava o trabalho, estava mais interessada na imagem mental da minha lembrança e nas fotografias antigas que visitei na internet.

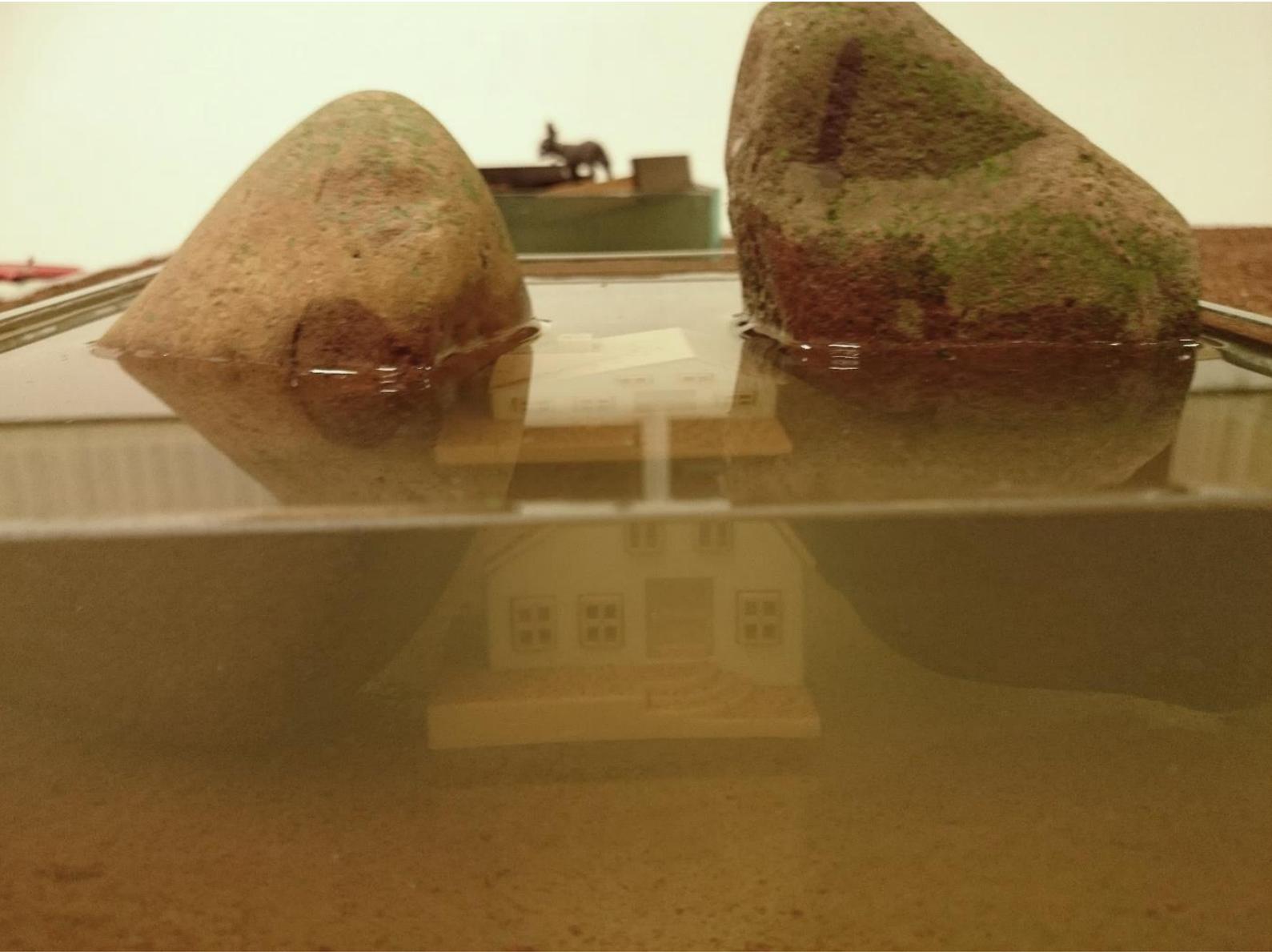
Para tentar situar alguns dados para essa reflexão, encontrei no artigo de Righi;Robaina (2010), intitulado “Enchentes do Rio Uruguai no Rio Grande do Sul entre 1980 e 2005: uma análise geográfica”, algumas enchentes que vivenciei: as de julho de 1983 e de agosto de 1984. A de 1983 foi muito intensa, conforme destacam os autores. É dela que tenho as lembranças mais catastróficas: de ver casas inteiras, móveis e animais boiando rio abaixo, de que ficamos ilhados por dias seguidos e de que sentia um medo constante da água chegar em nossa casa, de que o frio, a chuva e a umidade que eu sentia entrar em meus ossos nunca ia acabar. Lá no sítio a água brotava do chão, inclusive no porão de chão batido de nossa casa. Sonho com uma onda gigante de águas turvas e pesadas até hoje.

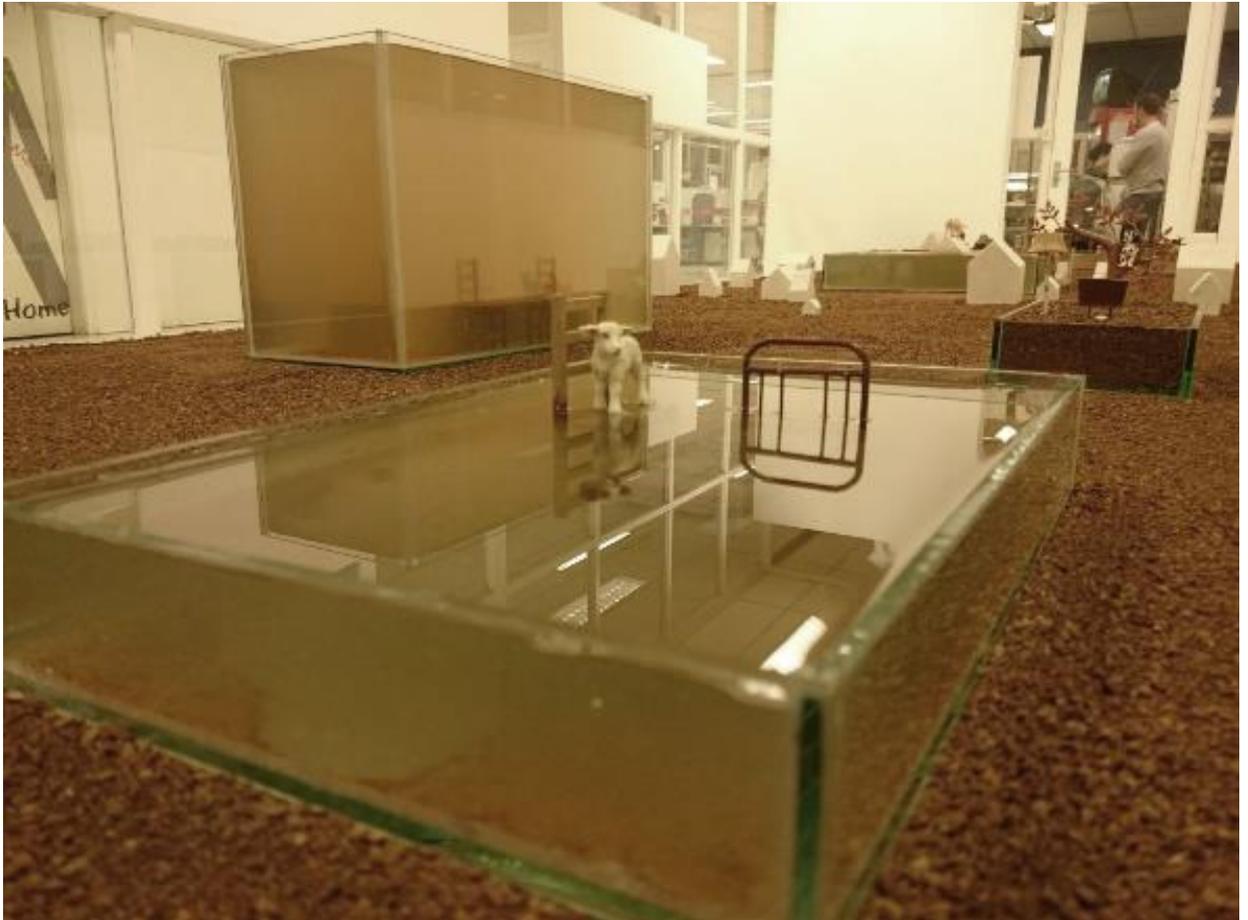
Os autores Righi; Robaina (2010) destacam que, embora as inundações sejam eventos naturais, as atividades humanas, tanto em áreas urbanas quanto rurais ao longo do rio Uruguai no Rio Grande do Sul, têm intensificado significativamente a frequência, a força e a extensão dessas inundações. Argumentam que é importante lembrar que rios naturalmente inundam suas

