Sobrevoos entre Homens, Animais, Espaços e Tempos: Pensamentos sobre Arte e Natureza

Hugo Fernando Salinas Fortes Júnior

Tese apresentada ao Departamento de Artes Plásticas
da Escola de Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do
Título de Livre-Docente em Expressão Tridimensional.

São Paulo, 2016

Banca Examinadora

Abstract

This thesis discusses the relationships between art and nature, based on the artistic work developed by the author in the last 10 years. The contemporary paradigm changes in man's relationship with nature in the techno-scientific and media-based society give rise to new poetic forms of art related to the natural world. The artworks presented here move between different media, including installation art, photography, video and performance. First we focused on works related to landscape and the relationships between man and space in a geographical, historical, socio-political and ecological context. Later we discuss the relationships between men and animals, observing them as companion species, provided with subjectivity. Finally, we present works discussing the relation between man and the Other, human or non-human, and its effect on the natural world. Art is treated here as a poetic overflight, able to critically comment and to reflect on the impact of man on the environment, increasing his awareness and respect for nature.

Resumo

Esta tese discute as relações entre arte e natureza a partir da produção artística desenvolvida pelo autor nos últimos 10 anos. As mudanças de paradigmas ocorridas na relação do homem com a natureza na sociedade tecno-científica e midiática contemporânea dão origem a novas formas poéticas da arte tratar do mundo natural. Os trabalhos artísticos aqui apresentados transitam entre diferentes mídias e suportes, incluindo a instalação, a fotografia, o vídeo e a performance. Primeiramente são enfocados trabalhos relacionados à questão da paisagem e à relação do homem com o espaço em um contexto geográfico, histórico, socio-político e ecológico. Posteriormente discute-se a relação do homem com os animais, observando-os como espécies companheiras, dotadas de subjetividade. Por fim, são apresentados trabalhos que discutem a relação do homem com o Outro, humano ou não-humano, e seus efeitos sobre o mundo natural. A arte é tratada aqui como um sobrevoo poético capaz de comentar criticamente e refletir sobre o impacto do homem sobre o meio-ambiente, aprofundando sua consciência e seu respeito pela natureza.

Agradecimentos

À Profa. Dra. Jessica Ullrich, que conheci durante meu doutorado-sanduíche na Alemanha e com quem até hoje mantenho uma parceria muito frutífera. Obrigado por acreditar em meu trabalho e por ter me aberto os horizontes a respeito das relações entre arte e natureza e sobre a questão dos animais.

Ao Prof. Dr. Geraldo Souza Dias, pela amizade, interlocução constante, pelos ensinamentos e pelo apoio a minhas atividades.

À Profa. Dra. Viga Gordilho pelo carinhoso acolhimento no grupo de pesquisa MAMETO (Matéria, Memória e Conceito) e pela valorização do elemento humano e afetivo na criação artística.

À Profa. Dra. Sandra Maria Ribeiro de Souza, pela amizade de longa data, pelos diálogos sobre design, e pelo convite a integrar o grupo de estudo da imagem na comunicação, GEIC.

Ao Prof. Dr. Agnaldo Farias, meu supervisor de pós-doutorado, que possibilitou o desenvolvimento do início desta pesquisa, desde o processo de seleção para minha bolsa de doutorado na Alemanha até o acompanhamento recente de meu trabalho.

Aos professores e funcionários do CRP, pelo apoio e companheirismo, por me acolherem neste departamento e por me darem a liberdade de desenvolver minhas pesquisas de forma autônoma.

Aos professores e funcionários do CAP, pelos diálogos e ensinamentos sobre arte e pela possibilidade de colaborar na pós-graduação em Artes Visuais.

Aos professores e funcionários do curso de Design da FAU-USP, com os quais sempre aprendo e amplio minhas possibilidades como pesquisador.

Ao DAAD e à CAPES, pela bolsa de doutorado-sanduíche que me abriu inúmeras possibilidades, que não se restringiram ao período de doutorado, mas que vieram culminar nesta tese de livre-docência.

À FAPESP, pelo apoio desde o mestrado e pelos recentes auxílios de pesquisa para apresentação de trabalhos no exterior.

Aos professores e artistas Yuichiro Komatsu e Hannah Israel, que me possibilitaram uma importante residência artística na Columbus State University.

Ao Instituto Goethe e à Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da USP, por me possibilitarem a realização do I e do II Seminário Internacional Arte e Natureza.

À meus orientadores de mestrado e doutorado, Prof. Dr. Ivan Santo Barbosa, Prof. Dr. Donato Ferrari e Prof. Dr. Andreas Haus.
A todos os orientandos e alunos que tive, que sempre me motivam a aprofundar meus conhecimentos e dão sentido para minha atividade como docente.

A todos os amigos que me acompanham nesta trajetória artística, entre eles: Darlene Farris-Labar, Oscar Leone Moyano, Gerardo Guzman, Luiz Guzman Martinez, Friedrich Weltzien, Martin Ullrich, Silvia Marzall, Nivalda Assunção, Lina Kim, Michael Wesely, Marcio Harum, Priscila Arantes, Ana Alenso, Gerlinde Pistner, Jorge Opazo Ellicker, Mikhail Karikis, Marcia Vaitsman, Cinque Hicks, Susan Bridges, Jerry Culum, Antje Engelmann, Cyrill Lachauer, George Long, Niura Borges, Marcia Rosa, Rosana Lutjen, Monica Gouveia, Christina Trevisan, Thaís Rivitti, Taísa Palhares, Dália Rosenthal, Maria Christina Rizzi, Artur Matuck, Massimo di Felice, Angela Barbour, Solange Lemos, Carlos Donato, Patricia Rebello, Lucimar Bello, Ligia Beatriz Nocera (*in memorian*), Patricia Moran, Patricia Moreira, Nuno Ramos, Lorenzo Mammì, Dudi Maia Rosa, Rafael Vogt Maia Rosa, Walter Wagner, Julie Doyle, Claire Molloy, Sidney Philocreon, Monica Rubinho, Ilka Spadari, André Fortes, Polyanna Morgana, Carina Weidle, Monique Allain, Yara Kerstin Richter, Susanne Gattaz, Sônia Fernandes, Mauro de Souza, Lynn Carone, Gonzalo Rabanal, Consuelo Ciscar, Lourdina Rabieh, Flavia Gimenes, e a todos os artistas, curadores e professores com os quais convivo ou com os quais me sensibilizo com sua obra.

À minha esposa e à minha família, em especial à minha irmã Renata Fortes, pelo apoio incondicional e pelo carinho, que são a base para meu desenvolvimento.

A meus animaizinhos de estimação, Brioche (*in memorian*), Pascoal e Pantaleão, pelo companheirismo e alegria, e por despertar-me afetos e o amor pela natureza.

Aos leitores desta tese, pelo interesse e atenção dedicada.

A meu pai
devo os sobrevoos filosóficos,
os mergulhos na história,
o sabor da linguagem
e o senso de justiça.

Minha mãe
ensinou-me o prazer das viagens,
a organização dos roteiros,
as utilidades dos pousos,
e o pisar firme na terra.

Com a Síssi
aprendi a olhar nos olhos dos outros,
a vivenciar a natureza dos afetos,
a amar os animais e a arte,
e a lançar-me livre no voo.

A eles dedico este trabalho.

Sumário

Chegada 12

Parte 1 - Entre Homens, Espaços e Tempos 36

Carta Terrestre 38

Chattahoochee 70

Parte 2 - Entre Animais, Espaços e Tempos 100

Vigia 102

Libélulas 126

Parte 3 - Entre Homens, Animais, Espaços e Tempos 158

Zoo 160

Evoluções em 3 lições 184

Parte 4 - Sobrevoos 214

Pouso para Pensamentos e Pássaros 216

Partida 256

Bibliografia 262

Chegada

Instruções para decolagem

Bem-vindos. Será uma longa viagem. Mas antes que iniciemos nosso sobrevoo sobre questões relativas à arte e à natureza, são necessárias algumas recomendações de bordo. Na verdade, falar de viagens no contexto artístico não é nenhuma novidade. Frequentemente os artistas são acusados de fazerem "viagens" mentais, tendo pouca conexão com a realidade. Embora o termo possa parecer pejorativo, utilizarei propositalmente esta palavra aqui, não apenas por acreditar que o pensamento artístico deve ser levado em conta e é bem mais profundo do que seus detratores imaginam, mas também porque os trabalhos apresentados nesta tese apresentam realmente relações com viagens, reais e imaginárias. Diversos outros termos das artes, que inicialmente eram negativos, tiveram seu sentido invertido quando foram assumidos propositalmente. O nome do movimento impressionista surgiu após um crítico comentar depreciativamente que aqueles quadros representavam apenas impressões da realidade. Da mesma forma, a antropofagia brasileira toma por tema um termo que poderia assustar os colonizadores europeus e subverte-o para fazê-lo significar a maneira brasileira de digerir a cultura importada e assim se inserir num ambiente internacional. Assim, assumo aqui a ideia da viagem para representar tanto o confronto com diferentes culturas e paisagens, bem como com os seres que ali habitam, como também as viagens intelectuais que o artista faz em seu processo criativo.

Tive a experiência de viver dois anos na Alemanha, durante meu doutorado-sanduíche e sei a mudança de perspectiva que isso representa. Além de conhecer novas culturas e naturezas, pude também travar contato com pessoas de inúmeros países e sempre me fascinei com este olhar de estrangeiro. Observar um novo ambiente, suas mudanças de estações, seus diferentes modos de existência e suas diversas possibilidades de interação com os espaços e tempos são questões que me motivam para a criação

artística. Desde essa vivência no exterior, tenho viajado cada vez com mais frequência, para participar de exposições, congressos e residências artísticas em diversos locais, e não é raro que as experiências obtidas nestes lugares se transformem posteriormente em trabalhos de arte.

Entretanto, as viagens que menciono nesta tese não são apenas aquelas para lugares distantes, mas podem se dar ao redor da própria casa. Todo viajante precisa retornar um dia, encontrando em seu local de origem outras visões que desconhecia. Assim, empreendo também viagens imaginárias para tentar compreender os meus animais e insetos domésticos, ou mesmo viagens no tempo, encontrando as concepções de mundo de meus antepassados e a maneira com que elas me afetam. Vejo no olhar do outro, humano ou não, uma maneira de conhecer a si mesmo, porém sem deixar de pensar que o outro existe em sua alteridade e subjetividade. Busco sobrevoos entre espaços e tempos, entre homens e animais, para alcançar novas formas e visões de mundo.

Atravessar tempos e espaços já eram questões importantes nos trabalhos que discuti em minha tese de doutorado "Poéticas Líquidas, a água na arte contemporânea", apresentada em 2006. Naquela época, meu mergulho se dava em ambiente líquido, encontrando rios de ideias em fluxo, espaços da transparência e da refração dos conceitos, das imagens em reflexão e da transformação da matéria. Os trabalhos criados naquele período partiam geralmente da colocação de água e outros materiais em aquários, um microambiente constrito, um espaço de mergulho interno e contemplativo, em que os contornos, embora transparentes, eram estruturais. O objeto de pesquisa era bastante claro e habitar aquele terreno líquido foi fundamental para mim naquele momento. Porém a fluidez do trabalho artístico possui seu próprio ritmo e, pouco a pouco, passei a ampliar minhas paisagens, deixando o pensamento artístico correr mais solto. Assim, de uma poética que partia inicialmente da matéria aquática

que fluía em rios, passei a localizar esses rios na paisagem e a olhar com interesse os habitantes que a circundavam. Comecei a me interessar pela natureza de uma forma mais ampla, incluindo os animais, vegetais, minerais e os elementos temporais e espaciais que a constituem. Permaneceu um certo interesse por uma relação com a ciência, em um diálogo criativo que busca mesclar razão e sensibilidade, objetividade e subjetividade, definição de limites e liberdade de experimentação.

Se minha viagem podia anteriormente ser representada por um mergulho em um espaço mais delimitado, ainda que profundo, creio que seja melhor defini-la agora como um sobrevoo em uma perspectiva espacial mais aberta, e talvez, por isso, mais fragmentada. Creio que posso lançar-me agora neste voo mais arriscado, que não necessita abarcar o mundo de uma só vez, buscando razões para que tudo se encaixe, ou limitando-o a experimentos controlados para comprovar teorias. Uma tese em artes visuais não parte de uma hipótese totalmente pré-definida, que deve ser a todo custo comprovada. Ao contrário, a investigação artística se apresenta como um descobrimento contínuo, que se dá como pesquisa-ação em que as hipóteses surgem conforme se desenvolve o trabalho, exigindo flexibilidade para desvios e redirecionamentos. O objeto de estudo da pesquisa artística se mescla com o sujeito que a desenvolve e é passível de receber diversos sobrevoos interpretativos. O fluxo criativo não é um processo linear, mas uma rede de retomadas e desvelamentos, avanços e mergulhos, pousos e voos. Escrever sobre arte é sobrevoar a obra, permitindo que ela sirva de impulso para alcançar outros voos. Em um sobrevoo mais livre posso me aproximar mais significativamente do processo criativo em suas idas e vindas.

Ao escrever os capítulos que compõem essa tese, imagino-me como um viajante que escreve postais a um amigo, que ao recebê-los terá uma noção da viagem através de algumas imagens e textos. Os postais não poderão dar uma ideia completa das experiências

do viajante, mas servirão como inspiração ao amigo para que ele faça suas próprias viagens. Recordações de viagens não reproduzem a mesma cronologia da sequência dos dias. Os postais podem embaralhar-se, às vezes não nos lembramos quais os lugares que visitamos primeiro, em que lugar mesmo ficava aquela paisagem ou pensamento. Porém permanecem as lembranças e as narrativas que elaboramos a partir delas. As viagens que apresento aqui nesta tese não são o resultado de um planejamento rígido, que deve descobrir um lugar depois do outro, com um tempo definido para a visita e um roteiro pré-estabelecido para fazer sentido. Elas se aproximam do processo do artista, que inclui avanços e retomadas, desvios e descobrimentos. Por este motivo, a sequência em que os capítulos são aqui apresentados não corresponde à cronologia em que as obras foram criadas. Além disso, há diferenças sobre a amplitude da produção que cada um desses capítulos aborda. Alguns se concentram em um único trabalho, que traz questões relevantes para o sobrevoo pretendido entre arte e natureza; outros abarcam uma diversidade de trabalhos produzidos em um tempo estendido ou que receberam modificações a cada exposição. Cada capítulo é um texto que busca uma certa unidade independente, mas que na visão do artista poderá se relacionar com os outros a partir dos sobrevoos do leitor entre eles.

Para facilitar estes atravessamentos, proponho alguns agrupamentos temáticos que reúnem os capítulos em quatro partes. Primeiramente defino o território, reflito sobre as paisagens e suas relações com os homens e o tempo. Discorro sobre questões políticas que dividem os espaços geográficos, descubro as camadas históricas que definem os lugares e reflito sobre os habitantes e seus afetos. Nesta primeira parte, reúno dois trabalhos de tempos distintos: "Carta Terrestre" criado inicialmente em 2007 e reelaborado em 2012, e "Chattahoochee", apresentado em 2014. "Carta Terrestre" é talvez um dos trabalhos mais antigos entre os que apresento aqui, porém simboliza uma postura mais livre na utilização dos suportes em minha pesquisa poética, pois

mescla a instalação à performance. "Chattahoochee" apresenta questões semelhantes, porém representa uma retomada de minhas instalações que remetem a rios, após um longo tempo sem realizá-las, porém com uma profundidade e amplitude que eu acredito que ainda não havia alcançado em trabalhos anteriores. Aqui, a paisagem apresenta-se definitivamente como um palimpsesto complexo, em que camadas fragmentadas de espaços e tempos encontram-se sobrepostas por camadas sócio-políticas e históricas.

A segunda parte representa um certo desvio de trajetória, em que procuro me afastar um pouco dos homens para me encontrar de frente com animais não-humanos. Busco compreendê-los como sujeitos individuais e dotados de subjetividade e reconheço sua atuação como pessoa animal que me afeta. Encontro cães e libélulas que me mostram outras formas de perceber o mundo. Enquanto "Vigia" refere-se exclusivamente a um vídeo dedicado a compreender minha relação com um animal de estimação, "Libélulas" reúne uma grande quantidade de trabalhos desenvolvidos ao longo de um período temporal bastante estendido, refletindo sobre as voltas do processo criativo ao redor deste tema. Embora falar sobre paisagens e homens e em seguida passar a falar sobre animais possa parecer uma ruptura, compreendo que só posso falar sobre animais através de uma ótica humana e ao mergulhar nestas questões, reconheço-me como animal.

Na terceira parte, as relações entre o homem e o animal aparecem de forma mais intrincada. Percebo as simbioses homem-animal, bem como as relações de poder que estão nelas envolvidas. Percebo também as dificuldades do homem de compreender o Outro, mesmo que este Outro seja também humano. Observo o desenrolar da história, seus agentes, dominadores e dominados. "Zoo" e "Evoluções em 3 Lições" apresentam questionamentos sobre os agenciamentos da ciência sobre o mundo natural e sobre os processos de coisificação do animal e do homem na cultura contemporânea.

Na quarta parte, incorporo todas as questões até aqui apresentadas, relacionando homens, animais, espaços e tempos, porém lanço-me a um sobrevoo mais solto e reflexivo e mais aderido ao processo criativo. Aqui destaca-se o simbolismo da natureza e sua metáfora para os processos de vida e de morte. Natureza e cultura apresentam-se de forma ainda mais entrelaçada e o artista indaga-se sobre seu próprio fazer. "Pouso para Pensamentos e Pássaros" é o título de uma exposição concebida concomitantemente com o processo de escrita desta tese, pensada como uma espécie de conclusão deste processo. A exposição, apresentada no Centro Cultural São Paulo de 30 de janeiro a 27 de março de 2016, ainda está em cartaz no momento em que redijo este texto. As reflexões que aqui apresento ocorrem no calor da hora de sua realização. Reflito portanto sobre o agora, sobre minha condição como artista neste espaço e tempo. Mesmo que se apresente como uma conclusão provisória, "Pouso para Pensamentos e Pássaros" não é uma simples retomada lógica dos temas anteriormente discutidos, mas traz em si própria novas questões e procedimentos para minha poética, preparando o terreno para seu desenvolvimento futuro. É portanto um pouso provisório, uma pausa reflexiva, que não estanca um fluxo livre do fazer do artista, mas serve de plataforma para impulsionar novos voos.

O agrupamento dos capítulos em partes não se trata da criação de categorias estanques, mas apenas o estabelecimento de limites tênues como membranas transparentes que podem ser atravessadas pelos voos do leitor. No decorrer desta tese, proponho um sobrevoo panorâmico sobre trabalhos que desenvolvi nos últimos 10 anos, após a conclusão de meu doutorado. Menciono também alguns trabalhos anteriores, porém que ganharam mais relevância para mim nesta última década, relacionando-se com os trabalhos recentes. A produção aqui apresentada não engloba todos os trabalhos artísticos que realizei nestes anos, mas sim uma seleção que, a meu ver, traz as questões mais significativas dentro de minha poética. Pensar sobre estes trabalhos, agora a partir do texto, não deixa de ser uma nova viagem, revisitando-os em outro tempo e refletindo sobre seu processo. Não

são viagens sem rumo, que se perdem na pura deriva, mas sim sobrevoos que buscam pousos. Tais pousos, são tanto aqueles oferecidos pela materialidade do trabalho artístico, de onde partem todas as questões fundamentais para o artista, como os que são proporcionados pela leitura de textos de autores de áreas diversas, que amparam o desenrolar do pensamento, ao mesmo tempo que o fertilizam e impõem alguns desvios. A escrita sobre arte não substitui de nenhuma maneira o contato com a obra, que apresenta sua própria irredutibilidade poética. Assim, solicito ao leitor, como passageiro convidado a esta viagem, que mergulhe primeiramente no confronto com o trabalho artístico, que é apresentado aqui através das fotografias e vídeos que acompanham a tese. Só assim será possível compreender as reflexões que surgem nos textos de cada capítulo.

Os textos reúnem tanto descrições dos trabalhos que visam facilitar a compreensão das obras para os leitores que não puderam vê-las ao vivo, como reflexões sobre seu processo criativo e considerações geradas no contato das questões do trabalho com os pensamentos de filósofos, antropólogos, geógrafos, historiadores, sociólogos, biólogos, teóricos da arte, cientistas e pesquisadores de diversas áreas. Realizar uma tese de livre-docência representou para mim a possibilidade de tentar entender de maneira mais ampla as questões que me movem como pesquisador e artista. Assim, o diálogo com outras áreas do conhecimento foi para mim bastante estimulante, mesmo que não haja a intenção de me tornar um especialista nestas áreas. Estes sobrevoos transdisciplinares visam abrir espaços para o pensamento do artista, ao mesmo tempo em que contribuem para sua atuação como professor. O artista, entretanto, nutre-se sobretudo de arte e não considero que o pensamento teórico deva se sobrepor à criação artística. Ambos são atividades paralelas que se complementam, podendo se encontrar ou não. Olhar o trabalho de outro artista é às vezes mais estimulante do que se aprofundar em questões puramente teóricas. Em meu doutorado, considerei com bastante atenção a produção artística de meus colegas, estabelecendo um contraste com minha própria produção. Nesta tese de livre-docência, entretanto, concentro-me mais profundamente em meu próprio trabalho e no diálogo com pensadores de outras áreas, não por

desconsiderar a produção de outros artistas também interessados na natureza, mas por considerá-la tão ampla que não poderia ser totalmente enfocada nos limites deste trabalho.

Em 2009, pude realizar uma pesquisa de pós-doutorado na FAU-USP que versava sobre as interações entre natureza e ciência na arte contemporânea. Dali surgiram questões relevantes que trago de alguma forma nesta tese. Em meu pós-doutorado estudei o trabalho de diversos artistas atuais, que apresentam abordagens bastante diversas a respeito das relações entre natureza e ciência. Tenho apresentado os resultados parciais desta pesquisa através da publicação de artigos e das aulas da disciplina "Visões da Natureza: poética, artificialismo e ciência", que ministro no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da ECA-USP. Inicialmente havia pensado em discutir as questões sobre natureza e arte contemporânea de maneira mais sistemática nesta tese de livre-docência, estabelecendo categorias e escrevendo sobre os artistas que as representam. Porém, esta abordagem, além de reduzir a poética de cada artista à ilustração de um conceito, nunca poderia se tornar completa, dada a amplitude do assunto.

Assim, ao invés disso, pretendo discutir estas questões no interior de meu próprio trabalho, sem a pretensão de esgotá-las totalmente, mas com a possibilidade de compreendê-las em um mergulho mais vertical, que toma a produção artística como seu próprio leme. Proponho portanto um sobrevoo que faz pausas em alguns pousos, para se olhar o trabalho artístico como se admira a vista de um mirante. Mas antes que possamos iniciar definitivamente a viagem, creio ser ainda necessário esboçar algumas das questões de base das relações entre arte e natureza, que se desenvolvem ao longo da história e que se apresentam de maneira complexa na contemporaneidade. São essas questões que trago em minha bagagem de artista e é sobre elas que agora faremos um brevíssimo sobrevoo.

Bagagem

A relação entre arte e natureza está na origem do próprio surgimento da cultura humana. Desde os primórdios, o homem se debate entre louvar e imitar a natureza ou dominá-la e sobrepô-la com sua própria cultura. Se por um lado o ambiente natural se apresenta como um lugar aprazível, que provê alimento, água e um espaço para o homem habitar, além de ser um repositório dos mitos da criação, por outro lado ele também representa ameaças e dificuldades, lançando desafios para a sobrevivência humana. O homem inicia sua trajetória artística ora imitando a natureza para tentar se aproximar dela, ora procurando ultrapassá-la, produzindo objetos que pretendem ser mais perfeitos do que ela. Para Platão, o mundo natural, a *physis*, era apenas uma cópia imperfeita do mundo superior das ideias, e assim, a obra de arte era uma cópia desta cópia imperfeita, que só buscava iludir os sentidos e se afastar da verdade. Já os objetos criados pelo homem, como cadeiras e mesas, por exemplo, estariam um pouco mais próximos do mundo metafísico das formas ideais, já que não se baseiam na imitação de uma cópia intermediária. O conceito de *mimesis* pode ser tornado em duas acepções diferentes. Uma seria a do fato dos artistas imitarem a aparência dos objetos do mundo natural. Uma segunda concepção desta atividade mimética seria a de que o artista não imita apenas a aparência do natureza, mas sim a própria força criadora que a natureza possui. Assim como a natureza produz incessantemente os seres do mundo, o homem produziria seus objetos povoando o ambiente de artefatos humanos.

A estas questões somam-se também os conceitos de natureza naturante e natureza naturada. A natureza naturada seria o mundo natural visto como acabado, com seu ambiente, animais, vegetais e naturais prontos para oferecerem um lugar de morada para

o homem e para serem imitados por sua arte. A natureza naturante refere-se ao princípio criador da natureza, em seu poder de transformação e criação da vida. O conceito de natureza naturante possui um caráter dinâmico, que remete ao fluxo vital que se desenrola no tempo. A *poiesis* humana, como fluxo criativo que povoa o mundo com seus artefatos culturais, se aproxima da natureza naturante. O artista é portanto um demiurgo que cria mundos paralelos ao mundo natural.

Diferentemente de Platão, Plotino considera que a atividade do artista não é apenas uma imitação da imperfeição, mas é o artista que possibilita que as formas perfeitas penetrem na matéria informe do mundo . Para ele, "a pedra da estátua é bela, não porque é pedra, mas porque o artista inspirado fez com que nela penetrasse uma forma e um brilho que ela não tinha." (RIBON, 1991, p. 23). Aristóteles também ressalta que a habilidade de imitar em si possui um valor, já que podemos nos comprazer com o virtuosismo que um artista consegue copiar até mesmo as coisas que não consideramos belas. A ideia da superioridade das formas em relação à matéria atravessa toda a Idade Média, chegando até o Renascimento.

Durante o Renascimento torna-se cada vez mais importante estudar a natureza com precisão, pois só assim o homem poderia fazer penetrar o belo ideal em suas representações. Artistas como Leonardo da Vinci e Michelangelo vão se confrontar com a matéria para extrair dela suas formas perfeitas, porém prezando o conhecimento dos detalhes do mundo natural, que é visto como a medida de todas as coisas. Matéria e espírito entram em confronto e a objetividade da representação é necessária para se atingir a elevação metafísica. O mundo natural, entretanto, é ainda representado mais como um cenário para o desenrolar da vida humana, e suas plantas, animais ou minerais são apresentados como símbolos que remetem a conotações religiosas. A natureza

em si só vai ganhar destaque como tema principal da representação artística a partir da pintura holandesa do século XVII, que inaugura os gêneros da paisagem e da natureza morta. Há uma busca pela objetividade na fatura pictórica holandesa, que embora concentre-se nas aparências do mundo também pode ser vista como representação simbólica de conteúdos espirituais. Assim, o amplo céu de suas paisagens é compreendido como uma afirmação da presença divina, em contraste com os detalhes da vida mundana que se desenrola sobre a terra. A vida silenciosa das naturezas mortas, em que frutas e flores são representadas em seu esplendor e efemeridade, é símbolo para a vacuidade da vida humana. As naturezas mortas reúnem não apenas objetos do mundo natural, mas também artefatos humanos em representações precisas, ao mesmo tempo que metafóricas. Os holandeses, como mercadores viajantes, tomam contato com outras culturas, colecionando e comercializando seus objetos.

Das coleções particulares, que reuniam nos gabinetes de curiosidades espécimes exóticos e artefatos culturais trazidos de longe, surgem os primeiros museus. As viagens tornam-se importantes instrumentos para o conhecimento, trazendo objetos a serem retratados por artistas ou levando os artistas para tomar contato com novas realidades. Mesmo quando não era possível ir para tão longe, a prática da viagem poderia ocorrer dentro do próprio continente europeu, fazendo com que os artistas se deslocassem para os centros de excelência do conhecimento. Albrecht Dürer, por exemplo, ainda entre 1495 e 1505 faz viagens à Itália que são definitivas para trazer os conhecimentos do Renascimento Italiano para o ambiente germânico. O próprio Dürer produziu sua famosa gravura do Rinoceronte sem nunca ter visto o animal, imaginando-o apenas a partir de relatos de um viajante português que o havia visto ao vivo em suas expedições à África. Embora a imagem do rinoceronte não corresponda totalmente à representação do animal, ela se aproxima bastante da realidade. Ao mesmo tempo em que cria esta espécie de fantasia de um animal existente, mas que para a sociedade da época toma quase o status de um documento representacional de um animal que

eles desconheciam, Dürer também é conhecido por sua capacidade de retratar com muita precisão o mundo natural como ele se apresenta, como é o caso de suas representações de uma lebre ou das magníficas asas de uma arara. Esta dupla possibilidade que a arte oferece, de representar o mundo natural com objetividade, servindo como documento e ao mesmo tempo podendo criar novos mundos, projetando a subjetividade do artista, é uma das questões fundamentais para discorrermos sobre as relações entre arte e natureza.

Objetividade e subjetividade são questões de interesse também quando pensamos no trabalho dos artistas viajantes que acompanhavam as expedições científicas aos novos continentes, que se intensificam sobretudo a partir dos séculos XVIII e XIX. Ao mesmo tempo em que documentavam a flora e a fauna dos novos ambientes que visitavam, muitos dos artistas naturalistas também imaginavam seres inexistentes, quer seja por não se lembrarem exatamente de como eram os animais que tinham visto, quer seja para incrementar suas narrativas de viagens. A questão da documentação visual que a arte proporcionava para a ciência era tão séria que o próprio Alexander von Humboldt escreveu recomendações para os pintores de paisagem, indicando as melhores formas de se representar a natureza. Também é conhecido o debate que Goethe teria tido com Caspar David Friedrich, pois o primeiro acreditava que as nuvens deveriam ser pintadas a partir dos critérios científicos estabelecidos pelo meteorologista Luke Howard, enquanto que o segundo defendia que podia representá-las conforme suas emoções.

À medida que a ciência aproxima-se da arte, arrefece o fervor religioso, e o homem passa a projetar sua espiritualidade na poderosa força do mundo natural, ao invés de representá-la através de símbolos religiosos e imagens de santos. A grandeza das paisagens, a imensidão do mar, a aterradora beleza das montanhas nevadas, a força das cataratas, o mergulho em um mundo

tomado por brumas e abrindo-se para despenhadeiros são representações do Sublime, que dominam a arte romântica. O homem se sente diminuto diante de um poder natural tão arrebatador, que ao mesmo tempo o seduz e o amedronta. O século XIX é marcado por dois movimentos: de um lado o espírito romântico que se entorpece com os mistérios do mundo; do outro, o pensamento neoclássico, que se nutre da razão e da ciência para desvendar esses mistérios. O espírito romântico irá dar origem aos movimentos simbolistas, expressionistas e impressionistas, indo desembocar no surrealismo, já no século XX. A natureza surreal já não necessita de uma conexão mimética com o mundo natural, que é mencionado como símbolo para representar as pulsões do inconsciente. Os mitos que a natureza representa voltam a surgir de maneira transformada, reinventados pela livre-associação do pensamento e pela imaginação.

Entretanto, na primeira metade do século XX, a racionalidade e o afastamento da natureza parecem ganhar destaque, ao menos na perspectiva do que conta a história oficial. O interesse pela máquina, pelo progresso e pela ciência e o desapego da vida espiritual marcam a vida de um homem cada vez mais urbano que acredita na construção de uma modernidade utópica, em que o humano domina e se sobrepõe à natureza através da tecnociência capitalista. A arte volta-se para a discussão de suas questões internas como linguagem, não apresentando tanto interesse em retratar o mundo natural. A ciência impõe-se definitivamente, juntamente com a produção em massa e o desenvolvimento dos meios de comunicação. A experiência das grandes guerras mundiais, entretanto, surge como um fratura no discurso do progresso e o homem necessita repensar sua relação com sua própria natureza e com o mundo que o cerca. De um lado totalmente inserido em uma sociedade de consumo massificante, de outro em uma busca existencial que busca subverter os valores das gerações passadas e imaginar um novo mundo.

Entre os 1960 e 1970 os movimentos ecológicos começam a ganhar importância, aliados aos ideais *hippies* da volta à natureza e aos prazeres do corpo. Surgem os primeiros trabalhos de *Land Art* que buscam no mundo natural uma alternativa aos espaços já totalmente dominados pelo mercado das galerias. As dimensões agigantadas da *Land Art* americana reinventam o conceito do sublime ao impor sobre o mundo a potência das intervenções humanas. Muda a perspectiva de visão do trabalho artístico, que ultrapassa a escala humana e o mundo deve ser observado via satélite. A Terra torna-se pequena quando vista de cima. A visão da aeronave, ao mesmo tempo que se afirma como conquista do poderio humano, faz-nos perceber que nada mais somos do que simples poeira em um universo ainda mais amplo.

Na *Land Art* inglesa, entretanto, as intervenções humanas são mais sutis, e propõem caminhadas na paisagem e a realização de trabalhos efêmeros. Na Europa, talvez pela vivência das guerras, apresenta-se uma arte mais reflexiva, preocupada com a fugacidade da vida, revisando as mitologias do passado em um diálogo com o presente. A *Arte Povera* italiana, por exemplo, mescla frutas, plantas, animais, minerais com signos da comunicação, elementos da tecnologia, da ciência e referências ao passado histórico. Não se trata mais de copiar o mundo natural em atitude mimética, mas sim de intervir sobre ele e buscar seu sentido no interior de sua própria materialidade. Os objetos da natureza passam a ser portadores de mensagens em si, tornando-se símbolos das ideias humanas ao mesmo tempo em que se constituem como presença viva. Ou morta. Joseph Beuys recupera o sentido mítico do mundo natural e a postura do artista como xamã que reconecta os planos espirituais à vida terrena. O trabalho do artista não deve apenas ser um comentário sobre o mundo, mas uma intervenção direta sobre ele, moldando-o e transformando-o em arte. O engajamento ecológico e a postura política são para Beuys tão artísticos como suas esculturas.

Conforme nos aproximamos das últimas décadas, torna-se cada vez mais difícil estabelecermos uma narrativa linear. Mesmo em décadas passadas, tal tarefa não era fácil, já que não podemos afirmar que antigamente os movimentos artísticos se impunham como blocos únicos, alinhando todos os artistas com suas ideologias. O mundo sempre se apresentou como uma miríade de pensamentos díspares, todavia com algumas ideologias que se tornaram dominantes conforme o período. Com o afastamento temporal, a história vai escolhendo seus exemplos, que se tornam seus personagens principais. Na arte contemporânea recente a identificação de tendências torna-se ainda mais complexa, não só por não haver um afastamento temporal suficiente, mas também pelo fato da produção artística ter se tornado tão multifacetada e fragmentada, que é praticamente impossível resumir o seu desenvolvimento.

A preocupação com a natureza é apenas um tema entre muitos outros na produção contemporânea e se apresenta misturado a diversos outros assuntos na poética de cada artista. Há desde artistas que se envolvem consequentemente com o engajamento ecológico até aqueles que criam mundos virtuais nos quais seres eletrônicos se desenvolvem a partir de códigos genéticos. Há artistas que buscam o sublime através da artificialidade de mundos construídos e há aqueles que estabelecem diálogos com os estilos históricos da paisagem e da natureza morta. Há os que criticam a ciência, demonstrando a subjetividade contida na organização dos museus de história natural e há os que utilizam as próprias conquistas científicas para criar seres transgênicos e híbridos como forma de arte. Há os que salientam nosso afastamento da natureza através da exacerbação da artificialidade e há os que desenvolvem trabalhos com materiais ecológicos, preocupados com o impacto sobre o meio-ambiente. Há os que denunciam

as relações capitalistas de submissão presentes no manejo do mundo natural e há os que buscam na natureza um refúgio para suas questões existenciais. E há, sobretudo, os que trafegam entre todas essas posturas e reinventam o seu estar no mundo a partir de seu trabalho.

Se há algum ponto em comum entre a produção de artistas tão singulares é o ambiente que eles habitam. Embora com perspectivas diferentes e com realidades locais bastante diversas, todos tem acessos mais ou menos semelhantes a informações e modos de vida correntes na sociedade globalizada contemporânea. Não me refiro a uma visão global homogeneizada, mas a uma rede de acontecimentos e pensamentos da qual todos fazem parte e na qual interagem como agentes. Podemos pensar esta rede como uma espécie de ar comum que todos respiram, embora este ar possa apresentar fragrâncias e velocidades diversas em cada localidade. É este ar que os artistas inspiram e é nesta atmosfera que pretendemos desenrolar nosso voo. Assim, vale a pena pensar um pouco mais sobre essas condições atmosféricas antes de decolarmos para nosso voo livre.

Hugo Fortes. Série Geografias. Fotografia, 2012 30x90cms.

Condições atmosféricas

As relações do ser humano atual com o mundo natural é muito diferente das gerações passadas. No mundo contemporâneo já não mais conseguimos pensar em uma natureza idílica, intocável, como uma espécie de refúgio paradisíaco. Nossas paisagens receberam ao longo dos séculos muitas intervenções humanas, que alteram suas constituições, estabelecem fronteiras inexistentes, modificam seu solo pela indústria agrícola, plantam jardins, desviam o curso de rios, interferem no crescimento de animais e vegetais, criam seres transgênicos, provocam chuvas artificiais, contribuem para o desmatamento e a extinção das espécies, produzem animais em série e alteram o ambiente de todas as maneiras. O homem urbano vive cada vez mais longe do mundo natural, tendo contato com ela apenas através de imagens, muitas vezes eletrônicas. A divulgação científica, popular como entretenimento nos meios de comunicação, permite-nos conhecer vários detalhes da biologia de um animal, até mesmo sua composição celular e genética, mesmo que não o tenhamos nunca visto de perto. O conhecimento sensível no contato direto com o ambiente natural é substituído pela compreensão de modelos que os substituem. Os simulacros estão por todos os lados e tomam o lugar das coisas. As imagens se misturam à tridimensionalidade do mundo, criando paisagens interativas que reúnem o perto e o distante, o real e o virtual, a natureza e a cultura em híbridos indistinguíveis.

Muitos pensadores contemporâneos questionam a possibilidade de se fazer uma distinção entre natureza e cultura na sociedade contemporânea. Vilém Flusser, por exemplo, parece afirmar uma impossibilidade de acessarmos a natureza como coisas em si, já que nos relacionamos com ela apenas através dos modelos mentais que aprendemos em nossa cultura. É praticamente impossível

distinguir se uma vaca produzida em série para a produção leiteira é elemento da natureza ou da cultura. Ela se torna uma verdadeira máquina do sistema de produção capitalista. Quando a questão se volta para o próprio homem, torna-se ainda mais complexa, já que somos uma unidade inseparável de natureza e cultura. Até mesmo nosso corpo já não é mais uma pura aparição da natureza, já que recebe implantes, lentes, próteses e tratamentos bastante artificiais. Estamos conectados cotidianamente a aparelhos e os utilizamos para interagir com nossos companheiros.

