UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

EUNICE MARIA DA SILVA

Diálogos e convergências entre arte e ambientalismo: considerações para uma História da Arte Ambiental

EUNICE MARIA DA SILVA

Diálogos e convergências entre arte e ambientalismo: considerações para uma História da Arte Ambiental

Versão Corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Doutor em Artes

Área de Concentração: Estética e História da Arte Orientadora:

Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves Coorientador:

Prof. Dr. Marcos Sorrentino

São Paulo 2021 Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S586d

Silva, Eunice Maria da
Diálogos e convergências entre arte e
ambientalismo: considerações para uma História da
Arte Ambiental / Eunice Maria da Silva; orientadora
Lisbeth Rebollo Gonçalves - São Paulo, 2021.
153 f.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estética e História da Arte.

1. Arte. 2. História da Arte. 3. História da Arte Ambiental. 4. Arte Ambiental. 5. Ambientalismo. I. Gonçalves, Lisbeth Rebollo, orient. II. Título.



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): EUNICE MARIA DA SILVA

Data da defesa: 12/11/2021

Nome do Prof(a). orientador(a): Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves

Nos termos da legislação vigente, declaro <u>ESTAR CIENTE</u> do conteúdo deste <u>EXEMPLAR CORRIGIDO</u> elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me <u>plenamente favorável</u> ao seu encaminhamento e publicação no <u>Portal Digital</u> <u>de Teses da USP</u>.

São Paulo, 19 / 11/ 2021

Assinatura do(a) orientador(a)

SILVA, Eunice Maria da. **Diálogos e convergências entre arte e ambientalismo: considerações para uma História da Arte Ambiental**. 2021. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Interunidades em Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2021.

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes

Área de Concentração: Estética e História da Arte Orientadora: Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves Coorientador: Prof. Dr. Marcos Sorrentino

Aprovado em 12 de novembro de 2021.

Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves - PGEHA - ECA USP
Presidente da Comissão Julgadora

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Michèle Ton	noko Sato - Instituição: UFMT
Julgamento:	Assinatura:
Prof. Dr. Robson Xavie	er da Costa - Instituição: UFPb
Julgamento:	Assinatura:
Prof. Dra. Laura Alves Ma	artirani - Instituição: ESALQ USP
Julgamento:	Assinatura:
Prof. Dr. Artur Matuck PGEH	HA - Instituição: PGEHA - ECA USP
Julgamento:	Assinatura:
Prof. Dra. Elza Maria Ajzenbe	erg - Instituição: PGEHA - ECA USP
Julgamento:	Assinatura:

Para Roselis von Sass que com seus livros, redespertou em mim, muito cedo, o reconhecimento de Gaia e seus encantados.

Dedico também aos meus orientadores, Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves e Prof. Dr. Marcos Sorrentino. Sem a sensibilidade e sabedoria que os caracteriza, não teria sido possível concluir esse trabalho nessa época turbulenta.

AGRADECIMENTOS

À Francisco Carlos Maia Muniz Mourão, minha alma gêmea, pelo desprendimento em abrir mão temporariamente de seus projetos para me apoiar todos os dias em tudo, do suporte nas tecnologias às refeições, incluindo inúmeras leituras desse texto, sugestões e muitas conversas sobre os temas dessa pesquisa.

À minha querida filha Natalie da Silva Baptista, sempre presente.

À amiga Lenice Cunha Freire pelo entusiasmo, generosidade, correções e sugestões após ler pacientemente muitos textos, minha profunda gratidão.

Às minhas irmãs Dirce Maria da Silva e Lúcia Maria da Silva e à amiga Paula Nobre pelo apoio, suporte e carinho nas mais variadas formas.

À toda minha família por acreditar, sempre.

Aos professores incríveis da EMEF Teófilo Benedito Ottoni, muitos dos quais mestres e doutores, por sempre estarem dispostos a conversas estimulantes sobre questões direta e/ou indiretamente ligadas à essa pesquisa: Arlete Borba da Silva, Ana Paula Martins, Bruno Henrique Pereira Silva, Cassiana da Silva Wasilewski, Maria Betânia Rodrigues da Silva, Monica Moraes de Oliveira, Olga Mathias Jamhour, Paulo Giovanni de Almeida Nicolini e a David Leandro Cavalcante enquanto esteve na escola.

Aos amigos da gestão da mesma escola, pelo incentivo e parceria nos desafios de pesquisar e lecionar ao mesmo tempo: Heloisa Vigeta Lima, Flávio Pereira de Souza, Tânia Maria da Silva Nunes Pereira Luiz, Isabel Cristina Carvalho de Jesus, Felipe Mariano Andrade, Valdinei Paluri dos Santos. Ana Paula Bonanho dos Reis Buassalli.

À querida Margarida Rosa Gonçalves Côrte, também da escola Teófilo, pelo profissionalismo, parceria e amizade que sempre ilumina meus dias, minha gratidão.

À amiga Roberta Zanoni, pelo apoio, amizade e bom humor nos momentos mais tensos.

Ao querido Prof. Dr. Artur Matuck por nunca me deixar desistir e acreditar, mesmo quando as ideias eram bem pouco convencionais.

Agradeço à secretaria do Programa de Pós-graduação em Estética e História da arte – PGEHA, Paulo Cesar Lisbôa Marquezini e Neusa Maria Falavigna Brandão, pelo apoio incondicional e profissionalismo perante os desafios que se apresentaram à pesquisa durante a pandemia que aconteceu nos anos finais desta Tese.

Gratidão também à comunidade PGEHA e representantes discentes pelo companheirismo e atenção, construindo um ambiente acolhedor e de auxílio mútuo.

Agradeço aos coordenadores do PGEHA pelo apoio e compreensão aos pesquisadores.

Agradeço à Universidade de São Paulo pela oportunidade de estudo e pesquisa desde a graduação até o presente doutorado num percurso de mais quarenta anos.

À tantas pessoas e seres, perto ou longe, de lá e de cá que acompanharam essa jornada.

RESUMO

SILVA, Eunice Maria da. **Diálogos e convergências entre arte e ambientalismo: considerações para uma História da Arte Ambienta**l. 2021. Tese (Doutorado em Artes) – Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2021.

Desde as mais antigas manifestações artísticas em cavernas até as possibilidades gráficas digitais associadas a instrumentos que ampliam nossa visão e conhecimento do mundo, a arte contribuiu para desvendar a Natureza e moldar as formas de olhar. ver e conhecer o ambiente a nossa volta. O objetivo desse trabalho é analisar, ainda que preliminarmente, a arte feita a partir dos diálogos e convergências da arte com a Natureza e o ambiente, elegendo alguns exemplos ao longo da história para trazer à tona esses momentos em que arte e Natureza se ligam de forma coalescente, transcendente e/ou ativa e mutuamente transformadora, enquanto tece considerações para uma História da Arte Ambiental. Analisa como o olhar do artista — e o contexto em que a arte é produzida — tem se relacionado com o ambiente, com a paisagem, com os animais e com a Natureza, ao mesmo tempo em que evidencia relações da sociedade com o planeta e com Gaia. A pesquisa se desloca por duas esferas: a História da Arte e a História Ambiental apoiando-se em uma abordagem exploratória qualitativa. Essas 'histórias' se interligam propondo reflexões entre arte e ambientalismo, dois fenômenos tão importantes em um momento de crise ambiental com reflexos em todos os setores da sociedade. No âmago dessa jornada está a própria convivência da humanidade com a Natureza, suas convicções, crenças, aspirações, avanços e retrocessos, que se refletem em trabalhos artísticos, os quais podem ser belos, sublimes, inquietantes, provocativos ou terríveis e intimidadores. Uma jornada que se inicia nas práticas mágico/ritualísticas, passa pela fotografia, a Land Art, o ambientalismo chegando até a chamada espiritualidade laica, evidenciando caminhos e expressões que extrapolam as questões temporais e dá sentido a muitas manifestações e motivações artísticas ambientais. Por fim, traz para análise a arte e saberes de comunidades originárias questionando a viabilidade de classificações anglo-euro-cêntricas nesses contextos, especialmente em suas relações com o ambiente e os outros seres. Algumas questões que emergiram desse percurso: Como nosso relacionamento com o meio ambiente se manifesta na Arte Ambiental? Essas obras serão um indicativo do estado da nossa sociedade em relação à Natureza? A arte pode tornar visível e acessível fenômenos e saberes que outras áreas do conhecimento humano não consequem, especialmente as dimensões invisíveis a olhos reféns do materialismo? Embora não seja possível dar respostas definitivas a perguntas como essas, elas são subjacentes à pesquisa, norteando uma busca que, assim como a arte, nem sempre é passível de se definir objetivamente, não obstante, delineou-se o protagonismo das artes nessa rede de significados e saberes em alguns momentos em que a arte se voltou para o ambiente e as consequências das ações do ser humano sobre a Natureza.

Palavras-chave: Arte. Ambientalismo. Arte ambiental. História da arte ambiental.

ABSTRACT

SILVA, Eunice Maria da. **Dialogues and convergences between art and environmentalism: considerations for a History of Environmental Art**. 2021. Thesis (Doctorate in Arts) – Inter-units in Aesthetics and Art History, University of São Paulo, 2021.