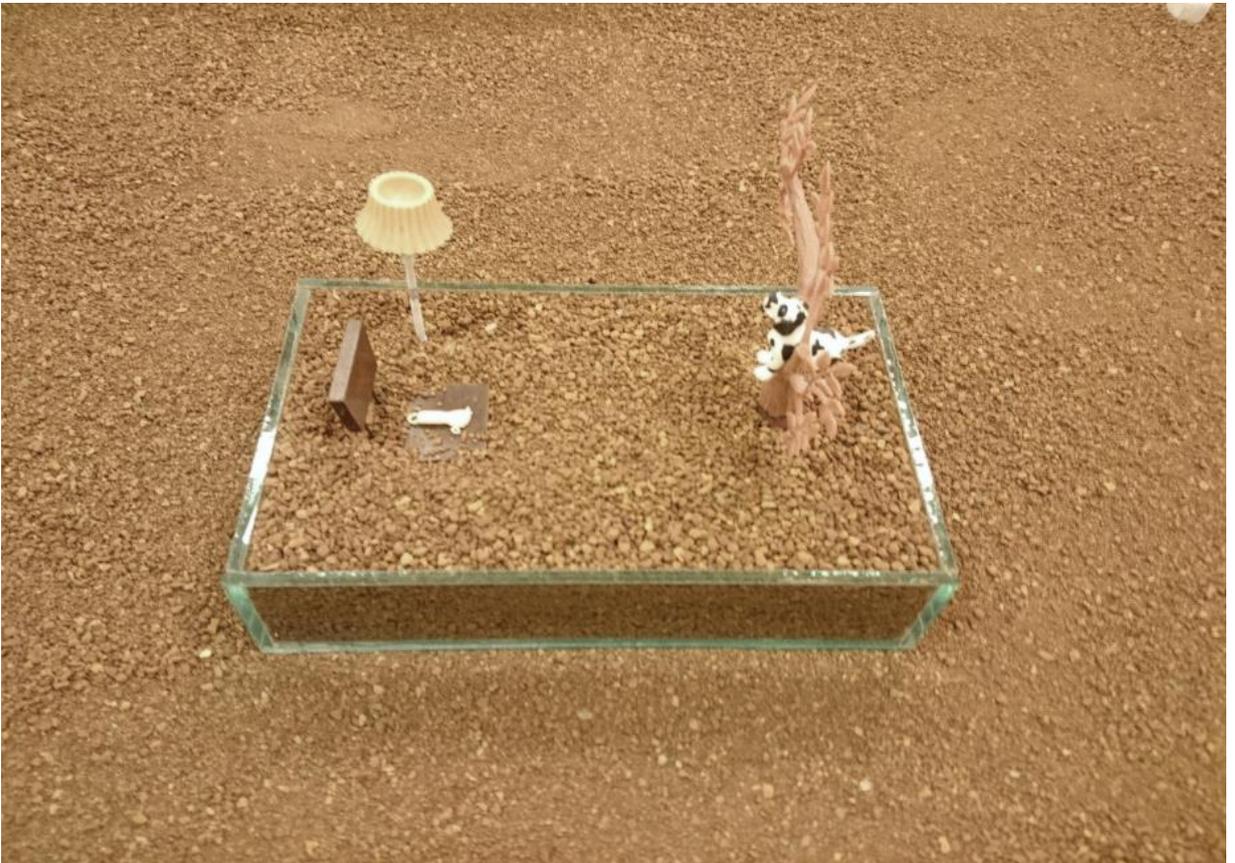
áreas adjacentes, e isso só se torna um problema quando a ocupação humana ultrapassa os limites naturais pois, qualquer rio tem sua área natural de inundação e esse fenômeno não é, necessariamente, sinônimo de catástrofe. “Quando o homem ultrapassa os limites das condições naturais do meio em que vive, então as inundações passam a ser um problema social, econômico e/ou ambiental ” (Righi; Robaina, 2010, p.53). Eles são ainda mais intensos em tempos de mudanças climáticas crescentes.

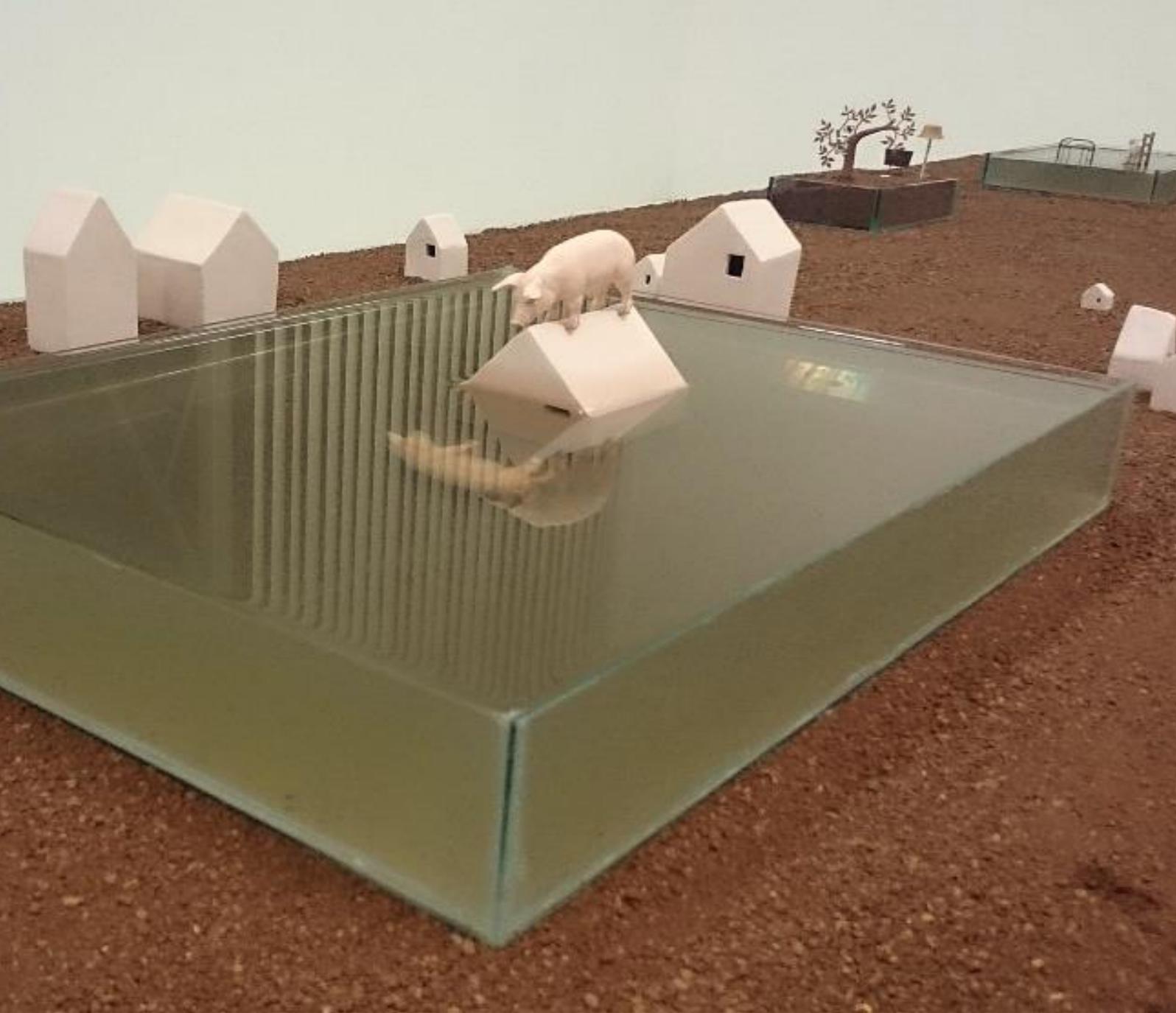
Inclusive, ainda buscando informações sobre as antigas enchentes, descobri que Cesco; Ceolin (2017) abordam a diferença semântica entre os termos “cheia” e “enchente”. As autoras dizem que, historicamente, o termo “cheias do rio Uruguai” representava um fenômeno natural benéfico para a economia do oeste de Santa Catarina e do Rio Grande do Sul. Essas cheias eram eventos esperados, comparáveis às estações do ano, e não resultavam em grandes desastres. Isso se devia, dizem as autoras, à baixa ocupação urbana e à preservação das áreas de várzea. No entanto, a recente utilização do termo “enchentes” para descrever esses eventos, juntamente com o reconhecimento de seu caráter catastrófico, indica uma mudança na percepção das comunidades ribeirinhas, dizem as autoras. Essa mudança reflete a alteração na relação entre as pessoas, o rio e suas margens, evidenciando como a ocupação humana desordenada e o descaso para com a natureza transformaram um evento natural e benéfico, em um desastre. Essa distinção, é crucial para entender como a percepção e o impacto desses eventos mudaram ao longo do tempo. No passado, eram viajantes e naturalistas que registravam os eventos que hoje os jornais divulgam. “No século XIX e início do século XX, eram classificadas como cheias, e não inundações ou enchentes, como em períodos recentes” (Cesco; Ceolin, 2017, p.291).

Em retrospectiva, a escolha do título “Cheia” para a exposição em 2016 se deu para abranger uma diversidade de significados. Naquele momento, a distinção entre cheia e enchente não era clara para mim. Cheia surgiu porque era um termo comum na minha infância e, foi a palavra que melhor acolhia as diversas camadas da minha experiência: as cheias da infância, as águas catastróficas das enchentes e inundações, o próprio enchimento do lago artificial e o esvaziamento da comunidade. Havia também uma ressonância emocional: Cheia como um transbordamento de sentimentos complexos, que uniam as marcas do sofrimento às vívidas lembranças dos meus primeiros anos brincando e nadando naquele rio. E, além disso, o termo acabou sendo ilustrado na materialidade da própria obra, ou seja, nos aquários cheios de água retirada do lago e objetos familiares coletados.