Aficção do *cyborg* já se tornou real há tempos, não só entre os humanos mas também entre os não-humanos. Donna Haraway substitui as palavras cultura e natureza pelo neologismo *naturezacultura*. Apenas através da compreensão desta nova realidade complexa e do nível de atuação do homem sobre o mundo natural é que poderemos tomar atitudes sustentáveis para a perpetuação de nossa espécie e dos seres que nos acompanham no ambiente em que vivemos. Pensar em *naturezacultura* é assumir a responsabilidade do homem sobre o mundo que o cerca.

Para definir este mundo totalmente dominado pelo homem, o Prêmio Nobel de Química de 1995 Paul Crutzen sugeriu o termo Antropoceno para se referir a fase atual que vivemos. O Antropoceno substituiria o Holoceno, que se constitui de um período de cerca de 12 mil anos após a era glacial que permitiu o desenvolvimento da espécie humana. No Antropoceno, o impacto da presença do homem sobre a terra é de tal ordem, que altera suas condições climáticas, contribui para a diminuição da biodiversidade e pode ter consequências catastróficas se não for pensado seu manejo sustentável.

No artigo "Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno", Bruno Latour (2014) salienta a necessidade de ciência e política atuarem em conjunto para que possa se dar o desenvolvimento sustentável. A especialização dos saberes ocorrida na modernidade fez com que os fatos não sejam compreendidos em sua totalidade, mas apenas sob pontos de vista diferentes. Latour, entretanto, afirma que mesmo quando um fato é tomado como objeto de estudo da ciência, ele deve ser visto como um evento híbrido, que tem múltiplos desdobramentos, e não apenas como um objeto isolado do mundo complexo em que está inserido, apenas para garantir as condições isentas que servem para comprovar a aplicação dos modelos das teorias científicas. Assim, o estudo de uma sequência genética, por exemplo, não se trata apenas de uma experiência que se restringe ao campo dos geneticistas, mas pode afetar populações inteiras em suas condições de sobrevivência econômica, depende de atitudes políticas que incentivem ou dificultem seu financiamento, interfere na educação das gerações futuras, realiza modificações epistemológicas na filosofia, torna-se notícia e entretenimento nos meios de comunicação, inserindo-se em uma rede complexa de diferentes atores.

Esta noção de híbrido pleiteia que os objetos, do mundo natural ou não, sejam estudados em sua complexidade, ainda que tal tarefa não seja nada fácil. Para Latour, enquanto a ciência se preocupar apenas com sua racionalidade desinteressada que separa fato e valor, e a política continuar a agir a partir de opiniões valorativas que não se baseiam em fatos, não haverá uma saída para a continuação da espécie humana.

A única coisa que elas não podem se permitir é atuarem separadamente: sem os instrumentos da ciência, o corpo político jamais saberá quantas entidades desconhecidas é preciso levar em consideração. E sem a política, o mesmo corpo político jamais saberá ordenar, selecionar e ranquear aquele número desconcertante de agências com as quais ele tem de compor progressivamente o mundo comum - que é a definição que propus de política com ciência. (LATOUR, 2014, p. 18)

Michel Serres apresenta ideias semelhantes. Para ele, ao constituir o contrato social que regulamenta a vida em sociedade da modernidade, o homem esqueceu-se de incluir o mundo natural neste contrato, preocupando-se apenas com os direitos humanos. Se por um lado o contrato social, conforme sugerido por Rousseau, foi importante para o homem estabelecer os limites de sua convivência com o outro, estabelecendo-se em sociedade a partir de regras, para poder garantir sua sobrevivência em grupo, já que não podia enfrentar isoladamente as dificuldades que a natureza lhe apresentava, por outro lado o homem deixou de considerar que a natureza também era parte integrante deste contrato e deveria ser considerada. Assim, Serres propõe que ao contrato social seja acrescentado um contrato natural em que o homem estabeleça novas regras a respeito de sua intervenção sobre a natureza, respeitando-a como uma força própria. “Isto significa: ao contrato exclusivamente social juntar o estabelecimento de um contrato natural de simbiose e de reciprocidade onde a nossa relação com as coisas deixaria domínio e posse pela escuta admirativa, pela reciprocidade, pela contemplação e pelo respeito.” (SERRES, 1991, p. 51)

Proporcionar a escuta admirativa da natureza é sem dúvida um dos papéis que a arte pode assumir neste panorama complexo. É elevando a consciência sobre o mundo natural que ela pode contribuir para tomarmos atitudes mais sustentáveis. Ética e estética podem se aproximar para promover o respeito ao ambiente natural e sua contemplação. Não se trata de impor uma agenda à criação artística, exigindo que ela resolva todos os problemas humanos ou tenha que ser necessariamente engajada ecologicamente. Há várias maneiras da arte atuar politicamente, desde a movimentação social ativista até a pura sensibilização de um único indivíduo que pode contemplar uma obra artística por alguns minutos e repensar sua postura diante do mundo natural. A arte não necessita ser uma intervenção direta e racionalista sobre o ambiente que nos cerca. O fundamental é que ela

nos sensibilize para a tomada de consciência. Não é apenas através da sugestão de medidas drásticas e panfletárias que o artista pode afetar seu público a respeito de questões ecológicas. Resgatando o conteúdo espiritual e mítico que a natureza representa, o trabalho artístico também pode instigar o respeito a nosso ambiente e fazer nos reconhecermos como seres que fazem parte deste complexo coletivo.

Para alcançar isso, não basta que a arte simplesmente mencione questões ecológicas, sendo utilizada de modo instrumental para ilustrar conceitos de outras áreas. A arte existe como discussão de linguagem em si e é a partir da elaboração criativa de seus conceitos e conteúdos formais que ela pode arrebatá-lo mais profundamente seu público. É necessário que haja uma compreensão por parte da ciência, da política e de todas as áreas do conhecimento, que a arte pode efetivamente contribuir para pensar a condição humana no ambiente terrestre.

O artista contemporâneo se vê diante deste panorama complexo e deve responder a ele. Estão à sua disposição camadas de história com um longo passado iconográfico, imagens e conceitos da ciência e da cultura midiática e possibilidades expressivas as mais diversas, nos mais variados suportes. Cada artista encontra seu meio de reagir a isso, e é sua singularidade que garante que vivamos em um espaço-tempo marcado pela diversidade.

Como um fato híbrido, o ar que respiramos pode assumir diversos aspectos: pode ter cheiro de lavanda nos campos franceses ou exalar um perfume de laranja e cana-de-açúcar vindo nos ventos de minha terra natal; pode servir como propulsor de turbinas de

foguetes ou de moinhos de energia eólica; pode servir como meio por onde se propagam nossas ondas wi-fi e de telefonia celular; pode ser estudado a partir de sua composição química e seus efeitos sobre nossa saúde; pode ser transformado através da fotossíntese vegetal ou ser contaminado por gases expelidos pelas ações de humanos ou outros animais; pode adquirir a fúria de ciclones e furacões, intensificados pelas mudanças climáticas; pode se encher de brumas românticas ou simplesmente se apresentar como sufocante poluição urbana; pode ser exalado lentamente sobre nossa pele na proximidade com outros corpos; ou pode ainda ser mantido em suspensão quando prendemos a respiração; e pode, sem dúvida, servir como matéria para os mais diversos sobrevoos.

São estes os ares que inspiram os artistas contemporâneos. Embora nem sempre as condições atmosféricas sejam as melhores possíveis e às vezes a bagagem pareça pesada demais, é necessário que cada artista encontre suas próprias maneiras de encarar o voo. Aqui começa nossa viagem. Afrouxem os cintos, que já estamos decolando.

Parte 1

An aerial photograph of a terraced hillside. The terraces are arranged in concentric, semi-circular patterns, creating a rhythmic, wave-like appearance. The colors of the terraces vary, suggesting different crops or stages of cultivation, ranging from light brown to dark green. In the upper right corner, a small village or town is visible, with a cluster of buildings and a road. The overall scene depicts a harmonious relationship between human agriculture and the natural landscape.

Entre Homens, Espaços e Tempos

Carta Terrestre

Havíamos acabado de voltar do Chile quando a mensagem de Ana Alenso chegou.

Conhecemos esta jovem curadora e artista venezuelana em Santiago, através de sua participação no Festival de Performances Ensemble of Women, do qual Síssi Fonseca, minha mulher, também participava.

O convite para Santiago tinha vindo através do artista Jorge Opazo, que havíamos conhecido alguns anos antes em Berlim, durante meu doutorado-sanduíche. Em sua mensagem, Ana Alenso nos convidava para participar do Festival de La Tierra, em Maracaibo, na Venezuela, que era organizado por ela e que aconteceria dali a um mês.

Excitados com a notícia, que logo nos faria embarcar para nova viagem, começamos a aprontar as malas e as ideias.

Eu, que acabava de sair das águas de meu doutorado, deixei-me levar pelo vento e pus-me a pensar na terra.

Ao iniciar assim meu texto, como quem escreve uma carta a um amigo, não pretendo fugir dos protocolos de uma linguagem acadêmica, mas sim afirmar algumas questões fundamentais para a poética deste trabalho. Afinal, “Carta Terrestre” fala de afetos e de relações pessoais, mas também de territórios, do distanciamento, da comunicação, de fronteiras e de suas dissoluções. Não se trata de um trabalho puramente autobiográfico ou confessional e sim de uma reflexão a respeito dos indivíduos, suas relações e os espaços geográficos, políticos e mentais que habitam.

Entretanto, não nego que é a partir de um olhar pessoal que este trabalho se estrutura e se afirma, buscando transformar em poética as percepções que recolho de minha presença no mundo.

“Carta Terrestre” surge em um contexto em que o artista está conectado com seus pares em diversas partes do globo e em que seus deslocamentos tornam-se cada vez mais frequentes. Esta nova forma de habitar o espaço, que oscila entre o local e o global, é o que inspira o processo criativo desta obra. O trabalho busca contrapor a artificialidade da divisão política e burocrática dos territórios geográficos com a questão do rompimento de fronteiras através de ligações interpessoais.

A obra consiste de uma instalação performática construída através da utilização de terra de diferentes cores, envelopes, pastas de arquivos, sacos plásticos, caixas e outros materiais de escritório, além de uma projeção de imagens e um microfone. Proponho aqui este conceito de instalação performática, já que embora exista como instalação, sua configuração é modificada através da intervenção da performance. O trabalho possui portanto três momentos distintos em sua configuração: antes da performance,

durante seu desenvolvimento e após sua realização. Embora sua fruição possa se dar em qualquer um destes momentos, é através da performance e as modificações que ela propõe na instalação que suas questões poéticas tornam-se mais claras. A própria ideia de transformação faz parte da poética da obra. De certa forma, esta concepção de trabalho se aproxima do conceito de "instauração", que é geralmente mencionado quando se fala do trabalho de Tunga. O trabalho se instaura em um determinado espaço e é modificado ao longo do tempo pelas ações performáticas, podendo adquirir diferentes configurações.

"Carta Terrestre" foi montada em duas situações diferentes: a primeira no *Festival de La Tierra*, no Centro Cultural Lia Bermúdez em Maracaibo, na Venezuela; e a segunda na exposição Ritos Baldios, no Paço das Artes, em São Paulo. Em cada uma dessas situações o trabalho tomou feições diferentes, respondendo ao entorno simbólico e à situação expositiva. No *Festival de La Tierra*,

na Venezuela, as questões políticas ganharam destaque, em função do trabalho ter sido desenvolvido no contexto da ditadura chavista. Já em sua versão apresentada no Paço das Artes, o caráter afetivo das relações interpessoais e as questões ligadas à materialidade da instalação foram ressaltados.

Em sua primeira versão, na Venezuela, o trabalho consistia de uma instalação previamente montada que durante a ação ia sendo desfeita e reconstruída com outra configuração. Inicialmente a instalação apresentava-se em duas partes bastante separadas. De um lado havia uma mesa sobre a qual estavam dispostos envelopes brancos, uma pequena pá de jardim e carimbos. Sobre os envelopes era projetado um vídeo formado com uma sucessão de imagens em vista aérea de terrenos e plantações, evidenciando seu caráter geométrico e subdividido. Estas imagens haviam sido captadas em uma viagem anterior ao Chile. Algumas destas imagens fazem parte das divisões de capítulos desta tese, misturadas a outras imagens captadas em outros locais posteriormente. Atrás da mesa estavam empilhadas pastas de escritório e caixas de arquivo. Do outro lado, a cerca de um metro da mesa, e paralelamente a ela, havia no chão um retângulo do mesmo tamanho da mesa, montado com terra e areia de diferentes cores. Estes desenhos remetiam à ideia da delimitação territorial, assemelhando-se às composições geométricas das vistas aéreas dos terrenos, que eram retratados pelo vídeo projetado sobre a mesa.

Ao iniciar a performance, dirigia-me a um microfone proximalmente instalado e começava a ler em voz alta trechos de e-mails trocados com amigos e conhecidos de diversas partes do mundo. As mensagens eram lidas em suas línguas originais – português, inglês, espanhol, francês e alemão – e eram o resultado de minha comunicação com pessoas residentes em países como Brasil,

Alemanha, França, Armênia, Japão, Filipinas, Chile, Venezuela, Estados Unidos, Irã, Argentina, Inglaterra, Grécia, entre outros. O teor das mensagens incluía tanto cartas pessoais para amigos, como textos mais profissionais, que versavam sobre exposições e eventos internacionais dos quais participei. Os e-mails selecionados para a leitura não foram produzidos especialmente para a performance, mas integravam minha correspondência cotidiana com estas pessoas. Após ler algumas mensagens, eu iniciava a movimentação da performance, dirigindo-me ao retângulo de terra colocado sobre o chão. Pouco a pouco, ia retirando a terra deste retângulo, com o auxílio de uma pá, e colocando-a dentro dos envelopes que estavam sobre a mesa. Alguns dos envelopes eram carimbados e endereçados. Os desenhos geométricos originalmente presentes no retângulo de terra eram paulatinamente desfeitos à medida que a performance avançava, tornando-se um terreno mais orgânico e indiferenciado. Da mesma maneira, a aparente ordem inicial sobre a mesa com envelopes ia sendo transformada em uma configuração mais caótica, à medida que os envelopes preenchidos com terra iam sendo colocados sobre ela. Além dos envelopes, também foram colocadas sobre a mesa caixas de arquivo, pastas de escritório e folhas de plástico preenchidas com a terra. A ação de preencher os envelopes, caixas e pastas e colocá-los sobre a mesa era intercalada por novas leituras de outras mensagens em diferentes línguas.

A ação prosseguia por cerca de uma hora, até que toda a terra estivesse acondicionada nos envelopes, caixas e pastas e a mesa estivesse repleta. No local do antigo retângulo com terra foram também colocados envelopes e pastas, reproduzindo o contorno original do retângulo, porém apresentando uma maior integração de materiais entre a mesa e o chão. A ação de acondicionar terra em arquivos e envelopes remete aos procedimentos burocráticos e artificiais estabelecidos pelo homem na definição forçada de suas fronteiras nacionais, políticas, geográficas e sociais. A demarcação de limites atinge aqui um grau absurdo, já que isola

pequenas quantidades de terra em materiais de escritório, criando micro-propriedades que não podem ser habitadas e nas quais a terra não tem utilidade nenhuma. Por outro lado, a aparente ordem racional que a delimitação de fronteiras geralmente procura impor, é aqui quebrada a medida em que os envelopes, caixas e pastas são preenchidos com terra, dando origem a uma configuração mais caótica e mais orgânica. A movimentação do performer também estabelece a comunicação entre dois planos físicos e simbólicos: o plano da mesa, representando a ordem racional humana e seus procedimentos burocráticos e sociais, e o plano do chão, simbolizando a natureza e seus recursos vitais que servem como objeto das disputas territoriais humanas.

Os confrontos entre natureza e cultura, espaço geográfico aberto e propriedade territorial, refletem-se também na configuração formal do trabalho. Inicialmente a terra de diferentes cores apresenta-se diagramada geometricamente e com a ação do performer esta matéria começa a se misturar, tornando-se informe. Embora seja contida dentro dos envelopes e pastas nos quais é acondicionada, já não é mais possível identificá-la em suas cores ou diferenças matéricas. A relação entre matéria e forma que surge aqui me leva a pensar sobre esta questão ao longo da história da arte. Tradicionalmente nas artes visuais, a matéria deveria ser domesticada pela forma, enformada, formalizada, alcançando assim uma possibilidade expressiva e representacional. Sob uma ótica metafísica, como nos apresenta Platão, as formas habitariam o reino das ideias perfeitas, às quais o homem só se aproximaria através do exercício da razão, e não através do contato com a matéria. Tal pensamento sem dúvida influencia o desenvolvimento da história da escultura, que valoriza inicialmente mais as formas, os contornos e os limites ao invés do material e suas propriedades. A formalização de uma matéria, além de atingir possibilidades representacionais, também proporcionaria a conservação e eternização daquela forma fixa, que deixaria de ser material oriundo do mundo natural para se inscrever como obra artística no mundo cultural. O interesse pelo simbolismo do material em detrimento da forma, bem como pelas matérias

não totalmente formalizadas ou até mesmo informes vai ganhar relevância na história da arte somente a partir da modernidade, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, com o surgimento de movimentos como os da arte conceitual, da *arte povera*, da performance, entre outros. Materiais líquidos, pastosos, dispersos, etéreos e efêmeros começam a surgir na arte, em proposições que buscam acessar outros sentidos além da visão e às vezes envolvem o espectador em uma atitude participativa. Em meu próprio trabalho como artista, interessei-me primeiramente pela fluidez da água, para depois experimentar materiais sólidos, porém dispersíveis, como a terra, como no caso de "Carta Terrestre". A terra, aqui, aparece de duas formas: inicialmente formalizada e organizada por cores e formas geométricas, remetendo à ideia de territórios, e posteriormente dispersa e misturada através da ação do performer.

Sobre este contraponto entre matéria informe e espaço geometrizado, podemos lembrar ainda das considerações de Michel Serres (1991) a respeito da importância da geometria na definição da propriedade. Serres nos conta que no Egito antigo, após o término das cheias do Nilo, os funcionários reais também chamados de harpedonaptas, agrimensores ou geômetras mediam as terras que haviam sido inundadas para novamente traçar os limites dos campos a serem cultivados, de forma que a vida pudesse voltar ao normal. O estabelecimento dos limites e fronteiras tinha por objetivo evitar as contendas entre vizinhos opondo-se ao caos imposto pela natureza, e instituindo assim as noções de direito civil e de propriedade. Para Serres, o direito e a geometria nascem conjuntamente,

os dois nascem com a noção de limite, de borda e de definição, com o pensamento analítico. A definição da forma precisa implica as propriedades, para a geometria, as do quadrado ou do losango, e para o direito, o proprietário: na mesma palavra e na mesma operação, o pensamento analítico se enraíza, de onde saem dois ramos, o direito e a ciência" (SERRES, 1991, p. 68)

Serres aproxima portanto as propriedades matemáticas das propriedades dos territórios, fazendo ver que a ciência não se apresenta isenta de interesses políticos e sociais. Assim, o traçado geométrico não se apresenta como pura configuração formal, mas como atitude reguladora de estabelecimento dos limites dos comportamentos sociais e fixação de fronteiras. Igualmente, geometria aqui não é pura ciência abstrata, mas símbolo das divisões sociais. Além disso, tanto as noções do direito de propriedade como da ciência agrimensora fundam-se a partir da *physis*, do mundo natural. São justamente estas noções que interessam a "Carta Terrestre". Ao tratar de temas relativos à natureza, ao longo deste trabalho, busco compreender a paisagem e seus habitantes não apenas em sua exterioridade estética, mas como espaço contaminado pela atividade sociopolítica e pelo pensamento científico. Assim, as imagens aéreas que vemos projetadas sobre os envelopes em "Carta Terrestre, que se refletem no arranjo geométrico de terras de diferentes cores no chão, não constituem um puro exercício formal, mas buscam revelar estas delimitações políticas do território e a artificialidade que a paisagem natural ganha ao receber a intervenção do homem.

Ao falar do surgimento da noção de propriedade, Michel Serres ecoa o pensamento de Rousseau que também atribui à instituição da propriedade como o momento fundante da sociedade civil e do consequente surgimento da desigualdade social. "O primeiro que, tendo cercado um terreno, lembrou-se de dizer isto é meu, foi o verdadeiro fundador da sociedade civil".(ROUSSEAU, J.J.

apud FORTES, L. R., 1989, p. 59). Assim, a noção de fronteira e demarcação de território apresenta-se como fundamento para a vida social, opondo-se à indiferenciação e à falta de limites existentes no mundo livre da natureza. Em linhas gerais, para Rousseau a relação entre Natureza e Cultura é vista como oposição. A instituição da propriedade e o desenvolvimento da sociedade teriam contribuído para afastar o homem de seu meio natural, corrompendo-o. Rousseau projeta um passado imaginário no qual o homem, ainda não organizado em sociedade, teria vivido em completa harmonia com a natureza, extraindo dela o que fosse necessário. Este homem seria o "bom selvagem", ainda não contaminado pela cultura e pela civilização. Entretanto, gradativamente, o homem teve que se associar com outros homens para vencer as dificuldades da vida no espaço natural, e com isso passou a estabelecer regras de comportamento e delimitações de territórios. Se esta associação por um lado auxiliou-o a conquistar o progresso e impor-se sobre a terra, por outro lado, deu início à desigualdade social. A instituição das noções do direito civil teria como objetivo manter um certo equilíbrio nas tensões sociais. Rousseau elabora ainda a noção do "Contrato Social" que consistiria de "encontrar uma forma de associação que defenda e proteja a pessoa e os bens de cada associado com toda a força comum, e pela qual cada um, unindo-se a todos, só obedece contudo a si mesmo, permanecendo assim tão livre quanto antes" (ROUSSEAU, . Livro I, Capítulo VI, apud FORTES, L. R., 1989, p. 98). Embora tal contrato social permaneça como utópico, as instituições da sociedade civil deveriam através da política buscar alcançá-lo, almejando a diminuição da desigualdade social.

Pensar a terra como este local onde se dá a definição da propriedade e discutir a artificialidade dos limites territoriais são questões que nortearam a criação de "Carta Terrestre". O trabalho foi inicialmente pensado dentro da especificidade do *Festival de La Tierra*, para onde foi criado. O *Festival de La Tierra* foi promovido pelo governo ditatorial de Hugo Chávez, que embora se apoiasse em

um ideário pretensamente socialista, também se destacou por seu caráter populista e autoritário. Em minha estadia na Venezuela, que ocorreu logo depois do plebiscito que disse não à prorrogação do mandato de Hugo Chávez (que no entanto permaneceu no poder mesmo assim por muitos anos), pude perceber um clima tenso no ar. Além de notar a ostensiva presença de militares no aeroporto, que revistaram minhas malas, também fui advertido ao dar entrevistas para a televisão local de que ali não se poderia falar de política. Ao promover um festival sobre a terra, o governo venezuelano poderia ter como intenção velada um certo ufanismo, que destaca o território nacional como diferenciado dos demais. Ainda que não se apresentasse de maneira totalmente engajada ou assumisse claramente uma postura política, "Carta Terrestre" buscava encontrar outras maneiras de pensar a terra, procurando fazer com que o aspecto natural deste material e a teia de afetos humanos se sobrepusessem à demarcação territorial e burocrática, sem, no entanto, ocultá-la.

Por se tratar de uma performance com diversos elementos, reunindo diversas linguagens e momentos diferentes, a recepção da obra pode apresentar inúmeras possibilidades de leitura, desde níveis mais formais enquanto concepção visual e cênica, até níveis mais conceituais, a partir da significação simbólica dos materiais e procedimentos envolvidos na ação. Ao longo de seu desenvolvimento ocorreu a interação com o público, o que não havia sido previamente imaginado, porém isto trouxe um dado novo e enriquecedor ao processo. Após alguns minutos de performance, juntaram-se algumas crianças e adultos que começaram a preencher elas mesmas alguns envelopes e pastas, colaborando para o desenvolvimento da performance e transformando o trabalho em uma ação coletiva. A ideia de trabalho conjunto foi totalmente integrada à performance, já que seu objetivo principal era refletir sobre os limites e territórios, quer sejam políticos ou sociais, coletivos ou individuais, públicos ou privados, burocráticos ou pessoais. A participação do público no momento de desconstrução/reconstrução da instalação passa a simbolizar também a potência do indivíduo como construtor de uma teia de afetos que se sobrepõe às delimitações políticas e territoriais.

Hugo Fortes. Detalhe da Instalação Carta Terrestre. Festival de La Tierra, Maracaibo, Venezuela, 2007.

A leitura das mensagens em diferentes línguas durante a performance, contrapõe-se ao processo mecânico de preenchimento dos envelopes, ao mesmo tempo em que insere um dado pessoal em um processo marcadamente social e político. A língua aqui, ao invés de apresentar-se como barreira, aparece como possibilidade de comunicação entre os povos. Quando anteriormente falei sobre a oposição entre natureza e cultura, buscando destacar os aspectos naturais da terra em contraposição a sua delimitação territorial através da cultura política, não pretendi dizer que a natureza seria boa e a cultura má, mas sim procurei entender como ambas essas coisas estão intrincadas. Assim, a linguagem como elemento mediador da cultura dos homens, permite a formação de pactos entre eles, da mesma forma que também pode ser utilizada como elemento de dominação. A linguagem é também território, porém o domínio de diferentes linguagens e a intensificação da comunicação pode ampliar os espaços e visões de mundo.

Como já foi dito, os textos que leio enquanto preencho envelopes com terra durante a performance são oriundos de e-mails trocados por mim com pessoas de vários países sobre diversos assuntos. Os e-mails, que originalmente eram privados, tornam-se públicos ao serem proferidos em voz alta pelo performer buscando destacar o indivíduo e sua rede de relacionamentos sociais. Afinal, como se constrói minha experiência de mundo senão através de minha subjetividade e vivência individual? Por mais que minha vida se encaixe dentro de limites sociais, territoriais, nacionais, políticos é através de meus contatos com o mundo e com meus semelhantes que se dá minha experiência. Assim, mesmo que o público da performance não compreenda todas as línguas que são faladas ali, ele pode perceber que há um diálogo com pessoas de lugares distantes, que estão além das fronteiras do território político-geográfico.

A comunicação pela internet ampliou as possibilidades de contatos entre as pessoas, assim como alterou nossa percepção do espaço do mundo. Se anteriormente a paisagem se constituía daquilo que meu olhar abarcava e se condicionava ao território habitado, hoje em dia há uma convivência entre a experimentação do espaço local e o mergulho na globalidade virtual. É comum que muitas vezes estejamos mais conectados com pessoas que estão do outro lado do mundo do que com nossa vizinhança. Também tornou-se muito mais comum a possibilidade de viagens internacionais, possibilitando que o indivíduo faça seu próprio recorte do mundo, desenhando assim sua própria cartografia de afetos. No caso dos artistas, estes deslocamentos espaciais tem sido cada vez mais incentivados através das residências artísticas. Assim, pensamos o mundo através de uma visão global, porém sem prescindir de uma ótica local. Para Edgar Morin "hoje cada um de nós é como o ponto singular de um holograma que, em certa medida, contém o todo planetário que o contém". (MORIN, 1990, p.44 apud SANTOS, 2002, p. 314). Não vivemos mais isolados em territórios puramente geográficos, mas podemos alcançar outras partes do globo em segundos, ainda que virtualmente. Milton Santos destaca que, embora atualmente todos os lugares possam ser virtualmente mundiais, "também, cada lugar, irrecusavelmente imerso numa comunhão com o mundo, torna-se exponencialmente diferente dos demais. A uma maior globalidade, corresponde uma maior individualidade". (SANTOS, 2002, p.314). É esta individualidade em meio a globalidade que "Carta Terrestre" busca trazer à tona ao reunir em um mesmo espaço as conexões virtuais de uma rede de afetos, as imagens aéreas de territórios sobrevoados e o contato sensorial com o elemento terra. Se anteriormente

o crescimento dos meios de comunicação era visto como algo que simplesmente proporcionaria uma massificação globalizada e homogeneizante, hoje sabe-se que mesmo que haja uma integração maior das localidades a um contexto mundial, a realidade de cada lugar ainda exerce papel importante na percepção do espaço. O acesso a meios de comunicação interativos, como a internet, possibilitou um aumento de possibilidades de contato entre indivíduos e locais distantes, ampliando suas visões de mundo e proporcionando uma compreensão híbrida entre o espaço físico e o espaço virtual.

Ao descrever nossas formas contemporâneas de experimentar o espaço terrestre diante da virtualidade tecnológica, o sociólogo Massimo di Felice (2009) chama este habitar de atópico. O habitar atópico não se prende a um local específico, não está circunscrito à percepção de um *genius loci* incrustado no mundo físico, mas constitui-se a partir de uma paisagem híbrida na qual as imagens próximas e distantes, sensoriais, indiciais, representacionais, virtuais ou sintéticas tornam-se intercambiáveis.

O advento das redes digitais marca o fim do território e inevitavelmente provoca a crise do projeto e da ação política, assim como definida na sociedade analógica. Mas, ao mesmo tempo, determina outra forma de relação com o espaço e outro tipo de dinamismo dialógico, no qual o sujeito e a paisagem passam a se comunicar e a interagir criativamente por meio da mediação digital.(FELICE, 2009, p. 240)

As redes criam portanto possibilidades de expansão além dos territórios políticos e geográficos, possibilitando a criação de espaços híbridos que reúnem o virtual e o real de forma quase indistinguível. Di Felice nos conta ainda que Heidegger já havia definido a modernidade como a "época das imagens do mundo", isto é, uma época em que o mundo já seria compreendido através da imagem construída pela ciência, porém no mundo contemporâneo, a estas imagens somam-se aquelas produzidas

pelos meios de comunicação. Atualmente as imagens virtuais misturam-se ao espaço físico experienciado, criando uma sensação de espaço cambiante e fluido. Telas digitais estão por todos os lados e, embora eu possa estar preso ao chão em um certo espaço determinado, as imagens que visualizo, as pessoas com que me comunico ou os pensamentos que projeto podem estar em locais distantes ou até serem produzidos artificialmente.

Assim, ao procurar compreender a paisagem contemporânea, seus territórios e conexões, não me bastam simples imagens representacionais, quer sejam elas virtuais ou inscritas na realidade física, mas é necessário pensar sobre essas relações e as apreensões que o sujeito faz de seu espaço no mundo. "Carta Terrestre" busca dar conta desta complexidade ao misturar em um mesmo trabalho artístico fotografias aéreas projetadas, composições com o material terra, palavras que se propagaram pelo meio digital e são proferidas sonoramente, objetos do mundo administrativo e a ação física do performer que altera as formalizações estáticas e estéticas através de uma energia transformadora. Em "Carta Terrestre" busco compreender como se insere o indivíduo neste mundo complexo em que os territórios escapam aos limites político-geográficos e nossa experiência com os lugares é mediada pelas imagens da distância e pelas viagens, reais ou virtuais.

Em seu famoso livro, "Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade", Marc Augé (1992) pretende compreender a contemporaneidade através da instituição do conceito de não-lugar. Para Augé, a supermodernidade estaria marcada por três tipos excessos, a superabundância factual, a superabundância espacial e a individualização de referências. A superabundância factual se revelaria através da sobreposição de temporalidades e do excesso de informação a que estamos

expostos, tornando nossa experiência no mundo atravessada por percepções de um tempo não-linear. A superabundância de espaços refere-se à ampliação de nossa consciência dos espaços do mundo, que vão além do que nossa vista alcança, podendo englobar desde as macro-percepções do espaço terrestre através de satélites até mesmo a multiplicação dos espaços através das imagens e telas virtuais, fazendo com que o espaço do "aqui" inclua também os espaços do "lá". O que tradicionalmente definiria um lugar seria seu caráter histórico, identitário e relacional. "Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar." (AUGÉ, M. 1992, p.73). Os exemplos de não-lugares que Marc Augé nos oferece incluem espaços transitórios como aeroportos, hospitais, salas de espera, hotéis, supermercados, terrenos baldios, etc. Entretanto, o conceito de não-lugar não se destina a descrever um novo tipo de lugar específico, mas sim destacar a relação que temos com estes espaços que não se firmam por características identitárias ou históricas. Assim, até mesmo um lugar histórico e antropológico pode se transformar em não-lugar através da relação que temos com ele, que se dá de maneira transitória e efêmera e pela sobreposição de temporalidades ali presentes. "O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente - palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação" (AUGÉ, 1992, p. 74) .

O autor destaca ainda a importância contemporânea das viagens e dos deslocamentos na construção dos não-lugares. O viajante, está sempre de passagem pelo mundo, e o constitui através de uma coleção de imagens materializadas ou imaginadas, somadas a sua narração através de palavras, que nem sempre correspondem totalmente àquilo que descrevem. Imagens e palavras, além de

referirem-se aos locais que descrevem, estão presentes elas mesmas nos espaços contemporâneos, mesclando-se ao mundo sensível e abrindo caminhos para a constituição de não-lugares. Assim, encontramos palavras em placas de trânsito que se referem a outros lugares, imagens em movimento em telas em aeroportos, anúncios publicitários por todos os lados misturados à paisagem vivenciada ou até mesmo as imagens e mensagens de nossos amigos e familiares em nossos celulares enquanto nos deslocamos. Nossa percepção dos espaços embaralha-se, transformando os lugares em não-lugares transitórios, que só se constroem de forma fugidia através de uma percepção individualizada e solitária. Se os lugares perdem suas referências sólidas, os territórios já não podem mais ser definidos apenas através de uma decisão política, que traça desenhos geométricos no mapa e obriga os indivíduos a viver dentro das fronteiras rígidas da propriedade.

"Carta terrestre" se nutre destas percepções para a constituição de sua poética. Nesta obra, a noção de território está em constante movimento, de forma que as percepções dos lugares sejam sempre atravessadas pelos não-lugares, pelas sensações de trânsito e de sobreposição de espaços virtuais e locais, pelo atrito entre a matéria do mundo e as imagens e textos que o refletem. A vivência entre não-lugares e o constante deslocamento é o que leva o artista a criar essa obra. Como já expus no início deste texto, o convite para a realização desta obra veio através de uma artista venezuelana que conheci no Chile. Minha ida ao Chile, por sua vez, se deu através de um contato com um artista chileno que havia conhecido quando residi na Alemanha para realizar meu doutorado. A partir desta estadia no exterior, conheci pessoas de todo o mundo e iniciei uma longa jornada de viagens constantes para diversos países. A conexão com essas pessoas prosseguiu através da internet e pude experienciar com grande propriedade este aspecto transitório e movente da contemporaneidade. Assim, é através de uma coleção de textos e imagens sobre lugares e nossas

Hugo Fortes. Instalação Carta Terrestre. Paço das Artes, 2012

relações com eles que constituem esta instalação performática. A própria configuração formal da obra reflete a transitoriedade contemporânea, já que "Carta Terrestre" foi concebida como uma obra que pudesse viajar, para ser montada em lugares que eu ainda não conhecia, tendo que se adaptar às condições locais e os materiais ali encontrados. Assim, diferentemente de uma escultura, pintura, fotografia ou outra obra em suporte mais convencional, esta instalação performática não possui uma forma ou dimensão fixa, ou um contorno totalmente definido. Sua poética articula-se sobretudo através de uma rede de relações entre espaços, materiais e procedimentos, que embora possuam uma definição estrutural, podem sofrer alterações em seus aspectos formais.

Na segunda montagem de "Carta Terrestre", que aconteceu no Paço das Artes, em São Paulo, cinco anos depois de ter sido apresentada na Venezuela, a obra se modificou bastante, incorporando materiais e significações do entorno, relacionando-se com a arquitetura e simbologia do local onde foi exibida. Embora tenham sido mantidas as premissas básicas que constituem a obra, suas dimensões ampliaram-se consideravelmente e foram incorporados outros textos durante a performance, além de novas imagens e materiais que constituíram a instalação. O contexto e o local em que foi apresentada foi decisivo para a constituição de seus aspectos poéticos e formais. "Carta Terrestre" foi apresentada dentro do evento "Ritos Baldios", que se instalou durante um fim-de-semana no subsolo do Paço das Artes. O evento "Ritos Baldios", do qual fui um dos idealizadores, foi uma proposta coletiva de ocupação do subsolo do Paço das Artes com a realização de instalações efêmeras e uma ampla programação de performances que pretendia ativar este espaço da instituição.

O subsolo do Paço das Artes é um espaço que deveria ser utilizado para exposições porém cuja construção nunca foi totalmente finalizada, tendo ficado abandonado por muitos anos. O espaço é bastante rústico, com as colunas de sustentação em concreto, porém sem fechamento lateral de paredes ou divisões internas. O subsolo se abre para áreas gramadas e um jardim, além de espaços que contém apenas terra, assemelhando-se a um terreno baldio. Não há condições de se realizar uma exposição tradicional neste espaço, a não ser que se faça um grande investimento de montagem, já que o espaço permanece aberto ao vento e intempéries, não há segurança e alguns pequenos animais como lagartos e insetos transitam livremente pelo local. Geralmente o subsolo tem sido utilizado mais para eventos esporádicos, que não dependem de grandes estruturas de montagem e exibição museológica. O evento "Ritos Baldios", no qual "Carta Terrestre" foi montada, surgiu a partir de uma proposição de um grupo de artistas, com o intuito de reunir em um fim-de-semana instalações e performances que dialogassem com o estado precário do espaço, refletindo sobre a ideia de terreno baldio e sobre os espaços urbanos abandonados. O projeto inicial surgiu das discussões dos artistas Lynn Carone, Hugo Fortes, Síssi Fonseca, Mauro de Souza, Julieta Machado, Fulvia Molina e João Carlos de Souza, que posteriormente convidaram outros artistas para participar. Ao final, Lynn Carone e eu assumimos a liderança e organização geral do evento.

O termo "Ritos Baldios" surgiu nas discussões do grupo a partir das referências ao evento performático "Mitos Vadios" realizado em 1978 em um estacionamento, por artistas como Ivald Granato, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino, Aguilar, entre outros. Pretendíamos ocupar este espaço pouco usado do Paço das Artes com trabalhos que discutissem seu abandono e sua paisagem precária. Acreditei que remontar "Carta Terrestre" ali seria muito apropriado, já que este espaço se configurava como um não-lugar, um espaço transitório e livre para experimentações, um local que de certa maneira havia sido abandonado pelo poder

político e no qual as fronteiras do "território" se apresentavam de forma mais fluida. Além disso, havia um interessante diálogo com a paisagem ao redor, onde havia partes do chão em terra batida, grande quantidade de árvores e uma arquitetura imponente, porém em condições precárias.