From the oldest artistic manifestations in caves to the digital graphic possibilities associated with instruments that broaden our vision and knowledge of the world, art has contributed to unveiling nature and shaping the ways of looking, seeing and knowing the environment around us. The objective of this work is to analyze, although preliminarily, the art made from the dialogues and convergences of art with Nature and environment, by electing some examples throughout history to bring to light these moments in which art and Nature are connected in a coalescent, transcendent and/or mutually transformative way, while weaving considerations and reflections for an Environmental Art History. It analyzes how the artist's gaze – and the context in which art is produced - has been related to the environment, the landscape, animals, and nature, while at the same time shows society's relations with the planet and with Gaia. The research moves through two spheres: Art History and Environmental History, supported by a qualitative exploratory approach. These 'stories' are interconnecting proposing reflections between art and environmentalism, two phenomena so important in a time of environmental crisis with reflections in all sectors of society. At the heart of this journey is humanity's own coexistence with nature, its convictions, beliefs, aspirations, advances, and setbacks, which are reflected in artistic works, which can be beautiful, sublime, disturbing, provocative, or terrible and intimidating. A journey that begins with magical/ritualistic practices, passes through photography, Land Art, environmentalism, reaching the so-called secular spirituality, evidencing paths and expressions that go beyond the time issues and give meaning to many manifestations and ecological and environmental artistic motivations. Finally, it brings to analysis the art and knowledge of original communities, ancestors, questioning the feasibility of Anglo-euro-centric classifications in these contexts, especially in their relations with the environment and other beings. Some questions emerge from this path: How is our relationship with the environment manifested in Environmental Art? Will these works be indicative of the state of our society in relation to Nature? Can art make visible and accessible phenomena and knowledge that other areas of human knowledge cannot, especially the dimensions invisible to eyes hostage to materialism? Although it is not possible to give definitive answers to questions such as these, they are underlying the research, leading a search that, like art, is not always able to define itself objectively, nevertheless, the protagonism of the arts in this network of meanings and knowledge was outlined at times when art has turned to the environment and the consequences of human actions on Nature.

Keywords: Art. Environmentalism. Environmental art. History of environmental art.

LISTA DAS IMAGENS

Figura 1 - Essa pintura de Francesco Goya (1746-1828), que faz parte da série Pinturas Negras, retrata dois homens lutando atolados em um pântano ou areia movediça. Título original: Riña a garrotazos , 1820-1823, 261cm x 125xm. Técnica mista sobre revestimento de parede transferido para tela - Museu do Prado
Figura 2 - Pintura rupestre nas cavernas de Sulawesi na Indonésia, datadas de aproximadamente 45 mil anos a.C. Até a presente data, 2021, tem sido considerada pelos seus descobridores a mais antiga representação figurativa da humanidade. Normalmente chamada de porco verrugoso ou "warty pig", e representa um tipo de javali endêmico da Indonésia
Figura 3 - Representações de animais e figuras humanas no Sítio Arqueológico do Baixão da Vaca dentro do Parque Nacional Serra da Capivara em São Raimundo Nonato, Piauí, Brasil.
Figura 4 - Leoa ferida , detalhe de relevo mural do Palácio Norte de Assurbanipal, Nínive, atual, Iraque, período assírio, c. 650 a.C., Museu Britânico, (Alabastro, 86 cm x 5 cm x 48 cm).
Figura 5 – "Esta é a mais antiga escultura narrativa da Mesopotâmia (em relevo) e a primeira evidência documentada da caça ao leão na Mesopotâmia. Ele retrata dois homens caçando leões usando uma lança e flechas. Warka (antiga Uruk), Iraque. Período Jemdet Nasr, 3000-2900 a.C." segundo legenda na Wikimedia.org no endereço abaixo
Figura 6 - Pilha de crânios de bisões americanos esperando para virar fertilizante. Essa fotografia de 1892 é um testemunho involuntário do lugar que os animais ocuparam na cultura ocidental em uma época não tão distante de nós
Figura 7 – Grande Pedaço de Relva , Albrecht Dürer, 1503, Caneta e pincel, aquarela e guache sobre pergaminho, realçados com branco, 403 x 311 mm, Museu Albertina, Viena.49
Figura 8 - A tempestade de Giorgione, (c.1506 e1508) 83cm x 73cm — Galeria da Academia, Veneza, já é uma pintura na qual a natureza e sua potência é o elemento mais importante ainda que fosse necessário, pelas tradições da época, representar figuras humanas o que a tempestade fosse uma metáfora
Figura 9 - Retrato de Mona Lisa de Giogonda , c. 1503/1506, 77cmx53cm, tinta óleo sobre painel, Louvre. O retrato é o tema principal, no entanto a paisagem ao fundo é um mundo à parte, pintado tão esmeradamente quando a figura humana. No seguinte endereço é possível visualizar os detalhes na imagem em alta resolução no wikimedia: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Mona_Lisa%2C_by_Leonardo_da_Vin ci%2C_from_C2RMF_retouched.jpg
Figura 10 - Yosemite Valley - William Keith, 1875
Figura 11 - The Tetons - Snake River , 1942, Ansel Adams – Grand Teton National Park, Wyoming; é um exemplo de imagens que ajudaram a divulgar a paisagem de áreas dos EUA

que ainda permaneciam relativamente selvagens. Feita para o Governo Americano para a série de Parques do Sistema Nacional de Parques e Monumentos entre 1941 e 1942 63
Figura 12 - Área da chamada Grandes Planícies, EUA, caracterizadas como pradarias, sujeitas à períodos de seca e cenário do Dust Bowl - evento climático que provocou imensas nuvens de areia ocasionando o deslocamento de populações rurais
Figura 13 - Migrant Mother pode ser vista como um prenúncio das adversidades que migrantes climáticos sofreram e sofrem decorrentes de mudanças ambientias. Também é umas mais importantes fotos da história da fotografia
Figura 14 - A fotografia ' Paisagem com casa ' de Arthur Rothstein demonstra a força das tempestades de areia que ocorreram no Dust Bowl, afetando a vida das famílias com doenças como a "tosse da areia" e em muitos casos obrigando-os a abandonar suas casas e propriedades
Figura 15 - Cecil à vontade no Parque Nacional Hwange (2010)74
Figura 16 – Brahminide : denúncia e ativismo são características de trabalhos artísticos que começam a surgir a partir da década de 1960 em conjunção com novas tecnologias 79
Figura 17 - Robert Smithson estava interessado nas qualidades plásticas e estéticas, mas a obra se tornou conhecida pelo impacto de sua inserção na paisagem e por suas dimensões. Spiral Jetty , Robert Smithson, 1972, 4.6 m x 460 m - fotografada a partir de Rozel Point, Great Salt Lake, UT, EUA, em meados de abril de 2005
Figura 18 - Foto do Catálogo da Exposição Live in your head: When attitudes become form , Kunsthalle Bern, 1969
Figura 19 - Oficina de Imaginação Política realizada na 32ª Bienal de São Paulo, 2016. Foto da autora
Figura 20 - Foto da entrada da ÁGORAOCATAPERATERREIRO, obra de Bené Fonteles na 32ª Bienal de São Paulo, 2016, que constituiu-se em um espaço de ativação artística multicultural, celebração e crítica política130

SUMÁRIO

LISTA DAS IMAGENS	
APRESENTAÇÃO	14
INTRODUÇÃO	14
1 DA CAVERNA À PAISAGEM – DESCOBRIR, TEMER, TESTEMUNHAR, SE	
ENCANTAR	23
1.1. O LONGO CAMINHO ATÉ A RAZÃO	
1.2. DA RAZÃO ÀS LUZES	
1.3. FLORESTAS E PAISAGENS	_
1.4. PRECURSORES DO AMBIENTALISMO: ROMÂNTICOS E NATURALISTAS -1.5. O PAPEL DA FOTOGRAFIA NO PANORAMA AMBIENTAL	
1.5.1. Sierra Club	
1.5.2. Dust Bowl	
1.5.3. New Topographics	
1.5.4. A morte do leão Cecil e a pós-fotografia	
1.6. FOTÓGRAFOS BRASILEIROS E AMBIENTALISMO	
2 NOVAS EPISTEMOLOGIAS NA ARTE E AMBIENTALISMO	84
2.1. LAND ART, ECO ART, ENVIRONMENTAL ART, EARTH ART	
2.2. ARTE E CONSCIÊNCIA AMBIENTAL	86
2.3. PENSAMENTO AMBIENTAL NA ARTE E NA CIÊNCIA	89
3 NATUREZA E AMBIENTE EM EXPOSIÇÕES, CURADORIAS E MUSEUS	
3.1. RELACIONAIS, RADICANTES E AMBIENTAIS	101
3.2. O AMBIENTALISMO NA ARTE BRASILEIRA E NAS BIENAIS DE SÃO PAUL 3.3. ARTIVISMOS RADICAIS	
4 IMANÊNCIAS, TRANSCENDÊNCIAS, ESPIRITUALIDADE	117
4.1. COSMOGONIAS AMERÍNDIAS: OUTRAS VISÕES DA NATUREZA	
CONSIDERAÇÕES SEM FINAIS	135
REFERÊNCIAS	130

APRESENTAÇÃO

Essa pesquisa nasceu de duas áreas às quais sempre me senti profundamente ligada: a Arte e a Natureza. Essas são as raízes que alimentaram muitos anos da minha juventude: olhando pinturas, desenhos, fotografias, muitos livros, plantas, folhas, flores, nuvens, árvores, paisagens, os olhos dos animais, as cores do pôr do sol.

Os frutos se deram inicialmente na forma de trabalhos artísticos em variadas linguagens: fotografia, pintura, gravura, vídeos, artes digitais. Tudo regado com uma intensa atividade didática e ambientalista, seja como professora de artes, seja como ativista em Embu das Artes, cidade onde moro atualmente.

Nasceu então, um ramo novo, chamado pesquisa, que se dividiu em três: o primeiro queria saber como a percepção do ambiente se transforma a partir do advento das novas mídias e do ciberespaço¹. Essa primeira pesquisa resultou na dissertação de mestrado **Ciberpercepção² e intervisualidade ambiental: explorando o espaço contemporâneo** (SILVA, 2016).