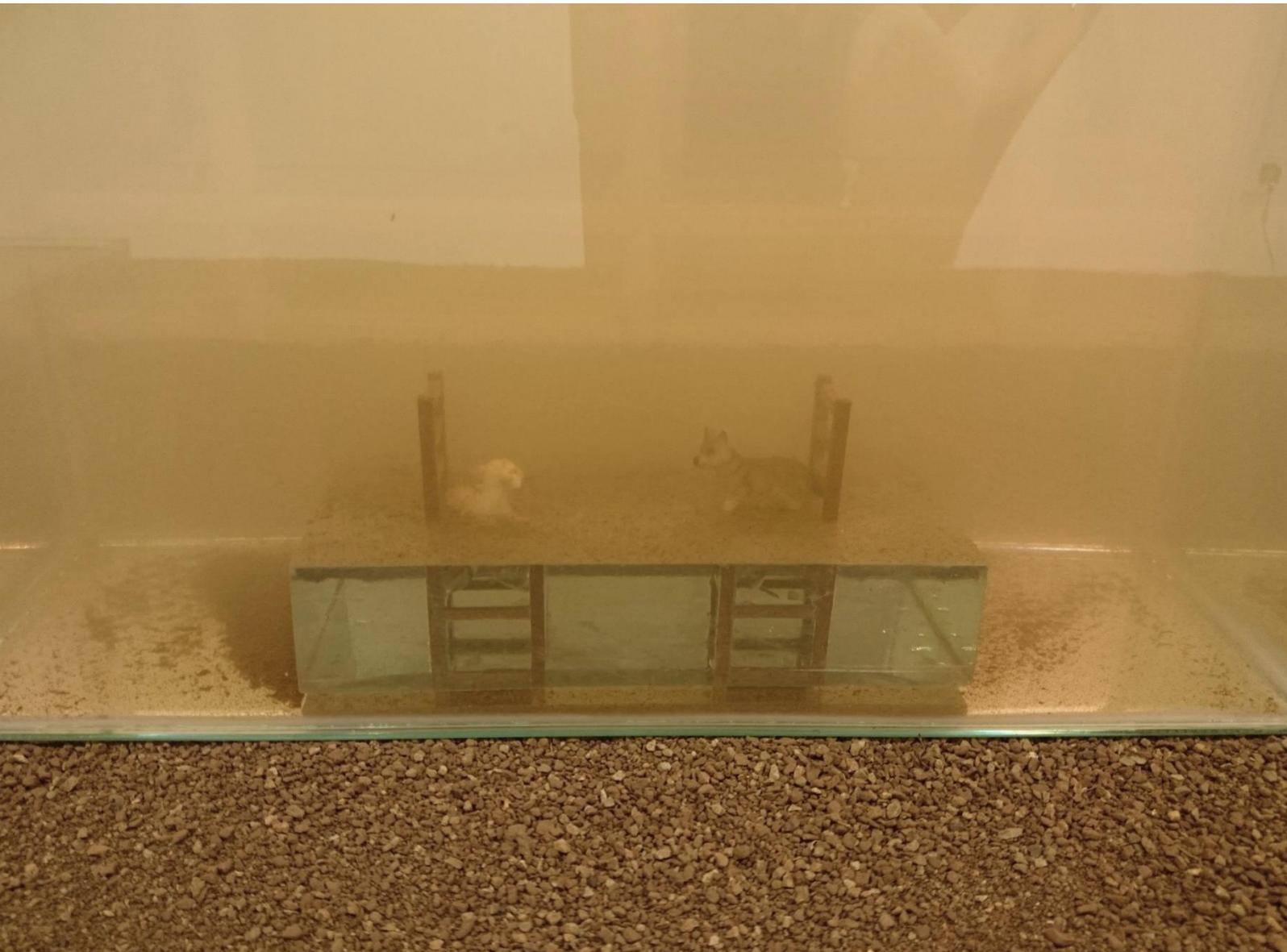
















CHEIA
EXPOSIÇÃO DE VAL SCHNEIDER

SALA DE ARTE
LAURA B. FELIZARDO
FAC/UPF

VISITAÇÃO:
5 A 31 OUT.
8H ÀS 22H

ABERTURA:
4 OUT/16
19H

UPF
UNIVERSIDADE
DE PRAZERES
FACULDADE
DE ARTES VISUAIS



cheia

artista val schneider
exposição
local URI - Espaço Cultura Viva
abertura 09 de outubro | 16h
visitação 9 a 30 de outubro

oficina
territórios poéticos
no mesmo dia e local
das 16h30min às 18h

 Outubro
Rosa  Novembro
Azul 



4.1.3. Cheia

Que estória “Cheia” poderia contar?

Essa pergunta foi pensada para iniciar uma conversa com o público presente na abertura da exposição em 2016, na UPF. Revisitando meus guardados, na continuidade dos gestos de reconhecimento atento (Kastrup, 2007), encontrei o texto que guiaria aquela conversa. Ele pareceu um bom lugar para começar esta seção sobre a obra. Trago a seguir um fragmento, copiado diretamente do meu computador, para compor mais um dos documentos de processo que permeará esta discussão sobre como “Cheia” pode ativar escutas da natureza:

Instalados sobre um caminho de terra vermelha, vários aquários com água barrenta até o topo contendo miniaturas de mobiliários e animais que afundam, boiam ou estão afogados. Eles formam pequenos cenários : uma casinha espremida entre duas grandes pedras que submergem no alagado; um lobo e um cordeiro sentados em cadeiras de frente um para o outro debaixo d'água; uma cama vazia com uma ovelha que está em pé numa cadeira; um porco parado no telhado de uma casinha observa um outro deitado no fundo da água e eles estão rodeados por mais casinhas, algumas totalmente debaixo d'água, outras isoladas sobre a terra vermelha à salvo da água; uma cama flutua na água e, em cima dela, um burro se equilibra; pedras ocupam cadeiras enfileiradas dentro da água; cadeiras boiando na água sustentam um boi e debaixo delas um cão está submerso. A água vai evaporado e transformando os cenários: os objetos ficam manchados pelo barro, expondo a passagem da água.

Penso que esse texto pode ser visto como uma estória desse trabalho, ou talvez, eu possa dizer de outro modo, que a obra é sobre um tempo que se suspende miniaturizando vidas: água que já foi rio, terra que foi arrasada, móvel que já foi casa, casa que já foi gente, bichinhos imobilizados diante da água, casa espremida entre pedras colossais mergulha no alagado. Debaixo d'água, um lobo e um cordeiro, em trégua forçada, encarando-se em um pacto silencioso. Uma cama vazia é ausência velada pela ovelha guardiã de um nada. Cenas líquidas que evaporam sobre terra seca, sem nada, vazia.

As duas tentativas de descrição e interpretação que poetizei acima não tem a intenção de explicar o trabalho e serão utilizadas como documentos do processo para a reflexão com a teia de conceitos. A obra é ela mesma contadora de possíveis estórias, além das que sugeri nessas descrições. Aqui, neste texto, foi possível visualizar e fruir essas estórias através da mostra dos registros fotográficos parciais das exposições de 2016 e 2017 que compõe o conjunto de imagens anterior a essa seção. Mantendo essas imagens da obra em mente talvez, outra camada de significações pudesse ser ouvida do público, pois ele pôde visualizar a obra de muitos ângulos, enquanto ia tocando e sentindo o cheiro da terra, vendo a pequenez dos objetos em contraste com a terra, sentindo a temperatura da água com a ponta dos dedos. Quem sabe, outra percepção poderia surgir de quem visitou a exposição depois de passados os quase trinta

dias, quando a água parada já tinha evaporado bastante e surgiram as manchas, os rastros, a água turva, a secura de alguns cenários, os objetos escurecidos, a cama se desmanchando, as cadeiras apodrecendo, as casinhas de cerâmica com marcas e mofos que lembram paredes depois da enchente, os sedimentos do barro pairando sobre os bichos. Nesse sentido, há muitos caminhos e escutas que poderiam se abrir diante desses diferentes modos de acessar uma obra. Mas, neste texto, há um elemento a mais: as imagens e memórias processo de criação que foi apresentado e discutido até aqui. Na limitação dessa ser uma versão contada do ponto de vista de quem criou a obra, imagino que o público tenha especulado outras e, talvez, acessado suas próprias memórias e experiências. Esse é o lugar do signo aberto da arte (Wanner, 2010).

Devo dizer que, ao encontrar as anotações de 2016 para a conversa com o público, encontrei também uma direção para começar a escrever sobre “Cheia”. Confesso que essa etapa foi a mais difícil, pois a obra, como foi exposta, foi também um tipo de fim. Um fim metafórico, pois a obra tomou uma espécie ou, um tanto, de vida própria ao ficar disponível para os olhares do público.

A obra de arte traduz a percepção do artista em relação ao seu tempo e de maneira crítica. Ela traz consigo um universo interpretado e pertencente à vida do artista por meio de um conjunto significativo de objetos, que tencionam fazer sentido também para os seus expectadores. Romper com as visões de mundo do senso comum é a proposta artística de todos os tempos. A arte propõe repensar as questões mais importantes de cada cultura de modo geral e particular. Em sua dimensão estética, a obra de arte possui uma realidade própria a si mesma, independente do artista e do expectador, pois “a consciência estética pode reportar ao fato de a obra de arte comunicar-se a si mesma”, segundo Hans-Georg Gadamer⁴¹” (Costa, 2022, n.p).

Essa citação, corrobora com a ideia de que a obra também comunica a si mesma e faz parte de um outro documento de processo que passo a somar à essa reflexão: o texto crítico escrito por Joice Beatriz da Costa⁴² em 2016. O texto⁴³ foi apresentado ao público na parede das duas exposições de “Cheia”. A autora trouxe suas percepções a partir do contato com a obra ainda em processo de montagem no ateliê, quando estava em fase de planejamento. Naquele

⁴¹ GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 3ª ed. Trad.: Flávio Paulo Meurer. Petrópolis (RJ): Vozes, 1999.

⁴² Joice Beatriz da Costa é professora, doutora em filosofia contemporânea, pela PUCRS. Possui bacharelado e licenciatura em Filosofia (2000), mestrado em Filosofia Medieval (2003) e doutorado em Filosofia Contemporânea (2011) pela Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Sua experiência concentra-se na área da Filosofia, com ênfase em Metafísica, Hermenêutica e Fenomenologia. Atualmente é professora no Curso de Graduação em Filosofia/Licenciatura na Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) - Campus Erechim/RS, onde leciona as disciplinas de Antropologia Filosófica, Estética e Hermenêutica. Docente no Mestrado em Filosofia, UFFS, Campus Chapecó. Possui como área central de pesquisas a Metafísica, a partir da qual tem interesse e desenvolve pesquisa, ensino e extensão em Metafísica/Ontologia, Fenomenologia, Hermenêutica, Antropologia filosófica, Estética, Feminismos e Gêneros e Filósofas e a Filosofia. Pós-doutorado (2017-2018) no Departamento de Filosofia, Sociologia, Pedagogia e Psicologia Aplicada (FISPPA) da Università degli Studi di Padova, Itália, sob a orientação de Luca Iletterati. Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/6113158582128553>> Acesso em 29 mai. 2025.

⁴³ O texto está disponível em: <<https://valartstudio.wixsite.com/my-site-2/cheia>> Acesso em: 20 mai. 2025.

momento, em 2016, já havia passado mais ou menos um ano que não lidava diretamente com a criação, como foi vista em *Aquários e Ex-rio*. Então, quando recebi o convite para exibir esse trabalho, comecei a juntar as experiências de ateliê com as do lago para compor o projeto da instalação e o título da obra.

Dando continuidade na cartografia, passo a incluir no objeto-processo a narrativa visual, as minhas descrições poéticas escritas acima (que citarei em vários momentos, entre aspas) e o texto de Joice Beatriz da Costa. Considerando também, que muitos fios da teia de conceitos já foram puxados nas seções *Aquários e Ex-rio*, a próxima seção busca examinar mais algumas possibilidades da prática artística da obra “Cheia” como ativadora de “escutas da natureza” ou seja, dos ecos de uma escuta natural-cultural, da arte ecológica e da ecocrítica.

A seção busca examinar um uma ecologia de relações da obra pensadas como pontos de contato com a teia de conceitos, pois, ao fim e a cabo as ecologias discutidas em cada uma das três seções da fundamentação podem ser associadas à obra de forma entrelaçada. Desse modo, essas associações não pretendem ilustrar a obra com as teorias (Rey, 2002), ou ilustrar as teorias com a obra, mas puxar fios para ecoar a minha prática artística como possibilidade de “ativar escutas da natureza”, compreendendo o percurso da obra como um todo, desde o processo de criação até sua forma final.