A instalação "Carta Terrestre" no Paço das Artes se expandiu bastante, ocupando uma área de cerca de 10,0 x 8,0 m. Ao invés de uma mesa e um espaço retangular com terra do mesmo tamanho, foram criados vários espaços como "ilhas" que abrigavam composições geométricas com terras de várias cores, areias, flores e caixas de arquivo, além da própria mesa. Grande parte dos materiais utilizados nestas composições foi recolhida ali mesmo no entorno do Paço das Artes, apenas alguns materiais foram trazidos de outros locais. Além das terras e areias, utilizei também flores amarelas, que se encontravam aos montes ao redor do espaço. Ao invés de projetar as imagens aéreas de terrenos sobre a mesa, que pelo baixo contraste não apresentariam boa resolução devido à alta luminosidade do local, optei por substituí-las por imagens de reflexos de água, que foram projetadas na parede do fundo do espaço. Também foi acrescentada uma grande pá, que ficava apoiada nesta parede sobre as imagens. Além disso acrescentei uma grande quantidade de caixas de arquivo, conferindo

uma aparência mais arquitetônica à paisagem da instalação. A introdução das flores, das imagens de água e da paisagem local, na qual podiam se ver árvores ao fundo proporcionou um maior estímulo à percepção sensorial dos materiais naturais em contraste com rigidez brutalista da arquitetura abandonada e a plasticidade organizada dos materiais de escritório.

Também foram introduzidas algumas alterações na performance. Os textos que eram lidos passaram a incluir também alguns pequenos trechos poéticos de minha autoria, misturados a certidões de propriedades de terrenos, contas de consumo de alguns endereços, além dos e-mails trocados com pessoas de várias partes do mundo, que já haviam sido utilizados na Venezuela. Desta forma, procurei introduzir aspectos mais poéticos aos textos, juntamente com outros textos burocráticos, que giravam em torno da noção de propriedade. Como dado autobiográfico, havia também o fato de que eu e minha esposa havíamos acabado de herdar um terreno de meu sogro recém-falecido e estávamos às voltas com os procedimentos de inventário e transferência de propriedade. Assim, o contraste entre a busca por uma vida mais orgânica e próxima ao natural e o enfrentamento dos limites burocráticos da propriedade apresentava-se a partir de nossa própria vivência.

Ao invés da participação do público que ocorreu na Venezuela, a versão de "Carta Terrestre" do Paço das Artes apresentou uma performance mais solene e solitária, e o público fez silêncio para apreciá-la. Porém, houve uma participação não prevista, desta vez por parte de não-humanos: formigas que habitavam aquele espaço começaram a carregar as flores amarelas da exposição, fazendo longos rastros e contribuindo para a dissolução das fronteiras dos territórios. Tal participação fez-me pensar novamente no embate que temos entre o mundo da cultura e o da natureza e que embora o homem busque traçar seus territórios e se diferenciar dos animais, nossa vida se desenrola no mesmo espaço que habitam esses seres. As questões entre as relações entre homens e animais foram também investigadas por mim em outros trabalhos, que apresentarei mais adiante.

Hugo Fortes. Performance na Instalação Carta Terrestre. Paço das Artes, 2012

*Quando eu era pequeno, havia um terreno.
Havia um pequeno terreno perto de minha casa.
Baldio.
Mas no meio do mato e do lixo,
Nós, as crianças e a Nice, fazíamos pequenos boizinhos de mamona.*

*E conosco abrimos contas conjuntas,
Como se juntássemos as nossas coisas já juntas,
Mas o que crescia não era o herário,
Mas os documentos, as aflições, e o destino, temerário.*

*E-mail trocado em português entre Hugo Fortes e Helena Akiko Doy,
amiga residente no Japão.*

*E-mail trocado em espanhol entre Hugo Fortes e Violeta Iranzo,
assistente de curadoria da Bienal del Fin del Mundo, na Argentina,
residente em Valencia, na Espanha.*

Certidão do Cartório de Registro de Imóveis.

*E então tínhamos aquele terreno.
E era longe,
Mas ainda não tínhamos,
Estava longe,
Mas ele um dia viria,
Será?
E ele ficava onde?*

A questão não era o espaço, mas o tempo.

*Depois de muito susto e sangue,
Seguiu seu caminho para debaixo do chão.*

*E-mail trocado em inglês entre Hugo Fortes e Marlyne Sahakian,
curadora da Giumri Bienal da Armênia, residente na Suíça.*

"Carta Terrestre" é, portanto, uma instalação performática aberta, que se estrutura a partir de um roteiro pré-estabelecido, que porém pode sofrer alterações de acordo com a situação. Este roteiro estabelece os principais materiais, configurações formais gerais e as ações norteadoras da performance, porém não se trata de um mapa rígido a ser seguido à risca. Poderíamos falar de um mapa mais fluido, que não apresenta delimitações de territórios definitivos, mas apenas indica caminhos e se refaz em conjunto com a experiência vivenciada no lugar em que ocorre. Podemos tomar a metáfora dos mapas, não apenas para falar de territórios, mas para a própria estrutura da performance.

Vilém Flusser já nos advertiu que ao compreender o território através de mapas, nossa tendência é inverter a relação entre a natureza e sua representação, buscando no espaço do mundo suas correspondências para validar os mapas, esquecendo-nos de que o mapa é que é a representação da natureza, e não o contrário. (FLUSSER, 2001, p.31). Assim como os mapas, as imagens de um determinado local ou os textos que o descrevem podem ser tomados como o local em si, embora nunca correspondam totalmente àquilo que representam. A produção cultural e imagética a respeito da paisagem, ainda que encontre um lastro no mundo natural, se distancia dele, ao mesmo tempo que o recria. O território em "Carta Terrestre", embora se insira no campo da cultura enquanto trabalho artístico, se apresenta em muitas representações sobrepostas, quer sejam elas imagens físicas, virtuais ou textuais, mas deve ser também vivenciado através do contato físico com a terra e a ação transformadora da performance. O mapa, ou seja, a imagem abstraída da natureza, reaparece simbolicamente em "Carta Terrestre" através das imagens de territórios, porém ao invés de servir como pura abstração cultural, deve ser misturado à terra mundana, voltando a tornar-se matéria. Os limites, quer

Hugo Fortes. Performance na Instalação Carta Terrestre. Paço das Artes, 2012

sejam do pensamento abstrato, científico, político ou das convenções estéticas, buscam ser dissolvidos e transpassados. O chão da natureza passa a ocupar o alto da mesa burocrática da cultura humana; envelopes, caixas e arquivos voltam a ser matéria e a terra se espalha por todos os lados entre a forma e o informe. Os limites da ação artística não se traçam claramente, apenas buscam um terreno fértil onde possam prosperar.

A carta de "Carta Terrestre" é ao mesmo tempo aquela descreve o território, cartografando-o, mas também aquela que rompe seus limites, estabelecendo pontos de contato entre locais e sujeitos distantes. Carta que não é mais carta, mas sim mensagem digital, que chega em tempo instantâneo e sincrônico, sobrepondo temporalidades e proporcionando simultaneidades assimétricas. A cartografia de que falo aqui é portanto uma cartografia de afetos, entrelaçada à percepção dos territórios geográficos e humanos, e devolvendo ao mundo um bloco de sensações artísticas.

Ao buscar compreender o homem contemporâneo e suas preocupações com o outro e suas apreensões das sensações, Sueli Rolnik nos oferece a imagem do cartógrafo sentimental. Para a autora, "paisagens psicossociais são cartografáveis" e "a cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos" (ROLNIK, 1989, p.1). O cartógrafo, embora possua certos procedimentos, modifica-os de acordo com seu embate com o mundo, recriando-o e recriando-se. O artista produz sua arte para inventar cartografias e assim:

ele se utiliza de um “composto híbrido”, feito do seu olho, é claro, mas também, e simultaneamente, de seu corpo vibrátil, pois o que quer é aprender o movimento que surge da tensão fecunda entre fluxo e representação: fluxo de intensidades escapando do plano de organização de territórios, desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações e, por sua vez, representações estacando o fluxo, canalizando as intensidades, dando-lhes sentido. (ROLNIK, 1989, p.2)

Hugo Fortes. Instalação Carta Terrestre. Paço das Artes, 2012

Chattahoochee

*Os rios são caminhos
mais antigos
que a redondeza da terra.
Eles descem horizontes
seguem sozinhos no ar.
E a bela asa em pleno voo,
entre o partir e o chegar,
sem se importar com fronteiras.
Mas como se há de parar?
Mario Quintana*

Hugo Fortes, Detalhe da Instalação *Chattahoochee*, 2014.

Sabia que havia um rio. Mas como seria. Algo entre paisagem e rio. Eu já conhecia os rios e suas paisagens. Mas não este rio de nome estranho em terra estranha. *Chattahoochee*, depois vim a saber, significava "pedras marcadas" ou "pedras pintadas", na língua dos Índios Muscogee, também chamados de Creek. Além de ser o nome dos índios, *creek* também significa, em inglês, riacho. Era portanto o Rio dos Índios Riachos, algo como uma nascente principal e seus afluentes. Integração total entre o homem e seu habitat. "Pedras marcadas", elementos demarcando um espaço. "Pedras pintadas", também pintura, a paisagem.

Parecia simples. Criar uma instalação relacionada com o rio e a paisagem durante a residência artística na University of Columbus, Georgia, Estados Unidos, perto da qual passava o rio *Chattahoochee*. Em meu doutorado, já havia pesquisado sobre as representações de rios na arte, desde os rios como espaço simbólico e místico, vindo serpenteantes do fundo da tela nas paisagens de fundo dos quadros renascentistas, passando pelos rios movimentados pelo comércio que atravessavam as paisagens holandesas, chegando até os rios transformados em cachoeiras e brumas dos românticos ou até mesmo as cenas alegres e fugidias nos rios das diversões impressionistas. Também pesquisei diversos artistas contemporâneos que atuaram sobre rios, como Yves Klein, Hans Haacke, Olafur Eliasson, Susanne Lorenz, entre outros.

Como artista, eu já tinha uma longa experiência em produzir trabalhos a partir de rios. O primeiro rio com o qual trabalhei foi "Ribeirão", uma instalação criada com cerca de 35 aquários na cidade de Ribeirão Preto, no Estado de São Paulo, Brasil. Exibida em 2003 no Museu de Arte de Ribeirão Preto, "Ribeirão" apresentava-se como uma tentativa de resgatar o pequeno rio que havia praticamente desaparecido nessa cidade, engolido pelo processo de urbanização. Utilizando argila e água, procurei recriar o rio no interior dos aquários, que funcionavam como uma espécie de construção arquitetônica. "Ribeirão", entretanto, não fluía mais, permanecia estático, aprisionado em suas caixas de vidro. Depois veio "Pirapora", apresentado no Memorial da América Latina, também em 2003. Era uma instalação semelhante a "Ribeirão", porém com desenho mais sinuoso e com as águas mais esbranquiçadas devido ao cal que foi acrescentado. A cor branca fazia referência não só ao bairro da Água Branca, próximo ao local expositivo, mas também à espuma branca da poluição que invadia o rio Tietê na cidade de Pirapora do Bom Jesus. Infelizmente é necessário dizer que hoje, 12 anos depois as espumas continuam a aparecer por ali.

Em 2006, após viver dois anos em Berlim, voltei a criar outra instalação sobre rios, que foi exposta no Centro Cultural São Paulo. Desta vez, o trabalho chamava-se "Onde", fazendo referência à transposição do rio São Francisco, que ocorria na época. Em termos formais, introduzi algumas modificações. Ao invés de conter argila, como nos trabalhos anteriores, os aquários tinham apenas água e alguns apresentavam-se sujos ou desgastados pelo tempo. Em meio aos aquários, coloquei também algumas caixas de mudança, fazendo menção à ideia de um rio que poderia ser transportado. Também foram incorporados outros elementos, como esculturas em parafina, textos e até mesmo um plástico corroído por cupins, que haviam traçado um desenho semelhante a um rio. Além destas instalações, criei ainda "Leito", apresentada em Nuremberg, Alemanha, em 2008. "Leito" não se referia a

Hugo Fortes. Instalação Leito, 2008.

nenhum rio específico, tinha um caráter mais abstrato e incorporava desenhos arquitetônicos produzidos em computador que eram espelhados pela água e pelos vidros. "Leito" era uma espécie de modelo de rio urbano, construído artificialmente através da tecnologia e da imaginação.

Se traço este panorama sobre os rios criados em minhas instalações, é para compreendê-los como afluentes de um rio mais caudaloso chamado Chattahoochee, que pretendo tratar aqui. Ainda que haja semelhanças formais e poéticas com os trabalhos anteriores, considero que em Chattahoochee meu mergulho foi mais profundo, não só pela maturidade alcançada ao longo dos anos e uma percepção mais aguçada, mas também pela possibilidade de conviver lado a lado com o rio durante o mês. Na verdade, percebo que nos outros trabalhos tratava de rios desaparecidos, inacessíveis, descaracterizados, poluídos, imaginados. Vivendo em São Paulo, os poucos rios com os quais eu tinha contato eram vistos apenas de dentro da janela do carro em movimento e se assemelhavam mais a valas de esgotos. Ou então, via outros rios através de fotografias e imagens de televisão, sem possibilidade de me aproximar deles. Em Chattahoochee, o rio estava ali ao lado, eu podia caminhar em suas margens diariamente e ouvir as histórias que me contavam sobre ele.

O projeto Chattahoochee foi desenvolvido por mim e por Síssi Fonseca no âmbito da residência artística e acadêmica na University of Columbus, Georgia, Estados Unidos, em 2014. O projeto incluía não só a criação de uma obra de arte, mas a experiência de viver e lecionar no local, conhecendo seus habitantes e histórias. Durante um mês, trabalhando conjuntamente com os alunos da University of Columbus, recolhemos suas impressões, histórias e sentimentos sobre o rio Chattahoochee, criando ao final uma série de obras das quais os alunos participaram. Conviver ao lado do rio fez-me procurar compreendê-lo não só como paisagem

natural, mas como um conglomerado de histórias, disputas sociais, decisões políticas, experiências vivenciadas e identitárias. Embora questões sociopolíticas já estivessem presentes de certa forma em meus trabalhos anteriores sobre rios, acredito que nestes se destacavam as questões estéticas e ecológicas da paisagem, enquanto que em Chattahoochee, a consciência sobre um espaço geográfico vivenciado e povoado de histórias tornou-se mais profunda. A consciência deste espaço vivenciado tornou-se possível não só pela minha experiência *in loco*, mas também por um aprofundamento em meus estudos sobre paisagem e espaço. Assim, antes de adentrar os detalhes do processo de construção da instalação Chattahoochee, acredito ser necessário esclarecer melhor os conceitos de paisagem e espaço com os quais me debato.

O conceito de paisagem permite diferentes abordagens, ora relacionado a noções estéticas ligadas à pintura, como no caso de Anne Cauquelin, ora pensado em relação ao espaço geográfico, como para Milton Santos e John Brinckerhof Jackson. Em “A invenção da paisagem”, Anne Cauquelin demonstra que ao invés de ser apenas uma parte da natureza, a paisagem é na verdade seu *análogo*, isto é, uma construção conceitual humana que busca ser o equivalente da natureza, porém que se dá prioritariamente enquanto imagem. A autora nos informa que nossa percepção atual de paisagem é influenciada pela forma com que a natureza foi representada pela arte ao longo do tempo e é através destes modelos cognitivos incutidos em nosso imaginário que podemos percebê-la. A paisagem, para Cauquelin, está relacionada a uma noção de composição, de ponto de observação e de enquadramento. Há todo um vocabulário da paisagem, elementos que conjugados contribuem para a formação desta imagem que não é o mundo natural propriamente dito, mas um recorte dele. Mesmo quando interfere sobre o mundo real, através do paisagismo, o homem ora busca uma paisagem mais próxima do que seria o natural idealizado, ora assume propositalmente a artificialidade de sua

criação. A paisagem para Anne Cauquelin é portanto um conceito essencialmente estético, vinculado à história das imagens, que dá forma a nossa percepção dos espaços do mundo natural.

As abordagens sobre a paisagem vindas de teóricos mais próximos da geografia ou do urbanismo encaram o termo paisagem a partir de uma outra perspectiva, a do espaço vivenciado, considerando paisagem não apenas a natureza formatada segundo tradicionais modelos estéticos, mas tudo aquilo que é vivenciado no espaço tridimensional. Um dos principais teóricos a desenvolver estas noções é o americano John Brinckerhoff Jackson. Segundo Brigitte Franzen, John Brinckerhoff Jackson é tido como o mais importante teórico dos *Cultural Landscape Studies*. Com a fundação da revista *Landscape* em 1951, ele propagou um “conceito aberto” de paisagem. Sua abordagem contesta a idéia de um modelo ideal, perfeito e estetizante de paisagem, substituindo-o por uma visão de paisagem enquanto constructo cultural submetido às interações humanas civilizatórias. Seriam, então, paisagem não apenas os belos cenários naturais, mas também os estacionamento de supermercados e shoppings centers, os subúrbios e os espaços intermediários no interior e na periferia das cidades. (FRANZEN, 2005, p. 293 e 294). Para Jackson:

“A paisagem não é apenas um cenário, ela também não é uma categoria política; ela nada mais é que uma coleção, um sistema de espaços produzidos pelo homem sobre a superfície da terra. Indiferentemente do tamanho e da forma que ela tem, a paisagem não pode ser entendida apenas como espaço natural, como um sinal do ambiente natural. Ela é sempre artificial, sempre sintética, e está sempre sujeita a modificações repentinas e imprevisíveis. Nós a criamos e necessitamos dela, porque toda paisagem é um lugar no qual nós, homens, organizamos tempo e espaço.” (JACKSON, 1984, p.43)¹

¹ Tradução nossa. Texto original: “Landschaft ist nicht einfach Szenerie, sie ist auch keine politische Kategorie; sie ist nicht mehr als eine Ansammlung, ein System menschengemachter Räume auf der Erdoberfläche. Egal, wie groß sie ist oder welcher Form sie hat, Landschaft lässt sich nicht allein als natürlicher Raum, als Merkmal der natürlichen Umwelt verstehen. Sie ist stets künstlich, stets synthetisch, stets plötzlichen und unvorhersehbaren Veränderungen ausgesetzt. Wir erschaffen sie und wir brauchen sie, weil jede Landschaft ein Ort ist, an dem wir Menschen Raum und Zeit organisieren.” In: JACKSON, John Brinckerhoff. *Landschaften. Ein Resümee* (1984) In: FRANZEN, Brigitte et KREBS, Stefanie. *Landschaftstheorie. Texte der Cultural Landscape Studies*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005. (p.43)

Jackson diferencia ainda dois tipos de paisagem, a paisagem política e a paisagem vernacular. Estes conceitos estão diretamente relacionados aos processos urbanísticos. A paisagem política seria aquela determinada a partir de um projeto impositivo dos governantes, que estabelece por exemplo quais as áreas de um país ou cidade que devem ser valorizadas através de um traçado viário e da especulação imobiliária, quais os pontos centrais e periféricos determinados pela localização das instituições políticas, religiosas, de saúde pública, etc. A paisagem política determina também os estilos de construções dominantes, o desenho das praças e jardins e os elementos estéticos mais usuais. Já a paisagem vernacular seria aquela que se dá a partir da apropriação que os indivíduos fazem do espaço, fazendo adaptações, introduzindo o *kitsch*, misturando estilos, abandonando espaços ou interferindo sobre o mundo natural de forma não-organizada e mais intuitiva. No desenvolvimento do projeto Chattahoochee a noção de paisagem política tornou-se bastante clara, sobretudo através da observação do projeto de reurbanização das margens do rio, que comentarei mais adiante.

Milton Santos faz uma revisão bastante ampla dos conceitos de paisagem, não descartando seus aspectos estéticos, mas ressaltando sobretudo sua relação com o espaço vivenciado, a partir de uma visão da geografia humana. Para Santos:

"Paisagem e espaço não são sinônimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima. A palavra paisagem é frequentemente utilizada em vez da expressão configuração territorial. Esta é o conjunto de elementos naturais e artificiais que fisicamente caracterizam uma área. A rigor, a paisagem é apenas a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão." (SANTOS, 2008. p. 103)

Ao mencionar a visão, Santos não descarta a ideia da paisagem como imagem, mas relaciona-a definitivamente ao conceito de espaço. A paisagem teria uma característica mais estática, uma configuração visível dos objetos passados e presentes do mundo físico, enquanto que o espaço apresentar-se-ia de forma mais dinâmica, em constante modificação a partir das ações dos homens. "Paisagem e espaço são sempre uma espécie de palimpsesto onde, mediante acumulações e substituições, a ação de diferentes gerações se superpõe."(SANTOS, 2008 p. 105). A noção de palimpsesto, de sobreposição de temporalidades, interessa-me especialmente como questão poética para discutir os trabalhos de Chattahoochee, sobretudo nas soluções plásticas do vídeo desenvolvido para a exposição, que comentarei posteriormente.

Milton Santos descreve ainda o espaço geográfico como um composto de "fixos e fluxos". Os fixos referem-se aos sistemas de objetos do mundo físico que definem o substrato material do espaço e sobre os quais os sistemas de ações dos fluxos atuam através da temporalidade. O espaço do mundo é portanto composto por elementos fixos, que moldam-se de acordo com as ações humanas em constantes fluxos. Tratam-se de espaços dinâmicos, em constante mudança, agitados pela vida em movimento. Deparar-me com o conceito de fixos e fluxos foi um encontro feliz que me fez refletir sobre grande parte de minha obra artística. Afinal, não seria de fixos e fluxos que trato constantemente? A natureza e sua relação com os homens, em uma sobreposição entre passado, presente e futuro tem sido um dos principais interesses de meu trabalho. A metáfora "fixos e fluxos" relaciona-se ainda com a observação do comportamento de materiais sólidos e líquidos e suas simbologias, elementos fundantes em minha poética como artista. O que são rios senão fluxos transportando o tempo e borrando as fronteiras de nossos territórios fixos? E o que dizer

dos fluxos das linguagens atravessando os espaços e fazendo-nos recompor a fixidez de nosso mundo sensível? A arte materializa os fluxos, flexibilizando os fixos, abrindo espaços dentro do próprio espaço.

Mas antes que a consciência deixe-se levar pelos fluxos e perca a relação com os fixos, voltemos ao espaço dos rios, ou ainda de um rio específico, necessário para a existência da arte em um tempo e lugar determinados. Quero contar um pouco mais sobre as histórias do Chattahoochee, suas sobreposições de temporalidades e transformações de espaços. O rio Chattahoochee tem uma longa história de guerras, incluindo a Guerra Civil Americana, as Guerras de Fronteira, a remoção dos nativos americanos, etc. O rio delimita a fronteira entre os estados de Alabama e Geórgia, separando-os e conectando-os ao mesmo tempo. O Chattahoochee flui por Columbus, muito perto da Faculdade de Artes da Universidade Estadual de Columbus, no campus River Park. Hoje em dia, pode-se passear ao longo do calçadão construído em suas margens ou fazer *rafting* em suas águas agitadas. No passado, o

Chattahoochee foi muito importante para os índios nativos, conhecidos como *Creek* (Riachos), que respeitaram o rio como fonte de alimento e como elemento do mundo espiritual. Mais tarde, transformou-se em uma artéria de tráfego comercial e principal fonte de energia industrial para fábricas têxteis. No século XX, várias barragens foram construídas e o rio tornou-se um significativo fornecedor de energia hidrelétrica. Nos últimos anos, as barragens foram removidas a fim de possibilitar uma recuperação do ecossistema e oferecer oportunidades de lazer para a população: como canoagem de águas bravas, surf no rio e uma paisagem agradável. A partir desta decisão política, a paisagem foi modificada e atualmente o governo busca atrair a população para próximo do rio, incentivando o turismo e o esporte ao ar livre. Ao caminhar ao lado do rio podemos perceber vários tempos históricos convivendo simultaneamente: desde as ruínas dos antigos moinhos movidos pela água, as partes das construções dos diques que foram demolidos, interferindo na correnteza, ou mesmo a sinalização recente na pista de caminhadas ao lado do rio.

Outro fato interessante sobre o Chattahoochee é que ele divide a cidade de Columbus, na Georgia da cidade vizinha Phenix City, no Alabama. Pude perceber que quando se atravessa a ponte em direção à cidade de Phenix, pode-se encontrar uma atmosfera diferente. Phenix City não é tão rica como Columbus, e há uma maior concentração de população afro-americana lá do que no lado de Columbus. A segregação racial e as batalhas da Guerra Civil parecem ter deixado a sua marca nesta região. A Georgia foi um dos principais estados do sul dos Estados Unidos a lutar pela manutenção da escravidão durante a Guerra de Secessão. Por outro lado, a resistência da comunidade negra foi também bastante forte ali, já que Martin Luther King era originário de Atlanta, a capital da Georgia, que fica a cerca de uma hora de Columbus. Ainda que os negros americanos tenham conquistado uma maior ascensão social do que no Brasil, percebe-se que as marcas da discriminação ainda estão presentes, até mesmo na distribuição do espaço geográfico.

Hugo Fortes. Instalação Chattahoochee. Columbus State University, EUA. 2014.

Durante a minha residência em Columbus, senti que, apesar da paisagem agradável e a vida aparentemente pacata da pequena cidade, eu estava vivendo em um lugar cheio de histórias de guerra e conflitos sociais. A guerra não tinha permanecido no passado, e não era restrita aos problemas raciais contra os negros ou os índios, mas era ainda bastante presente em Columbus, especialmente devido a sua proximidade com Fort Benning, um enorme centro de treinamento do exército americano, considerado o lar da Infantaria dos Estados Unidos. É muito comum ver militares almoçando no centro de Columbus. Além disso, uma das atrações turísticas mais conhecidas da região é o impressionante Museu Nacional de Infantaria, que exibe orgulhosamente as vitórias dos Estados Unidos nas guerras em todo o mundo, utilizando para isso recursos hollywoodianos.

Embora meu interesse artístico se concentrasse principalmente no rio e em seu ambiente, não poderia ignorar a história e as histórias que cercam este local. Minha instalação buscava reconectar a paisagem do Chattahoochee com a sua história, misturando imagens, formas e materiais do Chattahoochee com textos sobre a sua história. Ao invés de contar a história de forma didática, o trabalho enfatiza as sensações de lugar e tempo, que diz respeito às percepções individuais sobre o ambiente. Como estrangeiro, sei

que minha percepção da história local americana é parcial e fragmentada, mas acredito que, por meio da arte seja possível incitar os moradores a refletir sobre o seu próprio lugar.

A construção da instalação envolveu a colaboração dos alunos da Universidade Estadual de Columbus. Durante um mês, Síssi Fonseca e eu demos aulas de arte para

Hugo Fortes e o Prof. Yuichiro Komatsu durante a aula de escultura para os alunos da Columbus State University

eles, desenvolvendo a criação do trabalho e discutindo questões sobre o rio e as suas histórias. Os estudantes trouxeram fotos e textos sobre suas lembranças do Chattahoochee. Além disso, ministramos algumas oficinas de escultura e de performance, a fim de prepará-los para trabalhar no projeto. Primeiro fizemos algumas esculturas de parafina, que se assemelhavam a paisagens aquáticas e formas orgânicas. Posteriormente decidi incluir alguns troncos e galhos do local, além de algumas estruturas feitas com varetas, com as quais os estudantes estavam acostumados a trabalhar. Os troncos faziam referência direta à paisagem local, cujas árvores estavam sem folhas devido ao final do inverno. As estruturas de varetas contrastavam com os troncos, devido a sua forma cúbica que denotava algo construído pelo homem. Havia ainda um diálogo entre estas estruturas e os aquários que faziam parte da instalação, que tinham o mesmo formato cúbico geométrico. Assim como na instalação "Carta Terrestre", que comentei anteriormente, aqui também se buscava a convivência da forma com a expressividade amorfa da matéria. Chattahoochee foi a primeira instalação na qual utilizei madeira, tanto em seu estado natural como industrializado. É interessante notar que ao comentar sobre a relação entre matéria e forma, Vilém Flusser faz referência à madeira, que teria dado origem a palavra matéria:

A palavra materia resulta da tentativa dos romanos de traduzir para o latim o termo grego hylé. Originalmente, hylé significa madeira, e a palavra materia deve ter designado algo similar, o que nos sugere a palavra espanhola madera. No entanto, quando os gregos passaram a empregar hylé, não pensavam em madeira no sentido geométrico do termo, mas referiam-se à madeira estocada nas oficinas dos carpinteiros. Tratava-se para eles, de encontrar uma palavra que pudesse expressar oposição em relação ao conceito de "forma" (a morphé grega). Hylé, portanto, significa algo amorfo. A ideia fundamental aqui é a seguinte: o mundo dos fenômenos, tal como percebemos com os nossos sentidos, é uma geleia amorfa, e atrás desses fenômenos encontram-se ocultas as formas eternas, imutáveis, que podemos perceber graças à perspectiva supra-sensível da teoria." (FLUSSER, 2007, p.23)

Embora no momento da construção da instalação eu desconhecesse esta citação, cujo objetivo é principalmente explicar o aspecto metafísico da forma em contraste com a matéria amorfa do mundo fenomenológico, achei interessante que mesmo utilizando um material facilmente formalizável e com ampla utilização na história da escultura, optei por utilizar a madeira em seus dois estados: formalizada enquanto estrutura abstrata e natural enquanto elemento vegetal.

A sobreposição entre natureza e cultura na instalação Chattahoochee se dá não apenas através da relação entre as formas e os materiais utilizados, mas também através dos textos que aparecem no trabalhos, impressos em baixo relevo em cerâmica ou fundidos em parafina nas esculturas. Ao longo da pista de caminhada existente nas margens do rio Chattahoochee há várias placas que contam a história de Columbus, evocando as memórias do lugar. Há desde placas que explicam quem foi Cristóvão Colombo, que dá nome à cidade, embora não tenha nenhuma relação direta com o local, até placas que contam sobre as guerras raciais que ocorreram ali, a contribuição dos negros na construção das pontes,

Hugo Fortes. Detalhe da Instalação Chattahoochee. Columbus State University, EUA. 2014.

a expulsão dos índios que viviam naqueles territórios, a utilização do rio no processo de industrialização da cidade e inúmeras referências a batalhas de diferentes épocas. Ao avistar estas placas, decidi incorporar parte de seus textos na instalação, afim de trazer a história para dentro do trabalho. Juntamente com os estudantes, pressionamos moldes em argila sobre as letras em relevo das placas, utilizando-os posteriormente queimados como placas de cerâmica ou como moldes para a fundição em parafina. As placas translúcidas em parafina, além de poderem flutuar na água dos aquários, também podiam ser incorporadas às estruturas de varetas, ganhando um aspecto escultural. Ao fazer os moldes e fundir a parafina, não tive a intenção de imprimir completamente o texto, ao contrário, busquei apresentá-lo em fragmentos. Assim, em alguns momentos ele se torna pouco legível, ou é corroído por algum buraco no molde, ou até mesmo transforma-se em uma forma orgânica formada pela fluidez da parafina. Tal aspecto busca apresentar o texto como uma espécie de ruína do passado, buscando aproximar o conteúdo de sua significação da materialidade frágil com que se apresenta. Da mesma forma, os textos apresentados na cerâmica, aparecem invertidos por serem um molde direto das placas originais, e também recebem intervenções que remetem a precariedade ou à fragmentação.

Cria-se uma narrativa não-linear, que pode ser vista quando as pessoas caminhavam ao redor da instalação. Os textos surgem como temporalidades que se sobrepõem nesta paisagem natural-artificial, em um ambiente híbrido composto de fixos e fluxos. Não se busca um didatismo histórico, mas sim instigar reflexões específicas a respeito do local, fazendo com que as pessoas pensem sobre o lugar onde vivem, seu ambiente natural, histórico, social e político.

Além de incorporar textos, madeira e outros elementos na instalação, além dos aquários, água e parafina, foram introduzidas também outras modificações que diferenciam este trabalho substancialmente dos meus trabalhos anteriores que faziam relação a rios. Do ponto de vista da distribuição das peças no espaço da instalação, houve uma grande mudança: ao invés de agrupar todos os elementos em um único conjunto que formava uma linha contínua, como no caso das instalações anteriores, em *Chattahoochee* optei por distribuir as peças no espaço, criando pequenos agrupamentos como ilhas, permitindo que o observador caminhasse entre elas. Cada um desses agrupamentos pode ser visto como um aglomerado de peças escultóricas ou como uma única escultura em si, embora o trabalho se complete como um todo no contexto da instalação. Achei interessante esta outra possibilidade de ocupação do espaço, deixando-o mais fluido e permeável.

Algumas semanas antes de iniciar a residência artística em Columbus, eu havia visto no Museu de Arte Contemporânea de Chicago a instalação "*Scatter Piece*" (Peça de dispersão), do artista Robert Morris e fiquei bastante sensibilizado pela maneira como ele abordava o espaço. O trabalho consiste de uma grande quantidade de materiais variados, como feltro, borracha, chumbo,

zinco, alumínio e cobre que se encontram dispersos pelo espaço de uma forma aparentemente aleatória, porém apresentando uma relação entre eles. Achei bastante interessante esta possibilidade de se pensar um trabalho de arte mutável, com uma certa flexibilidade no arranjo dos materiais e em sua distribuição no espaço, e acredito que este trabalho me influenciou na construção de *Chattahoochee*. Em "*Carta Terrestre*" eu já havia feito algo semelhante, porém em *Chattahoochee* a mistura de materiais e elementos formais foi mais livre.

A instalação Chattahoochee também foi ativada através de duas performances que ocorreram no dia da abertura da exposição. As performances foram desenvolvidas por Sissi Fonseca, com minha colaboração e participação dos alunos da Columbus State University. A primeira performance, que recebeu o título "*Stream*" (Correnteza) foi pensada por nós como uma forma de interação entre o corpo dos alunos e a instalação. Sissi Fonseca ministrou diversas aulas de performance para os alunos, preparando-os para a apresentação final. Inicialmente foi sugerido aos alunos que eles procurassem reproduzir seus próprios movimentos ao caminhar ao longo do calçadão às margens do rio Chattahoochee. Posteriormente foram introduzidos exercícios de respiração e foco, de forma que cada aluno encontrasse um jeito próprio de se movimentar.

Sissi Fonseca. Performance *Stream* com os alunos da Columbus State University, na Instalação Chattahoochee, de Hugo Fortes. 2014.

Síssi Fonseca. Performance Branches'Body na Instalação Chattahoochee, de Hugo Fortes
Columbus State University, EUA. 2014

Ao final foi criada uma performance na qual os alunos caminhavam em sequência, cada um carregando uma das estruturas feitas de varetas, que posteriormente eram colocadas na instalação. O movimento dos alunos fazia referência ao movimento das águas do rio e ao colocar cada um sua estrutura de madeira na instalação, o elemento humano era incorporado ao trabalho, de forma que o ambiente do Chattahoochee englobasse seus habitantes. Acredito que a performance foi um momento alto da exposição, fazendo com que os estudantes se sentissem parte do trabalho. Cada um deles levava, de certa forma, suas histórias para aquela paisagem criada não apenas com elementos naturais, mas com a sobreposição das memórias e percepções do local.

Além da performance "*Stream*", Síssi Fonseca também apresentou a performance solo "*Branches'Body*" (Corpo de Galhos). Neste trabalho, Síssi Fonseca arrastava-se pelo chão do longo corredor do espaço expositivo, usando calças bem compridas, fazendo referência aos movimentos sinuosos do rio. A artista também carregava uma grande quantidade de varetas inteiras, com as quais fazia diversas movimentações e sons, batendo-as no chão. O ritmo sonoro das batidas lembrava ora os murmúrios da água, ora uma marcha militar, fazendo referência ao aspecto militarizado da cidade de Columbus. Trata-se de uma performance de resistência corporal, já que Síssi Fonseca arrastava-se durante cerca de 30 minutos, sem se levantar do chão. Em um determinado trecho de seu trajeto, a artista interagia com baldes com água e panos molhados, deslizando-os pelo chão. Posteriormente ela passava por uma série de galhos de árvores, arrastando-os consigo enroscados em sua longa calça, levando-os como se fosse a correnteza do rio. Síssi Fonseca deslizava em frente à instalação Chattahoochee, traçando um paralelo visual com ela, porém sem tocá-la. A performance transcorreu de maneira lenta e solene, introduzindo um momento para reflexão através do silêncio e da concentração que a observação do trabalho exige. Embora seja difícil traduzir em um texto as emoções e sensações que a performance suscita, as imagens geradas podem oferecer uma ideia de sua potência.

Além da instalação e das performances, o projeto Chattahoochee incluiu ainda a criação de dois vídeos. O primeiro deles, que também recebeu o título Chattahoochee consiste de uma série de imagens do rio, em diferentes trechos, que são sobrepostas com imagens das placas existentes ao longo do calçadão nas margens do rio. Assim como na instalação, os textos das placas não aparecem aqui por inteiro, mas fragmentados e modificados, fazendo referência a alguns aspectos da história local, porém sem serem didáticos. Buscou-se uma certa correlação formal entre algumas imagens do rio e o conteúdo semântico dos textos. Assim, em um determinado momento em que os textos fazem referência à escravidão, surgem imagens de ferros existentes na margem do rio, onde se prendiam barcos com correntes; ou então em outro trecho, um esquilo foge da palavra "Survival" que quase passa por cima dele. O fato dos textos das placas serem escritos com letras de metal em relevo proporcionou interessantes efeitos de luz no momento de fusão das imagens. A trilha sonora foi criada a partir da captação do som local, dando destaque para os momentos quase silenciosos da paisagem do rio em contraste com o barulho dos trens que passavam na estrada de ferro que atravessa a cidade. Buscou-se uma correlação entre a estrada de ferro e o rio, já que ambos funcionaram como importante meio de transporte para o processo de industrialização da cidade. O vídeo Chattahoochee busca trazer novamente a história de Columbus de forma mais narrativa, porém poética, sobrepondo as imagens como em um palimpsesto de memória e paisagem, conforme diria Milton Santos.

Frames do Vídeo Chattahoochee, de Hugo Fortes. 2014

Ao lado da projeção do vídeo Chattahoochee foi instalado um monitor de tv no qual também podia se ver o vídeo *"Cover, Recover, Discover"*, em escala menor. Este vídeo, bem mais simples que o outro, trata-se de um único take que documenta o processo de fabricação do molde em argila de uma das placas de cerâmica. Nele se vê um estudante branco pressionando uma placa de argila mole sobre uma placa de metal que contém textos sobre os artesãos negros que ajudaram a construir a cidade. A placa é coberta com a argila e depois novamente revelada ao se retirar o molde. O vídeo tem um sentido simbólico, ao mostrar a história dos negros sendo coberta pelos brancos, pressionada, e novamente revelada. Embora seja sutil, esta metáfora pode ser compreendida, sobretudo quando se leem os textos na placa e o título do vídeo. Há ainda uma relação entre o termo *"Black Craftsmen"* (Artesãos negros) e o fato de ser um jovem branco que executa este trabalho artístico de modelagem da placa. *"Cover, Recover, Discover"* é um referência poética a uma história que foi encoberta, e deve ser recuperada e redescoberta.