Outro buscava investigar, poeticamente, através das imagens e da fotografia, como a transformação da paisagem e o colonialismo impactou minha história pessoal, local e do Brasil? Dito de outro modo, qual é minha história ambiental? Chamei de **Autoetnografia Ambiental**.

Mas enquanto isso amadurece, o terceiro ramo começou a dar flores, pois quanto mais eu investigava a história ambiental, mais apareciam conexões com a história da arte as quais me apontavam uma direção que não era nem só formal, nem só histórico social³. Nesse ramo também convergiam a História da Arte e a História Ambiental, mas nos seus cruzamentos e convergências surgiram muitas surpresas e novas inquietações.

Esse trabalho é o resultado dessas inquietações. Se apresenta como os frutos 'de vez' que podem madurar ou ser consumidos do jeito que estão. Quem sabe quais outros frutos virão? Talvez eles brotem em outro campo chamado História da Arte

¹ Ciberespaço foi um termo inventado por William Gibson, no livro Neuromancer (1991).

² O conceito deriva de *Ciberception* usado por Roy Ascott (ASCOTT, 1994). Derivei o termo para Ciberpercepção por conferir destaque à dimensão da percepção no idioma português.

³ 'Formal e histórico' social foram abordagens distintas na história da arte que marcaram meus estudos e, embora não seja possível aprofundar o assunto, é oportuno citar Argan sobre "diretrizes metodológicas fundamentais [na História da Arte]: *formalista, sociológica, iconológica, semiológica* ou *estruturalista*." (ARGAN, 1994, p. 34).

Ambiental... Que outras histórias serão contadas? Essa teve que começar no passado, embora não fosse a intenção inicial. No entanto, como olhar para as representações figurativas ou simbólicas nos mais antigos registros que temos e não se perguntar como aqueles seres humanos viam o ambiente e a Natureza?

INTRODUÇÃO

A Natureza, bem como o ambiente natural, tem intrigado e fascinado pensadores e artistas. Desde a época em que os primeiros humanos se abrigaram em cavernas até hoje, quando pode-se viver praticamente em qualquer lugar do planeta, ela ainda encerra muitas surpresas, que se ampliam, conforme a ciência descobre seus mecanismos de sustentar a vida. Mas justamente hoje, quando o *Homo sapiens sapiens*⁴ caminha sobre a terra, nos vemos impotentes diante de tantas crises ecológicas e ambientais: mudanças climáticas, esgotamentos dos recursos naturais, desaparecimento de espécies, crueldade com os animais, falta de respeito pela terra.

Nessa longa linha de tempo, a arte tem exercido um papel de destaque no relacionamento com a Natureza, retratando, educando, interpretando, sonhando, representando, investigando e evidenciando o que estava a sua volta na busca por tornar perceptíveis formas, fenômenos, emoções, processos, segredos e saberes. Assim a arte atuou como mediadora entre a sociedade e a Natureza até que seu olhar, intrigado, romântico ou indignado tornou-se uma espécie de sentinela e arauto da perda sentida no distanciamento da Natureza, provocando e incitando essa mesma sociedade a se voltar para as consequências de suas ações sobre o ambiente.

A arte se transformou a cada nova era tecnológica, cultural, social e ambiental, assumindo, em muitos casos, uma feição mais ativista, em face das urgências ambientais que se apresentavam. Em outra frente buscou também as raízes ancestrais em povos nativos e sua arte, ou um tipo de ligação que poderíamos caracterizar como a percepção de algo transcendente ou imanente com e na Natureza.

Quando nos debruçamos sobre o legado do pensamento ocidental, percebemos que a Natureza e seus fenômenos já foram alvo de atenção de filósofos e pesquisadores como Platão, Spinoza, Hegel, Kant, Schelling, Goethe, Humboldt, Merleau-Ponty, Adorno, Morin, Berger e Latour entre outros. Porém, para muitos povos e indivíduos, ela é a força da 'Mãe Terra', uma consciência organizadora e facilitadora da vida. Quem vê a Natureza dessa forma pode se perguntar se cientistas como Lovelock, Margulis, Rupert Sheldrake ou Maturana não estão pressentindo essa força que parece oculta, fora de nós, mas com a qual podemos ou tentamos nos conectar?

⁴ Em tradução livre: o homem que sabe o que sabe, é considerada uma subespécie da espécie predominante do gênero *Homo*, ou seja, do *Homo sapiens* e identificado como o 'homem moderno'.

Os artistas de todas as épocas pressentem 'algo mais' na Natureza, sejam suas vivências e experiências concretizadas nas letras, falas, corpos, visualidades e materialidades, ou não. Alguns artistas estabelecem uma intensa conexão com essa 'força' subjacente que molda, confere forma, cor, som e dinamiza dimensões invisíveis e fenômenos ainda não explicados pela ciência, mas que, acima de tudo, permite a diversidade de formas de vidas na água, na terra, no ar e, tenho certeza, no espaço sideral. Devido a isso, neste trabalho, o termo **Natureza**, com maiúscula, não é algo abstrato e sim uma força 'configurante' do meio e da vida, com suas próprias leis e sabedoria e que é diversa daquela inerente ao '**Humano**'. Simplificadamente e sem desprezar as inúmeras teses já levantadas sobre essa questão, poderíamos dizer e sentir que o 'ser' humano é diferente do 'ser' da Natureza, embora todos sejam filhos de *Omama*-Gaia.

É preciso assinalar, porém, que na maioria das vezes a sociedade vê a Natureza como um pano de fundo, um cenário, algo dado, 'que está lá'. Às vezes nem isso, exatamente como Michel Serres exemplifica no início do livro **O Contrato Natural** (1990), no qual ele descreve como dois adversários lutam entre si, sem prestar atenção ao entorno ou ao fato de que a luta os afundará cada vez mais. Significativa também é a utilização da pintura de Goya para exemplificar seu ponto de vista: Terra e paisagem não podem ser ignoradas.

Figura 1 - Essa pintura de Francesco Goya (1746-1828), que faz parte da série Pinturas Negras, retrata dois homens lutando atolados em um pântano ou areia movediça. Título original: **Riña a garrotazos**, 1820-1823, 261cm x 125xm. Técnica mista sobre revestimento de parede transferido para tela - Museu do Prado.



Fonte: wikipedia.org, domínio público, acessível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Duelo_a_garrotazos,_por_Goya.jpg#file. Acesso em 22/10/2018.

Dois inimigos brandem os seus varapaus, em luta sobre as areias movediças. Atento às tácticas mútuas, cada qual responde golpe a golpe e replica com uma esquiva. [...] Ora, o pintor - Goya - fez mergulhar os dois contendores na lama até aos joelhos. A cada movimento, um buraco viscoso engole-os e ambos se enterram na lama gradualmente. [...] Que o desfecho seja duvidoso, decorre da dupla natureza dos dois inimigos: há apenas dois contendores, que a vitória sem dúvida dividirá. Mas, numa terceira posição, exterior a essa luta, reparamos num terceiro lugar, o pântano, onde a luta se afunda.

Porque aqui, assaltados pela mesma dúvida, os apostadores correm todos o risco de perder, tal como os lutadores, por ser muito provável que a terra absorva estes últimos antes que eles e os jogadores possam ter arrumado as suas contas.

Cada um por si, eis a questão pertinente. Em segundo lugar, está a relação do combate, tão entusiástica que apaixona a plateia e esta, fascinada, participa nela com os seus gritos e moedas.

Entretanto, não esquecemos o mundo das próprias coisas, a areia movediça, a água, a lama, os caniços do pântano? Em que areias movediças nos atolamos em conjunto, adversários ativos e espectadores perigosos? (SERRES, 1990, pp. 11–12).

As concepções sociais, religiosas e científicas se refletem nas maneiras como vemos o meio ambiente. Segundo Berger, "vemos o que sabemos ou acreditamos" (BERGER, 1999, p. 10). Existe outra relação, menos evidente, que perpassa as concepções de mundo: a arte não só representa o que vê, mas também participa da construção do entendimento do que seja esse fenômeno chamado Natureza, trazendo à sociedade, a consciência sobre o sobrenatural, o sublime, e a estrutura subjacente das formas⁵ ou mesmo tornando-a um espelho de nós mesmos.

Estamos rodeados de coisas que não fizemos e que têm vida e estrutura diferentes das nossas: árvores, flores, ervas, montanhas, nuvens. Durante séculos, eles nos inspiraram curiosidade e medo. Eles têm sido objeto de deleite. E assim nós recriamos em nossa imaginação para refletir nossos humores. E agora, pensamos neles como um componente de uma ideia que chamamos de natureza⁶ (CLARK, 1971, p. 13).

⁵ Muitos artistas visuais se dedicam a dar forma e visualidade a essa força que pode ser sentida e pressentida, mas difícil de demonstrar. Podemos, no entanto, citar pesquisadores/artistas multi e transdisciplinares como Humboldt e Goethe que, com seu interesse pelas ciências que estavam nascendo ou se consolidando em suas épocas, estabeleceram pontes para essa percepção. Goethe busca essas respostas em seu interesse como botânico e geólogo em obras como **Metamorfose das Plantas** (GOETHE, 2019) e outras obras, onde tenta evidenciar como a forma está intrinsecamente ligada à vida. Essa discussão nunca será abandonada e pesquisadores recentes, mais ousados, retomarão essa questão, como faz Donna Haraway no livro **Crystals, Fabrics, and Fields Metaphors That Shape Embryos** (HARAWAY; GILBERT, 2004).

⁶ No original: Estamos rodeados de cosas que no hemos hecho y que tienen una vida y estructura diferente de la nuestra: árboles, flores, hierbas, montes, nubes. Durante siglos nos han inspirado curiosidad y temor. Han sido objeto de deleite. E as hemos vuelto a crear en nuestra imaginación para reflejar nuestros estados de ánimo. Y, ahora, pensamos en ellas como componente de una idea que hemos llamado naturaleza.