4.1.3.1. Ativa uma escuta natural-cultural para coabitar incertezas

A obra sugere a inseparabilidade entre natureza e cultura tanto em sua materialidade (elementos naturais e artificiais da obra), quanto nas preocupações ecológicas (o rio, a barragem e as enchentes) aspectos sociais, ambientais e subjetivos (Guattari, 1990). Sob olhar de Joice Beatriz da Costa essas questões parecem convergir com “quais sentimentos ou a falta deles ela desperta, conjuntamente com o modo como efetivamente agimos e somos com os outros seres em nosso cotidiano” (Costa, 2022, n.p). “Conjuntamente” sugere a necessária inseparabilidade natureza-cultura que é uma preocupação fundamental na crítica ao antropoceno e ao capitaloceno desenvolvida por Guattari (1990), Haraway (2023) e Latour (2020), diante das crises e incertezas ecológicas em um mundo danificado. A água na obra não foi apenas um material artístico a ser manipulado, mas se revelou uma matéria companheira e parente (Haraway, 2023), um ser que age e modifica os objetos. A descrição “Instalados sobre um caminho de terra vermelha há vários aquários com água barrenta até o topo contendo miniaturas de mobiliários e animais que afundam, boiam ou estão afogados” parece evocar a imagem de um ambiente desestabilizado e danificado. Essa imagem pode ser conectada com a crítica de

Latour (2020) sobre a dicotomia natureza e cultura que, para ele, resultou em um mundo inabitável para os ocidentais e aqueles que os imitaram, pois, essa visão, passou a tratar a natureza como inerte e objeto de consumo humano.

A descrição poética “água barrenta” e os objetos que “afundam, boiam ou estão afogados” pode remeter ao que Latour (2020) chama de “Novo Regime Climático”, onde a vida no planeta tornou-se instável devido às ações humanas. O autor argumenta que, diante dessa instabilidade, a dicotomia natureza-cultura precisa ser derrubada, e, que o que importa, é a composição entre os existentes. Ele propõe que nos tornemos terrestres, coabitando com outros seres um solo compartilhado. As imagens da obra, assim como a descrição poética que elaborei no começo da seção podem, como metáforas, sugerir essa composição. “Debaixo d’água, um lobo e um cordeiro, em trégua forçada, encaram-se em um pacto silencioso”, essa imagem de coexistência forçada no aquário cheio d’água e de bichos que remetem à natureza – mas, ao mesmo tempo, são brinquedos de plástico e animais que simbolizam bem e mal em algumas culturas, ou seja, produtos da cultura assim como as cadeiras, a barragem e as enchentes – pode puxar fios da visão do autor de que os humanos estão irreversivelmente emaranhados com outros seres na rede de Gaia. Em “pedras ocupam cadeiras enfileiradas dentro da água” a cena de pedras ocupando assentos humanos parece dissolver a hierarquia antropocêntrica e reforçar a ideia de um solo compartilhado onde a agência e o lugar não são exclusivos do humano (Latour, 2020). Talvez possam simbolizar o peso dos “padrões vastamente injustos de dor e alegria” (Haraway, 2023, p.9) que um mundo perturbado implica.

A descrição poética “uma cama flutua na água e, em cima dela, um burro se equilibra” também dramatiza uma cena de vulnerabilidade que sugere uma reconfiguração dos papéis em um ambiente perturbado. A vida (o burro) se adapta e ao se equilibrar sobre um artefato humano em um meio natural inundado. Essa pode ser uma estória de fragilidade no problema em um mundo danificado, onde a tarefa identificada é “nos tornarmos capazes de responder, conjuntamente e em toda a nossa abundância espevitada de tipos” (Haraway, 2023, p.9). Ainda, uma escuta dos ecos naturais-culturais pode ser pensada com a parte final da descrição poética onde escrevi que “A água vai evaporando, os objetos ficam manchados pelo barro, expondo a passagem da água” pode ser conectada a compreensão de Gaia, ou o mundo como natural-cultural, não como uma entidade estática, mas como consequência das sucessivas invenções dos viventes que acabaram transformando completamente as condições da terra (Latour, 2020).

Ainda, como eco de uma escuta-natural cultural, a descrição poética de cenas “isoladas por espaços vazios, silêncios” e a imagem “uma cama vazia é a ausência velada pela ovelha guardiã de um nada” podem metaforizar as consequências da lógica da natureza como recurso

que não é ilimitado e da desterritorialização das vidas impostas pelo Capitalismo Mundial Integrado (Guattari, 1990), quando associadas ao fato de que o trabalho se refere aos impactos das enchentes e da barragem na minha vivência e, na da comunidade que passou a viver um isolamento *in situ* (Giongo;Mendes, 2021), desterritorializada em seu próprio ambiente. Parece então, que a “terra sem nada, vazia” evidencia: a “água que já foi rio, terra que foi arrasada, móvel que já foi casa e gente” e a preocupação ecológica da obra em relação a exploração ambiental e a um esvaziamento das dimensões sociais, ambientais e subjetivas (Guattari, 1990). Guattari, (1990) defende a experimentação com novas práticas sociais, estéticas e analíticas para desafiar a homogeneização capitalista e criar um futuro mais significativo na invenção de novos equilíbrios entre natureza e cultura em uma “ecosofia que ao mesmo tempo prática e especulativa, ético-política e estética, deve a meu ver substituir as antigas formas de engajamento religioso, político, associativo...” (Guattari, 1990, p.54). Cheia se envolve com a ecosofia nas três dimensões pois, “Vemos aqui um mundo tal como foi visto pela artista, e que passou no tempo guardando consigo algumas questões fundamentais, como a questão do modo de viver ou a questão Ética, a partir da questão Estética” (Costa, 2022, n.p).

O medo da desconexão “em bichos e miniaturas de casas que afundam, boiam ou estão afogadas” em “água barrenta” propõe uma atmosfera de vulnerabilidade e perda que remete ao medo do impacto causado pela ação humana (Tuan, 2005). A cena da “casinha espremida entre duas grandes pedras que submergem no alagado” e o “porco parado no telhado “enquanto outro está “deitado no fundo da água” podem sugerir a angústia diante de um desastre, o terror em forma de ameaças que a construção da barragem impôs (Giongo; Mendes, 2021). Os cenários e a “terra seca e vazia” sugerem desabrigo e falta, e parecem espelhar sentimento de *solastalgia* (Albrecht, 2012), a saudade de um lar que foi alterado e o sofrimento de ver um mundo de afetos ser alagado. Essa é a antítese do envolvimento com a natureza que a cosmofobia nega, como destacado por Santos (2023). A água barrenta os objetos que ficam manchados pelo barro durante a exposição, expondo a passagem da água confrontam diretamente a visão de que a terra virou sujeira (Krenak, 2022). Em vez de uma existência higienizada, a obra parece expor a materialidade bruta e a alteração da água, expondo o que poderia provocar o nojo do que é orgânico (o mofo, o apodrecimento) que uma cosmofobia (Santos, 2023) impõe desde a infância (Krenak, 2022). As “casinhas de cerâmica com marcas e mofos que lembram paredes depois da enchente” parecem indicar as cicatrizes deixadas pela intervenção humana e a situação desoladora que se apresenta após uma enchente.

Krenak (2022) lamenta o encurtamento da infância e a violência que poda o espírito inventivo e a subjetividade das crianças, moldando-as para um mundo em erosão e afastando-

as da natureza. Na obra, a terra, a água, as pedras, os brinquedos e miniaturas remetem diretamente à minha infância rural na natureza, mas são encenados nos aquários como uma tragédia, mesmo que, à primeira vista, a imagem seja sutil, até lúdica. Isso pode ser interpretado como um protesto poético de uma arte com preocupações ecológicas, ou ecocrítica (Patrizio, 2023) contra a formatação que nega a conexão com a natureza na infância. Através dessas “mini-coisas”, materializo a memória de um rio que findou um mundo (Krenak, 2019) de afetos sugerindo como a imposição do progresso (a barragem) submerge não apenas a paisagem, mas também as experiências e o espírito inventivo da infância que estava ligada ao rio quando era rio, sugere também uma infância que foi confrontada com a dura realidade do impacto ambiental. Nesse sentido, os cenários líquidos podem ser vistos como pequenas histórias (Le Guin, 2021; Haraway, 2023) que contam essas experiências.

Considerando esses fios com os ecos de uma escuta natural-cultural, a exposição configura um pensamento em construção (Salles, 1998), uma forma de produção de sentidos e conhecimento permeados por uma imaginação cognitiva (Pimentel, 2013) na forma de arte com preocupações ecológicas. Isso sugere que ela pode ter sido capaz de proporcionar uma fruição sensibilizadora das questões que ela aborda. A sociabilidade da própria obra em espaços acadêmicos (UPF, URI) e a realização de conversas possibilitou um engajamento entre a produção artística, a educação e o público das comunidades acadêmicas. Ao expor incertezas de nosso cotidiano, como discutido por Joice Beatriz da Costa (Costa, 2022, n.p), a obra convidou à sensibilização de subjetividades individuais e coletivas (Guattari, 1990) em relação aos desafios ecológicos contemporâneos, transformando o espaço em um local de reflexão. A confluência inspirada no fluir dos rios, em Santos (2023), como uma energia que move para o compartilhamento, reconhecimento e respeito, fortalecendo-se na união com o outro pode indicar que a exposição se tornou uma forma de confluir o pessoal e o coletivo, o natural e o cultural, o passado e o presente, a arte e a vida, como um rio que se fortalece ao encontrar outros rios.

4.1.3.2. Ativa uma escuta com preocupações ecológicas

Joice Beatriz da Costa argumentou em seu texto crítico que “A obra de arte traduz a percepção do artista em relação ao seu tempo e de maneira crítica” (Costa, 2022, n.p). Canton (2009a) diz que a “arte ensina justamente a desaprender os princípios das obviedades que são atribuídas aos objetos, às coisas. Ela parece esmiuçar o funcionamento dos processos da vida, desafiando-os, criando novas possibilidades” (Canton 2009a, p. 12-13) e, que ao mesmo tempo,

precisa ser repleta de verdade e conter o espírito do tempo, refletir a visão, o pensamento, o sentimento de pessoas, tempos e espaços. Essas ideias também fazem sentido com o que argumenta Santaella (2017). Ela recorre a Richard Grusin (2015) para explicar o engajamento dos artistas contemporâneos nas questões e crises dos tempos atuais:

Ou seja, enfrentar os modos como este século implica, mais do que isso, exige o nosso engajamento com o que não é humano, tais como mudanças climáticas, secas, fome, biotecnologia, genocídio, terrorismo, guerra e até mesmo o Antropoceno, o novo período geológico do planeta, fruto do peso e feridas que as ações humanas, muitas vezes insanas, imprimiram sobre a biosfera (Grusin, 2015, p. vii *apud* Santaella, 2017, p.26).