O conjunto composto pela instalação, pelos vídeos e pelas performances que compuseram o projeto Chattahoochee deve ser compreendido como uma única ação artística, que embora se apresente de diferentes formas, constitui sua significação a partir da relação entre elas. Assim, o trabalho não consiste da criação de objetos artísticos acabados e individuais, mas da criação de enunciados artísticos que se articulam em um processo semiótico mais amplo, que busca descrever poeticamente as sensações do lugar. Sua poética se utiliza de estratégias oriundas das práticas que Miwon Kwon chamou de *site-oriented*. Em seu ensaio "Um lugar após o outro: anotações sobre *site-specificity*", Kwon problematiza as transformações da chamada arte *site-specific* em práticas *site-oriented*. Enquanto as atividades *site-specific* estavam mais ligadas às relações formais com o espaço, de forma que a obra buscava uma relação direta com a arquitetura ou a paisagem, nas obras *site-oriented* o que se destaca é a relação conceitual

com o lugar, sua história, questões sociais e significações. Algumas obras *site-oriented* não necessitam obrigatoriamente de uma relação formal com o espaço físico do lugar, às vezes até prescindindo de apelos visuais e concentrando-se mais em documentos e imagens que descrevem o *site*, porém surgem a partir da interação conceitual com um lugar existente e a partir dele extraem seus procedimentos poéticos. Kwon afirma que:

as formas atuais de arte site-oriented, que prontamente se apropriam de questões sociais (com frequência por elas inspiradas) e que rotineiramente incluem a participação colaborativa de grupos de público para a conceitualização e produção do trabalho, são vistas como uma forma de fortalecer a capacidade da arte de penetrar a organização sociopolítica da vida contemporânea com impacto e significado maiores. Nesse sentido, as possibilidades de conceber o site como algo mais do que um lugar – como uma história étnica reprimida, uma causa política, um grupo de excluídos sociais – é um salto conceitual crucial na redefinição do papel “público” da arte e dos artistas. (KWON, 2012, p.173)

A autora salienta ainda que as obras *site-oriented* possuem um caráter discursivo, à medida que comentam o lugar de onde se originam. Muitas dessas obras possuem um caráter efêmero, muitas vezes incluindo eventos e performances em um processo transitivo que envolve o público e a comunidade local. O artista, para a autora, deixa ser um fabricante de objetos refinados acabados para se tornar uma espécie de prestador de serviços poéticos. A popularização das atividades *site-oriented* tem levado ao aumento das viagens dos artistas que são convidados pelas instituições para o desenvolvimento de trabalhos a partir das características locais. Kwon adverte, porém, que este tipo de prática pode ser mercantilizado pelas instituições, fazendo com que os artistas tenham que trabalhar em diversos projetos para diferentes lugares ao mesmo tempo, nem sempre tendo tempo para um aprofundamento das relações com o *site*, fazendo surgir daí trabalhos que às vezes possuem uma grande potência poética e outras vezes se perdem através de sua repetição pouco aprofundada.

Como artista, devo dizer que embora perceba que este processo de mercantilização possa ocorrer, sobretudo no caso da produção de artistas de grande destaque internacional, não acredito que este tenha sido o caso dos trabalhos que desenvolvi na Columbus State University. Ao contrário, penso que a possibilidade de conviver com a comunidade local e produzir este trabalho no âmbito de uma residência artística, proporcionou um aprofundamento em minha poética, além de produzir resultados que foram bastante significativos para o público local. Devo destacar que reunir a atividade como artista juntamente com a prática docente, ambas voltadas para um único projeto foi uma experiência muito gratificante, que possibilitou que a obra artística não se resuma aos objetos produzidos em si, mas a todo o processo de criação e discussão do trabalho, que envolveu a todos em uma tomada de consciência coletiva das questões relativas ao lugar.

Em maio de 2015 pude apresentar uma reflexão sobre este trabalho em um artigo apresentado na *International Conference on Environment Communication*, na cidade de Boulder, no Colorado, Estados Unidos. Neste *paper*, discuto as possibilidades de utilização da arte para a sensibilização para aspectos ecológicos e sociais do ambiente em que vivemos. Acredito que arte e educação são atividades essenciais no processo de tomada de consciência a respeito de nossa relação com o meio-ambiente, que não pode ser compreendido apenas a partir de seus aspectos físicos, mas também através de seus aspectos históricos, políticos e sociais. Da mesma forma, deve-se reconhecer, que embora a arte possa contribuir para a sensibilização e a comunicação de mensagens importantes para a sociedade, ela não se reduz a isso, mas deve sempre se colocar como um campo de experimentação de linguagens e reinvenção criativa.

Estar em um lugar, perceber seu ambiente e natureza, conhecer suas histórias e seus habitantes e relacionar-se com eles através da arte é uma experiência transformadora, não apenas para o artista, mas também para seu público. A metáfora do rio, que transporta incessantemente as memórias do tempo, deixando marcas em seus espaços e indivíduos pode ser aqui experienciada de forma sensível e intensa. Em Chattahoochee, procurei mergulhar fundo na relação entre os homens e suas paisagens e na experimentação de um espaço vivenciado e povoado de histórias e temporalidades, trazendo à tona um bloco de sensações que procurava irrigar através da arte as percepções daqueles que me acompanharam por estas águas.

An aerial photograph showing a complex, irregular landscape. The terrain is divided into numerous small, irregular patches of green and brown, suggesting a mosaic of different land uses or vegetation types. Dark, winding lines crisscross the landscape, likely representing roads or waterways. The overall pattern is highly textured and non-uniform.

Parte 2

An aerial photograph of a rural landscape, showing a complex pattern of green agricultural fields, brown soil, and winding roads. The text is overlaid on the right side of the image.

Entre Animais, Espaços e Tempos

Vigia

Era uma manhã fria e sonolenta em Berlim. Síssi e eu conversávamos sentados na cama, enquanto Brioché nos observava, sem saber se cochilava ou se prestava a atenção. Seus olhinhos abriam-se e fechavam-se lentamente, às vezes acompanhando nossos movimentos, outras vezes esquecendo-se de nós, apenas para apreciar a quentura das cobertas. Ali, em sua caverninha aconchegante, Brioché ouvia o passar do tempo, sem se importar muito com ele, deixando-se levar pela gostosura do sono.

Decidi ligar a câmera. Ficava encantado com aquele silêncio dela, que correspondia à calma da manhã, sem pressa para pensar, sem nada para fazer, mas que se contrapunha à nossa tagarelice. De início era uma vontade de captar aquele momento, sem saber ainda que isso se tornaria um trabalho artístico. É um pouco assim que nascem os *insights* da criação, nem sempre é necessário que haja um projeto prévio. Em vários de meus trabalhos em vídeo, as cenas surgem diante de mim, e só depois serão trabalhadas e se necessário editadas. Trata-se de se deixar afetar pelo momento, estar atento, vigiando o tempo e deixando-o fluir.

Assim nasceu o vídeo "*Vigia*", uma espécie de vídeo-documentação de vinte minutos da vigília sonolenta de uma cachorrinha. Pouco sabia eu ainda sobre os *animal studies*¹, a não ser pela experiência compartilhada com minha cachorrinha Brioché. É fato que diversos animais já tinham participado de alguma forma de meus trabalhos, mas ou sua presença surgira apenas como coadjuvante ou de maneira puramente simbólica, ou então minha consciência sobre eles ainda não era tão clara. Os peixes talvez tenham sido os animais que primeiramente me chamaram a atenção. Desde criança, interessava-me por este seu mundo outro, por detrás do vidro, no espaço silencioso da água. Eles surgiram em alguns de meus primeiros desenhos, foram lembrados em minhas obras com aquários², ainda que não estivessem presentes, ou então quando apareceram fisicamente na performance "*Minutos*", apresentada no

1 Os *animal studies* ou estudos animais tem se constituído como um recente campo de investigação "que vem se afirmando como um espaço de entrecruzamento de várias disciplinas oriundas das ciências humanas e biológicas, em torno de dois grandes eixos de discussão: o que concerne ao animal propriamente dito e à chamada animalidade e o que se volta para as complexas e controversas relações entre homens e animais não humanos." (MACIEL, 2011, p.7). Entre as principais referências para estes estudos estão textos de Donna Haraway, Jacques Derrida, John Berger, Giorgio Agamben, J. M Coetzee, entre outros.

2 Discurso mais profundamente sobre essas obras em minha tese de doutorado "*Poéticas Líquidas: a água na arte contemporânea*", defendida em 2006 na ECA-USP.

Instituto Cultural Itaú em 2010³. Cisnes também apareceram como metáfora, assumidamente romântica, em meu video "Eclipses", de 2006. Nestas obras, a presença dos animais é essencialmente metafórica e simbólica. Em outras, ainda que carreguem também uma conotação simbólica, a participação dos animais é mais ativa, como colaboradores na construção do trabalho. Insetos, por exemplo, compareceram ativamente em minhas obras, como os cupins que roeram as embalagens posteriormente incorporadas à instalação "Onde"⁴, as formigas que carregaram as pequenas flores de "Carta Terrestre" ou as libélulas que deram origem a uma longa série de trabalhos. Pássaros pousaram sobre a instalação "Molhar Molière"⁵, na qual um aquário tampado, coberto com alpine era colocado do lado de fora da galeria para alimentá-los, e depois vieram a se tornar o assunto da exposição que encerra esta tese de livre-docência. Mas é a partir de "Vigia" que passo a ter um interesse maior em incluir o animal como protagonista do trabalho e a buscar sua observação como sujeito. As obras "Zoo" e "Evoluções em 3 Lições", bem como as últimas obras da série de "Libélulas", que comentarei nos próximos capítulos, já surgem após essa tomada de consciência a respeito do papel do animal como sujeito.

3 A performance "Minutos", de Hugo Fortes e Sissi Fonseca foi apresentada na exposição "Hélio Oiticica: museu é o mundo" no contexto das ações convidadas para ocorrer na instalação "Rhodislândia", um ambiente pensado por Hélio Oiticica como um espaço para apresentação de performances de diversos artistas. Em "Minutos", Hugo Fortes e Sissi Fonseca interagem com diversos objetos, executando ações cotidianas que remetem à passagem do tempo e à efemeridade. A cada 5 minutos, um despertador com o som de um galo toca e os *performers* se deslocam no espaço, passando a fazer uma nova ação.

4 "Onde" é uma instalação realizada em 2006 no Centro Cultural São Paulo. A instalação reúne uma grande quantidade de aquários com água e outros materiais, fazendo parte da série de instalações baseadas em rios que desenvolvi em minha trajetória. Maiores informações sobre este trabalho podem ser encontradas em minha tese de doutorado.

5 "Molhar Molière" foi uma exposição realizada em Paris em 2005. O trabalho também é mencionado com mais detalhe em minha tese de doutorado.

Mas afinal, o que é pensar o animal como sujeito? Parece estranha esta pergunta, mas nem sempre o animal não-humano foi pensado como sujeito. Ao contrário, sua presença é comumente encarada como objeto para estudo da ciência ou para comercialização e exploração, ou como figura estritamente simbólica, que encarna as projeções humanas do divino ou do diabólico, do sagrado ou do profano, da pureza e da inocência ou da sexualidade e da irracionalidade.

Ao longo da história do ocidente, o animal sempre foi tido como o grande Outro, aquilo que o homem não é. Descartes afirma a humanidade a partir de sua capacidade de pensar, sua racionalidade, o que os animais supostamente "irracionais" não teriam. Para Descartes, o animal "é um corpo sem alma, um simples mecanismo" (NUNES, 2011, p.14). O homem se afirma pela negação daquilo que ele tem de animal, elevando a razão a um patamar superior, que o animal não consegue alcançar.

Em "O animal que logo sou", Jacques Derrida (2011) afirma que a história da filosofia, em geral, observa o animal como um objeto de estudo distante, que se coloca em oposição ao homem e não se manifesta como sujeito. Para Derrida, os discursos de Descartes, Kant, Heidegger, Lacan e Levinas "faziam do animal um teorema, uma coisa vista que não vê" (p. 33). O animal, portanto, era visto como um objeto de estudo, sem direito a uma existência enquanto indivíduo subjetivo. O fato de ser observado por um animal, mais precisamente por seu gato, leva Derrida a pensar que o animal teria também uma subjetividade, uma forma de percebê-lo que é própria de sua experiência enquanto animal, a qual é inacessível aos humanos, porém sem dúvida existente. Derrida afirma que a filosofia falha ao procurar entender os animais como objeto sem discurso próprio. Por outro lado, a descrição dos animais como seres pensantes ou até mesmo falantes é material para a literatura, especialmente a poesia:

"O que é a poesia? Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar." (DERRIDA, 2011, p. 22)

Ainda assim, poucas seriam as obras artísticas que procurariam compreender mais profundamente o animal como sujeito, muitas vezes atribuindo aos animais características antropomórficas ou projeções simbólicas do próprio homem. As dificuldades de comunicação entre homens e animais, ou até mesmo as constatações que afirmam que os animais seriam desprovidos de linguagem contribuem para a separação das fronteiras entre homem e animal. No Gênesis, é o homem que dá nome aos animais e através de sua nomeação, os domina. Porém, o fato do animal não poder nomear o humano não significa necessariamente que ele não detenha linguagem, não perceba o homem ou não possua alguma forma de pensamento. É o que Derrida procura compreender ao falar sobre o animal que olha para ele.

O filósofo afirma ainda que o animal que ele descreve não se trata de uma categoria taxonômica, que se refere ao gato como representante de todos os gatos, e sim aquele seu gato específico, que lhe dirige o olhar. Para Derrida, a filosofia não deveria mais se orientar pela oposição binária entre homem e animal, incluindo na categoria animal todos os seres vivos moventes que não são o homem, sem diferenciar uma libélula de uma baleia, um gato de uma galinha, um cachorro de um elefante. Só assim, os animais poderiam começar a ser vistos como sujeitos, detentores de um ponto de vista e de uma capacidade de percepção própria.

A separação rígida entre homem e animal vem sendo questionada por diversos autores contemporâneos, voltados para os chamados

animal studies, que têm tentado compreender o animal como um sujeito ou então têm deslocado suas atenções para o estudo das relações entre homens e animais, de maneira intrincada e inseparável. Dominique Lestel, por exemplo, destaca a problemática divisão entre homens e animais, questionando a possibilidade de existência de evidências biológicas que diferenciasssem todo o conjunto de animais do homem, garantindo-lhe a primazia. Para a autora: "a animalidade é determinada pelas relações que o homem e o animal desenvolvem em conjunto, e essas relações são submetidas à história do homem. A animalidade evoca limites (de caráter taxonômico) que se revelam, imediatamente, fronteiras (de caráter defensivo)." (2011, p.24)

Assim, apesar do homem buscar estabelecer fronteiras entre si mesmo e os demais animais, é sua própria relação com as outras espécies ao longo do tempo que determina o contorno dessas fronteiras. De certa forma, Dominique Lestel procura mostrar que as fronteiras não são necessariamente puras separações, mas sim, pontos de contato entre as espécies. As nossas relações com os animais se dão de maneira híbrida e multifacetada, variando nas diferentes culturas e de acordo com a significação de cada espécie animal naquele contexto, ocorrendo desde interações superficiais e distanciadas até as mais complexas que incluem a convivência de animais em um mesmo território, a exploração dos animais para o trabalho ou para o consumo da carne, seu culto enquanto objeto sagrado e simbólico, entre outras convivências possíveis.

Donna Haraway, uma das mais influentes pensadoras dos *animal studies*, aprofunda-se ainda mais em seu estudo das relações entre homens e animais. Em seu livro "*When species meet*" (2008), Haraway foca sua atenção sobre as possibilidades de convivência e comunicação entre homens e animais, que ela chama de espécies companheiras. Conviver com essas espécies seria "tornar-se com"⁶ elas, ou seja estabelecer relações com elas em um mesmo espaço e através do tempo, ainda que as condições de convivência

6 Haraway utiliza o termo "becoming with" para descrever as relações entre homens e animais de maneira ampla.

não sejam igualitárias para ambos os lados. São essas relações com cada uma das espécies companheiras que forjam nossas percepções sobre os animais e são essas relações que deveriam ser estudadas, não considerando o animal como o grande Outro, mas procurando perceber a profundidade deste inter-relacionamento interespecies. Ao invés de considerar o animal como um ser pertencente exclusivamente à natureza em contraposição a cultura humana, Haraway propõe a utilização do termo *naturezacultura*. Os animais domésticos seriam o melhor exemplo da dissolução dos limites entre natureza e cultura. Ao borrar as fronteiras entre natureza e cultura, Haraway busca chamar a atenção para as relações que as interligam e as fazem modificar-se continuamente, fazendo-se uma à outra.

A ideia de comunhão simbiótica está presente no pensamento de Haraway e, para ela, mesmo que as relações interespecies sejam em alguns casos problemáticas, são nossa única possibilidade de existência no mundo. A autora inicia seu livro pela descrição de uma bela imagem de um tronco de árvore tomado por fungos, pequenas plantas e alguns insetos, que juntos lembram a forma de um cachorro. Neste pequeno ecossistema convivem diversas espécies diferentes e é apenas através de suas relações que eles sobrevivem. Para Haraway, a convivência das espécies ocorreria até mesmo no interior do corpo humano. Segundo ela,

"(...)o genoma humano pode ser encontrado apenas em cerca de 10 por cento de todas as células que ocupam o espaço mundano que chamo de corpo; os outros 90 por cento das células são preenchidos por genomas de bactérias, fungos, protistas e afins, alguns dos quais tocam em uma sinfonia necessária para que eu me mantenha viva, e alguns deles estão pegando uma carona e fazendo o resto de mim, de nós, sem problemas."(2008, p. 4)⁷

⁷ Tradução nossa. Texto original: "(...) human genomes can be found in only about 10 percent of all the cells that occupy the mundane space I call my body; the other 90 percent of the cells are filled with the genomes of bacteria, fungi, protists, and such, some of which play in a symphony necessary to my being alive at all, and some of which are hitching a ride and doing the rest of me, of us, no harm.

Mesmo que algumas dessas criaturas nos devorem depois da morte ou nos tragam doenças ainda em vida, são essas relações de "tornar-se com" que promovem a perpetuação da vida. Haraway reconhece a importância do pensamento de Derrida ao procurar descrever seu gato como um sujeito percipiente e individual, porém o critica quando ele afirma essa impossibilidade total de compreensão de como seria a subjetividade animal. Para Haraway: "com seu gato, Derrida falhou em uma simples obrigação de espécie companheira; ele não ficou curioso sobre o que o gato poderia estar realmente fazendo, sentindo, pensando, ou talvez colocando à sua disposição ao olhar para ele aquela manhã."⁸ (p.20)

Ainda que como homem, Derrida estabeleça relações com seu gato e possa se sentir curioso sobre a subjetividade de seu animal, para Haraway, Derrida não foi capaz enquanto filósofo de descrever em seu texto esta possibilidade real de interação, ao considerar a mente do animal algo totalmente inatingível. Para Haraway, os ruídos da comunicação interespecies não devem ser considerados um fator impeditivo para o estabelecimento das relações entre animais humanos e não-humanos; ao contrário, é destas diferenças semióticas que estas relações se constituem. Procurar compreendê-las e respeitá-las é a chave para que as espécies companheiras se aproximem e "tornem-se com" (ou transformem-se) umas com as outras.

Procurar compreender este outro, não-humano, e ao mesmo tempo admirá-lo e observá-lo foi a principal motivação do surgimento de meu vídeo "Vigia". Conviver com um animal diariamente é deixar-se observar e sentir sua presença, buscar compreender seus limites e os nossos próprios. Conviver com Brioché, a cachorrinha que retrato no vídeo, foi um aprendizado revelador para mim, viver experiências compartilhadas, um "tornar-se com" intenso e diário.

⁸ Tradução nossa. Texto original: "But with his cat, Derrida failed a simple obligation of companion species; he did not become curious about what the cat might actually be doing, feeling, thinking, or perhaps making available to him in looking back at him that morning."

Brioche foi nossa grande companheira, mas teve também suas próprias experiências individuais, desde quando nasceu no canil em Biritiba-mirim, SP, até quando se mudou para Berlim conosco, visitou Paris e Copenhague, até voltar a viver no Brasil. Com certeza, sentiu cheirinhos que não sentimos, viu coisas que não vimos, percebeu o mundo a sua própria maneira, mas se conectou conosco de alguma forma.

Ao observar seu cochilo que captei no vídeo "Vigia", interessava-me imaginar o que se passaria na cabeça deste outro ser vivo, como seria sua percepção do ambiente em que estávamos, que mundo interno seria aquele. No vídeo, Brioche tenta resistir ao sono, procurando estar atenta ao seu entorno, mas logo adormece e sonha com os olhos abertos e tremulantes. Como será o sonho dos animais, quais serão suas memórias do dia, suas percepções e imagens ou outros tipos de projeções sensoriais?

Tradicionalmente o animal é descrito como um ser preso ao aqui e ao agora, sem ligação com o passado e sem projeção de futuro. Embora eu acredite que os animais possuam algum tipo de memória, posso dizer, que durante os cerca de 20 minutos que dura o vídeo "Vigia", Brioche realmente se entrega ao aqui e ao agora, sem pressa, apreciando a manhã e o sono que a embala. Nós, espectadores, somos levados a mergulhar neste seu tempo lento e aconchegante e vamos nos entregando a uma espécie de contemplação hipnótica. Encanta-me pensar nesta fruição total do momento presente, que nós, humanos, muitas vezes desprezamos, imaginando ansiosos o futuro ou presos melancolicamente ao passado.

Sobre a temporalidade dos animais, Dominique Lestel (2011) nos traz interessantes observações:

"Qualquer que seja o animal e o vegetal, uma diferença maior os separa pelo menos quanto ao homem: a temporalidade relativa de seus movimentos em relação aos do humano e a interatividade que disso resulta. Em outras palavras, a temporalidade da ação do animal é da mesma ordem de grandeza que a do homem, mesmo que ela possa ser mais lenta (a jornada do caramujo) ou mais rápida (a serpente que ataca sua presa). Ela pode ser modificada em tempo real pela ação do homem. Uma verdadeira interatividade vem com um homem que pode coordenar suas ações, através de encadeamentos complexos e significantes, com as do animal, pelo viés do amansamento, da domesticação, da caça, do ritual do combate, etc."(p.42)

No caso do vídeo "Vigia", esta interatividade não se realiza através da domesticação do animal, mas sim através de uma tentativa do humano de se sintonizar com a temporalidade do próprio animal, deixando que ele conduza o momento em seu próprio ritmo e velocidade. Até a duração do vídeo "Vigia" é determinada pelo movimento do próprio animal, que permanece embaixo das cobertas o tempo todo, se levantando ao final, quando a gravação do vídeo é encerrada. O vídeo é realizado em um único *take*, sem cortes, cuja extensão é determinada pelo ator animal. Vinte minutos de uma única cena, quase imóvel, com apenas pequenos movimentos dos olhos sonolentos, podem ser cansativos para o ritmo humano, porém acredito ter sido importante captar este tempo estendido e lento para tentar adentrar neste mundo interno do animal. Se os animais tem um tempo de vida diferente do nosso, será sua percepção do tempo diferente da nossa?

Desacelerar o tempo para perceber mais profundamente o pulsar da vida é um dos objetivos que várias obras de arte procuram

alcançar. Um exemplo semelhante a o do vídeo "Vigia" são os "*Screen Tests*" de Andy Warhol. Entre 1964 e 1966, Warhol produziu cerca de 500 retratos individuais de pessoas em filmes de cerca de dois minutos e meio de duração cada, nos quais os retratados aparecem quase imóveis em frente da câmera. Os filmes, assim como "Vigia", são obras que se situam entre a fotografia e o filme. De certa forma, surpreendem o observador que, à primeira vista, pensa estar vendo uma fotografia, mas que de repente se movimenta. Não há nesses filmes uma narrativa construída através da montagem, nem diálogos, nem som ou qualquer representação de personagens. Eles procuram captar a aparência do ser e o transcorrer natural e não-espetacular do tempo. O espectador deve estabelecer uma relação com aquela imagem que olha para ele, mesmo que não se saiba o que se passa por trás de suas mentes ou que personagem é aquele. Observar o tempo, sem esperar que aconteça nada, é suspender a aceleração e a ansiedade para apreciar o transcorrer dos minutos, os breves movimentos da face, a respiração e o piscar de olhos que pontua nosso ritmo vital. Entre os retratados de Warhol, há personalidades famosas e anônimos, porém mesmo os mitos da cultura pop parecem se tornar mais humanos em seus poucos minutos não-espetaculares de ócio. Estes retratos temporais causam uma interessante reação no observador, que se sente observado por eles. Tive a oportunidade de visitar uma exposição com vários destes retratos em vídeo, além de outros filmes de longa-duração, de Warhol, que ocorreu no centro cultural KW em Berlim, alguns meses antes da realização do vídeo "Vigia". Admito que estas obras me influenciaram, porém ao substituir a figura humana pelo animal, acredito que abro possibilidades para a discussão de outras questões.

Os retratos, ao longo da história da arte, têm uma longa tradição e na maioria das vezes buscam ir além da representação da aparência física dos retratados, no intuito de captar sua alma ou personalidade. É comum que os retratados apareçam cercados

de objetos, cenários ou indumentárias que os qualificam simbolicamente. Nos "*Screen Tests*" de Andy Warhol, não é comum o uso desses acessórios, que geralmente se reduzem à roupa dos retratados, o que os torna um pouco mais enigmáticos, ao mesmo tempo que iguados em sua banalidade e inatividade diante da câmera. Em "*Vigia*", Brioché também não utiliza propositalmente nenhum acessório simbólico; apenas os lençóis que a envolvem revelam sua qualidade de cão doméstico mimado amorosamente. Estes lençóis, porém, não se tratam de um cenário armado com o intuito de representar qualquer coisa, apenas estavam presentes na circunstância em que a cena foi captada. "*Vigia*" não consiste de uma cena montada, na qual o animal foi treinado para se comportar de determinada forma ou colocado no *set* de filmagem. Trata-se apenas da documentação de uma cena banal cotidiana, que através da ação de filmagem é disponibilizada ao olhar do observador. Neste sentido, diferencia-se dos "*Screen Tests*" de Warhol, pois nem mesmo sabemos se o animal tem consciência da presença da câmera, e portanto não se auto-encena para o retrato, deixando-se captar de forma mais natural.

Os retratos de animais, embora existam, são bem menos comuns na história da arte do que os retratos humanos. Em geral, os animais são retratados como atributos simbólicos de seus donos, representando força, fidelidade, nobreza, etc. No livro "*The Dog: 5000 years of the dog in art*", Tamsin Pickeral (2008) conta que uma das primeiras aparições de cachorros na história dos retratos é na obra "*O Casal Arnolfini*" (1434), de Jan Van Eyck, em que aparece um pequeno cão entre o casal como símbolo da fidelidade do casamento. Outros exemplos seriam o pequeno cão como símbolo da sexualidade, que aparece na *Venus de Urbino* (antes de 1583), de Ticiano ou o delicado maltês que expressa admiração contemplativa diante do Santo Agostinho (c.1502) de Vittore Carpaccio. Entretanto, o retrato individual de animais, especialmente de cães, vai surgir como um gênero e se tornar um modismo

apenas a partir do século XVIII entre as famílias nobres e burguesas da Europa. Ainda que tenha sempre permanecido como um gênero menor na história da arte, podem-se encontrar pintores que foram bastante prolíficos neste tipo de representação, como George Stubbs (1724-1806), Thomas Gainsborough (1727-1788) na Inglaterra ou Alexandre-François Desportes (1661-1740) ou Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) na França. Os retratos de animais, especialmente os de raças nobres, geralmente expressavam o poder, o refinamento, a confiabilidade ou a força de seus donos. Na história da arte moderna há uma maior liberdade na representação dos animais, que passam a expressar outras características. Há desde as fantasias animaiscaas dos surrealistas, a espiritualidade dos animais expressionistas de Franz Marc, o movimento agitado do cão de Giacomo Balla, ou a expressividade aterradora do cão e do gato de Giacommetti. Cães da raça Dachshund, à qual pertencia Brioché, também aparecem principalmente em desenhos de Picasso, que retratou seu pequeno Lump, nos retratos que Andy Warhol fez de seu cão Archie, ou nas conhecidas pinturas de David Hockney, que chegou a editar um livro apenas com os retratos de Stanley e Boogie.

Ao realizar um retrato em vídeo de minha cachorrinha Brioché, tinha consciência de poder ser mal aceito no circuito de arte contemporânea, por escolher um tema tido como ingênuo, sentimental e de fácil sedução do espectador. É mais comum que a crítica contemporânea aceite mais facilmente os trabalhos cujo discurso conceitual seja aparentemente mais intelectualizado, às vezes até hermético e dirigido a um pequeno público especializado ou mesmo refratário à sedução formal e emocional. O retrato de animais pode ser visto como *kitsch*, e sempre tido como um gênero menor. Porém, o que pretendo com este trabalho é de certa forma repor a sentimentalidade perdida na arte contemporânea, sem medo de assumir nossa afetividade para com as espécies companheiras, que nos faz, sem dúvida, tornarmo-nos mais humanos. Neste sentido, além de buscar contribuir para a percepção do animal como

sujeito vivente individual que deve ser respeitado, a introdução de um retrato afetivo de um cão doméstico no contexto da arte contemporânea é também um ato político de resistência, que busca quebrar as amarras de um pseudo-intelectualismo racionalista que toma conta de uma parcela do pensamento crítico da arte contemporânea. A vida simples, os animais domésticos, as relações pessoais, a percepção sensível do mundo material e o ambiente em que vivemos têm sido os elementos que tem norteado minha poética como artista. Embora meus trabalhos possam conter também elucubrações teóricas e diferentes níveis de apreensão que nem sempre são acessados por todos os observadores, eles procuram envolver o público de maneira sensível e afetiva, não desprezando as qualidades estéticas, devendo atingir desde o público especializado até o espectador leigo. "Vigia" é, para mim, paradigmático neste sentido, pois fala primeiramente aos olhos e ao coração, mas é consciente do papel crítico da arte diante de seu meio.

"Vigia" pode sensibilizar tanto o público leigo e amante de animais, que se envolve afetivamente, como o crítico especializado sensível que se dispõe a mergulhar na problemática do trabalho, ou até mesmo o espectador que desconfia dele enquanto arte, a quem a obra responde com um olhar irônico e sonolento. Tenho recebido diversas reações do público e da crítica perante este trabalho, em diferentes situações. O retorno crítico mais significativo até o momento é o longo texto publicado sobre "Vigia" de autoria da pesquisadora e curadora alemã Jessica Ullrich em seu livro *"Ich, das Tier"* (Eu, o animal), publicado em Berlim, em 2008. Jessica Ullrich foi professora na Universität der Künste Berlin e na Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, além de curadora de diversas exposições internacionais e editora de livros e revistas sobre as relações entre arte e animais. Tive a oportunidade de frequentar suas aulas durante minha estadia em Berlim e a partir daí surgiu uma colaboração intelectual entre

nós. Jessica Ullrich tem me convidado a participar de diversas mostras organizadas por ela, como "*Tierperspektiven*" no Georg-Kolbe Museum em Berlim, em 2009 e a mostra "*Contact Zones>Human-Animal Encounters in Contemporary Video Art*" na Universidade de Utrecht, Holanda, em 2012, entre outras. No livro "*Ich, das Tier*", organizado por Ullrich em conjunto com Friedrich Weltzien, são reunidos textos de diversos autores que tratam da ideia do animal como personalidade na história da cultura. Os textos buscam enfocar o animal como sujeito, não como objeto. Trata-se de um livro de reflexões teóricas, não de um catálogo de exposição. O capítulo que Jessica Ullrich escreve sobre o vídeo "Vigia" tem o seguinte título: "*Der Blick der Wächterin. Die Hündin Brioché in Hugo Fortes Video 'Vigia'*" (O Olhar da Guardiã. A Cachorra Brioché no Vídeo "Vigia" de Hugo Fortes). Neste texto, Ullrich analisa esta obra a partir de textos de Levinas, Derrida, Haraway, entre outros, além de traçar um paralelo entre este trabalho e obras de artistas como Joseph Beuys, Eija-Liisa Ahtila, David Hockney, Willian Wegman, etc. O foco do texto se concentra na própria presença do animal enquanto sujeito na obra. Ao final de seu texto, Ullrich conclui:

O olhar do cachorro documentado sem preconceitos no trabalho de Hugo Fortes, que não procura exatamente tomar a perspectiva do animal, relativiza o olhar antropocêntrico e assim revela aspectos frequentemente negligenciados da relação entre o animal e o homem. Fortes consegue, através do puro enquadramento midiático e da focalização de um momento aparentemente insignificante na vida de seu cachorro, dar uma cara a ele, sem, através do antropomorfismo, roubar sua própria cara animal. Apesar de sua apresentação como imagem, o cachorro permanece como animal, e assim como "outro". O trabalho de Fortes assim apresenta uma contribuição artística ao reconhecimento de que devemos considerar o olhar de cada ser vivo. (2008, p.268)⁹

⁹ Tradução nossa. Texto original: "Der unvoreingenommen dokumentierte Hundeblick in Hugo Fortes' Arbeit, der gerade nicht versucht, die Perspektive des Tieres einzunehmen, relativiert den anthropozentrischen Blick und legt sonst oft übersehene Aspekte der Beziehung von Tier und Mensch offen. Fortes gelingt es, dem Tier durch bloße mediale Rahmung und Fokussierung auf einen unbedeutend scheinenden Augenblick im Leben seines Hundes ein Gesicht zu geben, ohne ihn durch Anthropomorphismus wieder des eigenen tierischen Gesichts zu berauben. Der Hund bleibt trotz der Präsentation als lebendes Bild animalisch und damit "anders". Fortes' Arbeit liefert so einen künstlerischen Beitrag zur Erkenntnis, dass uns der Blick jedes Lebewesens in die Pflicht nimmt."

Poder considerar o olhar de cada ser vivo é o que o artista sempre almeja, pois afinal, a arte é feita para o olhar do outro, e este deve ser respeitado, quer seja de nossa espécie ou de outra. O artista é um ser que se encanta com o olhar; é pela sua capacidade de ver e transformar suas percepções em novas coisas visíveis que ele se comunica. A maneira como o mundo o afeta produz os elementos de sua arte, que através da manipulação da linguagem e do fazer poético são transformados em obras. Assim, a vida doméstica, os animais e seres a sua volta podem servir de ponto de partida para suas obras, mas os pensamentos que elas engendram vão além dos momentos vivenciados e sentidos, transformando-se em um bloco de sensações autônomo, que afeta outros seres. Para Deleuze:

Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (1992, p. 213)

Como um bloco de sensações autônomo, "Vigia" pode provocar diferentes reações de acordo com o público que a vê, afetando-o diferentemente. "Vigia" pode ser sentimental para os amantes de animais, mas é também irônico para aqueles que desconfiam deste trabalho de arte. "Vigia" é uma obra que nos vigia, enquanto cochila.

Este bloco de sensações, como ente da linguagem, pode ser ainda ressemantizado de acordo com o contexto em que se apresenta, ou mesmo modificado para fazer nascer outras obras. A linguagem do vídeo é extremamente maleável, de forma que um vídeo pode ser reeditado mesmo depois de pronto, ou incorporado em instalações e performances, tendo sua significação alterada. Embora "Vigia" exista prioritariamente como um vídeo autônomo de 20 minutos, tive a oportunidade de experimentar a utilização deste trabalho também como parte integrante de outras instalações e performances.

A primeira experiência deste tipo foi com a apresentação do vídeo "Vigia" em uma pequena televisão que integrava uma instalação que realizei na exposição "*Cross the River*" em Berlim, em 2004. Esta exposição ocorreu na sede de um antigo banco desativado. A instalação foi realizada no interior de um antigo guichê envidraçado do banco, onde havia um cofre e uma bancada utilizada na época da agência bancária. A instalação tinha caráter mais irônico e humorístico e foi construída enchendo-se o cofre de batatas, que também estavam distribuídas sobre a bancada, envolvidas por tarjas que as identificavam como se fossem notas de dinheiro. O vídeo "Vigia" foi colocado em frente ao guichê de atendimento, como se o cão ocupasse o lugar do antigo atendente bancário, "vigiando" as batatas e o banco. O cão não exerce aqui totalmente as funções de vigilante a que deveria estar submetido na sociedade humana e o seu cochilo é também sua rebeldia. Apesar do tom engraçado do trabalho, não acredito que o vídeo tenha tido sua força diminuída, apenas o seu caráter irônico foi aqui salientado.

Hugo Fortes. Vídeo-instalação Vigia, Berlim, 2004.

Hugo Fortes e Sissi Fonseca. Performance Tic Tac ou Café com Leite. Memorial da América Latina, 2012

Na instalação e performance "Tic Tac ou Café com Leite"¹⁰ realizada diversos anos depois, decidi incorporar também alguns trechos de "Vigia" na composição de um novo vídeo que era projetado na instalação. Este trabalho, realizado em conjunto com a artista Sissi Fonseca, reflete sobre o dia-a-dia da vida de casal, os animais domésticos, os hábitos cotidianos e o transcorrer do tempo. O trabalho inicia-se com uma performance em que o casal de artistas chega ao espaço vazio carregando uma trouxa com lençóis e outros tecidos. Aos poucos eles vão abrindo os lençóis e pendurando-os em um varal, que se torna uma tela para a projeção do vídeo. No vídeo veem-se cenas domésticas, como imagens de lençóis caindo sobre a cama, da xícara de café com leite, de um gato que corre sobre a cama ou do cão adormecido de "Vigia". Durante a performance, os artistas interagem com o vídeo e realizam diversos movimentos que remetem a vida doméstica. Ao final, eles sacodem travesseiros de onde escapam penas amarelas, e por último, sentam-se no chão deixando cair sobre suas cabeças fios que caem incessantemente de carretéis presos ao teto.

A ação ocorre de maneira tranquila, poética e singela. As imagens de "Vigia" no contexto deste trabalho, ganham um aspecto mais delicado do que nas versões anteriores, já que "Café com Leite ou Tic Tac" refere-se diretamente às relações afetivas entre um casal e com seus animais. A questão do tempo também é salientada, quer seja pelo ritmo do vídeo e da movimentação dos *performers*, quer seja pelos fios que escorrem incessantemente do teto, como se fossem a areia de uma ampulheta. O dia-a-dia é vivido no trabalho como um devir monótono, porém poético e intimista. O sono, que aparece no cochilo de Brioche, surge como possibilidade de descansar das tensões cotidianos e despertar novamente para um novo dia que amanhece.