O capítulo 1 busca iluminar o olhar da arte que se desloca da curiosidade e temor, provavelmente presente nas primeiras manifestações artísticas nas cavernas, para um olhar cada mais crítico e contundente na relação humanidade-natureza. Nesse percurso, esse olhar volta-se intensamente para a representação do corpo humano na arte grega, passa pelo olhar monocentrista da perspectiva no Renascimento, para buscar depois o encanto e o sublime da paisagem no Romantismo saudoso de um mundo natural cada vez mais raro na transição para a era industrial. Evidencia essas transformações também através do olhar daqueles que produziram imagens relacionadas à Natureza, ainda que eles mesmos não se vissem como artistas ou que a sociedade os identificasse por outras denominações.

A fotografia ampliou as possiblidades de representação na conservação e defesa do meio ambiente, não apenas passando a preservar imagens de lugares e memórias, mas também a denunciar, a provocar reflexões e ações, exercendo importante papel em várias frentes: estéticas, éticas, ambientais, sociais, políticas e econômicas.

O capítulo 2 se debruça sobre o pós-guerra e pós-revolução industrial, quando a arte, conforme Carvajal (1985)⁷, "libertada de seus limites com a representação verossimilhante" impulsionada pela fotografia, expande-se para a própria paisagem, usando materiais naturais e efêmeros, mas também ideias, conceitos, itinerâncias e artes expandidas com tecnologias digitais. A convergência das artes com as ciências, iniciada no século XVIII com os naturalistas, viajantes e cientistas, intensifica-se na modernidade e mais ainda na contemporaneidade com novas linguagens e epistemes.

Através do exemplo de alguns artistas, exposições e curadorias na arte contemporânea, o capítulo 3 ilumina convergências com áreas tradicionalmente ligadas às ciências. A biologia, a geografia, a antropologia e a história ambiental se tornam fontes de reflexões e inspiração para a arte. Isso se deve, em parte, à característica que essas disciplinas têm de explicar/explicitar fenômenos naturais e em parte devido à sua capacidade de representar ou reinterpretar a natureza. Essas ciências têm sido incisivamente tocadas pelo atual quadro de perigo para a vida que o modo de produção e consumo contemporâneo representa. Desde o trabalho pioneiro e importante

⁷ Informação verbal - Frase sempre enunciada pelo Prof. Dr. Jorge Aristides de Sousa Carvajal, durante a graduação na Eca-USP, para estimular os alunos a refletirem sobre a questão da verossimilhança na arte. A frase exata era: "A fotografia libertou a arte de seu compromisso com a verossimilhança". Não foi possível determinar se ele se referia a outro autor.

de Rachel Carson alertando o mundo para os riscos dos pesticidas em **Silent Spring** lançado em 1962⁸, até as angustiantes perguntas de antropólogos como Débora Danowski e Eduardo Viveiro de Castro que perguntam: '**Há mundos por vir?'** (2014), temos um número crescente de cientistas que se veem obrigados a pensar e analisar essa zona comum das ciências com o mundo natural, cada vez mais afetada pelas dinâmicas sociais.

A arte participa dessas interações entre áreas de produção de conhecimento com a possibilidade de movimentar outras dimensões como a emoção, a sensibilidade e o prazer estético, de uma forma que nenhuma ciência conseguiria: "[...] Eles [os artistas] podem ser viscerais. Eles podem ficar emotivos. Eles têm permissão para se conectar com as pessoas de maneiras que a ciência simplesmente não pode"9, (VELTMAN, 2016) diz o cientista Jeff Brown sobre a parceria com os artistas Helen e Newton Harrison na estação de pesquisa na *Sagehen Creek Field Station* 10, em Sierra Nevada, nos Estados Unidos.

Esta é justamente uma das hipóteses desse trabalho: pressuposto que a arte movimenta instâncias como a sensibilidade e a intuição, ela se torna reduto e recurso para todos os que sentem que, apenas com raciocínio e dados, ainda que necessários e importantes, será impossível chegar à mudança de paradigma suficiente na crescente destruição do planeta. Aquele 'algo mais' que os artistas buscam e que sociedades ancestrais têm como base de suas comunidades: a conexão com a Terra é impossível de alcançar apenas com inteligência, discursos ou tecnologias.

Esse sentimento de 'algo mais' referido acima também é um traço comum entre muitos que se dedicam ao ambientalismo estabelecendo zonas de coalescências entre a arte, o ambientalismo e a Educação Ambiental¹¹.

O movimento ambientalista tem como um dos seus aspectos mais evidentes uma certa mística ou espiritualidade particular que tende a ser qualificada como "ecológica". Esta, por uma questão de filiação histórica, também se revela nos valores e pressupostos teóricos e práticos de algumas correntes da educação ambiental (EA), que na sua maior

⁸ Publicado no Brasil com o nome **Primavera Silenciosa**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1964.

⁹ No original: "[...] They're [artists] allowed to get visceral, [...]. 'They're allowed to get emotive. They're allowed to connect with people in ways Science just can't".

¹⁰ Sagehen Creek Field Station – UC Natural Reserve System – University of California Berkley / Estação de Campo Sagehen Creek – Sistema de Reserva Natural da UC – Universidade da Califórnia em Berkeley.

¹¹ Uma visão aprofundada sobre a ligação da espiritualidade com educação Ambiental pode ser encontrada no trabalho de Tiago Costa Nepomuceno que explora vários aspectos dessas questões em sua Tese **Educação Ambiental & Espiritualidade Laica: horizontes de um diálogo iniciático**, 2015, USP-SP.

parte se constituíram no contexto anglo-saxônico antes de se tornarem conhecidas em outros países (NEPOMUCENO, 2015, p. 15).

Não só artistas, mas também críticos de arte e curadores como T.J. Demos e Lucy Lippard têm se voltado para o centro dessas intersecções investigando especialmente formas artísticas mais contundentes direcionadas à questão socioambiental, e as relações da arte ambiental¹² com a política e economia:

Minha convicção de que a arte ambientalmente engajada tem o potencial de repensar a política e politizar a relação da arte com a ecologia, e sua consideração atenciosa prova que a natureza se liga à economia, tecnologia, cultura e direito a cada momento. (DEMOS, 2016, p. 8).

Multiplicam-se os programas e cursos voltados especificamente para arte e ecologia. Foram criadas áreas específicas no âmbito público e acadêmico como governança ambiental e direito ambiental. Praticamente todas as dimensões da vida sobre a terra hoje, de alguma forma, estão perpassadas pelas questões ambientais: da filosofia à política. Recentemente a arte tem contribuído em causas a favor dos **não-humanos**¹⁴ e do meio ambiente equilibrado considerando a 'ética animal'¹⁵ fundamental para alcançar esse equilíbrio.

Cada época tem nomeado o cerne dessas questões conforme a linha da história se desloca. Podemos perceber que diferentes termos aparecem ao longo dessa linha: ecologia, meio ambiente, sustentabilidade, ambientalismo, *Deep Green*, *ecocriticism*, mas também vislumbrar que designações como Mãe Natureza, Gaia, Óstara, *Pachamama*, *Omama* e Pindorama, podem ser bem mais que apenas metáforas.

¹² No Capítulo 2 apresentamos considerações mais aprofundadas sobre termos como arte ambiental, Land-Art e outras designações semelhantes, mas inicialmente é necessário colocar que arte ambiental se tornou um campo que abriga várias tendências e linguagens voltadas ao ambientalismo e/ou ecologia, ao passo que Land-Art e semelhantes são movimentos artísticos situados historicamente e/ou situados na paisagem.

¹³ No original: My conviction that environmentally engaged art bears the potential to both rethink politics and politicize art's relation to ecology, and its thoughtful consideration proves nature's inextricable binds to economics, technology, culture, and law at every turn.

¹⁴ Não humanos é um termo que nasceu na antropologia e tem se consagrado para se referir aos direitos dos animais, não mais os considerando como coisas e incluindo os animais no contexto de sujeito de direitos como é citado explicitamente no Projeto de Lei (PL 6799/13) que substitui a "expressão 'animais domésticos e silvestres', utilizada no projeto original, por animais não humanos". Segundo o projeto, esta expressão é "mais adequada e usada mundialmente" (HAJE, 2015).

¹⁵ A ética animal é um recente campo de estudos filosófico e de ativismo, mas suas raízes remontam a gregos pré-socráticos como Empédocles.

Nesse percurso o ser humano não é mais um ser exposto às forças naturais incompreensíveis, nem aquele sujeito romântico que se deslumbra em uma natureza idílica; ele se torna um agente com lanças, arados, machados, motosserras, tratores, *drones*, satélites, alterações genéticas e geológicas que inauguram o Antropoceno.

A mudança da ação da humanidade sobre o meio tem seu ponto de inflexão na revolução industrial, segundo alguns estudiosos, mas se constitui, na verdade, em um longo processo social, cultural, artístico e tecnológico que abrange filósofos, cientistas, religiosos, espiritualistas e pesquisadores, além dos artistas, em conexões cada vez mais interdisciplinares. A arte tem permeado todas essas mudanças traduzindo e contribuindo para conduzir nossa relação com a Natureza para níveis mais equilibrados na ética, na estética, na consciência crítica e na reflexão relacionada à espiritualidade.

Essas conexões são o alvo das considerações do **capítulo 4** onde a relação com a arte é menos evidente, se pensarmos na arte estabelecida nos chamados circuitos das galerias de arte ou na História da Arte ocidental, que frequentemente transforma o sagrado, tão presente nas culturas de povos originários, em algo primitivo ou folclórico, perpetuando um olhar colonizador perante comunidades ancestrais e/ou colonizadas.