Levando em conta essas considerações, “Cheia” pode ser interpretada como arte com preocupações ecológicas. Sob a ótica de Weintraub (2012) que define ecoarte ou arte ecológica como um campo complexo focado na sustentabilidade do planeta e em perspectivas não antropocêntricas, a obra “Cheia” poderia ser examinada sob a lente dos quatro atributos propostos pela autora. O primeiro, que diz respeito as estratégias de arte (Weintraub, 2012), pode ser visto na dramatização dos cenários líquidos como memórias de um rio, funcionando como uma estratégia ao buscar sensibilizar o público. Quando declaro a intenção de que público poderia “tocar e sentir o cheiro da terra, vendo a pequenez dos objetos em contraste com a terra, sentindo a temperatura da água com a ponta dos dedos”, essa fruição propôs energizar o público e motivá-lo à reflexão, sugerindo um modo de ativismo ambiental, como indica Weintraub (2012). Essa estratégia de ativar percepções e sentidos sensoriais também remete a imaginação cognitiva (Pimentel, 2013) como sensorialidades que foram pensadas como estratégias para fruição da obra. Joice Beatriz da Costa corrobora essas intenções quando escreve que a obra “tira-nos desta apatia repetitiva lançando-nos em direção a uma poética reflexiva de observação das sensações e das incertezas de nosso cotidiano” (Costa, 2022, n.p). Enquanto gênero de ecoarte (Weintraub, 2012), se configura como instalação onde meu processo de coletar e garimpar materiais e coisas já existem alinha-se com a prática da ecoarte de explorar novos materiais, incluindo materiais descartados ou que já existem, como sugere a autora. Como questões ambientais (Weintraub, 2012), a obra aborda diretamente as consequências de eventos traumáticos experimentados como o fim de um mundo específico (Danowski; Viveiros de Castro, 2014), seus deslocamentos forçados, danos materiais e imateriais, e prejuízos à biodiversidade e sítios arqueológicos como indicado por Giongo;Mendes (2021). E, quanto as abordagens ambientais (Weintraub, 2012), “Cheia” pode ser relacionada à ecologia social ao atentar para o sofrimento das comunidades atingidas pela barragem e a uma ecologia profunda ao buscar reconhecer a água e o rio como seres cocriadores.

Ao analisar esses atributos, não pretendi assumir a posição de ecoartista, mas indicar que a obra não oferece soluções. Antes, busca fomentar e experimentar no escuro (Bauman, 1998), não por uma verdade que ignora as diferenças ou imponha uma única visão, ou uma utopia de que o trabalho pode mudar alguma coisa. Talvez, seja uma arte com preocupações ecológicas sobre coabitar as incertezas e a necessidade de reconfigurar as relações com a natureza (Latour, 2020, Haraway, 2023) enquanto possibilidade de energizar, estimular e sensibilizar o público. Para “escutar” outros ângulos, recorro a Haraway (2023) quando diz que todos nós vivemos “padrões vastamente injustos de dor e alegria, com matanças desnecessárias da continuidade, mas também com o necessário ressurgimento” (Haraway, 2023, p.9) e que, os artistas, ao se envolverem com materiais, técnicas, tecnologias e ideias ecológicas, já participam de processos colaborativos que envolvem múltiplas espécies e sistemas e, que desse modo, suas práticas artísticas são sempre simpoiéticas. Feitas em colaboração, elas formam relações ecológicas simpoiéticas ativadoras de continuidades, carregam bolsas de estórias para fazer mundos. Seria possível imaginar então, que “Arte e sensibilidades são totalmente ecológicas” (Gessert, 2012, p. 136 *apud* Patrizio, 2023, p. 33). Essa noção de que arte e sensibilidades já são ecológicas parece fazer sentido em “Cheia” e no processo de criação que a antecedeu, pois, a “arte ensina justamente a desaprender os princípios das obviedades que são atribuídas aos objetos, às coisas. Ela parece esmiuçar o funcionamento dos processos da vida, desafiando-os, criando novas possibilidades” (Canton 2009a, p. 12-13). E que também, ao mesmo tempo, precisa ser repleta de verdade e conter o espírito do tempo, refletir a visão, pensamento, sentimento de pessoas, tempos e espaços. Para isso, precisa ativar e sensibilizar os sentidos e as percepções de quem cria e de quem frui. Portanto, vai além da comunicação, “é uma ação cognitiva imaginativa que integra conhecimento, construção e expressão. É uma atividade humana que consiste em transformar a natureza ou matéria oferecida por ela em cultura (Pimentel, 2013 p. 101). Essa transformação que passa pelo sensorial também foi apontada por Joice Beatriz da Costa:

Quem somos nós? Pensamos criticamente nossa própria história do cotidiano? Quais as condições de nossa vida? Vemos pela ausência de experiências aquilo que faz ser quem somos? “O tempo consciente volta a se moldar automaticamente, formando um tempo contínuo, sem cortes aparentes. As ausências podem ser muito numerosas, à razão de várias centenas por dia, e quase sempre passam despercebidas no meio circundante”. Este é um caso de “picnolepsia” (do grego *picnos*, frequente), que, segundo Paul Virilio⁴⁴ ⁴⁵, introduz a ideia de uma estética da

⁴⁴ VIRILIO, Paul. **Estética da desapareição**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015

⁴⁵ Nesta obra, Virilio explora a relação entre velocidade, percepção e o impacto das tecnologias modernas na nossa experiência do tempo e do espaço. A “picnolepsia” é um conceito chave que ele utiliza para ilustrar como as interrupções e ausências na percepção se tornam cada vez mais comuns e imperceptíveis na sociedade contemporânea, levando a uma espécie de apatia sensorial e reflexiva diante do excesso de informações e imagens.

desaparição, em relação à ilusão da informação pela imagem nas tecnologias atuais, onde não há oferta de sensação, mas de *apatheia*, uma apatia sensória e reflexiva (Costa, 2022, n.p.).

A autora conclui dizendo que “a obra CHEIA tira-nos desta *apatia repetitiva* lançando-nos em direção a uma poética reflexiva de observação das sensações e das incertezas de nosso cotidiano, de nossas vidas [...]” (Costa, 2022, n.p).

4.1.3.3. Ativa uma escuta da vida dos materiais e das coisas

“Cheia” promove uma escuta dos ecos de uma ecocrítica ao convidar a um olhar que transcende o antropocentrismo e reconhece a vida dos materiais e das coisas inspirada por Ingold (2015), compreendendo que a água e os objetos da obra (mesmo os industrializados) não são inertes, mas são feitos da natureza e, portanto, são materiais vivos. Quando o autor diz que “por materiais refiro-me as coisas de que as coisas são feitas” (Ingold, 2015, p.62), as “cadeiras boiando na água sustentam um boi e debaixo delas um cão está submerso” indicam tanto o uso artefatos sintéticos que foram fabricados com materiais vivos (árvores, água doce, petróleo, minerais etc.), quanto naturais (água coletada do lago), assim como servem de metáfora de uma existência em risco – de quem eram as cadeiras? Como ficou a casa de onde elas saíram boiando na enchente? O que o boi e o cão sentem diante da inundação? O que a água poderia dizer aos bichos e cadeiras? Assim, considerando os materiais da obra como vivos, uma sociabilidade mais que humana (Tsing, 2019) também pode ser sugerida metaforicamente nas interações entre as miniaturas, a terra e a água, convidando a questionar a separação tradicional entre o social humano e o não-humano (Tsing, 2019). Nesse sentido, a minha imaginação material (Bachelard, 1997) enquanto artista, nutrida pela experiência com o rio, o lago e suas águas, tornou-se uma sonoplasta (Bachelard, 1997) ao perceber uma possibilidade de ouvir as vozes e as histórias dos materiais, e me levou ao mergulhar nesta pesquisa, a mudar a forma como a minha própria relação com as coisas e materiais da obra acontecia. A obra então, pode ser vista como um lugar de “ontologias planas” (Patrizio, 2023, p.18), como um chamado à horizontalidade na forma como entendemos e nos relacionamos que seja mais inclusiva e atenta às interconexões entre os todos os seres e a natureza, A obra Cheia, está conectada as ecologias de uma vivência, mas também a vida de um rio, de um lago, de uma comunidade de seres humanos e mais que humanos, das coisas e dos objetos. A própria escolha em cartografar o processo de criação de Cheia, as experiências com cenários líquidos e o rio, os conjuntos de imagens que mostram a materialidade da obra, os textos meus e os de Joice Beatriz da Costa, as descrições poéticas dos cenários e miniaturas configuram uma espécie de chão do mundo ou

texturas do mundo. Ingold (2015) argumenta que é no chão que se apreende o mundo, que a experiência física e prática permite a construção de conhecimento, que por sua vez, se materializa em descrições, que não se limitam à linguagem escrita, mas podem se expressar através de outras formas de linguagem, como a arte. O termo “objetos”, o autor prefere assumir como “coisas”, pois “objeto”, para ele, indica algo estático, sem movimento. Para o autor as “coisas” estão vivas e, “elas estão vivas precisamente porque não foram reduzidas ao estado de objeto” (Ingold, 2012, p.34). Em “Cheia”, as miniaturas, a água e a terra não foram reduzidas a meros objetos, são coisas vivas pois, com elas “A artista nos convida a uma reflexão através da narrativa poética do lugar, ocupado por suas vivências – presentes em sua memória e na memória cultural – corporeificadas no território convivido outrora” (Costa, 2022, n.p.).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesses dias, em meados de julho de 2025, já reescrevi estas considerações finais diversas vezes. Aos poucos, fui reconhecendo o imenso aprendizado que este estudo, as atividades e as convivências no mestrado trouxeram até aqui. Ao mesmo tempo, uma inquietação permanecia.