¹⁰ Este trabalho foi apresentado em duas versões diferentes. Primeiramente em 2008, na Deformes Bienal Internacional de Performance em Santiago, no Chile e posteriormente, de forma mais elaborada, na exposição "Con Pasión", no Memorial da América Latina em São Paulo.

Conviver com o outro, quer seja ele humano ou não, é sempre uma experiência transformadora. Compartilhar de um mesmo espaço com um animal, é aprender a reconhecer o outro e a si próprio, e através desta troca de olhares, reconhecer-se outro. Comungar de um mesmo tempo com outras espécies companheiras, mesmo que com temporalidades distintas, é prestar atenção no presente e apreciá-lo, construindo um fluir compartilhado de momentos. Olhar para o mundo ao redor, ver além, e através de sua produção, proporcionar um encontro de olhares, é o que anseia todo artista. Quiçá o artista seja como o pequeno cão sonolento de "Vigia": sonhe com os olhos abertos, mas por mais que mergulhe em seu mundo interno, esteja sempre atento.

Libélulas

A série de trabalhos que realizei sobre libélulas consiste, na verdade, de um longo processo, que se deu ao longo de quinze anos, e inclui fracassos e impossibilidades, mas também reorientações e desvelamentos inesperados. O trabalho do artista nem sempre ocorre conforme o previsto no projeto inicial, modifica-se a partir das condições de produção, do próprio fazer e das novas percepções que o afetam. O processo de criação do projeto "Libélulas" mostrou-me a necessidade de estar aberto para uma certa escuta do mundo, pensando o trabalho artístico não apenas como uma ação propositiva finalizada, mas como uma possibilidade de estabelecimento de contato com outros seres, humanos ou não, que podem afetar seus desdobramentos futuros. As obras que surgem ao longo deste processo são como pontuações em um devir temporal, que sugerem desvios do caminho inicial ou aprofundamentos das questões poéticas. As obras recebem títulos individuais e podem ser vistas separadamente, porém é em seu conjunto através do tempo que sua poética será melhor compreendida.

Embora eu já tenha apresentado uma pequena parte inicial desta série de trabalhos em minha tese de doutorado, a série "Libélulas" ampliou-se consideravelmente e teve seu rumo alterado, chegando a resultados que considero mais profundos, por isso acho importante retomá-la aqui, em um texto mais detalhado e reflexivo. O processo criativo de "Libélulas" inicia-se a partir da idealização e da imaginação deste animal abstraído em sua forma simbólica, para só depois encontrar-se, de maneira imprevista, com o próprio inseto vivo e voltar a incluí-lo em uma rede simbólica a partir de outros procedimentos artísticos. Busco aqui descrever minuciosamente este processo, oferecendo ao leitor a possibilidade de conhecer alguns fracassos, algumas conquistas e outros desvios de percurso, que são fundamentais para o pensamento do trabalho em uma dimensão temporal estendida.

Minhas primeiras "Libélulas" eram apenas um projeto para uma galeria chamada *Locust Gallery*, nos Estados Unidos. Seria uma instalação sobre libélulas para um espaço chamado gafanhoto. Mesmo antes de saber que *Locust* significava gafanhoto, eu já tinha concebido a instalação "Libélulas", e achei interessante a coincidência de fazer uma proposta para um local com o nome de outro inseto. Na época, estava muito interessado em trabalhar com água, e assim, as libélulas surgiram em minha produção por serem insetos que dependem da água e por serem extremamente leves

e transparentes. A leveza da flutuação, que eu já tinha conseguido atingir em algumas esculturas anteriores feitas com peças de parafina que boiavam na água, desta vez seria substituída pela leveza do voo das libélulas, que tomariam o espaço aéreo apenas se aproximando da superfície da água. Embora o projeto estivesse bem feito, nunca obtive resposta da "*Locust Gallery*", e acabei não realizando a instalação naquele local. Gostei bastante do desenho do projeto, porém essa ideia permaneceu engavetada por vários anos, esperando o momento certo para decolar.

Hugo Fortes. Detalhe da Instalação Libélulas. Schiller Pallais, Berlim, 2004

Apenas cinco anos depois, em 2004, quando me mudei para Berlim, tive a oportunidade de realizar esta instalação, porém de maneira diferente da imaginada inicialmente. O projeto de instalação original previa uma série de pequenos aquários, apoiados em finos pés de metal, que seriam sobrevoados por libélulas feitas com fios de cobre, presos à parede através de pequenos canos de metal que serviam para formar suas asas. Os corpos das libélulas seriam feitos de chumbos de pesca, que ficariam pendentes no centro da amarração de fios. Ao expor este trabalho na galeria "*Schiller Palais*", em Berlim, tive que fazer algumas adaptações em função do baixo pé-direito do espaço. Assim, eliminei as bases sobre as quais ficavam apoiados os aquários, colocando-os diretamente no chão. O número de aquários foi também bastante reduzido em relação ao projeto original, e ao invés de utilizá-los somente com água, como previsto inicialmente, decidi introduzir algumas esculturas com caninhos de metal, lembrando asas de libélulas, que eram espelhadas pela água. Também foi acrescentado pigmento em pó azul sob alguns dos aquários. A parte superior da instalação foi realizada conforme o projeto inicial, criando um ambiente atravessado por fios de cobre, formando leves desenhos espaciais. Era uma instalação muito transparente, quase invisível, que experimentava as tensões produzidas pelo peso e pela gravidade, ao mesmo tempo que refletia a leveza.

Fiquei contente com a parte suspensa da instalação, porém sua conexão com a parte inferior, dos aquários, não me agradou totalmente. Por se tratar de um trabalho extremamente delicado e quase invisível, acredito que um espaço expositivo mais neutro, com pé-direito mais alto, teria funcionado melhor. A vontade de realizar um trabalho sobre libélulas ainda não tinha sido totalmente satisfeita, e assim as libélulas continuaram a sobrevoar meus pensamentos artísticos por mais alguns anos, numa busca por um aperfeiçoamento da solução poética.

Hugo Fortes. Instalação Libélulas. Schiller Pallais, Berlim. 2004

Ao retornar para o Brasil, em 2006, fui convidado para participar com alguns objetos de uma exposição coletiva na galeria Valu Oria. Iniciei um novo processo de construção de esculturas, novamente baseadas em libélulas. Desta vez, ao invés de uma instalação espacial, era necessário pensar em esculturas menores, que pudessem ser transportadas de um lugar para outro. Fiz uma série de experimentações com tubos e fios de cobre, para constituir as asas das libélulas de maneira estável, e não dependentes da gravidade, como na instalação original. Ao final, acabei optando por expor dois objetos.

O primeiro trata-se de um cubo de vidro de 30x30 centímetros, dentro do qual há uma barra de vidro transparente na qual um arame de cobre é amarrado no formato das asas de uma libélula. Além disso, há duas pequenas frases escritas em letras diminutas, impressas sobre adesivos transparentes recortados, que estão colocadas em dois lados diferentes do cubo de vidro. Estas frases acrescentam um teor poético ao trabalho. Em uma das frases lê-se: "Esperarei a noite" e na outra "O sopro de tuas asas", que corresponde também ao título ao trabalho. Pelo pequeno tamanho da tipografia, estes textos são quase imperceptíveis ao espectador inicialmente, que deve se aproximar da obra para poder descobri-los. O trabalho é extremamente transparente e delicado, e busca uma relação intimista com o observador, apresentando propositalmente uma poesia vaga e sutil. A imagem das libélulas é apenas insinuada, podendo até ser compreendida como outro inseto alado, já que o que se destaca é sua leveza e fragilidade.

O segundo trabalho da mesma exposição foi construído a partir de um pequeno aquário retangular, com um vidro curvo em sua parte frontal. No vidro traseiro do aquário foi colado um adesivo com a imagem em tamanho natural de um pequeno inseto verde, que embora lembre uma libélula por sua delicadeza e asa reticulada, pertence na verdade à ordem das *Neuropteras*, diferentes das *Odonatas*, as quais pertencem as libélulas. Ao lado da imagem deste inseto, está também uma frase, em letras verdes pequenas, que diz: "Procuro sem olhos". Dentro do aquário há também um pequeno objeto de fio de cobre curvado, com um cristal marrom que une suas duas pontas, formando uma espécie de alça que remete ao formato das asas do inseto. Tanto a imagem, como frase, como o objeto, são coisas mínimas, muito frágeis e delicadas, que pedem a atenção do observador para detalhes quase insignificantes da existência, objetos ou insetos aparentemente sem valor, mas que por meio da arte são escolhidos para serem contemplados.

A frase "procuro sem olhos", ao mesmo tempo que se relaciona com as longas antenas do pequeno inseto, faz referência poética a busca existencial do artista, que embora nem sempre saiba o que vai encontrar, continua procurando. Embora o pequeno animal tenha olhos na verdade, ele também utiliza suas longas antenas para se orientar no espaço e captar o que está ao seu redor. O fazer artístico é um tatear no escuro, como um procurar sem olhos que torna as coisas visíveis. É necessário que o artista possua antenas atentas para captar o que está a seu redor, deixando-se afetar, canalizando as sensações na direção de seus anseios poéticos.

A escolha da imagem do pequeno inseto verde não se deu de forma programada. Alguns meses antes da exposição, este pequeno animal apareceu em minha casa e decidi fotografá-lo. Me interessava sua extrema delicadeza e fragilidade, além do tamanho

diminuto. Utilizei sua imagem em outras obras, como por exemplo em uma grande fotografia de 1 metro por 1 metro, na qual ele aparece em seu tamanho natural, bem pequeno, como se tivesse pousado sobre o grande fundo branco da fotografia. A delicadeza e fragilidade do animal, só, em um grande espaço vazio, chama a atenção do observador para a poesia das pequenas coisas. Algumas pessoas chegam a ter a impressão de que o inseto realmente pousou na foto e tentam espantá-lo.

Por estar desenvolvendo trabalhos com insetos, comecei a me interessar por entomologia e taxonomia. As coleções de insetos e pequenos animais para estudo da ciência, embora remonte aos gabinetes de curiosidades do século XV, tornaram-se mais populares sobretudo a partir do século XVIII. As viagens dos biólogos e artistas naturalistas aos novos continentes trouxeram grande interesse pelo mundo natural e desenvolvimento para a ilustração naturalista. A observação de espécies com fins científicos sofreu grande influência, sobretudo, do trabalho do botânico e zoólogo sueco Lineu (Carl Linnaeus), através da publicação de seu livro *Systema Naturae*, em 1735, em que propõe uma nova forma de classificação de plantas e animais. Segundo Pamela Gilbert (1988), no século XVIII tornou-se moda na Europa a organização de coleções de insetos, não só por médicos e cientistas, mas também pelo clérigo, por jovens senhoras, pela aristocracia ou por militares que chegavam de viagens além-mar. Estas coleções vieram a formar boa parte dos acervos dos museus de história natural.

Após realizar os trabalhos que citei anteriormente, ao buscar informações sobre entomologia e taxonomia, encontrei no livro "*John Abbot: Birds, Butterflies and Other Wonders*" (1988), de Pamela Gilbert, diversas ilustrações científicas representando libélulas e também o pequeno inseto verde, que aparece no livro como "*Neuroptera: Chrysopidae (Phygancea)*" (p.15). A ilustração, feita no

século XVIII por John Abbot, vem acompanhada das seguintes anotações do artista "Coletada em 20 de abril na floresta, a antena da fêmea é mais curta que a do macho, muito comum e também chamada de Olho Dourado"¹. O inseto foi coletado no estado americano da Georgia, onde este artista naturalista inglês viveu por vários anos. Achei interessante o fato de encontrar o mesmo inseto em minha casa em São Paulo, quase 300 anos depois. Pesquisando um pouco mais, também descobri que o nome comum deste inseto em inglês é "*Lacewings*", que significa asas de laço. Chamou-me a atenção o fato de apesar de não conhecer nem seu nome científico, nem popular, quando fiz o trabalho, optei por representar a asa do inseto apenas através de um pequeno laço de cobre.

Estas coincidências inesperadas, como por exemplo fazer um projeto com o nome de um inseto para expor em um local que também tinha o nome de outro inseto, ou construir uma escultura que remete ao nome popular do inseto, mesmo sem ter noção destas informações anteriormente, foram coisas que me intrigaram. Mas as grandes surpresas das séries de libélulas ainda estavam por acontecer. Logo as libélulas das esculturas se encontrariam com as próprias libélulas do mundo animal, gerando grandes mudanças no processo de constituição destes trabalhos.

Quando estava fazendo as experimentações para a construção desses trabalhos, fiz também uma escultura com uma amarração de tubos de cobre em formato de asas, que porém não expus por não considerá-la bem acabada. Assim como nos outros trabalhos, a libélula era apenas insinuada através de uma abstração de sua forma, sem buscar diretamente uma representação naturalista. A escultura permaneceu pendurada por alguns meses em meu quintal, sem que eu lhe desse muita importância. Um certo dia,

¹ Tradução nossa. Texto original: "Taken 20th April in the woods, the antennae of the female is shorter than that of the male, very common and called the Golden eye."

ao abrir a porta do quintal, deparei-me com duas libélulas verdadeiras penduradas em uma das asas da escultura de libélula. Por vários dias esta cena se repetiu, às vezes com uma única libélula ou até com três libélulas ao mesmo tempo. As libélulas só pousavam ali na escultura, em nenhum outro local do quintal, que não tinha plantas nem água. Por cerca de três anos, esta situação voltou a se repetir diversas vezes, geralmente no mês de novembro.

Fiquei extremamente intrigado com o fato das libélulas virem sempre ali, sem entender se elas tinham se atraído pelo objeto em função de sua cor, seu material, ou seu formato, que poderia ser anatômico para elas se pendurarem, ou se teria havido algum tipo de "compreensão" da obra por elas. Por mais absurda que parecesse esta constatação do ponto de vista racional, do ponto de vista artístico esta ideia fez para mim todo o sentido. Comecei a me perguntar se poderia ter havido algum tipo de comunicação com as libélulas através da escultura. Havia algo de mágico neste fato. Também me ocorreu a ideia de que uma escultura que havia sido rejeitada pelo mercado e pelo próprio artista, talvez pudesse ter alguma utilidade para as libélulas. Assim, a escultura de libélula deixaria de ter seu valor ancorado em sua configuração formal, que eu considerava deficiente, para passar a ser valorizada por seu caráter relacional, energético, funcionando como um objeto atrator de libélulas.

Comecei a documentar a presença das libélulas penduradas na escultura, realizando uma série de fotografias e alguns pequenos vídeos. Nem sempre as imagens foram produzidas de forma adequada, já que não havia a possibilidade de se prever quando as libélulas apareceriam e também era difícil fotografá-las sem que fugissem rapidamente. Porém, mais do que os aspectos formais das imagens, o que me interessava era captar a situação. Em 2012 na exposição "Atrator de Libélulas" realizada no Ateliê 397,

Hugo Fortes. Atrator de Libélulas. Fotografias e instalação com texto e escultura. Ateliê 397. 2012

em São Paulo, pude finalmente reunir todas estas fotografias, os vídeos, juntamente com escultura e um texto que contava de forma poética o fato ocorrido. O texto, que foi aplicado sobre uma parede pintada de amarelo onde também estava pendurada a escultura, era o seguinte:

"Havia ficado insatisfeito com aquele objeto, como era de praxe entre os artistas. Lembrava vagamente uma libélula. Mas tinha ficado mal feito, torto, não servia para nada. Mas como arte não servia para nada mesmo, resolveu pendurá-lo em seu quintal. Era um lugar árido, sem plantas nem água. E o objeto foi ficando ali, oxidando no tempo. Passaram-se semanas, meses. Um certo dia, ao abrir a porta do quintal deparou-se com uma cena curiosa. Duas libélulas estavam penduradas em sua escultura de libélula. Passavam-se anos, e em todos os novembros elas apareciam, solitárias, ou em duplas ou trios. Apenas ali, penduradas na escultura. Será que elas se reconheciam? Será que o formato da escultura era anatômico para elas? Será que era o material que as atraía? Ou será que as libélulas entendiam melhor de arte do que ele? Tinha muitas perguntas. Talvez devesse empreender uma investigação científica. Quem sabe até..."

Também faziam parte da instalação os vídeos "Morse" e "Desmedida". "Morse" é um vídeo que documenta os últimos momentos de vida de uma libélula. O inseto foi por mim assim recolhido, depois de ter sido atacado por meu gato em uma das visitas das libélulas ao quintal. O vídeo apresenta um *close* da libélula em seus minutos derradeiros. Vemos o pequeno inseto apenas mover uma de suas patas dianteiras repetidamente, como se teclasse alguma mensagem de forma rítmica, que vai se desacelerando até parar, quando se dá a morte da libélula. O título "Morse" reforça ironicamente a ideia da transmissão de uma mensagem em um código que não conhecemos. Novamente, a comunicação entre homens e animais é tematizada. Enquanto nas fotografias das

libélulas penduradas em sua escultura análoga sugere-se poeticamente a possibilidade de interação entre os animais e um artefato humano, aqui é como se quiséssemos depreender uma mensagem que o animal enviaria, ainda que não possamos decifrá-la. Mesmo que os movimentos de sua pata sejam involuntários, e não estejam nos enviando nenhuma mensagem, jamais teremos condições de saber qual a percepção e a consciência da libélula neste momento de sua morte.

A morte do pequeno animal é também uma questão de bastante importância na poética deste trabalho. Quem se importaria com a morte de um animal, ainda mais tão ínfimo e tão efêmero como uma libélula? Insetos são animais que geralmente ocupam uma escala de valoração inferior no imaginário humano. Geralmente são vistos como pragas, ou simplesmente como frágeis e fáceis de matar. Não gozam da mesma simpatia que temos por mamíferos ou animais de maior porte, por exemplo. Se podemos admitir uma possibilidade de comunicação com mamíferos, particularmente com aqueles domesticados, raramente veremos menções à comunicação entre homens e insetos, a não ser em sentido metafórico. Além disso, dificilmente pensamos em insetos como indivíduos; é mais comum percebê-los como membros indiscriminados de um coletivo. Ao documentar os últimos minutos de uma única libélula, procuro tornar visível a importância da vida e a dor da morte, ainda que seja a de um ser a que geralmente não damos muita atenção. Nos poucos minutos em que dura o vídeo, podemos observar detalhadamente as belas nervuras de sua asa e sua força se esvaindo no desacelerar do tempo. Busca-se nessa absorção poética que o vídeo provoca, despertar a consciência do observador para a percepção da efemeridade da vida neste outro ser animal.

Curiosamente, tenho observado que as reações dos expectadores que assistem este vídeo são bastante diversas. Alguns sentem

compaixão pela libélula, sofrendo com ela seus últimos momentos de vida. Outros veem o vídeo de forma irônica, ou até engraçada, não percebendo inicialmente que se trata da morte do animal, que é apenas afirmada pelo texto que se segue após as imagens. No texto, lê-se: "Este vídeo documenta os últimos minutos de uma libélula assim encontrada. O animal não foi maltratado para a realização deste filme". Esta última frase, que é comum ao final de filmes que utilizam animais, é percebida por alguns como uma paródia irônica da indústria cinematográfica e por outros é tomada como a descrição real da cena que o vídeo efetivamente documenta. A partir desta frase comum, Randy Malamud² inicia uma discussão sobre a utilização de animais no cinema e a ética humana em relação aos animais.

Malamud (2011) nos conta que esta frase trata-se de uma certificação introduzida na indústria cinematográfica americana pela *American Humane Association's (AHA) Film and Television Unit*, que começou a monitorar a segurança dos animais após um cavalo ter sido forçado a saltar de um penhasco para a morte para a filmagem do filme *Jesse James*, de 1939. Após apresentar uma série de casos de maltrato de animais em diversos filmes, o autor questiona ainda que talvez apenas a garantia de que o animal não foi maltratado durante o filme não seja suficiente no caso de filmes que mostram animais em situações degradantes ou que estimulem a violência contra eles, mesmo que estas cenas sejam ficção. Pode-se perguntar ainda porque não necessitamos colocar ao final dos filmes que nenhum ser humano foi maltratado durante as filmagens? Afinal, nem se cogitaria este fato. Já no caso dos animais, seria mais facilmente admissível que estes fossem passíveis de maus-tratos. Malamud acrescenta ainda que embora seja comum no cinema a apresentação de animais como objetos de fetiche, ridicularizados ou puramente fantasiosos, alguns artistas buscam reavaliar esta postura antropocêntrica em seus trabalhos, colocando os animais em posições mais matizadas, que fogem de um

² Randy Malamud é professor e chefe do departamento de inglês da Georgia State University, USA. É autor dos seguintes livros: *Reading Zoos: Representations of Animals and Captivity* (1998), *Poetic Animals and Animal Souls* (2003), *A Cultural History of Animals in the Modern Age* (2007), and *An Introduction to Animals and Visual Culture* (2012). É membro do *Oxford Centre for Animal Ethics* e patrono da *Captive Animals' Protection Society*. O texto aqui citado é o artigo "Animais no Cinema: Ética do Olhar Humano", traduzido por Ricardo Maciel dos Anjos e Maria Esther Maciel, apresentado no livro "Pensar/Escrever o Animal: ensaios de zoopoética e biopolítica", organizado por Maria Esther Maciel. Vide bibliografia.

simples sentimentalismo esvaziado e figurado ou de uma manipulação dominadora, e ao mesmo tempo enxergam a relação entre o homem e o animal de forma mais problemática e aprofundada. Entre os artistas citados pelo autor estão Joseph Beuys e Mark Dion, artistas pelos quais nutro grande interesse. Não se trata portanto nem de utilizar os animais apenas como material para a manipulação artística, nem de advogar de forma ingênua a presença dos animais de maneira puramente sentimentalista, mas de discutir a complexidade que a relação humano-animal exige.

Em suma, nos trabalhos realizados com libélulas que apresentei até o momento, procurei focar as seguintes questões básicas na relação entre homens e animais: a comunicação entre as espécies e a consequente relação dos animais com o mundo e nossa percepção da morte dos animais. Ao investigar a literatura filosófica a respeito destes assuntos, vejo que as questões da comunicação e da morte dos animais encontram-se emaranhadas. Vejamos com atenção estas questões.

A questão da comunicação com animais apresenta-se problemática para a maioria dos filósofos pelo fato de que uma das principais diferenças entre homens e animais seria justamente a ausência de linguagem nestes últimos. Ainda que se possa admitir que os animais possuam linguagens próprias, estas seriam consideradas geralmente mais rudimentares, ou ainda que complexas, inalcançáveis para a percepção humana. Da mesma forma, nossa linguagem não ocuparia o mesmo campo semiótico da linguagem das outras espécies.

Em "*The Open: Man and Animal*" (2004), Giorgio Agamben busca investigar o que separaria o homem dos animais, e como esta questão é tratada ao longo da história da filosofia. O autor inicia seu pensamento afirmando que a cesura existente entre a definição do humano e do não-humano não é algo totalmente comprovável cientificamente, mas sim uma concepção construída historicamente que serve para afirmar a condição do homem perante as outras espécies e só pode ser concebida através de uma ótica antropocêntrica. Para o humanismo, o homem seria um animal com algo a mais, um ser vivente com um logos, uma conjunção entre um corpo e uma alma, a reunião de um elemento natural (animal) e um elemento sobrenatural, social, ou divino. (AGAMBEN, 2004, p. 16)

A forma como os animais se relacionam com o mundo e o percebem também seria diferente da maneira dos humanos. Enquanto os homens tem consciência dos objetos que os cercam e diferenciam-se de seu ambiente, para alguns autores o animal estaria totalmente imerso no mundo imanente da natureza, sem se separar dele. Para Bataille, "todo animal está no mundo como água na água" (BATAILLE apud TYLER, p. 56). O animal viveria portanto em um mundo indiferenciado de sensações que é impenetrável ao ser humano, que só pode ser vivenciado "sem palavras, sem distinções, sem consciência." (TYLER, p. 56). O homem só poderia tentar acessar esse mundo através da "tentação viscosa" da poesia, sem nunca penetrá-lo efetivamente.

Jakob von Uexküll, um dos mais importantes zoólogos do século XX e um dos fundadores da ecologia vai mais fundo em sua investigação sobre a relação dos animais com o mundo. Ele diferencia o conceito de *Umwelt* referente ao ambiente nos quais os animais vivem imersos, da noção de *Umgebung*, o espaço físico compartilhado entre as espécies. *Umwelt* é uma palavra alemã

formada pelo prefixo *Um-*, que geralmente significa ao redor e da palavra *Welt*, que significa mundo. *Umwelt* é geralmente traduzida para o português como meio-ambiente e podemos compreendê-la como o mundo que nos rodeia, no qual estamos imersos através das sensações perceptivas, que não se trata apenas do espaço físico puro, mas do ambiente vivenciado e experienciado pelo ser. Já *Umgebung* se refere mais ao espaço dado, à região compartilhada existente. Embora não exista como palavra isolada, *-gebung* origina-se do verbo *geben*, que significa dar, mas também é o verbo utilizado para significar existir, na expressão *es gibt*. *Umgebung* é portanto o mundo dado, existente, um espaço abstrato no qual todos os animais estão inseridos, que entretanto é inatingível, já que cada espécie tem percepções diferentes deste mundo. Giorgio Agamben explica de maneira clara estas concepções de Uexküll:

Bastante frequentemente , ele afirma, nós imaginamos que as relações que um certo sujeito animal tem para com as coisas em seu ambiente ocorre no mesmo espaço e no mesmo tempo que nos liga aos objetos em nosso mundo humano. Essa ilusão repousa na crença em um mundo único no qual todos os seres vivos estão situados. Uexküll mostra que este mundo unitário não existe, assim como não existe um espaço e um tempo igual para todas as coisas viventes. A mosca, a libélula e a abelha que observamos voando perto de nós em um dia ensolarado não se movem no mesmo mundo no qual nós as observamos; elas nem mesmo compartilham conosco - ou umas com as outras - o mesmo tempo e o mesmo espaço. (AGAMBEN, 2004, p. 40)³

É justamente esta certa opacidade do mundo perceptivo dos animais que me fascina nesta série de trabalhos sobre as libélulas. Ainda que o mundo das libélulas seja completamente estranho ao mundo que percebemos, ao se pendurarem em uma escultura que foi concebida para representá-las a partir da ótica humana, homens e libélulas ligam-se através de um objeto comum, presente

³ Tradução nossa. Texto original: "Too often, he affirms, we imagine that the relations a certain animal subject has to the things in its environment take place in the same space and in the same time as those which bind us to the objects in our human world. This illusion rests on the belief in a single world in which all living beings are situated. Uexküll shows that such a unitary world does not exist. The fly, the dragonfly, and the bee that we observe flying next to us on a sunny day do not move in the same world as the one in which we observe them, nor do they share with us - or with each other - the same time and the same space".

em uma mesma *Umgebung*, porém em diferentes *Umwelten*. Se esta ligação é impossível do ponto de vista da ciência, do ponto de vista poético ela é bastante produtiva.

A abertura perceptiva que temos em relação ao mundo é também tematizada no pensamento intrincado de Heidegger. Agamben (p.51) afirma que Heidegger teria se influenciado pelo pensamento de Uexküll e aquilo que Uexküll chamava de *Umwelt*, Heidegger vai chamar de *Enthemmungsring* (círculo desinibidor). Enquanto Uexküll descrevia os objetos do mundo que despertavam as percepções animais como portadores de significado (*Bedeutungsträger*) que ativavam e provocavam reações sobre os órgãos do sentido (*Wirkorgan*), Heidegger descreverá esses mesmos objetos como desinibidores (*Das Enthemmende*), ou seja, elementos que dão origem à reação perceptiva. Porém, os principais conceitos introduzidos por Heidegger se referem principalmente aos níveis de aberturas perceptivas que temos para com o mundo, que ocorrem de maneira diferente para os seres inanimados, os animais e o homem. Para Heidegger, enquanto a pedra é "sem-mundo" (*weltlos*), já que ela não percebe o mundo nem tem consciência dele, os animais seriam "pobres de mundo" (*weltarm*) e os homens seriam formadores ou construtores do mundo (*weltbildend*). Heidegger considera os animais como pobres de mundo, pois ao mesmo tempo que eles estão totalmente imersos na imanência do mundo, reagindo a seus estímulos desinibidores, eles são cativados por eles, tomados (*benommen*) como que por um torpor que os impede de discernir as coisas do mundo como objetos outros, que se distinguem de suas próprias percepções. Aos animais é concedida uma abertura sensível para o mundo, porém não é oferecida a possibilidade de identificar os objetos como tais, externos a si, com um distanciamento que apenas a razão humana conseguiria alcançar. Para os animais, o mundo está aberto (*offen*), porém não evidente (*offenbar*), não pode ser desvelado.

Já o homem, ao mesmo tempo que pode imergir na abertura sensorial do mundo, pode também se afastar dela, percebendo o mundo como um objeto externo e assim construindo uma noção de formação do mundo (*weltbilden*) através da razão. O mundo se apresenta desvelado ao homem, aberto no sentido de uma compreensão mais ampla, que não se circunscreve puramente na percepção reativa, mas pode ser objetivado pela razão. O homem vive o constante dilema entre o ocultamento e o torpor que a imersão no mundo perceptivo lhe proporciona e o desvelamento que a razão lhe possibilita, ainda que por vezes se afaste do mundo em si e construa mundos de pensamento.

Embora não desconsidere a teoria de Heidegger, Agamben questiona a separação valorativa deste. Ora, se o homem pode ter discernimento das coisas do mundo, separando-se de seus estímulos desinibidores, como se explicariam as barbáries cometidas pelos homens durante as guerras mundiais? Estaria o homem assim se afundando no torpor das sensações e assim se animalizando? Ao invés de uma afirmação antropocêntrica, Agamben solicita que a dialética entre o homem e o animal permaneça como uma questão filosófica que não deva ser puramente resolvida no sentido de estabelecer definições que coloquem o humano acima de todos os outros os seres, mas que perceba a própria condição humana como problemática, considerando seus aspectos éticos e políticos em relação às outras espécies.

Ao procurar dominar a natureza, o homem tem também a vida dos outros seres em suas mãos. As afirmações de Heidegger a respeito da morte dos animais são também vistas como problemáticas pelo filósofo contemporâneo Christian Sternal⁴. Ao estudar

⁴ Christian Sternal é professor no Instituto de Filosofia de Viena, Áustria. É autor do artigo "Den Tod als Tod vermögen. Zum Tod des Tieres aus phänomenologischer Sicht" que cito aqui. O artigo foi publicado na revista *Tierstudien (Tiere und Tod)*, organizada por Jessica Ullrich e Antonia Ulrich. Vide Bibliografia.

a morte dos animais do ponto de vista fenomenológico, Sternad elabora sua crítica a partir da seguinte afirmação de Heidegger: "Os mortais são os Homens. Eles se chamam mortais porque eles podem morrer. Morrer significa: ser capaz de ter (*vermögen*) a morte como morte. Apenas o homem morre. O animal termina. Ele não possui a morte como morte nem diante de si nem atrás de si. " (HEIDEGGER apud STERNAD, p. 47)⁵

Para Heidegger, se o mundo não se encontra totalmente desvelado para os animais, já que eles são totalmente cativados por seus estímulos imediatos, eles também não podem perceber a morte antes que ela se dê efetivamente. Eles não teriam uma consciência da morte, que nem poderia ser compreendida a partir de uma perspectiva histórica, através do acúmulo de conhecimentos sobre o passado e nem mesmo poderia ser imaginada em uma projeção futura. Assim, o animal estaria aberto (*offen*) para a morte, porém a morte não estaria evidente (*offenbar*) para ele.

Christian Sternad(p. 58) aponta, porém, que se o mundo percebido pelos animais jamais poderá ser totalmente apreendido pelo homem, já que suas reações aos elementos desinibidores só se dão através de seus órgãos de sentido, que são diferentes dos nossos, como poderíamos afirmar com certeza que os animais não tem consciência da morte? Sternad questiona se tal afirmação não poderia servir como simples desculpa para afirmar a supremacia do homem perante os animais e justificar as atrocidades e assassinatos em massa que são cometidos contra eles. A mudez ou a falta de linguagem dos animais não pode ser tomada como uma ausência de subjetividade ou da consciência do sofrimento. Para Sternad, a filosofia não pode se furtar a este problema e servir como justificativa para a barbárie.

⁵ Tradução nossa. Texto original: *Die Sterblichen sind die Menschen. Sie heißen die Sterblichen, weil sie sterben können. Sterben heißt: den Tod als Tod vermögen. Nur der Mensch stirbt. Das Tier verendet. Es hat den Tod als Tod weder vor sich noch hinter sich.*

152

Se a morte em massa de animais, principalmente de mamíferos nos comove, o que podemos dizer então sobre a morte de uma única libélula? No vídeo "Morse" procuro dar importância a esse ser tão efêmero, e, ainda que não possamos penetrar em seu mundo ou compreender suas mensagens, podemos ao menos nos deter a observá-lo por alguns minutos e nos rendermos à beleza de suas delicadas asas.

Asas são signos do não-humano, do mundo inalcançável do voo que é vedado aos homens. Libélulas são seres alados, muitas vezes associadas a fadas de fábulas ou anjos. Através da fabulação da arte, busco nestes trabalhos um encantamento que encontra magia no mundo das coisas ínfimas. A asa da libélula foi também tema de meu vídeo "Desmedida", que geralmente é apresentado em conjunto com "Morse". Em "Desmedida", vemos uma asa que foi escaneada e tem aparentemente os desenhos de suas nervuras medidos milimetricamente. Vemos um cursor com eixos verticais e horizontais se movimentarem sobre a asa da libélula, traçando linhas de cotas que se refeririam às medidas de cada um dos desenhos internos da asa da libélula. A vontade de medir cientificamente os desenhos da asa de uma libélula mostra-se como um grande paradoxo: afinal, pra que serviriam essas medidas? Seriam elas capazes de apreender a delicadeza da asa de uma libélula? O próprio título do vídeo contradiz o que é aparentemente proposto nas suas imagens. Não seria a beleza da asa de uma libélula algo de uma grandeza desmedida? Para que serviria estudar racionalmente a asa de uma libélula já sem vida, se não pudéssemos apreendê-la e fruí-la simplesmente por sua qualidade estética? Não deveríamos então ceder ao torpor das sensações, que a arte aprofunda, lembrando-nos de nossa condição de animais sensíveis ao invés de querermos estudar o mundo através das réguas causticantes da razão?

"Desmedida" e "Morse" falam de perdas e impossibilidades, mas também do desejo de superá-las. Lacunas intransponíveis entre os seres geradas pelas dificuldades de comunicação entre seus mundos sensíveis apartados, mas que podem ser talvez encurtadas através do desejo de comunhão e reencontro simbolizado pela arte. Lacunas entre os limiares da vida e da morte, quer seja pela possibilidade iminente de tornarmo-nos simples objetos após a morte ou simplesmente por nossa dificuldade de compreender a vida dos outros seres, animais ou não, que compartilham do mundo conosco. "Desmedida" e "Morse" apresentam sonoridades similares a outras palavras que conhecemos, mas evitamos pronunciar: despedida e morte. Ainda que o observador destes trabalhos não chegue a perceber esta proximidade, tal associação revelou-se significativa para o artista no processo de criação.

Alguns anos depois de criar esta série de trabalhos com libélulas, pude novamente realizar uma nova instalação, na qual elas aparecem, não mais como elemento principal, mas associadas a outros insetos e materiais. Ao longo desses anos, fui colecionando alguns outros insetos, como vespas e mariposas, além das próprias libélulas encontradas em meu quintal, que finalmente reuni

na instalação "Nada Mais", que expus na exposição "Naturantes" ocorrida na Biblioteca Brasileira USP durante o II Seminário Internacional Arte e Natureza, sob minha organização. Nesta instalação, os insetos já aparecem todos mortos e são acondicionados em pequenos vidros misturados a outras cúpulas maiores de vidro e lentes de aumento, além de pigmento azul, água e pedaços de lenha. Os insetos não se destacam à primeira vista no trabalho, devem ser descobertos pelo olhar atento. A instalação remete a uma espécie de laboratório, que porém ganha um ar celeste pelo pigmento azul jogado sobre os vidros que é contraposto às árvores decepadas representadas pelos pedaços de lenha ali distribuídos.

Trata-se de uma instalação de qualidade matérica, que busca remeter ao imaterial, ao efêmero e ao celeste dando atenção às coisas mínimas. Um pequeno laboratório que procura apreender o inapreensível, colocar em suspensão o conhecimento racional, captar transparências e flutuações, dar corpo ao vazio e prolongar o lento esvair do efêmero. Diante da natureza ceifada pela morte, resta a nós, humanos, animais-culturais-naturais, apenas o vazio e a dúvida. Não há mais espaço para narrativas nem filosofias. Permanece apenas o silêncio. Nada mais.

Hugo Fortes. Instalação Nada Mais. Biblioteca Brasileira USP. 2014

An aerial photograph of a coastal region. A large, irregularly shaped landmass in shades of pink and light purple dominates the center and left. To its right, a smaller, darker purple landmass is visible. The surrounding water is a deep blue. A small sailboat with a white mast and a red sail is positioned on the right side of the image. The text 'Parte 3' is overlaid in the bottom left corner.

Parte 3

Entre Homens, Animais, Espaços e Tempos

Zoo

O Museu Paraense Emílio Goeldi está localizado na cidade de Belém e possui uma importante história no estudo da fauna e da flora amazônica. No ano de 1861, no auge das expedições naturalistas à Amazônia, lideradas na maior parte das vezes por pesquisadores estrangeiros, foi proposto um aditivo à Lei do Orçamento Provincial sugerindo a criação do museu, embora ele só fosse oficialmente instalado dez anos depois. Em seu início, o museu surgiu com o intuito de servir de apoio às expedições naturalistas e iniciar as coleções que deveriam permanecer no próprio país. Ao longo de sua história, o museu teve um importante papel no combate à febre amarela e no desenvolvimento de estudos a respeito da população amazônica, seus espécimes naturais e suas condições arqueológicas. Hoje o museu apresenta extensões de pesquisa em diversas sedes, um programa de pós-graduação, além de diversas publicações. Sua sede principal ocupa um casarão antigo em Belém, que é circundado pelo Parque Zoobotânico, que abriga diversos animais amazonenses em pequenas jaulas, além de uma exuberante vegetação. O Parque Zoobotânico e o Museu atraem diversos turistas que visitam Belém, procurando entrar em contato com a natureza amazonense.

Pude visitar o Parque Zoobotânico e o Museu em 2012 com bastante ansiedade, na busca de conhecer um pouco mais sobre nossa história natural. Porém chamou-me a atenção uma certa atmosfera decadente do parque zoobotânico, que abriga animais em espaços exíguos, e nem sempre muito estimulantes. Este antigo modelo de exibição dos animais, embora conte um pouco da história das ciências naturais e tenha sido importante para a pesquisa científica, apresenta um ar melancólico e animais muitas vezes entediados em seu aprisionamento, sem muito espaço para gastar energia. Há até mesmo animais maiores como onças ali aprisionadas, que têm sido aos poucos deslocadas para outros zoológicos com melhores condições de espaço.