Uma História da Arte Ambiental que abrange representações e imaginários relacionados à Natureza, ao ambiente e à ecologia, ao longo da história humana, não pode se valer de análises que utilizam recortes muito estreitos, seja pela característica multi e interdisciplinar que o tema propõe, seja porque a própria história e crítica da arte precisam se deslocar entre novos campos conceituais e epistemológicos na contemporaneidade. Esse contexto é resultante de uma sociedade crescentemente complexa em termos de materiais e sintaxes artísticas, em muitos casos decorrentes de novas mídias e tecnologias, mas também do entrelaçamento das alterações ambientais com todos os setores de todas as sociedades do planeta, incluindo os povos originários.

Estudos das artes ambientais do ponto de vista da história das artes ainda são pouco acessíveis, ao contrário da História Ambiental que já se consolidou como área de conhecimento desde a década de 1980, mas que começou a tomar forma desde a década de 1970. Donald Worster¹⁶ cita Roderick Nash, um dos pioneiros da História

¹⁶ Donald Worster é considerado um dos pais da História Ambiental.

Ambiental, ao definir o escopo desse novo campo em seu ensaio chamado **A situação** da História Ambiental¹⁷" [...] Nash recomendava que encarássemos toda a paisagem ao nosso redor como um tipo de documento histórico sobre o qual os norte-americanos vêm escrevendo a respeito de si mesmos e dos seus ideais" (WORSTER, 1991, p. 200).

A própria paisagem então torna-se um 'documento' histórico, que em associação com as outras ciências como a ecologia e as ciências naturais ajudam o historiador ambiental a se aproximar da história do lugar ou de grupos humanos. Worster define também um nível de pesquisa para o historiador ambiental que interessa diretamente a esse trabalho:

[...] aquele tipo de interação mais intangível e exclusivamente humano, puramente mental ou intelectual, no qual percepções e valores éticos, leis, mitos e outras estruturas de significação, se tornam parte do diálogo de um indivíduo ou de um grupo com a natureza. (WORSTER, 1991, p. 202).

Esse nível abrange o importante campo de produção cultural que inclui a literatura e se configura na emergente área de estudos: a **ecocrítica**. Esta recorre aos textos sobre a paisagem e natureza para estudar nossos comportamentos e valores em relação ao ambiente e vem se consolidado nas chamadas **Humanidades Ambientais**, com volumosa produção acadêmica, que relaciona literatura e meio ambiente em estudos ligados à crítica literária.

A crítica ambiental, também conhecida como ecocriticism [ecocrítica 18] e crítica "verde" (especialmente na Inglaterra), é um campo emergente de estudo literário que considera a relação que os seres humanos têm com o meio ambiente. Como Cheryll Glotfelty observou na Introdução ao **The Ecocriticism Reader**: "Assim como a crítica feminista examina a linguagem e a literatura de uma perspectiva consciente de gênero, e a crítica marxista traz uma consciência dos modos de produção e da classe econômica para sua leitura de textos, críticos ambientais exploram como a natureza e o mundo natural são imaginados por meio de textos literários. Assim como ocorre com a mudança nas percepções de gênero, essas representações literárias não são geradas apenas por culturas específicas, mas também desempenham um papel significativo na geração dessas culturas. Assim, se quisermos compreender nossa atitude contemporânea em relação

¹⁸ O termo *ecocriticism* pode ser traduzido por ecocrítica ou ecocriticismo. Optamos pelo temo ecocrítica de acordo com o uso mais frequente de autores e tradutores brasileiros.

¹⁷ Os editores do Caderno Estudos Históricos, acrescentaram uma nota com a seguinte informação relativa à citação de Worster: "A referência exata é Roderick Nash, 'Environmental History', em Herbert J. Bass, ed. *The State of American History* (Chicago, Quadrangle Press), p. 249-260".

ao meio ambiente, sua história literária é um excelente ponto de partida. (WHAT IS ECOCRITICISM? – ENVIRONMENTAL HUMANITIES CENTER, [s.d.]).

De certa forma essa pesquisa utiliza essas metodologias, ao 'ler' nas imagens e representações, como era o ambiente na época de sua execução. Em outro vetor, essas mesmas imagens¹⁹ nos permitem entender nossas ações sobre o meio e os valores que nortearam a relação com a natureza.

Essa 'leitura' ocorre principalmente com os registros da arte rupestre até o início da fotografia, ou quando não é possível resgatar textos sobre as imagens. Na história mais recente, recorreremos às metodologias de pesquisadores e historiadores da arte, como ocorre com a análise de Nicolas Bourriaud para a arte contemporânea. Por outro lado, formas consagradas de pesquisa e análise tanto da arte quanto de outros campos não são suficientes para a cultura de povos nativos e ancestrais. As metodologias para se aproximar da produção dessas sociedades ainda estão por construir, como veremos nas apreciações sobre as relações arte-vida dessas culturas que até bem pouco tempo atrás eram vistas apenas como primitivas ou exóticas.

Novas proposições artísticas consonantes com as questões ambientais se desdobraram em atuações híbridas entre cientistas, ativistas, artistas e espiritualistas, requisitando uma análise específica e diferenciada para abordar esses diálogos coalescentes e essas convergências interdisciplinares ambientais, tão importantes nos vários domínios: arte, ciência, ativismo ambiental e espiritualidade. Cada um dos quais se conecta nesta pesquisa indicando e propondo as primeiras reflexões de uma História da Arte Ambiental que desdobre saberes menos antropocêntricos e mais equilibrados com o todo do planeta.

¹⁹ A maioria do que denomino imagens neste contexto são reproduções fotográficas de sítios arqueológicos ou de outros trabalhos artísticos como pinturas, fotografias por exemplo.

Por toda parte a natureza fala com o homem numa voz que é familiar à sua alma, disse Humboldt. (WULF, 2016, p. 86)

1 DA CAVERNA À PAISAGEM – DESCOBRIR, TEMER, TESTEMUNHAR, SE ENCANTAR

A importância do ambiente no sentido da sobrevivência era clara e imediata para o nossos ancestrais mais remotos, mas esse meio onde vivia, e sua respectiva paisagem e natureza, que por vezes o atemorizava, apresentava-se também como um repositório de segredo e beleza. Esses primeiros hominídeos viveram no período que se estende por 99% da história humana (PONTING, 1992, p. 30) compreendendo três a quatro milhões de anos (SPIELVOGEL, 2016, p. 14). O 'homem sábio' ou *homo sapiens*, que se desenvolveu entre aproximadamente 350.000²⁰ e 10.000 anos, dispunha de tempo para observação do entorno e para atividades que não eram meramente voltadas à subsistência ou propiciatórias à caça "[...] A obtenção de alimentos e outros empregos só ocupou uma pequena parte do dia, deixando muito tempo livre para atividades de lazer e cerimonial."²¹ (PONTING, 1992, p. 42). Além disso, as qualidades das representações descobertas em cavernas, indicam um senso acurado de observação: "Nossos ancestrais pré-históricos não eram apenas muito bons em arte, eles também passavam muito tempo olhando para os animais"²² (KALOF, 2007, p. 1).

Pesquisas recentes indicam que esses homens pré-históricos também não eram tão primitivos como o senso comum sugere. Eles já executavam rituais funerários complexos, insistiam em cuidar de seus animais doentes e há muito tempo, 42.000 anos segundo alguns estudos, eram enterrados com suas flautas (HIGHAM et al., 2012). Ou seja, praticavam muitas formas de arte complementando a dimensão ritual e indo além, produzindo e fruindo uma dimensão estética da existência.

A arte em todas as suas formas – a linguagem, a dança, os cantos rítmicos, as cerimônias mágicas – era, *par excellence*, a atividade social comum a todos elevando os homens acima da natureza, do mundo

_

²⁰ Estudos mais conservadores situam essa data em 100.000 anos, mas descobertas mais recentes já indicam para mais de 300.000 anos (DESCOBERTA NO MARROCOS LIGA FÓSSIL DE 350 MIL ANOS A NÓS – JORNAL DA USP, [s.d.]); (HUBLIN et al., 2017).

²¹ No original: "La obtención de comida y otros trabajos sólo ocupaban una pequeña parte del día, dejando mucho tiempo libre para el ocio y las actividades ceremoniales."

²² No original: "Our prehistoric ancestors were not only very good at art, they also spent much their time looking at animals."

animal. A arte nunca perdeu inteiramente esse caráter coletivo, mesmo muito tempo depois da quebra da comunidade primitiva e da sua substituição por uma sociedade dividida em classes. (FISCHER, 1977, p. 47)

Não por acaso, várias dessas manifestações se encontraram em cavernas: locais protegidos de intempéries, predadores e curiosos. Algumas das mais impressionantes representações são de animais em regiões que foram atingidas pelas glaciações como em Altamira e Lascaux, na Espanha e França respectivamente. O impacto desses achados pode ser avaliado pela leitura que George Bataille faz da arte rupestre em *Lascaux*, estabelecendo suas pinturas como um marco na emergência do 'caracteristicamente humano'.

O milagre ocorreu em Lascaux. Pelo menos parecia para mim: e, assim, vendo as coisas, dediquei uma certa quantidade de espaço para mostrar a estreita conexão entre o surgimento inicial da obra de arte e o surgimento da humanidade - de nossa própria espécie (BATAILLE, 1955, p. n.d).

O livro de Bataille é de 1950²³ e o 'milagre' assinalado por ele ficaria ainda mais evidente em cavernas descobertas mais recentemente, onde o naturalismo de certas imagens é um índice eloquente da imbricação dos dois fenômenos aqui analisados: arte e Natureza. Enquanto as pinturas das cavernas de Lascaux se referem a um período de aproximadamente 20 a 25 mil anos, outras retrocedem a mais de 40 mil.