Voltei a lembrar do início, das primeiras aulas em 2023, e de como a sensação de estar neste mestrado era, ao mesmo tempo, estimulante e desafiadora. Mas também vieram à memória as enchentes que marcaram aquele semestre no Rio Grande do Sul e que se agravaram ainda mais em 2024. O incômodo vinha justamente dessa constatação: perceber o quanto as crises contemporâneas – não apenas ambientais nem restritas à região – se intensificaram nesses dois anos. A frequência e a gravidade das catástrofes ambientais, do uso indiscriminado dos recursos naturais, das mudanças climáticas, das crises humanitárias, das angústias e sofrimentos, das guerras e das disputas econômicas e políticas têm aumentado cada vez mais.

Refletir sobre questões ambientais é, inevitavelmente, mergulhar em relações complexas, em ecologias intrincadas e entrelaçadas. O que Guattari (1990) já alertava há mais de três décadas – sobre as rápidas transformações tecnocientíficas que provocam desequilíbrios ecológicos capazes de ameaçar a vida, ao mesmo tempo em que os modos de vida humanos se degradam – permanece assustadoramente atual. Essa consciência traz consigo uma sensação de impotência diante dos acontecimentos e alimenta uma incerteza que parece pairar no ar. Ao mesmo tempo, indica que é preciso persistir, estar verdadeiramente presente para agir e reconfigurar e esse mundo perturbado e vastamente injusto de dor e alegria, como argumenta (Haraway, 2023).

Chego, assim, ao fim deste percurso de pesquisa com a compreensão de que “Coabitar incertezas: prática artística como ativadora de escutas da natureza” não se encerra nestas últimas páginas, mas se projeta para além delas, convidando a novas reflexões, ações e novas práticas de arte, motivadas justamente pela urgência do contexto que a originou. Essa percepção de continuidade ecoa como um gesto inacabado (Salles, 1998): um processo em movimento, sempre em maturação.

Assim como a prática artística, esta pesquisa se tornou dinâmica e aberta, não se conclui totalmente aqui pois, de um lado, existe a necessidade de assumir individualmente, coletivamente, eticamente e politicamente um compromisso com a urgência de agir em “tudo, em todos os lugares, ao mesmo tempo” (Nações Unidas, 2023); de outro, há também o reconhecimento de que é preciso conexões específicas e situadas em parentescos e parcerias

pois tudo está conectado a algo, em algum lugar, numa teia de relações ecológicas complexas, como argumenta Haraway (2023). É nesse entrelaçamento que podem surgir brechas para “fazer mundos” em continuidades, como diz a autora, por meio de práticas localizadas, situadas e coletivas de resistência, enfrentamento e cuidados capazes de reconfigurar mundos danificados com responsabilidade e cooperação. Produzir conhecimento através da arte e da ciência configuram práticas, processos e saberes capazes de ativar mudanças de paradigmas nessas brechas.

A caminhada investigativa, que começou ao problematizar como ativar “escutas da natureza” em tempos de incertezas e emergências ecológicas por meio da prática artística, foi ganhando ainda mais sentido nas leituras, na compreensão sobre essas emergências e na necessidade de abordagens interdisciplinares para estudá-las – e mesmo para enfrentá-las no cotidiano. Os objetivos traçados no início atuaram como ecos que guiaram essa problemática por entre os múltiplos saberes que foram reunidos numa teia de conceitos intitulada como “escutas da natureza”. Esse percurso exigiu retornar a eles repetidamente, como em um movimento espiralado, revisitando, reescrevendo e reformulando fundamentos, procedimentos e a própria análise da obra “Cheia”.

Nesse vai e vem, que foi se consolidando com as leituras e a análise da obra, emergiu a consciência de que a interdisciplinaridade é essencial para pensar e agir diante das crises contemporâneas. Que as “escutas da natureza” constituem não apenas um guia ou um método para organizar os fundamentos e procedimentos, mas um convite para ver e escutar o problema da pesquisa e o ecológico sob diferentes prismas, ângulos e perspectivas. Essa reorientação do olhar fez emergir a prática artística analisada como uma metodologia potente. A própria obra “Cheia” revelou possibilidades de ativar reflexões, afetos e críticas mais amplas do que eu mesma, por tê-la criado, pude imaginar ou já tivesse inferido a ela. Que, por dentro do processo de criação de “Cheia” há um universo de possibilidades conceituais e reflexivas muito mais abrangentes em termos de preocupações ecológicas do que aqueles que já foram pensados inicialmente, na época de sua feitura.

Ao longo desse caminho, os objetivos específicos traçados no início serviram como guias que ajudaram a manter o fio condutor da pesquisa “escutas da natureza”, mesmo diante dos movimentos de vai e vem investigativos.

O primeiro objetivo específico – refletir e compreender possíveis interseções e abordagens sobre relações entre natureza, cultura, ecologia e papéis da arte em tempos de incertezas e emergências, a partir de fundamentos teóricos interdisciplinares – foi desenvolvido no segundo capítulo. Intitulada “Ecos, ecologias e incertezas”, a investigação bibliográfica

trouxe as perspectivas ecológicas que a fundamentam, especialmente através da crítica à dicotomia entre natureza e cultura. As leituras permitiram desconstruir essa separação, evidenciando que a coabitação em mundos danificados exige uma escuta atenta aos “Ecos de uma escuta natural-cultural”. Autores como Guattari (1990), Latour (Latour 2020), Haraway (2023), Krenak (2019), Santos (2023), e Danowski; Viveiros de Castro (2014) foram cruciais para entender a necessidade de transcender a visão antropocêntrica e reconhecer a interconexão intrínseca entre humanos e não-humanos, bem como as dimensões sociais, ambientais e subjetivas das crises contemporâneas. A compreensão de que o fim do mundo pode significar o colapso de modos de vida específicos e a importância de uma reconexão com a Terra e a capacidade de sonhar, como proposto por Krenak (2019), ou de reconhecer como a cosmofofia (Santos, 2023) impacta na forma como natureza é tratada como recurso infinito. O capítulo também aprofundou a compreensão da arte com preocupações ecológicas, concebendo-a como uma prática ecocrítica, ética e política capaz de sensibilizar subjetividades e promover o engajamento em questões ecológicas. A “escuta ecocrítica” emergiu como um olhar aguçado para a materialidade do mundo e a interconexão de todos os seres, incluindo que escutar a vida dos materiais e das coisas (Ingold, 2015) e a socialidade mais que humana (Tsing, 2019), evidenciando uma mudança de paradigma que suscita uma experiência direta com o mundo, com a natureza, desde a infância. Esse aprendizado reforçou a ideia de que a arte, em sua pluralidade e interdisciplinaridade, pode ser uma ferramenta potente para ativar novas percepções e instigar uma reflexão profunda sobre como a ação humana impacta o planeta.

O segundo objetivo específico – conceituar e estabelecer o termo “escutas da natureza” como metodologia interdisciplinar da pesquisa, fundamentando procedimentos para explorar as interseções entre a prática artística e as abordagens teóricas investigadas – foi desenvolvido no terceiro capítulo. O coração metodológico e guia conceitual inventivo desta dissertação foi aprofundado como “escutas da natureza”. Foi neste espaço investigativo que a expressão, que emergiu ao longo da pesquisa, ganhou corpo e significado. Nele, delineei essa ideia como o fio condutor de todo o trabalho da pesquisa, assumindo as escutas como uma postura ético-político-artística que transcende a audição, incorporando uma complexidade de sensibilidades envolvidas para operar uma atenção escutante na pesquisa. Esta conceituação se mostrou crucial não apenas para a compreensão dos fenômenos que investiguei, mas também para a própria metodologia, que buscou estabelecer uma cartografia atenta e escutante para analisar a obra “Cheia” como produtora de conhecimento que viria a somar na pesquisa. A cartografia (Kastup 2007) foi escolhida para mapear as linhas do objeto-processo, seguindo a materialidade e a memória dos processos de criação (Salles, 1998), pois possibilitaria uma forma de capturar as

imagens, os pensamentos, os contextos e as experiências da obra e examinar como elas reverberariam na pesquisa. Nesse capítulo, compreendi que as “escutas” e a cartografia não são apenas técnicas ou métodos, mas implicam uma postura sensível e crítica que atravessa toda a pesquisa. Essa abordagem se consolidou como uma metodologia aberta, capaz de articular teoria e prática de arte. Essa percepção foi se fortalecendo ao longo da análise, revelando-se como uma forma interdisciplinar de pensar, sentir e pesquisar.

O terceiro objetivo específico – analisar as manifestações artísticas, poéticas e ambientais dos processos de criação da obra “Cheia”, pensadas como “escutas da natureza”, em tempos de incertezas ecológicas – foi trabalhado no quarto capítulo. Ao revisitar a obra, mapeando os processos de criação em movimentos cartográficos percebi como ela se construiu por meio de experimentações sensoriais, coletas de objetos e materiais, registros de memória e ações poéticas ligadas ao território afetado pelas enchentes e pelo barramento do rio. Essa análise mostrou que a obra funciona como um dispositivo que ativa escutas: não apenas escutas sonoras, mas também visuais, afetivas e políticas, provocando reflexões sobre transformações ambientais, subjetivas e sociais que ecoam com as teorias. Ao me debruçar sobre minha própria obra, pude vivenciar e cartografar o processo de criação operando uma atenção escutante, dando conta da atenção como sugerem as direções dadas por Kastrup (2007). As seções “Aquários”, “Ex-rio” e a própria “Cheia” revelaram a água ou o rio como ser cocriador, as imagens emergiram como manifestações materiais dessas percepções e as experiências de submersão como ativadoras de escutas mais profundas. A análise da obra e seu processo não foi meramente descritiva, mas uma manifestação de como a arte pode ser um campo de experimentação para a reconexão e a coabitação com os elementos e seres mais-que-humanos.

Nesse movimento de ir e vir entre prática, teoria e reflexão, considero que o objetivo geral da pesquisa – investigar de que forma as práticas artísticas podem ativar escutas da natureza em tempos de incertezas e emergências ecológicas – foi alcançado. Ao longo da investigação, fui compreendendo que tais escutas não são respostas prontas ou soluções fechadas, mas modos de atenção, cuidado e criação que ajudam a repensar nossa relação com o mundo e com os outros – humanos e mais-que-humanos. Percebi que a arte e a pesquisa juntas podem ser, ao mesmo tempo, denúncia, crítica, afeto, resistência, conhecimento e convite: um modo de sentir e refletir que amplia a percepção e pode reencantar nossa experiência do presente, alimentar forças e confiança para lidar com os enfrentamentos que se acumulam e se agravam. A obra “Cheia” exemplificou como o fazer artístico pode ser um ato de pesquisa e de uma escuta profunda de um corpo d’água, de um rio, dos materiais vivos, da natureza. A manipulação da água e dos objetos na obra, incluindo a efemeridade e a deterioração (como o

barro, as manchas, o mofo e o apodrecimento dos objetos), não apenas indicou metaforicamente a inseparabilidade natureza-cultura, mas gerou insights sobre a agência dos seres não-humanos e a vida dos materiais na produção artística de uma forma que a leitura teórica por si só não proporcionaria. Perceber os materiais, a água e o rio como sujeitos com suas próprias subjetividades e socialidades foi uma das mudanças de paradigma que as escutas proporcionaram e que certamente passarão a fazer parte das próximas produções, seja de pesquisa, seja de arte, seja da vida. Essas percepções reafirmam a justificativa pessoal que me levou a fazer esse mestrado: aprofundar e mergulhar fundo, contribuir com o conhecimento coletivo e qualificar aquilo que vinha sendo uma pesquisa poética autônoma.