O Mangal das Garças, também em Belém, é um parque de 40.000 metros quadrados às margens do rio Guamá, que busca representar as diferentes vegetações existentes na Amazônia Paraense, como as matas de terra firme, as matas de várzea e os campos. O parque apresenta também alguns viveiros de pássaros, além de uma grande quantidade de pássaros soltos que visitam o local, e também um borboletário, um orquidário, o memorial amazônico da navegação, entre outras atrações. O parque foi fundado em 2005 e é hoje uma das principais atrações turísticas de Belém. Sua implementação procurou aproveitar ao máximo as condições paisagísticas já existentes na área. Diferentemente do Museu Goeldi, seu objetivo não é prioritariamente científico, mas sim turístico. Sua infraestrutura turística é bastante moderna e ali o visitante pode passar algumas horas agradáveis em contato com a natureza, sem precisar se embrenhar na mata fechada, podendo contar com o acesso a restaurantes, lojas de souvenirs, etc. Trata-se de uma forma confortável de se aproximar do mundo natural a partir das necessidades de entretenimento turístico do homem contemporâneo.

Pascoal e Pantaleão são respectivamente meu gato e meu cachorro, animais domésticos urbanos que habitam a cidade de São Paulo. Ambos foram retirados da rua em situação de abandono e passaram a conviver conosco em nossa residência. Como a maioria dos *pets* contemporâneos, eles possuem as tradicionais regalias dos animais domésticos, como caminhas, coleiras enfeitadas, biscoitinhos, idas frequentes ao veterinário, além de saberem reconhecer diversas palavras de ordem de seus donos. É comum que os animais domésticos se adequem à personalidade e estilo de seus donos, sendo muitas vezes humanizados. Da mesma forma, o convívio com animais domésticos é bastante enriquecedor e nos ensina outras formas de perceber, além de atender nossas necessidades de contato com a natureza, principalmente em grandes metrópoles como São Paulo.

É comum também que os humanos, principalmente os que apreciam animais, busquem cercar-se de imagens de bichos, consumindo produtos culturais que os retratam, como livros de fotografias de *pets*, filmes e animações, animais de pelúcia, entre outros objetos. Entre as mais novas atrações culturais estão também os jogos eletrônicos, com os quais é possível construir pequenas narrativas com animais, salvando-os de perigos ou colocando-os em aventuras. Um destes jogos mais populares, disponível tanto na internet como em celulares, é o *Pet Rescue*. Lançado em 2012 pela empresa *King.com*, o jogo logo se tornou popular, pela facilidade com que pode ser acessado e o apelo visual de simpáticos animais coloridos que devem ser salvos pelo usuário. O jogo utiliza um esquema simples, comum a diversos games eletrônicos, no qual o jogador deve clicar sobre blocos coloridos que eliminam outros blocos da mesma cor ao seu redor, liberando assim espaço para que os bichinhos que estão empilhados sobre os blocos venham caindo até o chão, por onde podem fugir caminhando e serem salvos. Com o avanço das fases no jogo, surgem outras ferramentas que auxiliam o jogador a eliminar os blocos, entre elas foguetes, bombas e balões que explodem, além de chaves que abrem pequenas jaulas ou marretas que quebram caixas de vidro. Conforme se avança no jogo, os animais começam a aparecer em caixas para *pets* e vai se tornando cada vez mais difícil sua libertação. Quando são libertados, os cachorrinhos, passarinhos, porquinhos e até peixinhos emitem sonzinhos alegres, além de sorrirem para o jogador.

A despeito da interface colorida e da simpática presença dos bichinhos animados, *Pet Rescue* apresenta-os de forma bastante artificial, que pouco tem em comum com animais reais, a não ser seu subjugado à dominação humana. Os animaizinhos são apresentados como mercadorias empilhadas, junto a caixas, parecendo estar sendo transportados e armazenados em um cais de porto. Não se trata exatamente de uma arca de Noé, mas sim uma visão estereotipada de animais como mercadorias. A inserção de imagens de bombas, foguetes, cadeados e chaves, que em princípio nada teriam a ver com o mundo animal, parece um pouco sem

sentido no início, mas se pensamos sobre isso podemos perceber a violência e a dominação de uma mecânica mercantilista à qual os animaizinhos estão sujeitos. Logicamente a intenção do jogo não é despertar questionamentos filosóficos e sim divertir, assim a convivência dos animais com estes elementos díspares e agressivos geralmente nem é percebida pelo jogador, que quer cada vez explodir mais bombas e foguetes para libertar mais animaizinhos, para assim ganhar mais pontos no jogo e em sua consciência. Ao mesmo tempo que este jogo diverte os humanos aficionados por animais, criando uma empatia com eles, ele denota a grande artificialidade e dominação com a qual nos relacionamos com o mundo natural. É bem mais confortável nos divertirmos com jogos que representam bichinhos no meio eletrônico do que nos relacionarmos diretamente com animais reais, principalmente em seu habitat natural.

Mas afinal, o que tem em comum o Parque Zoobotânico do Museu Goeldi, o Mangal das Garças, o jogo *Pet Rescue* e meu gato e meu cão domésticos? Os animais presentes em todos estes casos perdem algo de sua animalidade para se tornarem mais acessíveis às necessidades humanas. São as imagens destes animais, selvagens, amazônicos, domésticos ou midiáticos que aparecem no vídeo que compõe a videoinstalação Zoo, de minha autoria. O trabalho busca refletir sobre o aprisionamento dos animais e sua relação com os homens. A videoinstalação é complementada por uma performance, que aprofunda as questões poéticas do trabalho. As imagens que compõem o vídeo projetado são bastante contrastantes entre si. À primeira vista, não há nenhuma conexão entre elas. É bastante estranho contrapor animações de bichinhos eletrônicos com imagens de garças e outros pássaros exóticos, macacos irritados em jaulas, tartarugas, jacarés e animais domésticos em suas atividades cotidianas. São imagens de naturezas distintas, algumas de qualidade fotográfica, outras com uma evidente construção eletrônica. Este estranhamento também é ressaltado pela forma como o vídeo é editado.

Frames do vídeo integrante da instalação Zoo, de Hugo Fortes e Sissi Fonseca, 2013

Inicialmente vemos a imagem da cabeça de uma mulher de costas, com o cabelo vermelho, e uma borboleta se aproximando e pousando em sua orelha, como se fosse um brinco. A filmagem refere-se a uma cena acontecida naturalmente no borboletário do parque Mangal das Garças. É a única cena do vídeo na qual aparece um humano, porém já oferece pistas de que as imagens a seguir terão a ver com a relação entre homens e animais. Na sequência vemos imagens de garças pousadas sobre uma construção arquitetônica, a imagem de um cão doméstico, um outro engraçado cão em animação eletrônica, macacos agitados dentro de uma jaula, e assim por diante. Na maior parte das imagens há cortes secos entre uma e outra, sem haver muita conexão narrativa entre elas. A partir da imagem dos macacos é introduzido um efeito de luz estroboscópica que pisca muito fortemente sobre as imagens, ofuscando a vista do observador. Além de imprimir um certo ritmo ao vídeo, este recurso aumenta a artificialidade das cenas, e apresenta os animais em uma situação mais irritante, que remete a faróis de emergência ou alerta. No desenrolar do vídeo, a tela começa a ser dividida em partes, às vezes mostrando imagens dos animais reais dentro do mesmo campo visual que as imagens dos jogos eletrônicos. Há também alguns momentos em que se percebe uma sobreposição entre essas imagens de naturezas distintas, de forma que as imagens de caráter fotográfico percam seu aspecto ilusionista e passem a figurar como construção artificial misturada às imagens eletrônicas. Em algumas partes percebe-se uma correlação formal entre as imagens sobrepostas, como por exemplo as cenas em que a textura dos pixels ampliados dos jogos eletrônicos se assemelha à malha das grades das jaulas dos animais do zoológico. Outras vezes as conexões entre as imagens são mais cromáticas, como a correlação da plumagem das araras e das cores berrantes dos jogos eletrônicos. Há também alguns casos em que se dá uma insinuação narrativa irônica na sequência de imagens, como o caso do gato que parece querer agarrar os pássaros que aparecem logo a seguir.

Frame do vídeo integrante da instalação Zoo, de Hugo Fortes e Sissi Fonseca, 2013

Embora possam-se perceber às vezes algumas destas conexões, o vídeo apresenta uma edição bastante fragmentada, que não tem o objetivo de contar uma história com começo, meio e fim, já que na videoinstalação ele é apresentado em *looping*. Na verdade, o vídeo já foi concebido para ser utilizado exclusivamente na videoinstalação, onde aparece ainda mais fragmentado devido ao fato de sua projeção não ocorrer sobre uma tela plana, mas sim sobre uma construção tridimensional feita de caixas de plástico translúcido. A construção é uma espécie de pirâmide montada com caixas geralmente utilizadas para arquivos de escritório. As caixas são dispostas em fileiras, com um certo espaço entre si, de forma que a fileira da camada superior possui uma caixa a menos do que a da camada inferior e se equilibra sobre os vãos da camada inferior. Desta forma, ao projetarmos o vídeo sobre esta construção, parte das imagens aparece na superfície frontal das caixas e outra parte vaza pelos vãos entre as caixas, sendo projetada ampliada na parede que está ao fundo. Assim, as imagens do vídeo que já são fragmentadas pelos recursos de edição de vídeo apresentam agora uma configuração ainda mais complexa, em uma rede de camadas de imagens decompostas em diferentes planos espaciais. Mesmo com essa fragmentação, entretanto, é possível reconhecer as imagens originais.

O fato das caixas serem feitas de plástico polionda translúcido confere uma certa textura à projeção luminosa, que intensifica o seu aspecto eletrônico. Além dos aspectos formais, a utilização de caixas de plástico geralmente utilizadas como arquivos ou para acondicionamento visa remeter ao aprisionamento dos animais, além de intensificar a artificialidade da construção na qual são projetadas cenas do mundo natural domesticado. Há também uma correlação entre as caixas da instalação e as caixas que aparecem no jogo eletrônico *Pet Rescue*, que aparece no vídeo. No jogo, as caixas aparecem empilhadas juntos com os animais e vão caindo conforme se clica nelas, para se fazer pontos e liberar os pequenos bichinhos. É bastante clara a representação dos animais como objetos, empilhados em meio a mercadorias. O movimento das caixas virtuais, que ocorre no jogo, é também reproduzido durante a performance ao vivo, na qual duas pessoas interagem com as caixas de plástico da instalação.

Embora a videoinstalação possa existir independentemente da performance, é no momento da atuação da performance que seus conteúdos semânticos se tornam mais claros. Durante a performance,

os artistas Hugo Fortes e Sissi Fonseca movimentam as caixas de plástico, desmontando a construção piramidal e remontando-a novamente ao final. Conforme os *performers* vão movimentando as caixas, a projeção vai se alterando também, já que são modificados os vãos entre as caixas por onde a projeção atravessa formando imagens fragmentadas na parede. Em sua ação, os *performers* criam diversas outras construções com as caixas, ora deixando a projeção totalmente aberta, ora obstruindo suas imagens com as construções. Ambos *performers* usam roupas todas brancas, de forma que a projeção também seja visível sobre seus corpos. Seus movimentos são lentos e repetitivos, como os de funcionários que transportam caixas em um armazém. A construção com caixas também remete a construções infantis, como uma espécie de jogo. Em alguns momentos, os *performers* também se assemelham a animais enjaulados, espiando por trás das estruturas de caixas ou interagindo de forma tediosa com o ambiente artificializado. Há um certo ritmo no desenrolar da performance, ainda que seja principalmente lento. As expressões dos *performers* são neutras, remetendo a um certo enfado ou cansaço.

Performance e Instalação Zoo, de Hugo Fortes e Sissi Fonseca, Centro Cultural da Recoleta, 2013

A performance funciona como uma espécie de atualização da videoinstalação, imprimindo energia a um espaço anteriormente estático. Porém mesmo quando a videoinstalação se apresenta sem a performance, percebe-se um ritmo pulsante no trabalho, obtido principalmente através da repetição dos momentos da luz estroboscópica que aparece em algumas das imagens. O trabalho foi apresentado integralmente pela primeira vez no FASE 5.0, festival de arte e tecnologia realizado no Centro Cultural da Recoleta, em Buenos Aires, em 2014. Dependendo do espaço expositivo, o trabalho pode se alterar, bem como a performance pode assumir novas configurações. Acho interessante pensar uma obra de arte que não possui uma única forma fixa de apresentação, mas uma estrutura poética e alguns elementos e procedimentos norteadores, que podem receber diferentes atualizações. De certa forma, este trabalho remete a alguns procedimentos utilizados na instalação performática "Carta Terrestre", já mencionada nesta tese. Acredito que minha prática ligada à instalação matérica, oferece possibilidades para a criação de trabalhos que incorporam as condições locais e se relacionam aos espaços em que se instalam. A introdução da performance junto a essas instalações, busca evidenciar o caráter dinâmico da prática artística e acrescenta um conteúdo poético que reforça o caráter de transformação a que esses trabalhos estão sujeitos.

Várias das questões tratadas neste trabalho são discutidas filosoficamente no belo texto "Porque olhar os animais?", de John Berger (1980), que tem se tornado um dos escritos seminais para os estudiosos dos "*animal studies*". Embora eu tenha tomado conhecimento do texto após a realização do trabalho "Zoo", chama-me a atenção a proximidade entre as colocações de Berger e as questões propostas pelo meu trabalho. Assim, encontro em seu texto questões intuídas em meu trabalho de arte, que porém ainda

não haviam sido por mim totalmente verbalizadas. O autor busca compreender a relação entre homens e animais, considerando os aspectos simbólicos envolvidos nesta relação e sobretudo as questões éticas relacionadas a nossa lida com os animais. Inicialmente, Berger afirma:

Os animais nascem, são sencientes e mortais. Nestas coisas eles lembram o homem. Em sua anatomia superficial - e menos em sua anatomia profunda - em seus hábitos, em seu tempo, em suas capacidades físicas, eles diferem do homem. Eles são ao mesmo tempo parecidos e diferentes.(BERGER, 2009, p.13)¹

Berger procura investigar quais são as questões que nos tornam ao mesmo tempo parecidos e diferentes dos animais. O autor é um dos primeiros a introduzir a questão do olhar dos animais para os homens, que posteriormente será retomada por autores como Derrida e Donna Haraway, conforme já referido no capítulo "Vigia" deste trabalho. Para Berger a troca de olhares entre um homem e um animal, ao mesmo tempo em que estabelece uma relação, representa também um abismo entre duas existências inescrutáveis. Ainda que possa haver um abismo entre dois seres humanos, este abismo pode ser minimizado através da comunicação por meio da linguagem, o que se torna mais difícil na relação homem-animal. Berger estabelece ainda um paralelo entre os binômios natureza-cultura e animal-homem. O homem seria portanto um animal que se tornou cultura.

A relação do ser humano com o animal é de fato mediada pelas questões culturais. Ao longo da história, os animais foram diversas vezes utilizados para simbolizar questões culturais próprias dos homens. Os vários aspectos nos quais os animais superam os humanos, como sua capacidade de voo, seus sentidos apurados, sua força e rapidez , entre outras qualidades, foram contados

¹ Tradução nossa. Texto original: "Animals are born, are sentient and are mortal. In these things they resemble man. In their superficial anatomy - less in their deep anatomy - in their habits, in their physical capacities, they differ from man. They are both like and unlike".

Performance e Instalação Zoo, de Hugo Fortes e Sissi Fonseca, Centro Cultural da Recoleta, 2013

em inúmeras narrativas culturais da história humana. Os animais muitas vezes tornaram-se representações das aspirações dos homens, sendo comum sua visualização como deuses ou seres mágicos que estabelecem uma certa relação com forças superiores.

Apesar de toda esta história pregressa, com o processo de industrialização e o êxodo rural, os animais foram perdendo sua força mítica no imaginário coletivo humano para se tornarem puramente mercadorias, integradas ao sistema de produção capitalista. Para Berger, "esta redução do animal, que tem uma história tanto teórica como econômica, é parte do mesmo processo através do qual o homem foi reduzido a unidades produtivas e consumidoras isoladas" (p. 23)²

Berger também reflete sobre a representação dos animais nos produtos da indústria cultural e a sua incorporação como animais domésticos. Para o autor, nestas representações a categoria "animal" perdeu sua importância e os animais foram cooptados pela situação do espetáculo midiático, sendo humanizados ou tratados como membros da família. Os personagens de Disney, entre tantos outros animais dos filmes e histórias em quadrinhos, são um exemplo claro disso. Eles vivem em cidades, vestem roupas, possuem empregos e dinheiro e comportam-se como humanos. Os livros de fotografia de animais e os documentários sobre a vida selvagem, ao mostrarem cenas construídas com aparatos tecnológicos que permitem ver coisas difíceis de serem visualizadas a olho nu, como o congelamento dos movimentos das asas de um beija-flor ou uma vista aproximada da boca de um leão, são para Berger uma forma de tornar o animal ainda mais invisível, na medida em que minimizam o mistério em que os animais estavam envolvidos ao longo de sua história mítica. Sua espetacularização banaliza sua importância como um ser que possui sua própria alteridade em relação ao homem, tornando-o acessível e manipulável. Berger critica ainda a humanização dos *pets* no ambiente doméstico. Para ele, o crescimento da incorporação dos animais à família e o desenvolvimento do comércio de produtos para *pets*

² Tradução nossa. Texto original: "This reduction of the animal, which has a theoretical as well as economic history, is part of the same process as that by which men have been reduced to isolated productive and consuming units."

se deu em função do processo de separação do homem do ambiente do campo. Os animais domésticos, embora possam suprir nossas necessidades de estar próximos da natureza, perdem o que lhe seria mais próprio enquanto animais, adequando-se à vida de seus donos.

Os zoológicos também surgem no mesmo período em que o homem se afasta do campo. Os primeiros zoológicos públicos aparecem principalmente no século XIX e foram pensados de forma a endossar o poder colonialista moderno. A captura de animais servia como representação das terras conquistadas e a troca de animais entre governantes de diferentes países era uma forma de simbolizar e afirmar suas relações diplomáticas. Como vimos, o próprio surgimento do Museu Goeldi e Parque Zoobotânico de Belém está relacionado com estas questões políticas, já que se pretendia estabelecer uma coleção zoobotânica nacional, uma vez que a flora e fauna brasileira estavam sendo muito mais estudadas nos países europeus do que em seu país de origem. Pelo que vemos, esta situação não mudou muito hoje e ainda é bastante grande a presença de estrangeiros na Amazônia nos dias atuais.

John Berger nos conta também que o surgimento dos zoológicos trouxe consigo o implemento da indústria de brinquedos como animais de pelúcia e jogos com representações de bichos. Se antes os animais eram imaginados pelas crianças, que podiam ver em um pedaço de pau um cavalo galopante, acessando assim as forças míticas que envolviam os animais, agora os bichinhos de pelúcia cada vez mais realísticos servem para alienar cada vez mais os animais do mundo natural, tornando-os domesticáveis e transformados em simples objetos. Esta mesma lógica é a que vemos no game *Pet Rescue*, cujas imagens são utilizadas na videoinstalação Zoo. Os simpáticos bichinhos, empilhados entre caixas, balões e bombas, pouco guardam de seu aspecto mítico, apresentando-se muito mais próximos das convenções dos desenhos ilustrados do que da configuração formal dos corpos de animais reais.

Performance e Instalação Zoo, de Hugo Fortes e Sissi Fonseca, Centro Cultural da Recoleta, 2013

Berger também menciona o certo desapontamento que temos quando vemos os animais em zoológicos. Aquele comportamento selvagem e livre que atribuímos aos animais míticos é muito distante do tédio em que os animais enjaulados estão imersos. A decoração teatral que procura às vezes reproduzir o habitat natural do animal acaba por reforçar a própria marginalização a que os animais estão sujeitos. Se por um lado o seu isolamento nos zos pode até contribuir para a perpetuação de espécies ameaçadas (pelo próprio homem) e para o estudo da biologia, por outro lado os animais vivem ali uma vida artificial, distanciados das outras espécies e do próprio mundo. Berger conclui que o olhar entre o homem e o animal, que historicamente serviu como um ponto de ligação entre o humano e o sagrado foi praticamente extinto.

O propósito público dos zos é oferecer aos visitantes a oportunidade de olhar os animais. Porém em nenhum lugar do zoo um estranho pode encontrar a mirada de um animal. Na maior parte das vezes, o olhar dos animais pisca e desvia. Eles olham para os lados. Eles olham cegamente além. Eles escaneiam mecanicamente. Eles foram imunizados para o encontro, porque nada pode mais ocupar um papel central em sua atenção. (...) Essa perda histórica, da qual os zos são um monumento, é agora irremediável para a cultura do capitalismo.” (p.37)³

Essas considerações, embora tenham sido apresentadas por Berger há quase 40 anos atrás, permanecem válidas até os dias de hoje e fazem todo sentido na compreensão da obra "Zoo". Na verdade, o avanço tecnológico ocorrido nas últimas décadas, tornando-nos seres mergulhados nas imagens digitais, contribuiu para que a alienação dos animais em nosso mundo urbano seja ainda

³ Tradução nossa: Texto original: "The public purpose of zoos is to offer visitor the opportunity of looking at animals. Yet nowhere in a zoo can a stranger encounter the look of an animal. At the most, the animal's gaze flickers and passes on. They look sideways. They look blindly beyond. They scan mechanically. They have been immunized to encounter, because nothing can any more occupy a central place in their attention. (...) This historic loss, to which zoos are a monument, is now irredeemable for the culture of capitalism".

maior. As crianças de hoje nem mesmo prestam tanta atenção em bichos de pelúcia, que já eram vistos como objetos alienantes por Berger em décadas anteriores. Preferem jogar games eletrônicos em seus celulares, relacionando-se mais com as imagens do que com o mundo físico.

Ainda que se realize no campo da cultura e das imagens, a obra Zoo busca oferecer uma discussão crítica a respeito destas questões. Não se trata de oferecer uma solução, já que, além de este não ser o papel da arte, as perdas de nosso contato com o mundo natural e sua aculturação são processos irreversíveis. Trata-se porém de uma sensibilização poética que pode nos fazer pensar nestes processos e ao menos almejar a construção de um futuro diferente, possível ou não. Ao inserirmos os corpos dos *performers* em meio à construção de imagens digitais de animais reais ou seus correspondentes na indústria de jogos eletrônicos, buscamos nos colocar fisicamente em um espaço que nos aprisiona através da cultura. Somos corpos mecânicos em meio a caixas, deslocamo-nos entediados, mas ainda respiramos. Ocupando o mesmo local dos animais por trás das jaulas, estamos nós agora, artistas-animais-culturais, tentando espiar além, buscando encontros com outros olhos, esgueirando a vista por entre as brechas das construções imagéticas que nós mesmos criamos.

Performance e Instalação Zoo, de Hugo Fortes e Sissi Fonseca, Centro Cultural da Recoleta, 2013

Evoluções em 3 lições

Lição 3

Ir até o fim do mundo para encontrar o olhar do outro para enxergar a si mesmo. O outro que não é gente, mas bicho, e bicho estranho. Lobo-marinho. Uma espécie de primo do leão-marinho. E pássaros, cormorões. Animais que eu nunca havia visto ao vivo, só em programas de televisão. Ali estavam eles, vivendo suas vidas indiferentes a nós, turistas, que só tínhamos alguns minutos para estar ali. Não eram animais aprisionados em zoológicos; desta vez, éramos nós que estávamos presos no barco que nos levava a seu habitat. O encontro se deu em Ushuaia, a cidade mais austral da Patagônia Argentina, também conhecida como o Fim do Mundo. Um lugar mítico, ao final do mapa e com a natureza mais impactante e bela que já presenciei.

Havia sido convidado para apresentar um trabalho na *III Bienal del Fin del Mundo*, ali realizada. Porém as belezas naturais, como o final da Cordilheira dos Andes, que se vê ao redor da cidade, o mar e a paisagem de cores incríveis, a vegetação diferente e bela e a possibilidade de ver animais tão especiais em seu ambiente natural, se revelaram muito mais emocionantes do que qualquer exposição artística. Ver as famílias de lobos-marinhos banhando-se ao sol sob ilhas de pedras, mergulhando na água de azul profundo, movimentando-se com seus corpos peculiares e vivendo sua vida em seu próprio tempo e espaço, foi uma sensação que jamais esquecerei. Tive vontade de retê-los em imagem, captá-los em fotografias e vídeos, que embora não pudessem substituir a sensação de estar ali, poderiam ao menos auxiliar no desencadeamento dos processos da memória quando nossos corpos não pudessem mais habitar aquele tempo-espaço. As vistas poderiam um dia transformarem-se em um "puro bloco de sensações", como diria Deleuze, transformarem-se, enfim, em arte.

Ainda que não soubesse o que faria com essas imagens, quando elas deixariam de ser simples registros para se tornarem poética, pus-me a filmar esses seres outros, que agora estavam ali tão próximos. Percebi, que embora estivessem absortos com suas próprias vidas, vez por outra, algum me olhava. Pouco eu sabia sobre esses animais. Apenas aquilo que todos sabem, que estavam ameaçados pelas mudanças climáticas e pela poluição marinha. Soube depois, também, que esta espécie um dia já servira de alimento para os índios que habitavam a Terra do Fogo.

Lição 2

Os índios que habitavam a Terra do Fogo. Foram avistados pela primeira vez em 1624, pelo navegante holandês Geen Huygen Schapenham, mas apenas posteriormente foram melhor conhecidos, tendo sido descritos no século XIX, pelas expedições comandadas pelo inglês Fitz Roy. Eram índios nômades, que viviam em canoas na região costeira de Ushuaia e pouco desciam à terra. Não tinham um alojamento fixo, viviam no mar, a caçar lobos-marinhos e pássaros para sua nutrição. Apesar do intenso frio da região, viviam nus, envolvidos pela gordura extraída dos lobos-marinhos e das baleias. Às vezes cobriam-se de peles. Para se aquecer à noite, costumavam também acender fogueiras no interior de suas próprias canoas. Este era o fogo avistado pelos europeus, que deu origem ao nome da *Tierra del Fuego*.

De maneira geral, eram chamados de índios fueguinos, por viverem na *Tierra del Fuego*. Embora houvessem diversas etnias fueguinas, uma das mais importantes era a chamada *Yagan*. Os *yaganes* habitavam a costa marítima, ao redor de Ushuaia. Sua população hoje está totalmente extinta. Muitos deles adoeciam em contato com os brancos e também devido à falta de higiene.

Por não estarem habituados a se lavar, já que viviam nus, passaram a adquirir várias doenças a partir do momento em que se viram obrigados a usar roupas ocidentais. Muitos caíam no vício da bebida, com a qual não estavam acostumados. Os processos de evangelização, a que foram submetidos pelos colonizadores europeus, contribuíram para a dissolução de seus hábitos e organização social.

Alguns deles tornaram-se muito conhecidos, por terem sido levados à Europa, para receber educação ocidental e depois devolvidos à sua terra de origem com o intuito de auxiliarem no processo de colonização. Nesta época era bastante comum a captura de humanos nos continentes distantes para serem exibidos na Europa. Há diversos casos notórios, desde índios ou africanos que passaram a viver nas cortes, até aqueles que eram exibidos em verdadeiros zoológicos humanos para diversão da população. O destino dos índios fueguinos, entretanto, mostrou-se diferente, já que o comandante Fitz Roy tomou o cuidado de evitar que se tornassem simples exotismos, uma vez que pretendia devolvê-los a sua terra de origem após eles terem aprendido os rudimentos da cultura européia. Porém, essa experiência educacional sociológica, que deveria auxiliar a impor a dominação do homem branco sobre os índios, mostrou-se um grande fracasso.

O fato ocorreu no século XIX e teve a participação célebre do comandante inglês Fitz Roy e do naturalista Charles Darwin. Em 1830, chegou à região de Ushuaia o famoso navio Beagle, comandado por Parker King, tendo como seu segundo comandante Fitz Roy. Após ter tido um de seus botes baleeiros roubado pelos índios fueguinos, a tripulação do Beagle capturou 4 índios, que Fitz Roy decidiu levar à Inglaterra, para terem lições de inglês, conhecerem "as verdades simples do cristianismo" e aprenderem "o

uso de ferramentas comuns, um pouco de agricultura e jardinagem" (FITZ ROY apud TAYLOR, JAMES, 2009, p.49). Os nativos foram batizados com nomes em inglês, que faziam referência às condições em que foram capturados. York Minster foi o primeiro a ser capturado, e recebeu esse nome em homenagem a uma famosa catedral inglesa de mesmo nome, cujo formato lembrava o de uma rocha onde ele havia sido capturado. Boat Memory foi assim batizado pois era o índio que mais se recordava dos fatos acontecidos no roubo do bote baleeiro. Jemmy Button deve seu nome ao botão de madrepérola que havia sido ofertado para ele para atraí-lo até o Beagle. Entre os capturados, só havia uma integrante do sexo feminino, a menina Fuegia Basket, cujo nome fazia referência ao cesto improvisado que os marinheiros ingleses tiveram que utilizar como barco para retornar ao Beagle após a captura de seu bote. (TAYLOR, 2009, p.48-49).

Logo ao chegar a Inglaterra, o índio Boat Memory faleceu em reação a uma vacina que recebeu. Os outros permaneceram ali por cerca de um ano e meio, recebendo educação em um mosteiro, tendo sido até mesmo apresentados ao rei. Ao final de 1831, Fitz Roy partiu novamente para a América, com o objetivo de dar prosseguimento às viagens exploratórias dos novos continentes e devolver os fueguinos à Terra do Fogo. É nesta viagem de retorno, que Charles Darwin vai se juntar a eles e travar seus primeiros contatos com estes índios. Darwin faz várias menções aos índios em seu diário, comparando-os a animais selvagens, embora nem todos os seus comentários sobre eles sejam negativos. Em 1832, o Beagle chega finalmente à Terra do Fogo e Darwin narra seu primeiro encontro com os nativos em seu ambiente original: "Eu não teria acreditado que existe entre o civilizado e o selvagem tamanha diferença. É maior que entre o animal selvagem e o doméstico, na medida em que há no homem mais poder de aperfeiçoamento."(DARWIN apud TAYLOR, p. 104)

Ao ver os fueguinos voltando para sua terra após terem recebido algumas lições da educação inglesa, Darwin anotou em seu diário: "Eles têm bastante senso comum para perceber a imensa superioridade dos hábitos civilizados com relação aos seus, mas temo que logo regridam a estes." (DARWIN apud TAYLOR, p. 62) De fato, assim que retornaram, em pouco tempo os índios fueguinos voltaram a viver como seus outros companheiros nativos. York Minster e Fuegia Basket logo se embrenharam na mata e fugiram. Jemmy Button permaneceu por um tempo vivendo junto com os missionários brancos do pequeno povoado, porém alguns anos depois foi descrito pelo capitão Fitz Roy, que voltou ao local, como tendo retornado a seus hábitos indígenas. Estava nu, com o cabelo desgrenhado e miseravelmente magro. Conta-se que por volta de 1860, Jemmy Button teria sido um dos líderes da revolta que massacrrou uma série de colonizadores na região da Terra do Fogo.

O fracasso da experiência educacional com os índios fueguinos contribuiu para que os preconceitos raciais entre europeus e não-europeus fossem acirrados. Se por um lado a suposta superioridade da cultura européia não foi capaz de "educar" corretamente os "selvagens", por outro lado este fato poderia ser visto como uma prova cabal da inferioridade destes, que se aproximariam de animais. As declarações de Darwin geraram polêmicas, até hoje não totalmente resolvidas. Alguns comentadores as consideram racistas, ainda que bastante comuns na mentalidade da época. Para estes, Darwin teria desejado aplicar suas teorias evolucionistas à espécie humana, considerando que algumas etnias eram superiores a outras. Outros, relativizam essas constatações, ao afirmar que Darwin era na verdade um abolicionista e suas descrições dos índios fueguinos eram apenas constatações de estranhamento dos hábitos muito diferentes daqueles que ele teria aprendido em sua formação cultural inglesa.

Se por um lado as considerações de Darwin sobre os "selvagens" possam ser depreciativas ao aproximá-los dos animais, por outro lado, a teoria evolucionista de Darwin coloca a todos nós diante de um novo paradigma a respeito da animalidade: o de que possuímos um ancestral animal comum, já que de alguma forma todos seríamos descendentes dos símios. Ao afirmar isso, de certa forma, Darwin rompe com a ideia de que seríamos cópias diretas dos deuses, e por isso superiores aos animais. Ao contrário, seríamos nós humanos também animais, porém em uma escala um pouco mais evoluída que os demais.

Não se trata aqui de fazer um julgamento de Darwin, mas sim apontar para as polêmicas consequências que seu pensamento representa. Mesmo que seu personagem apresente incongruências, não se pode negar sua contribuição inestimável para a ciência, bem como a revolução epistemológica gerada a partir de suas teorias, que abalaram as relações entre os homens, suas crenças e os animais.

Lição 3

Os homens, suas crenças e os animais. Ainda que constantemente subjugados pelo homem, os animais muitas vezes representaram forças míticas e extraordinárias, sendo símbolos de poderes superiores, inalcançáveis pela espécie humana. Todas as sociedades apresentam animais em suas mitologias e superstições. Mesmo na atualidade, em um mundo dominado pela ciência e pela suposta racionalidade, muitas destas crenças permanecem.

Um exemplo interessante é a significação dos corvos que vivem na *Tower of London*. A Torre de Londres é uma fortaleza que teve sua construção iniciada no século XI, com o intuito de amedrontar aqueles que não seguissem as leis britânicas e intimidar os estrangeiros, demonstrando o poderio do reinado britânico. O passado de prisões e torturas que a *Tower of London* representou, hoje foi substituído por sua exploração turística. O local é um dos mais visitados por turistas de todo o mundo, e abriga também uma parte da coleção de jóias reais.

Conta a lenda, que os corvos que residem na torre nunca deveriam deixá-la, pois se um dia eles fugissem, a torre cairia e o reinado britânico também. Por este motivo, hoje em dia são mantidos sempre pelo menos 6 corvos no local, que tem suas asas cortadas para não fugirem. Durante o dia, os corvos são soltos no jardim e podem ser vistos pelos turistas que visitam a Torre e à noite são recolhidos em suas gaiolas. Cada corvo tem um nome e há um funcionário do governo britânico encarregado de cuidar deles, que recebe o nome de *Ravenmaster*, o mestre dos corvos.

Embora esta lenda seja muito antiga, foi no século XVII que a presença dos corvos foi oficializada pelo reinado britânico. Na época, o astrônomo John Flamsteed (1646-1719) utilizava a torre para a realização de suas observações científicas e reclamou ao rei Charles II que os corvos estavam atrapalhando suas pesquisas. Temendo os presságios que ameaçavam seu reino, caso os corvos fossem removidos, o rei decidiu que os corvos deveriam ser sempre mantidos ali, e quem teria que se mudar seria o Observatório Real, dirigido por Flamsteed.

É interessante que, neste caso, as superstições venceram a ciência, que era menos amedrontadora para o reino do que o poder sobrenatural dos corvos. Também é curioso perceber, que mesmo muito séculos depois, com todo o desenvolvimento científico e a diminuição das crendices, a lenda esteja sendo perpetuada até os dias de hoje, e que a presença dos corvos não é totalmente espontânea, já que eles são ali mantidos graças ao corte de suas asas. Os corvos tornaram-se hoje atrações turísticas, aparecem com destaque no site da *Tower of London* e são representados em *souvenirs* à venda para os turistas. Tal fato, faz-nos lembrar imediatamente dos escritos de John Berger a respeito do processo de coisificação a que estão submetidos os animais na sociedade contemporânea, tendo o seu passado mítico substituído por símbolos comercializáveis e turísticos.

Quando o turista também é artista. E vice-versa.

É bastante frequente, nos dias de hoje, que os artistas produzam trabalhos a partir de suas viagens. Deslocar-se de um país a outro é bem mais fácil do que há anos atrás e diversas são as possibilidades que surgem para os artistas contemporâneos para participar de residências artísticas, realizar exposições no exterior e apresentar seus trabalhos em congressos. Estar em um local desconhecido aguça a percepção para aquele que busca observar aquilo que muitas vezes passa despercebido no cotidiano. Conhecer um novo ambiente, visualizar novas paisagens e aprender novos hábitos, é sem dúvida muito estimulante para a criatividade artística. Em verdade, a figura do artista-viajante não é nova. Desde o início das grandes navegações era comum que um artista acompanhasse as expedições para documentar a fauna e a flora dos novos continentes. Esta participação do artista no reconhecimento do território e na formação da ciência foi bastante intensificada nos séculos XVIII e XIX. Ao olhar para o desconhecido e para os povos e animais que habitam os outros continentes, o artista se aproxima do antropólogo e do

cientista, fazendo uma investigação que não se prende necessariamente à descoberta racional da ciência, mas que pode revelar os aspectos sensíveis dos ambientes visitados. As viagens como ponto de partida para o desenvolvimento de um trabalho artístico tiveram seu papel até mesmo na construção de uma noção da identidade nacional brasileira na época modernista, como se pode depreender dos escritos de Mário de Andrade em “O Turista Aprendiz”. Mesmo que a atividade do artista contemporâneo tenha se diferenciado muito daquela dos artistas viajantes de outras épocas, no sentido de que seus trabalhos não são necessariamente documentais e representacionais, e que as condições em que o artista contemporâneo viaja sejam muito diferentes das de seus antepassados, ainda assim é possível perceber os resultados poéticos que estas viagens podem proporcionar.

Foi dentro deste contexto que tomei contato com as histórias que narrei anteriormente. Embora não houvesse necessariamente uma conexão direta entre as histórias dos corvos da Torre de Londres e os lobos-marinhos e os índios fueguinos, o fato de eu ter realizado viagens a esses lugares no mesmo ano e ter ficado impressionado com suas histórias, fez-me imaginar um fio condutor que pudesse entrelaçá-las e assim gerar novas percepções sobre as relações entre o homem branco, os índios e os animais. Afinal, em cada uma dessas histórias havia elementos do estranhamento com o outro e do subjugo de uns pelos outros. Os corvos, apesar de seu poder mítico, foram capturados e permanecem sob custódia do homem branco para perpetuar suas tradições e funcionar ao mesmo tempo como atração turística. Os índios fueguinos também foram capturados pelo homem branco e levados para Londres, quem sabe até conheceram os corvos da Torre de Londres. Os índios foram também descritos como selvagens, quase animais. E os lobos-marinhos já foram caçados pelos índios para sua subsistência, e também pelos brancos, e agora são vistos como atrações turísticas. Mesmo que os índios fueguinos já tenham sido exterminados, os lobos-marinhos ainda permanecem na

Terra do Fogo, embora não se saiba por quanto tempo. Todas estas histórias, de alguma forma, inter-relacionam-se através das dificuldades de convívio com o outro, quer seja ele homem ou animal.