[...] por volta de 40.000 anos a.C., em especial quanto a algumas zonas do continente europeu, é que se registrou uma curva assinalando definitivo destaque das idades precedentes: o homem vinha criando formas que reproduziam a realidade em que viviam e exprimiam as angústias ocultas e os pavores opressivos que lhe dominavam a existência. Tinha nascido a arte pré-histórica. [...] Neste sentido a arte rupestre configura um "lugar criador e figural por excelência (PIS-CHEL, 1979, p. 9).

Em 2017 foram descobertas em Sulawesi, na Indonésia, novas cavernas com pinturas que acrescentam mais cinco mil anos nos 40.000 citados acima. (BRUMM et al., 2021a). As pinturas de Sulawesi aparentemente apresentam uma narrativa que a diferencia de outras mais antigas, abstratas e não figurativas.

"A pintura de porco verrugoso de Sulawesi que encontramos na caverna de calcário de Leang Tedongnge é agora a mais antiga obra de arte representacional conhecida no mundo, tanto quanto sabemos",

²³ A caverna em Lascaux foi descoberta em 1940 com mais de mil e quinhentas imagens representando principalmente animais. Altamira foi descoberta em 1875 e por muito tempo, pesquisadores renomados consideraram que não podia tratar-se de arte do paleolítico pelo padrão de representação natural que apresentava.

disse o professor Adam Brumm do Centro de Pesquisa Australiano para Evolução Humana de Griffith, colíder da equipe Griffith-ARKE-NAS. (OLDEST CAVE ART FOUND IN SULAWESI, INDONESIA – SMARTHISTORY, [s.d.])²⁴

Figura 2 - Pintura rupestre nas cavernas de Sulawesi na Indonésia, datadas de aproximadamente 45 mil anos a.C. Até a presente data, 2021, tem sido considerada pelos seus descobridores a mais antiga representação figurativa da humanidade. Normalmente chamada de porco verrugoso ou "warty pig", e representa um tipo de javali endêmico da Indonésia.



Fonte: Canal da Griffith University in https://youtu.be/b-wAYtBxn7E. Autor David McGahan. Acesso em 12/01/21.

Embora a pintura recém-descoberta [em Sulawesi] seja a arte mais antiga do mundo retratando uma figura já encontrada, não é necessariamente a arte mais antiga. "Depende de qual definição de 'arte' você usa", diz o coautor do estudo Maxime Aubert, arqueólogo da Griffith University. Alguns vislumbres surpreendentemente antigos de criatividade foram identificados recentemente, incluindo um *doodle* [rabisco] em forma de *hashtag* de 73.000 anos da África do Sul que alguns acreditam ser o desenho mais antigo conhecido. (THIS 45,500-YEAR-OLD PIG PAINTING IS THE WORLD'S OLDEST ANIMAL ART, [s.d.])(BRUMM et al., 2021b).

Aubert se refere às descobertas de uma equipe de pesquisadores na caverna de Blombos na África do Sul, escavada desde 1990, com desenhos geométricas em ocre datando de 73 mil anos a.C. (HENSHILWOOD et al., 2018).

²⁴ No original: "The Sulawesi warty pig painting we found in the limestone cave of Leang Tedongnge is now the earliest known representational work of art in the world, as far as are aware," said Professor Adam Brumm from Griffith's Australian Research Centre for Human Evolution, co-leader of the Griffith-ARKENAS team.

As representações de animais mais estudadas ocorrem predominantemente nas pinturas e gravuras em cavernas entre a última era glacial e o neolítico, compreendendo aproximadamente um período que estende de 45 mil anos a 10/5 mil anos e os achados de Sulawesi parecem confirmar sua antiguidade. Outros destaques recentes são os complexos sítios arqueológicos em outras regiões como as cavernas de Apidima no sul da Grécia (HARVATI et al., [s.d.]) ou Göbekli Tepe, na Anatólia, Turquia (DIETRICH et al., 2013) configurando outros importantes centros arqueológicos fora do circuito europeu franco-cantrábrico.

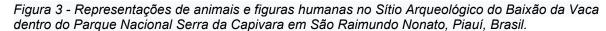
Há também uma tradição na representação da figura humana, em períodos variados do paleolítico, especialmente nas pequenas estatuetas chamadas de vênus ou pequenas esculturas antropomórficas como a estatueta de aproximadamente 30cm chamada Humano-leão. Ela foi encontrada em 1939, no estado alemão de Baden-Württemberg, na caverna de Hohlenstein-Stadel, mas seu estudo só foi retomado nos anos 2000 quando a cabeça e o corpo foram remontados. Sua idade é estimada em 35 mil anos²⁵.

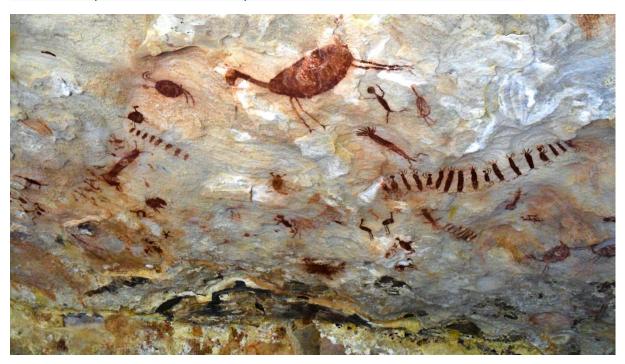
Algumas pesquisas propõem que as origens dessas estatuetas com formas humanas remontam ao *Homo heidelberguensis*, anterior ao *Homo sapiens* (CAMPÁS, 2014). A tradição das 'vênus' se desenvolve ao longo do tempo conjuntamente com as representações geométricas e antropomórficas, mas conforme novas evidências rupestres são descobertas, as capacidades de representação, figuração e simbolização retrocedem no tempo. Algumas das mais recentes discussões sobre quando nossos ancestrais se tornaram humanos, incluindo a arte como um índice dessa mudança, demonstra que o *Homo sapiens* e o *Homo neanderthalensis* ocuparam as mesmas áreas simultaneamente e que estes últimos eram muito semelhantes aos outros grupos humanos, confeccionando bijuterias, curando seus doentes e provavelmente fazendo arte (MORO ABADÍA; GONZÁLEZ MORALES, 2010, p. 229).

Evidentemente foram descobertos outros sítios arqueológicos muito antigos, inclusive no Brasil, como no Parque Nacional Serra da Capivara, no Piauí. "O parque contém a maior quantidade de pinturas rupestres do mundo. [...] Os artefatos encontrados apresentam vestígios do homem há 50.000 anos, os mais antigos registros na

²⁵ Fotos da montagem da cabeça e corpo podem ser visualizadas em https://www.showcaves.com/english/explain/Archaeology/Loewenfrau.html. (ARCHAEOLOGY: LIONHEADED FIGURINE, [s.d.]).

América" (ISA, 2016). Serão necessários outros exames de datação, outros exemplares, ou outra atitude da comunidade científica, para que se aceite que existem pinturas rupestres tão ou mais antigas que em outras partes do planeta. Segundo matéria no jornal *The Guardian*, talvez isso demore muito: "Por causa do mau estado de financiamento no Brasil, apenas cinco arqueólogos trabalham lá e apenas dois dos 420 sítios estão totalmente escavados" (BELLOS, 2000). A lendária arqueóloga Niède Guidon, além de um excepcional legado de pesquisa, deixou também a infraestrutura da Fundação Museu do Homem Americano: um centro turístico, de pesquisa, sustentabilidade e renda para a comunidade de São Raimundo Nonato.²⁶





Fonte: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=43861896 Autor: Diego Rego Monteiro - CC BY-SA 4.0. Acesso em 18/11/2021.

John Berger sugere que o animal foi o primeiro tema da pintura e provavelmente a primeira metáfora (BERGER, 2005, p. 16). Através da arte rupestre e em especial dos bem preservados remanescentes de pinturas em cavernas, é possível inferir intenções estéticas, ainda que também comportem uma evidente função mágica e ritualística, considerando logicamente que esses primeiros homens não se viam e nem

²⁶ No original: "Because of the poor state of funding in Brazil, only five archaeologists work there and only two of the 420 sites are fully excavated".

se denominavam artistas e para os quais, provavelmente "não havia uma distinção muito nítida entre imagem e realidade" (JANSON, 1996, p. 15). No entanto, a ligação com o ambiente emerge cada vez mais clara como demonstra a declaração da arqueóloga April Nowell sobre a pintura do porco e mãos de Sulawesi:

Esses primeiros vislumbres de arte refletem uma mudança vital na maneira como nossos ancestrais se relacionavam com o meio ambiente e a paisagem circundante, diz April Nowell, arqueóloga paleolítica da Universidade de Victoria, na Colúmbia Britânica, que não fez parte da equipe de estudo. "Eles estão imbuindo seu lugar de sentido, significado, talvez dimensão simbólica", diz ela²⁷. (WEI-HAAS, 2021)

As obras da caverna de *Chauvet*, na França, descoberta por espeleólogos em 1994, são compostas por representações de animais produzidas em diferentes períodos da pré-história a partir de 32 mil anos, ou seja, em outro lugar do mundo. Aproximadamente 10 mil anos depois de Sulawesi, ocorre novamente essa relação com o a arte e o ambiente especialmente através da representação de animais.

As paredes da caverna estão cheias de cenas complexas - confrontando rinocerontes, leões rosnando, rebanhos de animais desenhados como se se movendo rapidamente pela caverna - 420 imagens de animais ao todo (e apenas seis imagens humanas) ²⁸ (KALOF, 2007, p. 1).

Muitos dos desenhos e pinturas da gruta, situada a 25 metros abaixo da superfície, representam animais que não eram caçados para alimentação, como atestam as imagens de leões, hienas e ursos. Há desenhos surpreendentes em seu realismo e cuidado na execução. Alguns até sugerem movimento apresentando oito patas ou variações de posição da cabeça sobrepostas no mesmo corpo.