A prática artística de “Cheia” em seu processo de criação trouxe novas compreensões sobre a fluidez dos materiais, e a capacidade da arte de revelar essas dinâmicas, reforçando o argumento de que a pesquisa baseada em arte não busca uma compreensão totalizante ou definitiva, mas sim uma produção de conhecimento que é construída na investigação e no fazer artístico. A análise da obra e a forma como foi criada evidenciou como a arte pode integrar conhecimento, construção e expressão subjetiva na pesquisa e, como a imaginação cognitiva tem um papel fundamental quando opera em conjunto com os passos da cartografia. As pistas de rastreio, toque, pouso e reconhecimento atento sugeridas por Kastrup (2007) e adotadas como procedimentos para a análise da obra mostraram-se eficazes justamente por evidenciarem as formas como a atenção de quem cartografa pode ser acionada ao analisar um percurso de criação. Formaram um método que, ao mesmo tempo aberto, flexível e sensível, proporcionou uma organização ao possibilitar transitar por entre os meandros de um objeto extremamente subjetivo, como é o caso dos processos de “Cheia”, suas imagens de criação, sua experimentação intuitiva, suas imagens e testagens. Em termos de método, analisar um processo de criação poética mapeando seus movimentos demonstra uma forma viável de operar uma investigação entre uma prática de arte e a teoria. Ela implica uma lógica que se constrói a partir da escuta atenta dos fazeres e processos da obra, mas que se amplia, amadurece, fortifica e produz novos conhecimentos quando se encontra com as perspectivas teóricas.

A inspiração na pesquisa baseada em arte (Rey, 2002; Dias, 2013) possibilitou também navegar por tensões e contradições ao aceitar a incerteza e imprevisibilidade de um encontro entre Ciências Humanas e Arte. Foi preciso compreender o saber como algo em movimento, a ser construído no processo mesmo de investigar. A investigação bibliográfica teórica, que viria a ser relacionada à uma obra, também é um procedimento aberto e sensível, ele sugere, ele instiga e se entrelaça aos devires de uma produção artística que é contínua, inacabada. Nesse sentido, a proximidade ou intimidade com o objeto de análise – uma obra de minha autoria –

foi cuidadosamente gerenciada para que ela não se tornasse mera ilustração das teorias, mas sim fonte de *insights* e questionamentos aprofundados a partir dessas discussões teóricas. Essa abordagem foi possível graças à decisão de revisitar o processo de criação pois, como argumenta Salles (1998), os registros dos movimentos criativos, das testagens e experimentações presentes nas imagens documentadas e textos sobre a obra analisados revelam aspectos importantes que podem ir além do que a própria obra finalizada postula. Além disso, o uso da cartografia, especialmente pela sua capacidade proporcionar a captura de aspectos subjetivos como procedimento analítico reforçou o rigor da pesquisa a partir de sua própria lógica interna, ou seja, aquela originada na poética que já estava presente na obra. Essa articulação entre arte e pesquisa acadêmica pode sugerir caminhos para futuras investigações interdisciplinares onde a prática artística, especialmente vista a partir de seus movimentos criadores, seja um dos elementos da investigação. Também abre possibilidades que inspiram a continuidade que darei ao meu trabalho artístico, investigativo e como docente.

Uma compreensão da experiência pessoal como “fim de um mundo”, em relação à Barragem de Itá, pode ser vista na obra como um alerta para evitar que novos impactos dessa magnitude sejam produzidos. A obra “Cheia” mostrou ser não apenas uma representação, mas uma materialização poética da memória coletiva e pessoal de perda e trauma, transformando a dor em impulso para a conscientização e a reconexão dessas ecologias danificadas. O sentimento de “solastalgia” vivido pela comunidade e por mim, ecoa os desafios globais do Antropoceno/Capitaloceno, mostrando como a experiência localizada e pessoal se conecta às urgências planetárias. A análise ecocrítica do processo de “Cheia” revelou a água como ser cocriador, e a importância de questionar o impacto da produção e do consumo, mesmo na minha própria prática de arte e de pesquisa. Essa postura ecocrítica não se limita a um gênero específico de arte, mas permeia toda a prática artística plural e diversa e suas implicações ambientais. A pesquisa também abraçou o desafio de ficar com o problema, como sugere Donna Haraway (2023). Em vez de buscar soluções, esta investigação foi um aprendizado e reflete que é preciso coragem de habitar a complexidade das incertezas, para agir de forma responsiva e colaborativa com a natureza, a arte e a pesquisa.

Reitero que a interdisciplinaridade não se apresentou apenas como um conceito ou uma opção metodológica, mas uma urgência para abordar as crises contemporâneas. A articulação entre as artes, a ecologia e as Ciências Humanas permitiu um olhar mais complexo e amplificado sobre os fenômenos investigados. Esse aprendizado se manifestou também com as leituras da investigação, pois as próprias fontes pesquisadas são perspectivas interdisciplinares que entendem as ecologias de modo expandido como relações interconectadas, ou seja, uma

natureza-cultura que deve coabitar com equilíbrio entre todos os seres, para tanto as convenções disciplinares e universalizantes não servem mais aos estudos dos diversos mundos e das diversas incertezas e crises contemporâneas. O próprio percurso da pesquisa é um testemunho da eficácia da interdisciplinaridade em conectar saberes. Isso se alinha à visão da CAPES (2019) sobre a interdisciplinaridade como crucial para novos conhecimentos e resolução de problemas complexos.

Assim, emerge da pesquisa o entendimento de que as “escutas da natureza” são mais do que um conjunto de conceitos ou uma lente guia da pesquisa; são um convite a uma reorientação de nossa percepção e de nossa existência, mais do que a nossa, a de outros seres mais que humanos, como os rios e as águas. A pesquisa, através da arte, pode abrir fissuras para questionar essa separação histórica, ao se alinhar a uma visão natural-cultural, ou, “naturalcultural” sem hífen para indicar a interconexão, como propõe Haraway (2023), onde humanos e não-humanos estão intrinsecamente emaranhados. Sob a Ecosofia de Guattari (1990), a pesquisa pode contribuir para a recomposição de práticas sociais e individuais que promovam singularidade e interconexão entre natureza e cultura, especialmente no que tange à sensibilização para as ecologias e questões ambientais urgentes, através da prática de arte, da fruição da arte, da prática investigativa, da produção de Ciências Humanas que também possam ser mais que humanas, incluir outros seres vivos.

Uma transposição do conceito de “escutas da natureza” para o cotidiano poderia sugerir que essa reorientação da percepção pode influenciar concretamente a forma como nos relacionamos com o mundo. Uma escuta atenta à natureza pode estimular a questionar a origem e o impacto dos produtos que consumimos, combater a lógica de uma natureza vista como recurso infinito e disponível ao ser humano dominante dela. Ao reconhecer a vida dos materiais, dos animais, das plantas, dos cogumelos, dos minerais, das águas, do solo e, ao mesmo tempo a cosmofofia que nos afasta da natureza como se não fossemos parte dela, as “escutas” podem incentivar práticas colaborativas com a natureza desde a infância. Uma percepção ampliada, que valoriza a interconexão com todos os seres (como exemplos o rio-avô dos Krenak ou o Rio Uruguai da minha experiência de infância) pode ser capaz de gerar uma coabitação mais ética, sensível, responsável, justa e comprometida. Coabitação que talvez possa pressionar as culturas humanas e suas lógicas capitalistas, predatórias, sociais, religiosas, políticas e econômicas que dominam, destroem, matam, acumulam e consomem a natureza (e seres humanos são natureza), como se não houvesse limites.

Ao incluir a minha própria obra e a cartografia dos seus processos de criação, ou seja, uma experiência pessoal e subjetiva, esta dissertação pode sugerir outros modelos de produção

de conhecimento nas Ciências Humanas. A aceitação da incerteza, da construção do sentido e do saber como parcial, situado e contextual – em vez de universal e neutro – emergiu como uma força, não uma limitação. Assim, a prática artística pessoal emergiu como uma espécie de metodologia ou ponto de partida potente para a ativação de escutas da natureza. A arte, em sua capacidade de criar cenários, narrativas e experiências imersivas, tem o poder de nos tirar da inércia, de provocar empatia e de nos reconectar com a dimensão sensível e poética do mundo natural. A obra “Cheia” exemplificou como o fazer artístico pode ser um ato de pesquisa, um modo de habitar o rio e suas memórias, e de nos convidar a uma escuta profunda de um corpo d’água e das culturas humanas calcadas na lógica de progresso e consumo que findaram mundos.

Por fim, perceber a prática de arte e de fazer ciência como “mundificações”, relembando Haraway (2023), ou, seja, um fazer em continuidades capaz de criar e transformar mundos, posiciona a prática artística e esta pesquisa não como resultados ou como propostas de uma solução direta, mas como uma possibilidade de provocar, propor perguntas e tocar as subjetividades em relação a estes temas urgentes. Poderia ser reafirmada nesta consideração final a necessidade de buscar a potência política do poético, que Lygia Clark (Rolnik, 2006) dizia ser necessária diante de um mundo em crises, como um potencial de justificativa subjetiva e social central da pesquisa. Assim, esta pesquisa reforça que a interdisciplinaridade não é apenas uma escolha metodológica, mas uma urgência para enfrentar as crises contemporâneas. E que as “escutas da natureza” – enquanto metáfora, prática e método – podem se tornar gestos de cuidado e resistência, criando espaços onde arte, ciência e sensibilidade se encontram para imaginar outros futuros.

6. REFERÊNCIAS

ALBRECHT, Glen. *The age of solastalgia*. 2012. Disponível em:
<<https://theconversation.com/the-age-of-solastalgia-8337>> Acesso em: Acesso: 01 jul. 2025.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. [Tradução Antônio de Pádua Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Tópicos).