A figura de Darwin pareceu-me um personagem fundamental para entrelaçar essas histórias. Sua viagem a bordo do Beagle serve como ligação entre a realidade britânica e a paisagem da Terra do Fogo. Sua significação enquanto representante da racionalidade científica ocidental interessou-me bastante, principalmente por causa de suas próprias contradições e seu estranhamento diante dos outros homens nativos que ele desconhecia. Da mesma forma, pareceu-me estranho o fato de que, mesmo nos dias de hoje, em que estamos dominados pelo racionalismo técnico-científico e pelo poderio econômico, ainda se cortam as asas de pássaros para se garantir a perpetuação de crendices. E também é curioso, que os lobos-marinhos que eram caçados pelos índios fueguinos, que por sua vez foram exterminados pelo homem branco, subsistiram a seus próprios predadores índios, que desapareceram antes de suas presas.

Todos esses fatos e reflexões levaram-me a produzir o vídeo "Evoluções em 3 Lições", em 2012. O trabalho não se trata de um documentário e nem busca contar de maneira clara todas estas questões. Ao invés disso, o que se pretende é sensibilizar o espectador para as intrincadas relações entre os homens, os outros homens e os animais. O espectador pode ou não ter conhecimento prévio destas histórias, mas de qualquer forma poderá refletir sobre essas questões. Embora haja um caráter narrativo no vídeo, determinado por sua divisão em três capítulos que compõem as "lições" da evolução, sua narrativa não é nem cronológica e nem lógica, mas sim poética. Foram utilizadas algumas estratégias criativas de forma a enredar o espectador em uma narração fragmentada, que porém se repete de forma semelhante em cada uma das três lições.

Lição 1

A Lição 1 inicia-se com o surgimento de um mapa antigo da Grã-Bretanha, oferecendo pistas de onde ocorre a ação. A seguir, veem-se imagens de alguns dos corvos no jardim da Torre de Londres, embora o local não seja identificado na imagem. Os corvos são o assunto principal da imagem: eles andam, pulam e ciscam na grama. Na parte inferior da imagem, porém, podem-se perceber sutilmente algumas sombras de humanos que se movimentam. Na verdade tratam-se das sombras dos turistas da Torre de Londres, que observam os corvos. Os humanos, entretanto, aparecem somente como sombras até este momento.

A música de fundo dessas imagens é a *Wassermusik*, de Haendel, composta no século XVIII e que teve sua apresentação de estreia em Londres, em 1717 para a corte do rei George. A música é bastante imponente e contrasta com a cena prosaica dos engraçados corvos reais. É uma música contemporânea da época em que a proteção aos corvos da Torre de Londres foi oficializada. Conforme se desenvolve o vídeo, aos poucos surgem algumas frases que introduzem sua narrativa. As frases aparecem em diferentes posições do campo visual da imagem, ora se aproximando dos corvos, ora se aproximando das sombras dos humanos, criando assim uma relação intersemiótica entre as linguagens visual e verbal, e gerando diversas possibilidades de interpretação. A narrativa ocorre toda no passado, remetendo à linguagem das fábulas. Há termos que são propositalmente dúbios no texto, que se tornam mais explicitados de acordo com sua posição na imagem. Por exemplo, o pronome "eles", às vezes se refere aos corvos e às vezes se refere aos humanos, que aparecem como sombras. De acordo com a localização da frase no campo visual, pode-se ter uma interpretação diferente do sujeito da ação.

O texto básico que aparece na "Lição 1", é repetido com algumas variações nas lições seguintes. Porém sua significação é alterada de acordo com a imagem a que se refere. Assim, há a sensação de que a história se repete, embora as situações e os personagens sejam diferentes em cada uma das "lições". Ao longo do desenvolvimento do vídeo, o texto vai se tornando cada vez mais fragmentado e vago, de forma que na última lição sobram apenas algumas palavras do texto original, que não mais formam frases completas, apenas insinuam significados em suas relações com as imagens.

O texto completo da primeira "lição" é o seguinte:

*eles viviam em uma ilha
eles acreditavam
se eles fugissem da ilha
seu mundo iria desaparecer
então eles foram capturados
e tiveram suas asas cortadas
eles eram brancos
e pretos
eles acreditavam em evolução
eles não eram selvagens.*

Esta certa indefinição do sujeito a que se refere o pronome "eles", que muda de acordo com a posição que ocupa na imagem, causa uma certa confusão no espectador, que pode pensar que a história se refere tanto aos homens como aos corvos. Esta indefinição é acentuada ao longo do desenvolvimento das outras "lições" dos vídeos, que vão deixando cada vez mais intrincadas as relações

entre homens e animais. Há algumas ironias e provocações na relação entre texto e imagem. Uma delas é a frase "eles eram brancos e pretos", que pode remeter a questões racistas, mas que porém neste capítulo do vídeo é apenas uma descrição dos homens e dos corvos. A mesma frase será repetida no segundo capítulo do vídeo, porém referindo-se a imagem em preto e branco de um índio fueguino pintado com listas brancas.

Há também uma certa ironia nas frases "eles acreditavam em evolução" e "eles não eram selvagens". Na primeira lição estas frases aparecem na transição das imagens dos corvos para as imagens barulhentas da multidão de turistas que invade acelerada a Torre de Londres. Também junto com estas imagens, aparece sobreposta a imagem de Darwin, que parece pedir silêncio diante da turba agitada de turistas. A frase "eles não eram selvagens" parece incongruente diante da postura pouco civilizada dos turistas contemporâneos. Na segunda "lição" do vídeo, a frase "eles não eram selvagens" aparece justamente sobre a imagem dos índios fueguinos, sugerindo que os próprios índios não se viam como selvagens, e sim como humanos.

A segunda "lição" do vídeo é composta por imagens de fotografias em preto e branco dos índios fueguinos sobrepostas a imagens de água, captadas na baía de Ushuaia. Não há música, apenas o som ambiente das águas movimentadas e do vento. A sensação é de fluidez, distanciamento, memória e desaparecimento. As imagens dos índios aparecem sempre em transparência, como se eles estivessem desaparecendo como fantasmas no fluxo das águas. As mesmas frases da "Lição 1" voltam a aparecer aqui com algumas modificações e supressões, gerando novas interpretações. Dessa vez, os capturados foram os índios ao invés dos pássaros. Porém eles não tinham asas. E seu mundo iria desaparecer.

Entre as imagens que se sobrepõem à água, uma delas se destaca por apresentar retratos de dois personagens importantes da história: Darwin e o índio fueguino York Minster. Na montagem realizada, ambos parecem se olhar, frente a frente. O retrato de Darwin é fotográfico, enquanto que o do índio é uma ilustração. Não existe nenhum registro fotográfico dos índios capturados pela tripulação do Beagle, apenas gravuras. É interessante notar, que embora se possa notar pelas feições de York Minster que ele é um índio fueguino, em seu retrato ele está usando roupas ocidentais.

O final da "Lição 2" é um pouco brusco. As imagens são tragadas pela luminosidade de um *fade out* com fundo branco. O som final assemelha-se a um trovão ou explosão, remetendo ao desaparecimento. O barulho dá lugar ao silêncio, no qual é introduzida a "Lição 3", de caráter mais melancólico.

Na "Lição 3" veem-se imagens dos lobos-marinhos e dos pássaros que vivem nas ilhas da Baía de Ushuaia, intercaladas por palavras isoladas que aparecem sob fundo branco. Diferentemente das outras lições, em que o texto se sobrepõe às imagens, aqui ele aparece no intervalo entre elas, marcando um ritmo mais cadenciado no qual as imagens aparecem e desaparecem constantemente. As imagens estão todas em câmera lenta, conferindo uma atmosfera coreográfica e arrastada aos movimentos dos animais. Não se vê mais a presença de humanos, apenas dos animais. Pode-se perceber elementos de dominação entre eles, como a presença de um macho alfa que espanta outros lobos-marinhos menores. Também se veem algumas marcas de sangue nos rochedos, que não se sabe se são oriundas de brigas entre os próprios animais, da captura de outros animais menores ou da ação de predação do homem.

Lição 3

asas

mundo

ilha

eles

capturados

selvagens

*evoluções
em 3 lições*

desaparecer

A música de fundo é fundamental para a composição poética destas imagens. Trata-se da música "*El Cant dels Ocells*" (O Canto dos Pássaros, em catalão) em arranjo para violoncelo de Pau Casals e interpretada pelo violoncelista Benedict Kloeckner. A música tem origem em uma canção de natal do folclore catalão. Na Espanha, a versão de Pau Casals é geralmente utilizada como réquiem, no velório de defuntos importantes. É uma música bastante potente, reflexiva e solene. Os sons graves do violoncelo e a lentidão de seu andamento podem ser associados no vídeo aos sons emitidos pelos lobos-marinhos e à sua movimentação lenta e pesada. A edição do vídeo considera a cadência pausada da música para introduzir lentamente as palavras que pontuam as imagens. Não é mais possível se constituir uma leitura linear da narrativa. O que se pretende aqui é causar uma imersão poética em uma conjunção sonoro-visual-verbal que faz a sensibilidade aflorar. A música termina como algo em suspensão e o vídeo prossegue em silêncio por mais alguns segundos, no momento em que um dos animais nos olha diretamente nos olhos. O vídeo não oferece respostas, apenas levanta questões e dificuldades sobre as relações entre os homens, seus semelhantes e os animais. Compreender o outro não é tarefa fácil, quer seja ele outro animal humano ou não-humano.

Visões da antropologia

Buscar compreender o outro tem sido ao longo do tempo a tarefa da antropologia, no caso dos humanos, e da biologia no caso dos animais e vegetais, embora muitas vezes estas áreas se misturem e se complementem. As observações sobre o desconhecido, quer seja ele humano ou não-humano, foram feitas pelos mesmos cientistas no princípio do desenvolvimento da ciência moderna. Alexander von Humboldt, por exemplo, descreveu ao mesmo tempo a paisagem, a geografia, os animais e vegetais, bem como os povos indígenas e seus costumes. No Brasil, destacam-se as expedições dos botânicos Von Martius e Spix, entre outros, que além

de documentar a flora e a fauna locais, também reuniram artefatos culturais dos indígenas. Darwin, de certa forma, embora se concentrasse no estudo biológico, também fez reflexões sobre os povos fueguinos e os aborígenes australianos.

A antropologia, como ciência, começa a ganhar terreno após essas expedições exploratórias, e é, desde seu início, o estudo dos povos estranhos aos europeus. Nasce portanto dentro de um ponto de vista eurocêntrico, que apenas recentemente tem sido contestado. Estudar o outro, quer seja ele animal ou humano, é na verdade uma questão de se construir uma identidade de si próprio. O homem, para se definir, busca uma diferenciação dos animais, já que ao longo da história da filosofia, o homem é um animal com algo a mais. Ao se confrontar com outros homens que diferem dele, os “selvagens”, é necessário buscar outras formas de diferenciação que atualizem suas noções de identidade.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro apresenta brilhantemente esta problemática:

“O fardo do homem: ser o animal universal, o animal para quem existe um universo. Os não-humanos, como sabemos - mas como diabo o sabemos? - são “pobres em mundo”; sequer a cotovia... Quanto aos humanos não-ocidentais, é-se discretamente levado a suspeitar que, em matéria de mundo, eles são na melhor das hipóteses, apenas modestamente aquinhoados. Nós, só nós, os europeus, somos os humanos completos e acabados, ou melhor, grandiosamente inacabados, os exploradores destemidos de mundos desconhecidos (plus ultra!), os acumuladores de mundos, os milionários em mundo, os “configuradores de mundos”. Como se vê, a metafísica ocidental é fons et origo de toda espécie de colonialismo - interno (interespecífico), externo (entre-específico), e se pudessem eterno (intemporal). Mas o vento vira, as coisas mudam, e a alteridade sempre termina por corroer e fazer desmoronar as mais sólidas muralhas da identidade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 27)

Nesta passagem, Viveiros de Castro refere-se aos comentários que Giorgio Agamben faz sobre o pensamento de Heidegger, retomando-o de forma bastante crítica. Como já vimos anteriormente nesta tese, ao procurar estabelecer a diferenciação entre os homens e os animais, Heidegger elabora sua teoria dizendo que os animais seriam “pobres de mundo” (*Weltarm*) e os humanos seriam “configuradores de mundos” (*Weltbildend*). A estas distinções, Viveiros de Castro acrescenta ironicamente a contraposição de que os humanos não-ocidentais seriam “modestamente aquinhoados” de mundo, enquanto que os europeus se achariam “milionários de mundo”. Tal afirmação coloca em cheque a tradição histórica da antropologia, que Viveiros de Castro pretende pensar a partir de novos parâmetros. O autor se pergunta ainda de que maneira poderíamos ter certeza que os animais seriam pobres de mundo, afinal? Em seu texto há ainda uma referência ao texto “Como é ser um morcego?” do filósofo Thomas Nagel. A dificuldade de se colocar no lugar do outro, quer seja ele humano ou não-humano, deve ser questionada pela filosofia. Se nos casos dos animais ainda é mais difícil, ao menos no caso humano, a antropologia deve se esforçar para compreender o outro não apenas através da descrição de seus hábitos, mas a partir da tentativa de entender suas formas de pensamento.

Em outro trecho de seu livro “Metafísicas Canibais”(2015), Viveiros de Castro pleiteia que a antropologia deveria “pensar outramente” (fazendo referência ao “*penser autrement*” de Foucault), “pensar outra mente, pensar com outras mentes” (p. 25). Isto significa tentar se livrar dos seus preconceitos eurocêntricos para buscar mergulhar no pensamento dos não-ocidentais, tarefa a que o antropólogo Viveiros de Castro se dedica em seus estudos sobre os ameríndios.

O autor introduz o interessante conceito de “perspectivismo”, baseado no pensamento indígena que serve para ancorar o

sua teoria antropológica. Segundo ele, os índios amazônicos, tem uma diferente forma de pensar a relação entre corpo e alma. Enquanto os europeus em confronto com os “selvagens” duvidariam que eles teriam uma alma, aproximando-os dos animais, os índios duvidavam que os europeus teriam um corpo, podendo ser deuses cuja alma apenas estava encarnada temporariamente em um corpo. Para os índios, as almas poderiam se apresentar de diferentes formas, ora habitando os corpos de animais, vegetais, minerais e até artefatos e objetos, ora revelando-se como fenômenos meteorológicos, como simples espíritos dos mortos ou como deuses (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.43). Se as almas podem assim vagar e possuem uma subjetividade que não está atrelada a um corpo, “todos os animais e demais componentes do cosmos são intensivamente pessoas, virtualmente pessoas, porque qualquer um deles pode se revelar (se transformar em) uma pessoa.”(VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 45-46)

Segundo o pensamento ameríndio, o que seria comum entre humanos e animais, portanto, não seria a animalidade, como pensam os ocidentais, mas sim a humanidade. Isto quer dizer, que um lobo-marinho ou um pássaro, por exemplo, não veriam o mundo como animais, e sim como humanos, pois eles possuem alma e esta sua forma de ver o mundo é a que é válida para eles enquanto pessoa naquele momento. Os outros animais veriam a si mesmo, portanto, como humanos, enquanto que enxergam os homens e os outros animais como não-humanos. Para os índios,

“os animais veem seu alimento como alimento humano (os jaguares veem o sangue humano como cerveja de milho, os urubus veem os vermes da carne podre como peixe assado etc.”, seus atributos corporais (pelagem, plumas, garras, bicos, etc.) como adornos ou instrumentos musicais, seu sistema social como organizado do mesmo modo que as instituições humanas (com chefes, xamãs, festas, ritos...) (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 45).

Cada ser possui portanto uma capacidade de ocupar um ponto de vista, a partir de sua própria perspectiva. Viveiros de Castro chama esta forma de pensar de perspectivismo, já que as subjetividades seriam capazes de encarnar diferentes pontos de vista, e assim encarar o mundo a partir de suas diferentes perspectivas, que poderiam ser ora humanas, ora não-humanas. Esta concepção do pensamento poderia então superar as velhas dicotomias ocidentais que vê sempre como oposições os pares humano/não-humano, civilizado/selvagem, cultura/natureza, etc. Ao invés de um pensamento de oposição, que inclui a negação como processo de construção da identidade, o que o autor propõe é um pensamento complexo da multiplicidade, que contraria o narcisismo etnocêntrico e busca borrar as linhas divisórias entre as tradicionais categorias do pensamento. Viveiros de Castro afirma que " não se trata de apagar contornos, mas de dobrá-los, adensá-los, enviesá-los, irisá-los, fractalizá-los."(p.28)

De certa forma, compartilho desta busca no trabalho "Evoluções em 3 Lições". Ao propor uma narrativa do desaparecimento e da dominação, que se repete ao longo do filme, quer se referindo ora aos ocidentais, ora aos indígenas, ora aos animais, pretendo adotar diferentes perspectivas para compreender esses seres e tornar enviesada a complexidade de suas relações. Embora possa se reconhecer no vídeo uma certa sequência de dominação, que parte do homem branco subjugando os animais e os índios, passa para os índios subjugando outros animais e termina na própria luta das sobrevivência entre os animais, o trabalho não pretende simplesmente elencar uma hierarquia de culpados, mas sim apontar para as questões insolúveis em que todos esses seres estão intrincados em suas relações. Se o fato de olhar o outro para enxergar a si mesmo faz parte de nosso processo inevitável de construção de identidade, por outro lado, este processo não pode se basear em uma simples descrição narcisística, mas sim aproveitar a possibilidade de contato com o outro para alargar sua consciência perceptiva e respeitar outros pontos de vista, outras perspectivas.

A tarefa de buscar projetar-se em outros estados perspectivos e perceptivos não é nada fácil. Nosso aprisionamento no *self* muitas vezes dificulta este processo. Para os índios, apenas os xamãs teriam a possibilidade de acessar outras perspectivas, projetar-se nas subjetividades do outro, humano ou não-humano. Os xamãs teriam a capacidade de acessar o suprassensível e transformar-se em outros seres, alcançando suas perspectivas. Em nosso mundo ocidental, o acesso ao suprassensível é geralmente atribuído aos ritos religiosos, ainda que a maioria das religiões se baseie em uma perspectiva única, que exclui aqueles que não lhe são fiéis. Podemos recordarmo-nos das “verdades do cristianismo” que deveriam ser ensinadas aos índios fueguinos.

O acesso ao suprassensível, porém, não é exclusividade das religiões, mas uma possibilidade que também é por vezes atribuída a arte. O aspecto xamânico da arte e sua ligação com o mundo espiritual está no cerne de seu fundamento. É bastante frequente, que o artista busque através da imaginação, tornar visíveis mundos e pensamentos inexistentes, projetando-se em outras perspectivas, encarnando personagens ou solidarizando-se com outros seres, visualizando relações ainda não vistas. Olhar para o outro, para o desconhecido, para o estranho é o que fascina à criação artística. Deslocar seu corpo para outras paisagens, vivenciar outros afetos no confronto com a alteridade, viajar para descobrir outros mundos é tarefa do artista. Permito-me emprestar aqui a noção de perspectivismo para o pensamento artístico. Assumindo novas perspectivas e deixando-as visíveis para o observador, o artista é capaz de sensibilizar o olhar do outro. É do olhar do outro que depende sua sobrevivência como artista, e é esse olhar que deve ser respeitado, ainda que haja dificuldades para compreendê-lo. O artista é um ser em viagem. Sua alma, um turista de afecções e percepções. Podemos aprender bem mais que três lições com a evolução. Talvez não exista uma única evolução, mas sim, evoluções, em diferentes perspectivas e estados sensíveis. Para compreender o mundo mais a fundo, precisamos olhar entre os espaços da multiplicidade e determo-nos nos interstícios do tempo, viajarmos sob a consciência das inter-relações entre os seres. Por vezes, é necessário ir até o fim do mundo para encontrar o olhar do outro.

desaparecer

Parte 4

The background is an abstract composition of various shades of blue, pink, and green. The colors are layered and blended, creating a soft, painterly effect. There are some darker, more saturated areas, particularly in the blue, which contrast with the lighter, more muted tones. The overall texture is smooth but with subtle variations in color intensity.

Sobrevoos

Pouso para Pensamentos e Pássaros

"Pouso para Pensamentos e Pássaros" é o título de uma exposição que ocorre ao mesmo tempo em que escrevo essas linhas. Não há ainda um distanciamento temporal que permita falar deste trabalho sem estar imerso nele. Tal fato poderia ser problemático se nos ativéssemos a concepções científicas mais tradicionalistas, que exigem total afastamento entre o pesquisador e seu objeto. Porém, ao longo deste trabalho, temos visto, que mesmo na pesquisa científica há traços de subjetivismo e que a questão se complica ainda mais quando o objeto de estudo é o próprio homem, ou até mesmo o animal não-humano, já que transformá-lo em simples objeto é reduzi-lo a algo inanimado, privado de uma consciência e uma individualidade. É justamente esta postura que tenho tentado evitar.

A criação artística é menos afeita às distinções entre sujeito e objeto. O pensamento do artista é materializado em obra, e a obra, por sua vez, pode dar origem a novos pensamentos. Heidegger já diria: "O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro" (HEIDEGGER, 2010, p. 37). Assim, é desta mescla entre subjetividade e objetividade, entre pensamento e obra, que esta tese se ocupa. Deixar-me-ei levar, portanto, pelos pensamentos ainda não-sedimentados, que misturam as sensações que informam o processo de criação artística com as reflexões que retornam das obras já prontas. Aproveitarei o vento fresco que sopra dos trabalhos recentes, para mergulhar nas torrentes do pensamento, buscando às vezes alguns pousos, porém permanecendo livre para alcançar outros voos.

"Pouso para Pensamentos e Pássaros" foi uma exposição pensada concomitantemente com o desenvolvimento desta tese, quase como uma conclusão provisória da mesma. Desta forma, os trabalhos incorporam várias reflexões que venho fazendo neste

processo de estudo e construção intelectual. Diferentemente de outros trabalhos, em que a situação vivida sugere inicialmente sua criação intuitiva, para que apenas posteriormente se desenvolva um processo reflexivo mais aprofundado, o argumento de "Pouso para Pensamentos e Pássaros" surgiu a partir de reflexões geradas por um texto teórico, o capítulo "Pássaros", do livro "Naturalmente" de Vilém Flusser (2011). Os trabalhos criados, entretanto, não são uma ilustração deste texto, apenas o tomam como disparador de reflexões, que posteriormente alcançam seus próprios voos e redefinem suas trajetórias. É importante acrescentar que os trabalhos não se furtam a aproveitar as experiências vividas do artista; são elas que constituem a materialidade sensível das obras e, no contato com o texto filosófico, ora são iluminadas por suas reflexões, ora abrem seus próprios caminhos devolvendo luz ao seu fruidor.

"Pouso para Pensamentos e Pássaros" é também uma exposição que traz novas metodologias ao meu processo criativo, que aparecem aqui de forma mais fragmentada e multiplicada. A exposição não consiste de uma única instalação, ou um vídeo, ou uma obra que se apresente de uma forma unitária, como em muitos de meus trabalhos. Ao contrário, ela é uma reunião de uma diversidade de trabalhos realizados em uma grande variedade de suportes. O conjunto de obras inclui uma instalação de parede com livros e outros materiais, 3 vídeos, sendo um simplesmente projetado, outro apresentado em um monitor e o terceiro como vídeo-instalação que inclui desenhos, 6 fotografias emolduradas, um conjunto de 20 fotografias sem moldura, 3 livros de artista, um objeto escultural e uma performance. A performance foi, na verdade, criada e apresentada por Síssi Fonseca, porém incluo-a aqui por ter colaborado em sua idealização, como vem acontecendo ao longo de muitos anos em nossa parceria artística e de vida, na qual um complementa o outro.

A grande variedade de suportes reunidos na exposição "Pouso para Pensamentos e Pássaros" gera também uma diversidade de questões poéticas que cada trabalho apresenta isoladamente, que porém se comunicam e geram novos sentidos a partir de seus diálogos. Todos os trabalhos, de certa forma, partem da ideia do voo como desejo arquetípico do homem, porém cada um toma esta questão de maneira diferente. Algumas obras enfatizam os próprios pássaros, como sujeitos ou como símbolos, como seres efêmeros e frágeis, ou como representantes da liberdade e da luta pela vida. Outras destacam a visão aérea e a artificialidade das paisagens vistas de cima, em um ambiente já totalmente dominado pela cultura humana. Há ainda as obras que tomam o voo em seu sentido figurado, como o voo dos pensamentos, dos anseios humanos, e as dificuldades de alcançá-los. Vejamos com mais atenção cada uma das obras.

O vídeo "Sobrevoos" é uma projeção de um único *take* filmado através das janelas de um avião que sobrevoa os arredores de Chicago. A vista aérea apresenta uma paisagem bastante branca, em função da neve que cobria toda a superfície da terra daquele

local. Podem-se perceber os traçados de avenidas, as fronteiras entre as propriedades rurais e a delimitação entre diferentes acidentes geográficos. As imagens são bastante geométricas, devido à intervenção humana sobre o mundo natural, apresentando-se como figuras demarcadas por linhas que se assemelham a um mapa. Quase não há cor, apenas o fundo branco provocado pela neve e os traçados dos territórios que aparecem em um certo azul enevoadado. Há um certo estranhamento na imagem, que, à primeira vista, não parece uma captação de caráter fotográfico, assemelhando-se mais a um desenho ou a uma imagem manipulada digitalmente. Porém o filme não passou por nenhum processo de transformação cromática digital, não foi acrescentado nenhum efeito visual; a visão de cima e a presença da neve e dos traçados é que passam essa impressão. Em função da distância do avião, a imagem é bastante plana, sem muita profundidade, de forma que as elevações ou depressões do território quase não podem ser percebidas. O vídeo é exibido em *looping*. Para se garantir um *looping* perfeito, de maneira que não se perceba quando ele começa e termina, foi utilizado o artifício de se acrescentar uma nova sequência de imagens quando termina o *take* original, porém com sua temporalidade invertida. Assim, após a câmera se deslocar junto com o avião em uma única direção conforme avança o *take*, ao

final a mesma sequência de imagens é repetida de trás-para-frente, fazendo com que o movimento se dê no sentido inverso, como se o avião sobrevoasse a mesma paisagem indo e voltando incessantemente. Na exposição, o vídeo foi exibido como uma grande projeção, que ocupava toda uma parede da sala. Nem sempre a identificação de que se tratava de uma imagem aérea ficava tão clara para o observador, que podia à primeira vista tomá-la como uma imagem abstrata geométrica.

O conjunto de 20 imagens que compõem a instalação fotográfica "Geometria Aérea" apresenta questões bastante semelhantes às do vídeo "Sobrevoo". As imagens também são vistas aéreas de diversos territórios, porém em localizações onde não há neve, portanto apresentam tonalidades que variam entre o verde, o marrom claro e o rosa terroso, em uma paleta de cores bastante suave. As fotografias retratam principalmente áreas agrárias do estado do Colorado, nos Estados Unidos. São fotografias muito semelhantes às fotografias apresentadas nas projeções do trabalho "Carta Terrestre", já mencionado no início desta tese. Venho fotografando as vistas de avião de diferentes localidades, há vários anos, e me interessa uma certa proximidade que existe entre essas imagens. Embora existam diferentes fotos de uma localidade para outra, destaca-se o traçado geométrico que elas apresentam, evidenciando a interferência humana sobre paisagem terrestre. Conforme nos aproximamos claramente dos centros urbanos, as linhas vão se tornando mais retilíneas e as formas mais abstratas, enquanto que as poucas linhas orgânicas que vemos são geralmente as dos traçados dos rios, lagos e mares.

É interessante notar, que a palavra em alemão que descreve imagens vistas de cima é *Vogelperspektive*, que significa perspectiva do pássaro, enquanto que a palavra que descreve as vistas de baixo para cima chama-se *Froschperspektive*, perspectiva do sapo.

Hugo Fortes. Série Geometria Aérea. Fotografias, 2016

Ainda que adaptemos a metáfora da visão do pássaro para nossas vistas aéreas tomadas do avião, nossa visão não corresponde exatamente à forma com que um pássaro vê os territórios, e nosso voo possibilitado por essas máquinas voadoras não se desloca da mesma maneira que os pássaros livres no ar. É Vilém Flusser (2011) que nos adverte destas questões. Para ele, embora sempre estejamos acostumados a dizer que nos movimentamos no espaço tridimensional, na verdade o homem é um ser preso à bidimensionalidade da superfície terrestre. Nosso corpo caminha em todas as direções, porém não é capaz de alcançar o espaço aéreo sem a ajuda de aparelhos. Mesmo nosso voo em aviões, geralmente liga dois pontos no mapa através de voos mais ou menos planos e só percebemos o seu deslocamento em eixos verticais ou diagonais no momento da decolagem e da aterrissagem. Mesmo assim, continuamos presos à planaridade oferecida pelo chão da aeronave. Já o voo dos pássaros desloca-se em todas as direções, nas diagonais, para frente, para trás, para cima e para baixo. Seu espaço é livre para todo deslocamento possível e por isso eles são tantas vezes tomados como símbolos da liberdade. (FLUSSER, 2011, 45-46).

A instalação fotográfica "Geometria Aérea", reforça a ideia da planaridade, não só através da pouca profundidade das imagens, mas através da fragmentação de uma mesma área territorial em diversas fotografias. As 20 fotografias são apresentadas juntas em um *grid* formado por 4 linhas e 5 colunas, havendo um certo espaço entre elas. Assim, busca-se intensificar a ideia de um mapa que pode ser recomposto em diferentes combinações, uma espécie de quebra-cabeça que pode ser remontado com as imagens geométricas do território. A abstração é salientada tanto pela planaridade das fotografias como pela sua distribuição como mapa. As imagens mostram-se como um espaço construído, que não são um retrato do mundo natural como ele se apresenta, mas sim a natureza já abstraída pela intervenção da cultura humana.

O traçado das linhas presentes em "Geometria Aérea" e em "Sobrevoo" apresenta-se como estrutura plana, fazendo referência à cultura e contrapondo-se a organicidade da natureza. Muito do traçado dos mapas depende do fato de se abstrair um espaço tridimensional para representá-lo em uma superfície plana. O princípio básico do desenho é este: representar o espaço aberto traduzindo-o para a bidimensionalidade. De certa forma, isto também ocorre na vídeo-instalação "Garças". O trabalho consiste da projeção de um vídeo sobre desenhos. No vídeo aparecem desenhos de garças pousadas em uma estrutura, as quais de vez em quando voam de um local a outro. Embora as imagens das garças pareçam uma animação, já que só se veem seus contornos em preto e azul sobre um fundo branco plano, na verdade as imagens foram obtidas a partir de uma filmagem de garças verdadeiras apoiadas sobre um telhado de vidro existente no Mangal das Garças, em Belém. Sobre essas imagens foram aplicados efeitos de computação gráfica de forma que aparecem apenas os contornos dos objetos filmados. Assim, obteve-se uma síntese visual que se aproxima do desenho. De forma a reforçar esta sensação de desenho, foram acrescentados à instalação alguns desenhos em giz pastel sobre papel branco, que reproduzem várias das garças visíveis no filme. Em alguns momentos, as imagens da projeção se encaixam perfeitamente por alguns segundos sobre os desenhos, embora nem todos os encaixes ocorram ao mesmo tempo e haja desenhos sobre os quais a projeção nunca se sobreponha. Assim, a vídeoinstalação completa torna-se uma mistura de elementos em movimento e outros estáticos, "fixos e fluxos"¹. São temporalidades distintas que se sobrepõem, uma em movimento cíclico e constante, com o mover-se monótono das garças, e outra como o retrato de um tempo congelado, um espectro de um pássaro que paira imóvel em algum espaço imaginário.

¹ O termo "fixos e fluxos" faz referência ao escritos de Milton Santos no qual ele considera a paisagem e o espaço geográfico como compostos de objetos e ações, elementos fixos e fluxos, em uma sobreposição de temporalidades.

Frame do vídeo Garças, de Hugo Fortes, 2016

Os movimentos da câmera no vídeo "Garças" são deslocamentos que vão e voltam para a esquerda e para direita repetidamente, porém sem nunca deixar o plano da estrutura onde estão pousadas as garças, nem mesmo se afastando ou se aproximando dela. A delicadeza e organicidade dos corpos das garças em movimento contrastam com a rigidez das linhas geométricas da estrutura arquitetônica sobre a qual estão pousadas. Para realização do *looping* de "Garças", foi utilizado o mesmo artifício já utilizado em "Sobrevoo", a repetição da sequência de imagens de um único *take* em ordem invertida, fazendo com que o filme avance e retroceda incessantemente. Tanto em "Garças" como em "Sobrevoo" há uma certa monotonia de um tempo cíclico, que salienta o aspecto contemplativo das imagens. Suas trilhas sonoras também acentuam essa sensação de imersão. Em "Garças" ouvimos sons de águas correndo e alguns cantos de pássaros ao longe, repetindo-se indefinidamente. Em "Sobrevoo", o som é do próprio zumbido indefinido do avião em voo. Na situação expositiva da montagem de "Pouso para Pensamentos e Pássaros" no Centro Cultural São Paulo, em 2016, "Sobrevoo" e "Garças" ocupam paredes opostas da sala de exposição e os sons de cada um dos vídeos se misturam conforme o visitante caminha no espaço, criando uma paisagem sonora que remete a um leve atordoamento e imersão.

Os pássaros aparecem diretamente na exposição não só através das imagens figurativas das "Garças", mas também através da série de fotografias "Réquiem" e da fotografia "Fênix". "Réquiem" é um conjunto de quatro fotografias que retratam a morte de pássaros de diversas formas. "Réquiem I" é a fotografia de um fóssil de um dos primeiros animais alados terrestres, o *Archaeopteryx lithographica*, que faz parte atualmente da coleção do Museu de História Natural de Berlim, onde pude fotografá-lo. "Réquiem IV" também foi fotografado no Museu de História Natural de Berlim, e retrata pássaros taxidermizados e etiquetados acondicionados em uma caixa com divisórias. Ambas as fotografias são estranhas e, devido a seu acondicionamento em molduras do tipo caixa,

podem enganar a percepção do observador distraído, que à primeira vista pode pensar que os próprios pássaros estariam dentro da caixa da moldura, ou então o próprio fóssil estaria protegido por um vidro. Já as fotografias "Réquiem II" e "Réquiem III", não retratam peças da coleção de um museu de história natural, mas sim pombas urbanas mortas, bastante comuns de serem encontradas na cidade de São Paulo. "Réquiem II" mostra uma pomba encontrada em estado de decomposição nos jardins do campus da USP. "Réquiem III" retrata uma pomba que havia acabado de ser atropelada em uma rua próxima de minha casa. Estas duas fotografias de pombas sofreram intervenções cromáticas digitais, com o intuito de aumentar o seu estranhamento. "Réquiem II" foi passada para o negativo e teve algumas cores alteradas, enquanto que "Réquiem III" teve apenas o seu contraste intensificado.

O conjunto de fotografias de "Réquiem" mostra mortes de pássaros em diferentes situações, espaços e tempos. O animal alado morto parece ser o contrário do sonho de liberdade que ele representa. Morto, ele torna-se objeto, que pode ser eternizado em fóssil, taxidermizado, classificado e estudado pela ciência, ou simplesmente ter sua morte ignorada pelos habitantes das metrópoles, ser atropelado, apodrecer, desaparecer, sem que nos demos conta de sua existência como indivíduo. Mesmo que a repetição da morte, que se dá na sequência de fotografias, possa simbolizar um fardo pesado e inexorável, por outro lado, posso pensar que a repetição da morte em tempos e espaços tão distintos e distantes seja apenas uma prova da continuação da vida, não individualmente, mas como espécie, ao menos. Os trânsitos entre a vida e a morte são atributos dos espíritos, entre os quais se incluem os anjos, dos quais os pássaros são o correspondente terreno mais direto.

Para os nossos antepassados, o pássaro era elo entre animal e anjo. Não é anjo ainda, porque é sujeito ainda à atração da Terra. Levanta da Terra, concentra seu interesse sobre a Terra, volta para a Terra e faz sobre ela seu ninho. É mão ligada ao corpo da Terra por braço invisível. Anjo é pássaro extraterreno. Concentra o seu interesse sobre o espaço e mora no espaço. É mão liberta de corpo. O mito do espírito-pomba. Anjo é ente que apreende, compreende, concebe e modifica 'livremente': o espírito puro. Mão liberta do corpo é espírito puro. O voo do pássaro é seu modelo. (FLUSSER, 2010, p. 47-48)

Flusser adverte, entretanto, que na atualidade recente, os "pássaros deixaram de ser aqueles entes que habitam o espaço entre nós e o céu, para se transformarem em entes que ocupam o espaço entre os nossos automóveis e nossos aviões de passeio"(p.41) . Deixaram de ser seres aproximados dos anjos para "tornarem-se objetos de estudo do comportamento em grupos". Na sociedade tecnológica, em que o voo não é mais exclusividade dos pássaros, mas pode ser acessado facilmente por meio de aviões, o voo deixou de ser um sonho inatingível. Este sonho, entretanto, ao ser realizado, destruiu parcialmente o caráter sublime que o voo possuía para nossos antepassados, enquanto algo irrealizável. Embora a cultura, por hora, pareça se sobrepor à natureza, e embora possamos voar mais alto e mais rápido que os pássaros em nossos jatos tecnológicos, em alguns de nossos sentimentos permanece o mito do voo como símbolo de liberdade, mesmo que este mito já tenha sido modificado em relação a nossos antepassados.

Flusser estabelece uma comparação entre a mão humana e o pássaro, já que para ele, enquanto nossos corpos deslocam-se bidimensionalmente sobre a superfície da Terra, apenas nossas mãos teriam a capacidade de se movimentarem livres no espaço livre tridimensional, em todas as direções, assemelhando-se ao voo dos pássaros. Os pássaros são um pouco mais livres que as mãos, que estão presas ao corpo. Mas mesmo os pássaros estão de certa forma presos à Terra, retornando sempre à ela.

A mão representa para Flusser o domínio da cultura, o que, em sua concepção, é a libertação para o homem. É a cultura que define o homem, o separa em certa medida da natureza, permite que ele a domine e sobreviva, mesmo que sua dominação provoque uma perda da noção de sublime que projetamos sobre os mitos do mundo natural.

Porém mesmo que Flusser negue aparentemente a natureza, o que ele quer dizer na verdade é que apenas podemos nos relacionar com ela a partir dos instrumentos da cultura, que é inerente à condição humana. Por mais que conquistar o desejo de voar, que antigamente era impossível, pareça realizar o sonho e assim fazer com que esse sonho morra, o pássaro permanece como mito, com um sentido simbólico de alcançar o inalcançável. A natureza, ainda que aparentemente dominada pelo homem, possui um lastro inalcançável, funcionando como um repositório dos anseios, medos, projeções e desejos do animal humano.