A arte da Caverna de *Chauvet* sugere que, desde as mais antigas representações, artistas, Xamãs, caçadores e suas comunidades talvez intuíssem a mesma ligação com a Natureza que os artistas de épocas mais recentes, além de possuírem em comum uma apurada sensibilidade estética. O cineasta Werner Herzog produziu em 2010 um documentário sobre a caverna de *Chauvet*: *The Cave of Forgottem Dreams* (HERZOG, 2010a), que nos propicia uma rara oportunidade de imaginar

²⁸ No original: The cave walls are filled with complex scenes – confronting rhinoceros, snarling lions, herds of animals drawn as if rapidly moving through the cave – 420 animal images in all (and only six human images).

²⁷ No original: Such early glimmers of art reflect a vital shift in the way our ancient ancestors engaged with their environment and the surrounding landscape, says April Nowell, a Paleolithic archaeologist at the University of Victoria in British Columbia who was not part of the study team. "They're imbuing their place with meaning, significance, maybe symbolic dimension," she says.

como se sentiam esses artistas do passado. O jogo de luzes e sombras, a narrativa e trilha sonora do filme de Herzog nos induz a tentar assumir o lugar desses artistas e homens e a comungar com seus sonhos esquecidos.

Para esses pintores do Paleolítico, o jogo de Luz e sombras de suas tochas poderia ter se parecido com isso. Para eles, os animais talvez parecessem em movimento, vivos. Devemos notar que o artista pintou esses bisões com oito pernas sugerindo movimento, quase uma forma de proto-cinema. As paredes em si não são planas, mas têm sua própria dinâmica tridimensional, um movimento próprio que foi utilizado pelos artistas. No canto superior esquerdo, outro animal de várias patas e o rinoceronte à direita também parecem ter a ilusão de movimento, como os frames de um filme de animação (HERZOG, 2010b at 14:30m).²⁹

A concepção do documentário possibilita, no presente, a releitura mágica do tempo, das imagens e de nós como humanos-artistas. A reflexão mais contundente, porém, está na parte chamada *Postcript*, ao fim do filme, onde Herzog narra como as águas mornas provenientes de uma das maiores usinas nucleares da França, construída a apenas 32 quilômetros da Caverna de *Chauvet*, é desviada para criar, segundo ele, uma "biosfera tropical". Nestas "casas de vidro", ³⁰ onde crocodilos foram introduzidos, surgiram espécimes albinos mutantes que despertam considerações de ordem ética e ambiental em Herzog:

Os crocodilos foram introduzidos nesta selva taciturna e aquecidos pela água para resfriar o reator e 'cara', eles prosperam... Já existem centenas deles. Não é de surpreender que os albinos mutantes nadem e se reproduzam nessas águas. Um pensamento nasce deste ambiente surreal. Não faz muito tempo, apenas alguns 10 mil anos atrás, havia geleiras aqui com 9.000 pés [2.740 m] de espessura. E agora um novo clima está fervendo e se espalhando. Em breve, esses albinos podem chegar à caverna Chauvet. Olhando para as pinturas, o que farão delas? Nada é real. Nada é certo. É difícil decidir se essas criaturas aqui estão ou não se dividindo em seus próprios sósias. E eles realmente se encontram, ou é apenas seu próprio reflexo imaginário no espelho?³¹ Somos hoje, possivelmente, os crocodilos que

_

²⁹ No original: For these Paleolithic painters, the play of Light and shadows from their torches could possibly have looked something like this. For them, the animals perhaps appeared moving, living. We should note that the artist painted this bison with eight legs, suggesting movement, almost a form of proto cinema. The walls themselves are not flat, but have their own three-dimensional dynamic, their own movement which was utilized by the artists. In the upper left corner, another multilegged animal. And the rhino to the right seems also to have the illusion of movement. Like frames in an animated film. ³⁰ Uma acertada expressão usada por Herzog no mesmo documentário.

³¹ Neste momento, no filme, crocodilos albinos se "olham" cara a cara e quase se tocam.

olham para trás em um abismo do tempo quando vemos as pinturas da Caverna de Chauvet?³² (HERZOG, 2010b, at 1:24:25m)

Em contraponto à visão artística de Herzog podemos recorrer ao site produzido pelo Ministério de Cultura francês que disponibiliza muitas informações, referências e imagens detalhadas de arte feita nas várias câmaras de *Chauvet* (LA GROTTE CHAUVET-PONT D'ARC, [s.d.]). A exemplo da caverna de *Lascaux*, também foi feita uma réplica de *Chauvet* para evitar a deterioração resultante do turismo. O site permite a visão da caverna em 360°, possibilitando explorar vários ângulos e detalhes. Um trabalho conjunto de muitos artistas e técnicos. Podemos nos perguntar se não existia, entre aqueles artistas do passado, também o desejo de preservar aquilo que os fascinava, mantinham vivos e os tornava humanos? Uma das perguntas que Herzog faz ao arqueólogo Jean-Michel Geneste³³ é se essas pinturas não eram uma evidência da humanidade assim como a conhecemos, algo como uma alma humana?³⁴ Geneste responde que esse desejo de deixar uma marca, uma história para o futuro é algo característico do homem de *Cro-magnon*³⁵, o mais recente na cadeia evolutiva do *Homo*, logo é algo especificamente humano.

Mais do que isso, muitos detalhes apontam para uma forma complexa de simbolização. Parece haver ali o desejo de jogar com as possibilidades da representação: a ilusão de movimento, a consideração do ponto de vista, a composição, a narrativa, a exploração dos volumes das paredes para dar perspectiva às figurações... [...] as cavernas escodem uma verdade maior, anterior. O que nos assombra agora é reconhecer nelas não apenas a antítese desse ideal platônico [das verdades perfeitas e eternas], mas como sugere Herzog, o lugar em que a própria alma humana foi forjada juntamente com as pinturas e, talvez, por meio delas (ENTLER, 2012).

Essas pinturas e gravuras são de tal nível de desenvolvimento e complexidade que podemos supor que esses homens do paleolítico possivelmente tinham uma

³² Na legenda original: Crocodiles have been introduced into this brooding jungle, and warmed by water to cool the reactor, man, do they thrive. There are already hundreds of them. Not surprisingly, mutant albinos swim and breed in these waters. A thought is born of this surreal environment. Not long ago, just a few ten thousands of years back, there were glaciers here 9.000 feet thick. And now a new climate is steaming and spreading. Fairly soon these albinos might reach Chauvet Cave. Looking at the paintings, what will they make of them? Nothing is real. Nothing is certain. It is hard to decide whether or not these creatures here are dividing into their own doppelgängers. And do they really meet, or is it just their own imaginary mirror reflection? Are we today possibly the crocodiles who look back into an abyss of time when we see the paintings of Chauvet Cave?

³³ Geneste é arqueólogo do Paleolítico e Curador geral honorário do patrimônio de *Chauvet* (JEAN-MICHEL GENESTE | LA GROTTE CHAUVET-PONT D'ARC, [s.d.]).

³⁴ Em aproximadamente 1:22:37' no filme.

³⁵ A expressão homem de *Cro-magnon* quase não é mais usada pois estudos recentes indicam que ele se inclui dentro da categoria do *Homo-sapiens*.

consciência de interdependência e uma comunhão com a natureza que nos escapa. Naquele passado remoto, o que a arte e o rito propiciavam, era mais do que entendimento, era uma experiência que envolvia os sentidos nas cavernas — e ocas, terreiros e bosques — e possibilitava a emergência de um saber que talvez nossa sociedade não consiga mais ver nem metaforicamente.

No documentário da BBC: *Civilizations*, de Simon Schama, direção de Tim Niel, episódio 1, músicos e pesquisadores especulam como seria a experiência de ouvir os sons dos instrumentos, que foram achados dentro das câmaras de *Chauvet*, que reverberam de uma forma única devido à acústica do ambiente interno da caverna, enquanto se olhava para as imagens pintadas e as sombras, resultantes das fogueiras, dançando nas paredes³⁶ (NIEL, 2018). Essa "experiência total" poderia propiciar a emergência de uma conexão com a natureza muito diversa da nossa e daquelas sociedades que se seguiram naquela parte do mundo onde a racionalidade, e posteriormente o materialismo, se tornaram predominante.

No entanto, justamente esse sentimento de comunhão pode indicar os primeiros vestígios de um ambientalismo, mesmo que pertencessem a sociedades de coletores e caçadores que já causavam impactos ao seu ambiente, embora, evidentemente, não se compare aos contemporâneos. Essa 'ligação ambiental' era diversa da atual certamente, mas não menos potente.

O lendário ativista ambiental e um dos fundadores do Greenpeace, Rex Weyler³⁷ traça uma história do ambientalismo que retrocede aos primeiros caçadores e sua influência no ambiente.

Antropologistas tem achado evidências da extinção de animais e plantas, induzidas por humanos, desde 50.000 anos a.C., quando apenas duzentos mil *Homo Sapiens* aproximadamente perambulavam na terra³⁸. (WEYLER, 2018).

Segundo Ponting, "[...] coletores e caçadores não são passivos em sua aceitação dos ecossistemas, e muitas de suas atividades alteram significativamente o meio

_

³⁶ O filme de Herzog também evoca essa imagem do efeito com as sombras como uma dança, citando um sapateado onde Fred Astaire dança com sua própria sombra e ao final a sombra faz movimentos independentes de Fred Astaire.