BASBAUM, Ricardo Roclaw. **Manual do artista-etc**. 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CANTON, Katia. Coleção **Temas da Arte Contemporânea - Do Moderno ao Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009a.

CANTON, Katia. **Coleção Temas da Arte Contemporânea - Narrativas Enviesadas**. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

CANTON, Katia. Coleção **Temas da Arte Contemporânea Espaço e Lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009c.

CAPES. **Documento de Área - Área 45: Interdisciplinar**. 2019. Disponível em:
<<https://www.gov.br/capes/pt-br/centrais-de-conteudo/INTERDISCIPLINAR.pdf> > Acesso em: 26 jul. 2024.

CAYCEDO, Carolina. **Carolina Caycedo**. 2024. Disponível em:
<<http://carolinacaycedo.com/>> Acesso em: 18 jun. 2025.

CESCO, Susana; CEOLIN, Lisianne Pintos Sabedra. Políticas Públicas e inundações do rio Uruguai no município de São Borja: o olhar dos atingidos e a Política Nacional de Proteção e Defesa Civil. **Revista Brasileira de Ciência Política**, v. 22, p. 285-328, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/0103-335220172208>>. Acesso em: 12 jun. 2025.

COSTA, Joice Beatriz da. **Val Schneider | Cheia**. 2022. Disponível em: <<https://valartstudio.wixsite.com/my-site-2/cheia>> Acesso em: 4 jul. 2025.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte. A arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Edusp/ Odysseus, 2006.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis; São Paulo: Cultura e Barbárie; ISA, 2014.

DIAS, Belidson. Visões e entre/visões: por uma estética de desdobramentos do currículo. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (org.). **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. [recurso eletrônico] Santa Maria: Editora da UFSM, 2013.1 e-book il. p. 159-174.

FERNANDINO, Fabricio. (r)evolução Frans Krajcberg, o poeta dos vestígios. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v.21, n.1e2, p.260-277, jan./dez.2014.

FERNÁNDEZ, Tatiana; DIAS, Belidson. Investigação Baseada em Arte (IBA) e a Investigação Educacional Baseada Arte (IEBA): quatro questionamentos baseados nas concepções de arte e artista. **Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, [S. l.], v. 16, n. 2, p. 27-44, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/view/20650>> Acesso em: 26 jan. 2025.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GIONGO, Carmem Regina. “Futuro Roubado”: banalização da injustiça e do sofrimento social e ambiental na construção de hidrelétricas. 2017. 352 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social e Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

GIONGO, Carmem Regina; MENDES, Jussara Maria Rosa. “Bicho de sete cabeças”: as vivências dos atingidos pela barragem de Itá. **Psicologia USP**, [S. I.], v. 32, p. e190101, 2021.

DOI: 10.1590/0103-6564e190101. Disponível em:

<<https://revistas.usp.br/psicousp/article/view/202584>>. Acesso em: 23 abr. 2025.

GUATTARI, Felix. **As três ecologias**. 11ª ed. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papyrus, 1990.

HARAWAY, Donna. **Ficar com o problema: fazer parentes do Chthuluceno**. Traduzido por Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7-41, 1995.

INGOLD, Tim. **Correspondencias: Cartas al paisaje, la naturaleza y la tierra**. Barcelona: Gedisa, 2022. Recurso digital.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Tradução Fabio Creber. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. (Coleção Antropologia). E-book.

INGOLD, Tim. Pare, Olhe, Escute! Visão, audição e movimento humano. **Ponto Urbe**, [Online], 3, 2008. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/pontourbe/>> Último acesso em: 18 out. 2024.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Psicologia & Sociedade**, vol. 19, n. 1, p. 15-22, jan./abr. 2007. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-71822007000100003>>. Acesso em: 19 jan. 2023.

KASTRUP, Virgínia. O lado de dentro da experiência: atenção a si mesmo e produção de subjetividade numa oficina de cerâmica para pessoas com deficiência visual adquirida.

Psicologia: Ciência e Profissão, v. 28, n. 1, p. 186-199, 2008.

KERR, Dylan. *What Is Object-Oriented Ontology? A Quick-and-Dirty Guide to the Philosophical Movement Sweeping the Art World*. 2016. Disponível em: <https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/the_big_idea/a-guide-to-object-oriented-ontology-art-53690> Acesso: 01 jul. 2025.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. E-book.

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

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (Orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002. p. 15-33.

LATOUR, Bruno. **Diante de Gaia: oito conferências sobre a natureza no Antropoceno**. Tradução de Maryalua Meyer. São Paulo: Ubu/Ateliê de Humanidades, 2020. E-book.

LE GUIN, Ursula K. **A teoria da bolsa da ficção**. São Paulo: n-1 edições, 2021. p. 17-24.

LEOTE, Rosangella. **ArteCiência Arte** [recurso eletrônico]. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP Digital, 2015. Recurso digital. Disponível em: <<https://static.scielo.org/scielobooks/mqfvk/pdf/leote-9788568334652.pdf>> Acesso em: 27 mai 2025

MARIANO, Walter. Etsedron. 2007. 212 f.: il. Orientador: Prof. Dr. Luiz Alberto Freire. Dissertação (Mestrado) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

MATTINGLY, Mary. **House and universe**. 2025. Disponível em: <<https://marymattingly.com/blogs/portfolio/2013-house-and-universe>> Acesso em: 15 jun. 2025.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

NAÇÕES UNIDAS. **Ações urgentes contra mudança climática são necessárias para garantir um futuro habitável**. Nações Unidas no Brasil, publicado em 2023. Disponível em: <<https://brasil.un.org/pt-br/224004-a%C3%A7%C3%B5es-urgentes-contra-mudan%C3%A7a-clim%C3%A1tica-s%C3%A3o-necess%C3%A1rias-para-garantir-um-futuro-habit%C3%A1vel>> Acesso em: 12 jul. 2025.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PATRIZIO, Andrew. **O olhar ecológico: a construção de uma história da arte ecocrítica**. Tradução Bhuvli Libanio. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2023.

PIMENTEL, Lucia Gouvêa. Cognição Imaginativa. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, p. 96-104, 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15640>> Acesso em: 27 maio. 2025.

POMBO, Olga. Interdisciplinaridade e integração dos saberes. **LIINC em Revista**, n. 1, v. 1, 2005. Disponível em: <<https://revista.ibict.br/liinc/article/view/3082>>. Acesso em: 20 ago. 2024.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (Orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002. p. 125-139.

RIGHI, Eléia; ROBAINA, Luis Eduardo de Souza. Enchentes do rio Uruguai no Rio Grande do Sul entre 1980 e 2005: uma análise geográfica. **Sociedade & Natureza**, Uberlândia, v. 22, n. 1, p. 35-54, abr. 2010.

RIZOLLI, Marcos. Estudos sobre Arte e Interdisciplinaridade. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 16., 2007, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: [s. n.], 2007. p. 914-924.

ROLNIK, Suely. Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia. Pontifícia Universidade Católica (PUC): **do Núcleo de Subjetividade**, 2006. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/Terapeutica_Suely%20Rolnik.pdf > Acesso em: 13 maio 2023.

RUCKERT, Aldomar Arnaldo; VICENTE, Francisco Jorge; GOMES, Luis Fabiano Ribeiro. A tragédia climática no Rio Grande do Sul em 2024. Anotações sobre uma catástrofe anunciada. **Geografares**, Vitória, Brasil, v. 4, n. 39, 2024. DOI: 10.47456/geo.v4i39.46646. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/geografares/article/view/46646>> Acesso em: 30 abr. 2025.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablue, 1998.

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da criação**: a construção da obra de arte. 2. ed. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2006. E-book.

SANTAELLA, Lúcia. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lucia. Ignições das artes contemporâneas na virada especulativa. In: ROCHA, Cleomar; SANTAELLA, Lucia (org.). **Ignições**. Goiânia: Media Lab/UFG: Ciar, 2017. 94 p.

(Coleção Invenções). p. 26-34. Disponível em:

<<https://publica.ciar.ufg.br/ebooks/invencoes/livros/4/capitulos/c04.html>> Acesso em: 10 dez. 2024.

SANTAELLA, Lucia. O pluralismo pós-utópico da arte. **ARS (São Paulo)**, v. 7, p. 130-151, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. **Temas e dilemas do pós-digital**: a voz da política. São Paulo: Paulus, 2016. (Coleção Comunicação).

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Passos; n. 103).

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SCORNACIENCHI, Valéria. **Valéria Scornacienchi**. 2025. Disponível em: <https://valeriascornacienchi.com/exposicoes>. Acesso em: 18 jun. 2025.

STEYERL, Hito. Estética da Resistência-Pesquisa artística como Disciplina e Conflito. **Concinnitas**, [s. L.], v. 1, n. 28, p. 11, 2016. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/download/25932/18611>> Acesso em: 23 nov. 2023.

TESSLER, Elida. Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa enquanto cicatriz. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (Orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002. p. 103-111.

TICOULAT, Fernando; LOPES, João Paulo Siqueira (coord.). **Eco-Lógicas Latinas**. São Paulo: Art Consulting Tool, 2022.

TSING, Anna Lowenhaupt. **Viver nas ruínas**: paisagens multiespécies no Antropoceno. Edição Thiago Mota Cardoso, Rafael Victorino Devos. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

TUNDISI, José Galizia; MATSUMURA-TUNDISI, Takako. **A Água**. São Carlos: Editora Scienza, 2020. E-book.

UFRGS, PROEXT. **Exposição aborda incertezas que cercam a vida no planeta**. 2023. Disponível em: < <https://www.ufrgs.br/proext/exposicao-aborda-incertezas-que-cercam-a-vida-no-planeta> > Acesso em: 20 jun. 2025.

WALLEN, Ruth R. Ecological Art: A Call for Visionary Intervention in a Time of Crisis. **Leonardo**, v. 45, n. 3, p. 234-242, jun. 2012. DOI: 10.1162/LEON_a_00365.

WANNER, Maria Celeste de Almeida. Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas. Salvador, EDUFBA, 2010.

WEINTRAUB, Linda. Introduction to Environmental Art. In: WEINTRAUB, Linda. **To life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet**. Oakland: University of California Press, 2012. Disponível em:< <http://www.environmentandsociety.org/node/6476> > Acesso em: 3 maio 2025.

WEINTRAUB, Linda. **To life! Eco art in pursuit of a sustainable planet**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2012. 340 p.