A existência do mito, ancorado na impenetrabilidade dos entes do mundo natural, é portanto necessária ao homem. O mito da natureza, embora possa ser transformado no transcorrer do tempo, em virtude das modificações e dominações que o homem impõe ao mundo natural, habita o terreno dos sonhos humanos, e vai além da *physis*, embora dependa dela. O voo do pássaro é símbolo metafísico, que remete à superação da gravidade, à eliminação do peso da matéria e ao alcance do espaço espiritual. Mesmo que no mundo terreno tenhamos que nos deparar com uma sequência cotidiana de mortes da matéria, haverá sempre algum pássaro voando no céu de nossos pensamentos.

Em "Fênix" esta sensação torna-se ainda mais clara. "Fênix" é uma impressão digital produzida a partir da manipulação fotográfica eletrônica. A imagem original foi captada por mim a partir de uma fotografia de uma pomba atropelada. A imagem era bastante

forte, pois a pomba já estava praticamente toda destruída, achatada, devido ao fato de vários automóveis já terem passado por cima dela. Quase não se reconhecia mais sua forma, viam-se apenas algumas de suas vísceras e penas. Inicialmente havia pensado em utilizar a imagem original na exposição, porém incomodou-me exibi-la daquela maneira. Assim, comecei a fazer algumas experimentações com a manipulação digital. Inicialmente alterei as cores da fotografia, ressaltando os tons de preto e branco e algumas partes em azul. Depois, veio-me a ideia de duplicá-la de forma espelhada. Fiquei contente com o resultado, pois ao duplicá-la, a imagem pareceu apresentar duas asas prontas para o voo. Para mim, revelou-se uma transformação ocorrida no significado da imagem: enquanto a imagem original apresentava um pomba morta e destruída, a imagem final mostrava um ser alado de caráter mais “espiritual”, pronto para o voo. Este ser alado, era portanto uma espécie de renascimento das cinzas da pomba morta.

Ocorreu outro fato interessante na duplicação espelhada, que não havia sido previsto anteriormente. A imagem original possuía uma linha reta originada por um corte no asfalto onde a pomba foi atropelada. Ao ser espelhada, esta linha assemelhou-se a um triângulo, que ocupava o centro da imagem. Embora não tivesse sido intencional, o surgimento deste triângulo lembrou-me alguns símbolos místicos, que apresentam o triângulo como figura principal, muitas vezes fazendo referência à Santíssima Trindade. Tais aparecimentos imprevistos no processo criativo, revelaram-se para mim como uma espécie de epifania. Creio que no trabalho do artista há por vezes situações que não são inicialmente projetadas, mas surgem como respostas inesperadas que trazem uma nova luz para aquilo que procuramos. Tinha consciência de estar lidando nesta exposição com questões relacionadas à vida e à morte, e também com a proximidade que a imagem do pássaro tinha com a do anjo. Assim, permiti que a obra fosse me indicando caminhos que possibilitassem a visualização dessa transformação de energias imateriais a partir da matéria, revelando poéticas sutis.

Vista Geral da Exposição Pouso para Pensamentos e Pássaros, de Hugo Fortes. Centro Cultural São Paulo, 2016

O artista, muitas vezes, parte da matéria para alcançar mundos imateriais. Ele precisa da imanência do mundo para alcançar a transcendência. Os pensamentos artísticos, não permanecem puramente no mundo metafísico das ideias, distanciado do mundo material, mas necessitam encarnar a matéria e transformar-se em imagens para dar origem a novos pensamentos em voo. Estas reflexões estão no cerne da criação da instalação “Revoar”, que também compunha a exposição “Pouso para Pensamentos e Pássaros”. A instalação consiste de uma grande quantidade de livros antigos de capa dura, que são colocados abertos perpendicularmente a parede, dando a impressão que flutuam. As páginas abertas em “V” lembram asas e remetem aos desenhos simplificados que as crianças costumam fazer para representar pássaros voando. Sobre os livros há diversos materiais colocados, como carvão, pedras, pigmento azul ou verde, comida para pássaros, cascas de ovos, plantas secas, escamas de parafina, penas de pombos e algumas esculturas de chumbo que lembram penas. Cada livro tem uma certa individualidade, de forma que os materiais colocados sobre ele, às vezes, remetem aos textos que ele contém, e outras vezes estabelecem conexões mais formais com a própria materialidade do livro, relacionando-se com a cor de sua capa e páginas. Alguns lembram ninhos, pelo fato de servirem de anteparos para os materiais colocados sobre eles. No conjunto, os livros remetem a uma grande revoada de pássaros.

Em 2005 eu havia feito uma instalação semelhante à instalação “Revoar” que apresento agora em 2016 no Centro Cultural São Paulo. A instalação fazia parte do trabalho “Molhar Molière”, que apresentei na galeria Artcore, em Paris, na exposição “*Brésil Ecosophie*”. A galeria Artcore ocupava uma antiga casa no centro de Paris, onde o teatrólogo francês Molière viveu os últimos dias de sua vida. Nesta exposição em Paris foi a primeira vez que utilizei os livros suspensos na parede desta forma, porém havia apenas uns 4 ou 5 livros, e os materiais que eram colocados sobre eles eram diferentes dos de agora. Havia apenas comida para

pássaros, pequenos aquários com água e algumas formas em argila. Além disso, havia outros livros que não estavam presos na parede, e sim mergulhados em aquários com água, distribuídos no espaço expositivo. Outros objetos e instalações completavam a exposição.² No trabalho “Molhar Molière” havia uma vontade de transformar os elementos da cultura, como os livros, em matérias da natureza, bem como trazer alguns elementos da natureza como objetos da cultura. Esta ideia permanece em “Revoar”, porém ganha novas conotações, já que a ideia do voo é reforçada pela grande quantidade dos livros e as matérias e os livros são diferentes dos de “Molhar Molière”, trazendo novos significados.

Em “Molhar Molière”, além das próprias obras de Molière, os livros incluíam obras em várias línguas sobre as mais diferentes ciências, humanas e naturais. Os livros eram portanto uma metáfora para o conhecimento humano como um todo. Em “Revoar”, os livros escolhidos são apenas livros da ciência do direito. A opção por escolher os livros de direito tem várias explicações. Imaginei que seria interessante utilizar livros que apresentassem leis humanas, que tem por objetivo regular a sociedade, impondo normas de conduta e restrições, em contraposição ao simbolismo de liberdade que representa o voo dos pássaros e as matérias informes e orgânicas da natureza. Por outro lado, as leis do direito, não podem ser puramente vistas como restritivas; elas são, em última instância, a garantia da liberdade individual, que só pode ser atingida através da regulamentação social. A definição das normas legais são o princípio da instituição do “Contrato Social”, conforme proposto por Rousseau. É através das leis que regulam a sociedade, que o homem pode viver em comunhão pacífica com os outros e libertar-se da barbárie. Já que há muito tempo perdeu seu caráter de “bom selvagem”, se é que um dia ele assim foi, o homem necessita de limites para o seu convívio com o outro. Esta dialética da contenção e da liberdade, dos limites e do apagamento das fronteiras, dos contornos e da fluidez

2 Para maiores informações sobre esta exposição, consulte minha tese de Doutorado, “Poéticas Líquidas: a água na arte contemporânea”.

da matéria amorfa, da organização do pensamento e de sua libertação através do processo artístico tem sido uma das principais preocupações recorrentes em minha poética como artista.

Os livros de direito, no contato com os materiais da exposição, revelaram também interessantes mensagens que se deram na interação semiótica entre os significados dos textos que apresentavam e o simbolismo dos materiais presentes. Formaram-se unidades poéticas no confronto da palavra com a matéria. Havia, por exemplo, diversos Códigos Penais que se relacionavam ironicamente com as penas dos pássaros presentes na exposição. O duplo sentido da palavra pena remete tanto à leveza das asas e do voo, como ao peso das punições criminais. Este trocadilho também me serviu de inspiração poética para criação do trabalho “Apenas”, que comentarei mais adiante. Havia também outros livros que se relacionavam com os materiais de forma interessante. Alguns deles, referiam-se ao direito agrário ou a noção de “terras particulares”, sobre os quais foram colocados pedras e outros elementos que lembravam a terra. Seu significado também pode ser relacionado poeticamente a série de fotografias “Geometria Aérea”, que apresentavam territórios demarcados e “terras particulares”. Há também alguns livros cuja relação semiótica se dá também pelas imagens que eles apresentam. São livros bastante antigos, com encadernações em capa dura de couro, que possuem em suas capas internas folhas de papel marmorizado. O tipo da marmorização clássica reproduz desenhos que remetem a imagens de penas. Em um desses livros foram colocados cascas de ovos sobre essas páginas. Há também um outro livro, que foi colocado bem no alto do painel expositivo, com parte de sua capa saindo para fora do painel, como se ele tentasse escapar e fosse voar livremente. O livro escolhido para ocupar tal posição possuía o título “A tentativa”.

Por último, há uma série de livros que fazem referências a heranças e ao “direito das sucessões”, que apresentam um significado especial para mim. Um dos motivos pelos quais escolhi livros de direito é pelo fato de eu pertencer a uma família com uma longa tradição no campo da advocacia. Os livros apresentados pertenceram a meu pai, meu avô e meu bisavô, todos advogados. Há livros ali que datam de 1915 ou antes, e estão grafados ainda em português antigo. Embora meu pai ainda esteja vivo, no momento em que ocorre a exposição, encontra-se já em idade avançada e não exerce mais a profissão. Assim, seus livros estavam há vários anos adormecidos em sua biblioteca e eu decidi dar a eles uma nova vida, colocando-os para voar. Questiono-me sobre a legitimidade deste ato, qual seria o meu “direito das sucessões”? Não sou capaz de compreender em profundidade esses livros, que reúnem um emaranhado de conceitos jurídicos que desconheço. Mas sou capaz de perceber que eles contêm pensamentos sobre justiça e liberdade, valores que sempre nortearam a vida de meu pai, um apaixonado pelo direito. Assim, recebo esta herança do saber, e busco compreendê-la à minha maneira, fazendo os livros ganharem vida e os pensamentos voarem com suas próprias asas.

Embora recebamos como herança os importantes chãos de onde decolamos para nossos voos solo, necessitamos descobrir o peso de nossas próprias asas. Não há manuais de voo que nos ensinem completamente como decolar. Em “Pouso para Pensamentos e Pássaros” busquei também materializar estes “Manuais de Voo” em livros-de-artista. “Manuais de voo” são livros cujas páginas tem o formato de asas. Cada livro possui cerca de 250 páginas e ao serem abertos adquirem uma certa corporalidade, de forma que as páginas fiquem onduladas através do seu peso e se assemelhem a asas. Para a exposição, foram produzidos 3 livros, um branco, um creme e um preto. Os livros não possuem texto. Não há instruções que nos ensinem a voar. Precisamos descobri-las ao virar as páginas no fluxo do tempo.

Hugo Fortes. Manuais de voo. Livros-de-artista. 2016

Hugo Fortes. Apenas. Caixa com penas de chumbo e verdadeiras, espelhos. 2016

A dificuldade do voo é também tematizada no trabalho “Apenas”. O trabalho consiste de uma caixa de madeira revestida internamente por espelhos, que contém penas de pombo e penas feitas de chumbo. As penas de chumbo foram recortadas por mim manualmente em folhas de chumbo e posteriormente tiveram suas nervuras desenhadas por meio de estilete e outros objetos de metal. O resultado foi bastante próximo das penas reais, também em função da cor cinza do chumbo, que se assemelha à cor das penas de pombo. A ideia de misturar as penas de chumbo às penas verdadeiras buscou causar uma certa confusão perceptiva no observador, funcionando como uma espécie de *trompe l’oeil* tridimensional. Há uma certa aderência entre o objeto e sua representação. A duplicação que ocorre entre as penas verdadeiras e sua representação em chumbo, é novamente replicada através de seus reflexos nos espelhos da caixa, causando uma confusão perceptiva.

O chumbo apresenta-se como um material bastante simbólico na constituição do trabalho “Apenas”. Ao contrário da leveza características das penas, surge o peso das penas de chumbo, que impossibilita o voo. O trabalho remete a um de meus primeiros trabalhos como artista, intitulado “Fossem os vazios mais leves”³, realizado no ano 2000. Neste trabalho, penas reais da cor de chumbo eram acondicionadas dentro de uma grande escultura de vidro, que lembrava o formato de um peso de chumbo utilizado para pesca. Em “Apenas”, entretanto, não apenas a cor, mas as próprias penas passam a ser de chumbo, em uma solução mais sintética. Penas de chumbo podem sugerir a dificuldade de se alcançar o voo. Penas de chumbo poderiam portanto serem as penas humanas, no sentido das penas que temos que pagar, nossas penalidades e pesos. O título “Apenas” também sugere algo sem muita importância, uma coleção de coisas mínimas, como penas aprisionadas como relíquias em uma caixa. Penas de chumbo e penas de pombo, guardadas como memória de um desejo de voo, acondicionadas em uma espécie de urna de pesos e cinzas, mas que se multiplica em espelhamentos e ilusões de imagens.

3 Para maiores informações sobre este trabalho, consulte minha tese de doutorado.

As dificuldades do voo, pelo aprisionamento no corpo e pela ausência de asas encontram seu pouso na performance “Escápulas”, de Síssi Fonseca. Nela, a artista surge sentada no alto de um dos painéis do espaço expositivo. Pousada ali, com as costas nuas, seu corpo ressoa as esculturas neoclássicas com seus panejamentos e desvelamentos. Pouco a pouco, a performer movimentava seus braços remetendo a uma vontade de voo. Porém, suas mãos se dirigem para as costas, a buscar asas que não encontram. A ação torna-se mais tensa e a artista começa a arranhar suas próprias costas, como se pudesse rasgá-las para libertar seu voo interno. Suas unhas traçam desenhos nas costas, fazendo o sangue fluir sob a pele, que se enche de vermelho. Ao final, restam cicatrizes que traçam sobre as costas um mapa das asas inexistentes. Alcançar voo não é para corpos humanos, talvez apenas para nossos pensamentos e espíritos. Estamos ligados à terra, fincados na vida, mas também sobrecarregados com o peso da morte. Vida e morte são nossa nascente e foz, espaços transitórios em que nos lançamos a sobrevoos possíveis.

Performance Escápulas, de Síssi Fonseca, na exposição Pouso para Pensamentos e Pássaros, Centro Cultural São Paulo, 2016.

“Foz” é o título de um vídeo no qual pássaros voando em bandos surgem e desaparecem por entre brumas. As imagens foram captadas nas Cataratas do Iguaçu, na cachoeira conhecida por Garganta do Diabo, que as andorinhas sobrevoam constantemente. Suspeita-se que elas façam ninhos por trás da cortina das águas. O espetáculo é estarrecedor, trata-se de um turbilhão de vida incessante em meio a um despenhadeiro de água e neblina. Estar lá e presenciar seu voo é um encontro com o Sublime. No vídeo “Foz” busco traduzir esta sensação através de uma edição que privilegia as imagens enevoadas e brancas onde as andorinhas mergulham, deixando apenas alguns pequenos índices de sua localização nas cataratas. Diversas filmagens das andorinhas foram colocadas em sequência e unidas através de lentas fusões, de forma que não se percebe o corte entre as imagens. Além disso, os enquadramentos misturam cenas que foram filmadas na horizontal e na vertical aumentando a sensação de um espaço indefinido, que não possui alto nem baixo, esquerda nem direita. É um pouco assim o espaço em que as andorinhas se lançam em voo circular incessante. Um voo livre em todas as direções do espaço tridimensional.

Vilém Flusser apresenta uma interessante comparação entre o voo dos pássaros e o nado dos peixes: “ambos são habitantes do oceano-espaço. Pássaros nadam no ar como peixes voam na água. A diferença é que o voo do pássaro salienta a liberdade do movimento espacial e o nado do peixe salienta o seu condicionamento. O mito do peixe tem clima diferente do mito do pássaro.” (FLUSSER, 2010, p. 46). É curioso pensar, que no início de minha trajetória como artista, interessava-me sobretudo pelo mundo aquático e pelo mergulho naquele espaço condicionado em que nadavam os peixes, e que agora nestes trabalhos enfoco os pássaros em voo livre. Enquanto no início interessava-me a flutuação dos corpos agora saliento o voar dos pensamentos. São duas faces de uma mesma poética, que se desenvolve no tempo e aprofunda suas buscas.

Chama-me a atenção o fato das andorinhas das cataratas mergulharem em brumas, vapores, neblinas, a água em suspensão. A luz difusa deste espaço enevoadado já foi um dos grandes temas dos artistas românticos. Sobre neblinas, Vilém Flusser também escreve, procurando diferenciar as brumas metafóricas daquelas presentes na natureza. Ao observar a neblina que envolve sua casa, Flusser reflete sobre a busca do conhecimento contrapondo diferentes vertentes epistemológicas da filosofia:

(...) é possível dividir a humanidade em dois tipos: os que gostam e os que não gostam da luz difusa. Os fãs de histórias misteriosas e os que resolvem palavras cruzadas. Os profundos e os iluministas. Os inspirados e os desconfiados. Os que estão interessados no fundo geral e universal do qual as coisas se destacam vagamente e os que estão interessados nas diferenças pelas quais as coisas se distinguem. Em suma, o metafísico e os fenomenologistas. O primeiro tipo procura penetrar pela neblina, o segundo procura removê-la. Porque o primeiro a afirma e o segundo a nega. São, creio, duas atitudes fundamentalmente opostas e entre elas se ergue o grande divisor de águas que divide a humanidade. Mas se trata de atitudes, não de situações diferentes. Todos os homens, por serem homens, estão na neblina, queiram ou não queiram. (FLUSSER, 2010, p. 150)

Flusser se identifica com o segundo grupo, o daqueles que querem remover as neblinas. Porém o que ele afirma é que mesmo que se distinga através da razão as neblinas ideológicas, que turvam o pensamento, das neblinas reais, que representam o mistério da natureza, sempre restará um segredo inatingível, que representa os sentidos da vida que o homem busca tentar descobrir. Para ele, o verdadeiro “*homo religiosus*” não é aquele que acredita piamente nos mitos obscuros da religião, mas aquele que desconfia do mundo através da razão e busca resposta mesmo que não as encontre.

Frame do vídeo Foz, de Hugo Fortes, 2016

É o que descobriu que a remoção das neblinas metafóricas resulta no mergulho em neblinas concretas. Quem sabe é isto a dignidade: remover neblinas metafóricas para mergulhar em concretas? Ser antiobscurantista para poder mergulhar no verdadeiro escuro?”(FLUSSER, 2010, p. 156)

A arte, assim como a filosofia, busca um embate com as neblinas. Talvez, seu caminho para revelá-las, entretanto, não seja tanto no sentido removê-las, mas o de encará-las de perto. É claro que mesmo na arte há o funcionamento da razão e há artistas que preferem a clareza das ideias, porém, por sua própria definição, não é obrigação da arte encontrar verdades e comprovar teses, como a ciência, embora ela possa alcançá-las por outros meios. Fascina-me na história da arte o embate de ideias que surge nos séculos XVIII e XIX entre o Romantismo e o Neoclassicismo. De um lado as brumas e a espiritualidade, do outro a razão e a construção da clareza. Embora saiba que nos dias de hoje tais questões são bem mais complexas, admito minha pendência para o lado romântico.

É por isso que encarno um personagem que se questiona diante das brumas, se lança em sobrevoos, ainda que com os pés fincados no chão. É assim que me apresento na fotografia “Caspar David Friedrich e Eu”. Conforme o próprio título diz, a imagem faz referência direta à pintura “O caminhante sobre o mar de névoa” (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*), de Caspar David Friedrich, realizada em 1818. A obra é um dos ícones do movimento romântico alemão. Trata-se de um auto-retrato do artista no alto de um vale com picos nevados rodeados por neblinas. É uma cena icônica da representação do sublime, em que o homem se questiona diante da imensidão, do vazio e do mistério do mundo natural. Em minha versão, estou também sobre uma grande pedra,

olhando para a deslumbrante paisagem da Rocky Mountain, no Colorado, EUA. Não é a mesma paisagem de Friedrich, mas o sentido é o mesmo e a associação à imagem original é bastante clara. Na exposição “Pouso para Pensamentos e Pássaros”, a fotografia foi colocada do lado de fora da sala, logo na entrada, oferecendo pistas sobre o que se apresenta em seu interior. Afinal, a exposição não trata apenas de pássaros, mas do voo dos pensamentos humanos. Assumo-me portanto como romântico, mesmo que eu mesmo desconfie às vezes das brumas e busque pousos nas terras da razão.

Não podemos mais vivenciar o sublime como viam nossos antepassados, já que nossos aviões voam mais alto que os pássaros e nossa cultura tecnocientífica já traçou sua geometria em nossas paisagens e transformou os seres alados em animais empalhados, classificados e guardados em caixas que exibem sequências de mortes. Os livros que liam nossos antepassados não trazem instruções para nossos voos solos e temos que descobrir como nos livrar do peso de nossas asas de chumbo no embate com a matéria das páginas que manipulamos com nossa mão livre, porém presa ao corpo. A história, entretanto, não é uma pura sucessão de fracassos, mas nos ensina que entre as mortes e as agruras dos despenhadeiros, há sempre renascimentos e ninhos. É necessário que nos questionemos quais os direitos que temos nas sucessões, quais são as heranças que recebemos e quais serão as que deixaremos. Mesmo que nossa neblina pareça artificial, ou coberta por camadas e mais camadas de ideologias, ciências, mitologias, tecnologias, capitalismo e outras histórias, não podemos deixar de buscar um encontro com as neblinas reais, com o mistério que o mundo natural nos oferece, ao menos enquanto ele ainda existe.

Por isso procuro observar garças, mesmo que elas habitem estruturas construídas ou mesmo que se transformem em desenhos congelados e espectros. Admiro pássaros que constroem seus ninhos nos turbilhões das cataratas. Busco na escrita e nos livros um local de pouso, não como âncora, mas como terra que me serve como apoio para o impulso para voar mais longe. Como docente, tento aprender lições de evolução que não me aprisionem em caixas, mas fluam em um sobrevoo livre. Um fluxo que deságua em uma foz de pensamentos que contornam os sedimentos das pedras, esculpindo-as com o tempo, mas seguindo em frente. Sei que nem sempre decolo, que minhas penas também são de chumbo, e às vezes nem isso, apenas. Mas como artista, devo seguir o sabor do vento, não em um voo sem rumo em meio ao despenhadeiro, mas descobrindo a neblina conforme ela se apresenta. A Natureza é meu pouso, pois não se pode permanecer eternamente a flutuar no vento. Mas é também meu impulso para o voo que alcanço pela cultura, mesmo que ela me lance na neblina. Todo voo é feito de chegadas e partidas, atravessa os espaços e tempos, e exige nossos esforços humanos para que reconheçamos os animais em nós.

Partida

Chego até aqui. A viagem foi longa. Vejo paisagens pela janela da aeronave, camadas de imagem que me atravessam a memória. Percebo sua planaridade, seus campos de cor, suas figuras geométricas e abstrações. Seus traçados de territórios e determinações de limites. Suas vontades políticas, histórias de separações, vidas em partes que demarcam a terra. Cada parte um retalho, que procuro cerzir em uma longa colcha. Teço-a com fios de arte e de comunicação. Teço-a sem fios, wi-fi. Ligo terrenos virtuais e reais, sobrevoou uma rede de contatos e afetos. Aproprio-me de certidões de propriedade e questiono-me sobre a propriedade deste ato. Busco um caminho próprio, ao ligar minha rede de pontos e mensagens. Escrevo cartas, coloco-as sobre a mesa. Revolvo a terra, coloco-a sobre a mesa. Envelopo matérias, arquivo-as em caixas e deixo-as escapar pelas bordas. Uso a língua para aplicar selos e também para falar com meus destinatários. Línguas se sobrepõem, deslizam desejos, atravessam distâncias, confundem as conversas. Língua-mãe, língua estrangeira. Estranho-me em territórios outros, entranho-me de outros. Olho em seus olhos e vejo meu reflexo. Reflito.

Reflito sobre limites. Sobre caixas do pensamento. Sobre águas em aquários e sobre o quebrar do vidro. Sobre a transparência do através e sobre pontes que atravessam fronteiras. Sobre rios que fluem e sobre rios que dividem os dois lados da margem. Sobre brancos e pretos. Sobre voos e mergulhos. Sobre animais e homens. Sobre a fala dos outros. Sobre depois e antes. Sobre histórias sobre histórias, camadas sobre camadas. Sobre encobrimentos e descobertas. Sobre proximidades e distâncias. Sobre imagens e coisas. Sobre texto e obra. Sobre virar as páginas. Sobre ser docente e livre. Sobre livros. Sobre asas e quedas. Sobre evoluções e recuos. Sobre fluxos plenos e paradas necessárias. Sobre vida. Sobre morte. Sobre o que há ou não há entre elas. Sobre o que sobra. Sobre peles, sobre pelos, sobre penas. Sobre arte, sobrevoou, sobrevivo.

Preocupo-me com o peso da bagagem. Sobreposos. Teço uma trama de textos para carregá-los. Alguns caem pelo caminho, outros me dão mais força nos braços. Encontro filósofos, geógrafos, políticos, antropólogos, biólogos, historiadores, juristas, teóricos, artistas, especialistas em multiplicidades. Todos me falam em complexidades, explicam o inexplicável, pleiteiam futuros. Alguns tentam compreender o passado, mas todos estão presentes. Não pretendem dissolver totalmente os contornos, apenas multiplicá-los, rizomizá-los, abrir portas entre eles, fractalizá-los, torná-los maleáveis como membranas transparentes. Como asas de libélulas que permitam voos. Não dissolver-se totalmente na neblina, apenas reconhecer sua existência. Asas de libélulas como redes. Teias e tramas. Medir o imensurável. A ciência das ciências, às vezes inconsciente. Senciente. Estou ciente.

Embarco em manias de levezas, mas contraponho-as com chumbo. Interesse-me pelas matérias e misturo-as com imagens. Atravesso tecnologias. Proponho ações, coloco coisas em movimento. Pego-as com a mão livre, a mão que voa no espaço e se inspira por pássaros. Encontro bichos, promovo fábulas. Converso com eles e escuto o que eles falam. Nem sempre entendo, nem sempre me entendem. Problemas de línguas e territórios. Olho nos olhos de cães e pessoas. Vigio seus sonhos. Adormeço no tempo. Encontro-me com corvos. Contam-me de lendas lentas. Lobos-marinhos e marinheiros. Atravessam mares, mudam de ares. Índios e caças. Viajo com viajantes. Sobreponho ontens. Tropeço em antes. Espio entre os olhos de zoos. Repenso pensamentos selvagens. Coloco-me do outro lado da grade. Acredito em grades, grids, diagramas, gramas. As que crescem e as que pesam. Pesares e asfaltos. Faltas. Atropelamentos que fotografo. Gravo. Grávido de gravidades e gravitações. Atmosferas. Feras entre as esferas. Garças em gráficos. Desenhos. Planos. Mapas. Projetos. Proposições. Exposições. Posições.

Pretéritos e pretensões. Antes será antes, pois depois virá depois. Antes já foi depois de outro depois. Depois virá depois de antes, mas depois se tornará antes. Temporalidades, distâncias. Simultâneas. Meu tempo, teu tempo, encontrando-se entre objetos. Obra, meio. Ambiente. Anteparo para teus olhos. Diante, paro. Permaneço, penetro, performo. Formo. Construo desconstruções de luzes e escuros. Traduzo-me em diversas linguagens. Linhagens desalinhadas. Refaço, revejo-me, reviso. Aprendo lições com o que ensino. Aculturo-me. Crio artifícios naturalmente. Costuro natureza com cultura. Cerzir cesuras.

Escrevo-me. Percebo-te. Junto tuas asas e as minhas. Caminho, deixando passos entre espaços. Observo paisagens e seus habitantes. Habito personagens. Necessito paragens. Disparagens. Necessito deixar-te. Necessito arte. Necessito aterrisagens e outras imagens. Viagens. Pousos, passagens. Chegadas, partidas. Toda chegada é também partida. Um parto. Reparto-me. Repenso. Repouso. Impulso. Juntas minhas asas e as tuas. Entre elas apenas o vento. Entre elas há penas. O vento. Sobrevoos.

Bibliografia

ADAM, Hans Christian. **Karl Blossfeldt**. Köln, Taschen, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. The Open. **Man and Animal**. Stanford, California: Stanford University Press. 2004

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**, tradução de Maria Lúcia Pereira - Campinas, SP : Papyrus, 1994. -- (Coleção Travessia do século)

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

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos Líquidos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BERGER, John. **Why look at animals?** London: Penguin books. 2009.

BURKE, Edmund. **De lo sublime y de lo belo**. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

BURT, Jonathan. Der Post-humane mensch und das post-animale tier. In: ULLRICH, Jessica et al. **Ich das Tier**. Tiere als Persönlichkeiten in der Kulturgeschichte. Berlin: Reimer Verlag, 2008.

CANTON, Kátia(org.). **Poéticas da Natureza**. São Paulo: PGEHA/Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2009.

CANCLINI, Arnoldo. **Índios Fagueiros**. Vida, Costumbres e historia. Buenos Aires: Editorial Dunken. 2009

CARVALHO, Eide M Murta. **O Pensamento Vivo de Darwin**. São Paulo: Martin Claret Editores, 1986.

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

CORRIN, Lisa Grazione. **Mark Dion**. London: Phaidon, 1997.

CREASE, Robert P. **Os 10 mais belos experimentos científicos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2006

DARWIN, Charles. **A origem das espécies**. São Paulo: Martin Claret Editores, 2004 . (3a. ed)

DEAN, Tacita; MILLAR, Jeremy. **Art Works Zeitgenössische Kunst: Ort**. Hildesheim:Gerstenberg Verlag, 2005.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol 1 e Vol. 4. São Paulo, Editora 34, 1997

DELEUZE, Gilles et GUATTARI. **O que é a filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 2013.

DERRIDA, Jaques. **O animal que logo sou**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

DI FELICE, Massimo. **Paisagens pós-urbanas**: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar. São Paulo: Anablume, 2009.

DOPPLER, Elke; STORCH, Ursula. **Garten Kunst**. Wien: Holzhausen Nfg., 2002.

DORFLES, Gillo. **Natureza y Artificio**. Lumen, 1972.

ELIASSON, Olafur; GRYNSTEJN, Madeleine et. al. **Olafur Eliasson**. London : Phaidon Press, 2002

ELIASSON, Olafur. **Your Engagement has Consequences**. On the Relativity of Your Reality. Baden/Switzerland: Lars Müller Publishers, 2006

FORTES, Luiz Roberto Salinas. **Rousseau: o bom selvagem**. São Paulo: FTD, 1989

FORTES, Luiz Roberto Salinas. **O Iluminismo e os reis filósofos**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

FORTES, Hugo Fernando Salinas, Junior. **Poéticas Líquidas**. A água na arte contemporânea. Tese de doutorado. São Paulo: ECA-USP. 2006

FORTES, Hugo Fernando Salinas, Junior. Interações entre natureza e ciência na arte contemporânea. In: **Art & Sensorium**, v. 1, p. 79-96, 2014.

FORTES, Hugo Fernando Salinas, Junior. Modelos de Representação das Ciências Naturais na Arte Contemporânea. In: **Revista Arte ConTexto**, v. 3, p. s/n-s/n, 2015.

FORTES, Hugo Fernando Salinas, Jr.. **Urbi et Orbi - Para a cidade e para o mundo**. São Paulo: Paço das Artes / Imprensa Oficial, 2010. v. 1.

FLUSSER, Vilém. **Natural:mente**: vários acessos ao significado de natureza. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007

FONTCUBERTA, Joan et FORMIGUERA, Pere. **Fauna**. Sevilla / Málaga: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura: 1989.

FRANZEN, Brigitte; KREBS, Stefanie. **Landschaftstheorie**. Köln: Verlag der Buchhandlung, Walther König, 2005

GAMBINI, Célia & KÜHL, Paulo Mugayar. (orgs.). **Rousseau e as artes**. Cotia, SP: Atelier Editorial, 2015.

GILBERT, Pamela. John Abbott. **Birds, Butterflies and Other Wonders**. Londres: Merrell, Holberton Publishers and The Natural History Museum. 1992.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Associação Editoria Humanitas / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

GOETZ, Ingvild; MEYER-STOLL, Christiane(ed.). **Arte Povera**: Arbeiten und Dokumente aus der Sammlung Goetz 1958 bis heute. München: Kunstverlag Ingvild Goetz G.m.b.H., 1997.

GUATTARI, Felix. **As três ecologias**. Campinas, SP: Papirus, 2014

HARAWAY, Donna et AZERÊDO, Sandra. Companhias multiespécies nas naturezas culturas: uma conversa entre Donna Haraway e Sandra Azerêdo. In: MACIEL, Maria Esther. **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. (p. 389 - 418)

HARAWAY, Donna. **When species meet**. Minnesota, USA: University of Minnesota Press, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010.

HOBBS, Robert. **Robert Smithson**: a retrospective view. Ithaca, New York: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, s.d.

HOCKNEY, David. **David Hockney's Dog Days**. London: Thames & Hudson, 2006

HUMBOLDT, Alexander von. **Ansichten der Natur**. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 2004.

JACKSON, J.B. (ed.), 'Concluding with Landscapes'. In: JACKSON, J.B.(ed.) **Discovering the Vernacular Landscape**; New Heaven: Yale University Press, 1984.

JACKSON, John Brinckerhoff. Landschaften. Ein Resümee (1984) In: FRANZEN, Brigitte et KREBS, Stefanie. **Landschaftstheorie**. Texte der Cultural Landscape Studies. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005

KAC, Eduardo. **Signs of Life: Bio Art and Beyond**. Cambridge: MIT Press, 2007.

KASTNER, Jeffrey. (ed.). **Land and environmental art**. London : Phaidon Press, 1998.

KASTNER, Jeffrey (ed.) **Nature**. Documents of Contemporary Art. London: Whitechappel Gallery and The MIT Press, 2012

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. (tradução Jorge Menna Barreto) In: **Arte e Ensaios** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ – ano XV – número 17 – 2008

LAABS, Annegret. **La Poetica dell' Arte Povera**. Magdeburg: Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Hatje Cantz Verlag, 2003

LATOUR, Bruno. Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno. In: **Revista de Antropologia**, São paulo, Usp, 2014, v. 57 n° 1. (p.11-31)

LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos**. Ensaios de Antropologia Simétrica. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994

LESTEL, Dominique. A Animalidade, o humano e as "comunidades híbridas". In: MACIEL, Maria Esther. **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. (p. 23-54)

LEVI-STRAUSS, Claude. **Saudades do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MACIEL, Maria Esther. **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MALAMUD, Randy. Animais no cinema: a ética do olhar humano. In: MACIEL, Maria Esther. **Pensar/escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MARTINS, Ana Cecilia Impellizieri (org.). **Flora Brasileira**. História, Arte e Ciência. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MORLEY, Simon. **The Sublime**. Documents of Contemporary Art. London: Whitechappel Gallery and The MIT Press. 2010.

MYERS, William. **Bio Design**. London: Thames and Hudson, 2012

NAGEL, Thomas. Como é ser um morcego? tradução: Paulo Abrantes e Juliana Orione. In: **Cad. Hist. Fil. Ci.**, Campinas, Série 3, v. 15, n. 1, p. 245-262, jan.-jun. 2005.

NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura. In: MACIEL, Maria Esther. **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PICKERAL, Tamsin. **The Dog**. 5000 Years of the Dog in Art. London: Merrell Publishers, 2008.

QUINTANA, Mario. **Água**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2001.

RIBON, Michel. **A Arte e a Natureza**. Campinas, SP: Papirus, 1991.

REICHLE, Ingeborg. **Art in the age of technoscience**. Genetics Engineering, Robotics and Artificial Life in Contemporary Art. Wien: Springer Verlag, 2009

RIBON, Michel. **A arte e a natureza**; tradução Tania Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1991.

ROLNIK, Suely. CARTOGRAFIA ou de como pensar com o corpo vibrátil. In: **Cartografia sentimental** : transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2006 (disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf>)

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço** : Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: EDUSP, 2008. (4a. ed)

SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. São Paulo, Companhia da letras, 1996

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

SMITH, Stephanie. **Ecologies: Mark Dion, Peter Fend, Dan Peterman**. Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art/ The University of Chicago, 2000

STERNAD, Christian. Den Tod als Tod vermögen. Zum Tod des Tieres aus phänomenologischer Sicht. In: ULLRICH, Jessica et ULLRICH, Antonia.(Hg.) **Tierstudien: Tiere und Tod**. Berlin: Neofelis Verlag, 2014

TAYLOR, James. **A viagem do Beagle**: A extraordinária Aventura de Darwin a bordo do famoso navio de pesquisa do Capitão Fitz Roy. São Paulo: EDUSP, 2009.

TRIMER, Nelsita F. de Campos (Org.). **Ciência, história e arte: obras raras e especiais do Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo**. São Paulo: EDUSP : FAPESP, 2009

TYLER, Tom. Como a água na água. In: MACIEL, Maria Esther. **Pensar/escrever o animal**: ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

ULLRICH, Jessica et al (Hrsg.). **Ich das Tier**. Tiere als Persönlichkeiten in der Kulturgeschichte. Berlin: Reimer Verlag, 2008.

ULLRICH, Jessica et ULLRICH, Antonia.(Hg.) **Tierstudien: Tiere und Tod**. Berlin: Neofelis Verlag , 2014

ULLRICH, Jessica. Der Blick der Wächterin. Die Hündin Brioché in Hugo Fortes'Video 'Vigia'. In: ULLRICH, Jessica et al (Hrsg.). **Ich das Tier**. Tiere als Persönlichkeiten in der Kulturgeschichte. Berlin: Reimer Verlag, 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas Canibais**: Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo, Cosac Naify, 2015.

VIEIRA, Maria Elena Merege. **O jardim e a paisagem**: espaço, arte, lugar. São Paulo:Annablume,2007.

WITKOWSKI, Nicolas. **Uma história sentimental das ciências**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004

WULLEN, Moritz. **Natur als Vision**. Katalog der Ausstellung der Tate Britain in Zusammenarbeit mit der Alten Nationalgalerie Berlin. Berlin: SMB DuMont, 2004.

Créditos das Fotografias:
Leocádia Costa (p. 22)
Audio Cepeda (p. 41)
Síssi Fonseca (p.46,61,65,71,82,88)
Rogério Canella (p.104)
Patricia Moreira (p.161,173,176,177,180,183)
Roberto Alegre (p.172)
Teresa Siewerdt (p.122, 125)
Darlene Farris-Labar (p.256 e capa)
Hugo Fortes (demais fotos)

Design gráfico: Hugo Fortes