³⁷ Rex Weyler é escritor e ecologista. Seus livros incluem *Blood of the Land*, uma História das nações indígenas americanas, indicada ao Prêmio Pulitzer. Weyler foi cofundador do Greenpeace Internacional e editor do *Greenpeace Chronicles*. Ele atuou em campanhas para preservar rios e florestas e impedir a caça às baleias, focas e despejo tóxico. In https://www.rexweyler.ca/contact. Acessado em 26/01/2019, novo acesso em 8/05/2021 (WEYLER, 2018).

³⁸ No original: Anthropologists have found evidence of human-induced animal and plant extinctions from 50,.000 BCE, when only about 200,000 *Homo sapiens* roamed the Earth.

ambiente e causam danos"³⁹ (1992, p. 58). Por outro lado, considera que a forma de coleta e caça "[...] é sem dúvida o modo de vida mais eficiente e flexível adotado pelo ser humano e o que menos danos causou aos ecossistemas naturais"⁴⁰ (1992, p. 58) devido principalmente ao tamanho reduzido dos grupos e suas características seminômades. Esses pequenos agrupamentos são herdeiros da paisagem que começou a se formar desde a grande divisão da terra em dois supercontinentes – a *Laurásia* e *Gondwanaland* - ocorrida há 400 milhões de anos e que reconfigurou a fauna e flora do mundo.

Mesmo considerando que a população, segundo Ponting, era de apenas quatro milhões de habitantes aproximadamente, no início da era neolítica, (1992, p. 77) temos evidências de como, gradativamente, o excesso de caça acabou com algumas espécies em épocas muito remotas, a exemplo da extinção de 86% dos grandes animais da Austrália nos últimos 100.000 anos (1992, p. 61) ou a extinção da lontra marinha nas Ilhas Aleutas em 500 a.C.) (1992, p. 59). Igualmente "a comunidade que dependia desses animais se viu destruída" (PONTING, 1992, p. 59). São exemplos de que a interferência humana é muito mais antiga e persistente do que podemos perceber, embora nada se compare com os últimos cem anos.

[...] Pesquisas em disciplinas muito diversas estão tornando cada vez mais claro que a vida na Terra e todas as sociedades humanas dependem da manutenção de muitos equilíbrios delicados entre e dentro de uma série de processos complexos.

As descobertas nos ajudaram a entender a influência que o meio ambiente teve no desenvolvimento das sociedades humanas e, tão importante quanto isso, o impacto dos seres humanos sobre a Terra⁴¹ (PONTING, 1992, p. 27).

Retratar e preservar imagens se converteu, talvez involuntariamente, em uma das formas mais eficazes de testemunhar a existência desses animais, possibilitando que esses poucos vestígios da remota humanidade falem tão veementemente da interdependência dos processos de vida sobre a terra. Caçadores-artistas se

_

³⁹ No original: los recolectores y los cazadores no son en modo alguno pasivos en su aceptación de los ecosistemas, y muchas de sus actividades sí alteran considerablemente el medio ambiente y causan daños.

⁴⁰ No original: "sim duda el modo de vida, más eficaz y flexible adoptado por los seres humanos y el que menos daño causó a los ecosistemas naturales".

⁴¹ No original: la investigación en muy diversas disciplinas está dejando cada vez más claro que la vida sobre la Tierra y todas las sociedades humanas dependen del mantenimiento de muchos delicados equilibrios entre una serien de complejos procesos y dentro de ellos. Los descubrimientos nos ayudan a entender la influencia que ha ejercido el medio ambiente sobre el desarrollo de las sociedades humanas y, tan importante como esto, el impacto de los seres humanos sobre la Tierra.

convertem, segundo Peter Burke (2004), em "testemunhas oculares" sobre seu modo de vida e sobre o que os fascinava:

Seria realmente difícil escrever sobre a pré-história europeia, por exemplo, sem a evidência das pinturas das cavernas de Altamira e Lascaux, ao passo que a história do Egito antigo seria imensuravelmente mais pobre, sem o testemunho das pinturas nos túmulos. Em ambos os casos, as imagens oferecem virtualmente a única evidência de práticas sociais tais como a caça (BURKE, 2004, p. 13).

Essas imagens do passado, além de nos contar do aspecto histórico-social, também falam dos artistas e de um olhar diferenciado com relação aos animais e ao ambiente. Qual seria esse olhar? Seria um olhar transcendente, afetivo e/ou de respeito pela força da vida que o rodeava? Essa pesquisa pressupõe que sim e indaga onde esse diálogo artístico, por vezes sem palavras, se apresentou na história da arte. Da mesma forma, indaga quando acontece essa conexão que independe do entendimento intelectual, estabelecendo relações que transcendem o tempo e a técnica através das imagens e onde as imagens são testemunhas das transformações desse *Homo Sapiens* que interfere no ambiente e na "Teia da Vida" (CAPRA, 1997).

1.1.0 LONGO CAMINHO ATÉ A RAZÃO

Como tentamos exemplificar até aqui, a conexão entre arte e natureza, esses dois fenômenos tão importantes para a humanidade, remonta aos primeiros registros artísticos. Estabelecidos inicialmente como forma de se aproximar do incompreensível através da experiência mítica, essas expressões, – que por vezes tomaram cunho mágico, divinatório e simbólico – não excluem aspectos estéticos intencionais. As formas de arte foram se modificando conforme mudava o entendimento do ambiente e os recursos tecnológicos disponíveis, ao mesmo tempo em que se distanciavam da instância mágico-ritualística em direção a um entendimento predominantemente racional e a uma ruptura entre a sociedade e a Natureza em algumas sociedades. Um dos mais significativos exemplos disso se desenvolve no mediterrâneo, onde a figura humana se torna o foco das representações artísticas. Ocorre também o início das tentativas de definições e conceituações sobre o que é a Natureza, a arte e o que caracteriza o "humano". A própria definição do conceito de natureza foi crucial para o desenvolvimento posterior do pensamento e da arte ocidental, ainda que ambas sejam

difíceis de definir de uma forma única até hoje. No entanto, é conveniente buscar alguma reflexão sobre esse fenômeno chamado **Natureza**:

Busquemos o sentido primordial, não lexical, sempre visado pelas pessoas que falam de "Natureza". Em Grego, a palavra "natureza" deriva do verbo φύση, que faz alusão ao vegetal; a palavra latina vem de *nascor*, nascer, viver; é extraída do primeiro sentido, mais fundamental. Existe natureza por toda parte onde há uma vida que tem um sentido, mas onde, porém, não existe *pensamento*, daí o parentesco com o vegetal: é natureza o que tem um sentido, sem que esse sentido tenha sido estabelecido pelo pensamento. É a autoprodução de um sentido. A Natureza é diferente, portanto, de uma simples coisa; ela tem um interior, determina-se de dentro; daí a oposição de "natural" e "acidental". E não obstante a **Natureza é diferente do homem; não é instituída por ele** [grifo nosso], opõe-se ao costume, ao discurso. (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 4).

É significativa a distinção entre natureza e discurso, pois exatamente o 'descrever' e perscrutar das sociedades pré-históricas assumem uma nova narrativa na antiguidade com a ser humano em seu centro, evidenciando como ele começa a se distanciar da Natureza e a ver a si mesmo como algo diverso, à parte e diferente do seu entorno. No entanto, ao caracterizar "uma vida que tem sentido, mas onde, porém, não existe pensamento" Merleau-Ponty se aproxima, talvez, da ideia de que podem existir fenômenos que não precisem de um 'pensamento' a priori, principalmente do pensamento humano para as reconhecerem, defini-las ou mesmo para que elas existam. Essa Natureza não necessita da 'vontade humana' para fazer-se existir. Nesse sentido seria interessante explorar essa ideia a partir das cosmogonias que reconhecem esferas de vida e fenômenos que não tem o ser humano como centro. A ideia será mais explorada no capítulo 4, mas é interessante assinalar desde já que em muitas culturas é fácil não existir dificuldade em aceitar que o ser humano tem uma parte em si dessa natureza que 'determina-se de dentro' e outra que é especificamente humana. Segundo essas culturas, a essência humana, ainda assim precisa do 'manto' propiciado pela Natureza para se desenvolver.

O movimento de definir e conceituar **humano** e **natureza** que toma forma com a filosofia grega, de certo modo, 'muda o tom' da ligação com a Natureza, consolidando uma direção onde o ser humano torna-se o *centro* e, também, senhor e dono dos recursos, da vida de animais e de outros homens. Foi um longo caminho de mudanças tecnológicas e intelectuais ocasionado pelo "crescimento do cérebro [...] que possibilitou o aumento da capacidade para o pensamento abstrato (PONTING, 1992, p. 73).

Simon Schama, da série *Civilizations* já citada anteriormente, caracteriza a arte do momento pré-histórico como "uma das grandes maravilhas da mente humana subitamente expandida" (Diretor, NIEL, 2018).

É possível perguntar se justamente essa 'mente expandida' vai se desdobrar, no distanciamento entre natureza e sociedade ou natureza e cultura, devido ao predomínio do raciocínio sobre a intuição⁴², intuição essa que, muito frequentemente, é o *modus* da arte e dimensões não intelectivas da humanidade.

Embora essa preponderância do raciocínio⁴³ comece a se afirmar no neolítico, desenvolve-se preponderantemente com a filosofia grega e momentos semelhantes em outros povos. Nestes contextos, o pensamento e o intelecto passam a guiar as interrogações e reflexões sobre a humanidade, a arte e a Natureza.

Marilena Chauí estabelece uma diferença entre Natureza-Cultura e Naturezaação humana que interessa a essa pesquisa:

A distinção entre Natureza e Cultura é recente, pois tal como a conhecemos, data do século XVIII. No entanto, a distinção entre Natureza e ação humana (ética, política, história, técnica) é antiga, tendo sido tematizada de várias maneiras pela filosofia, desde suas origens. Aqui, queremos mencionar três aspectos que tornam essa oposição desprovida de sentido no mundo contemporâneo: a concepção científica atual da Natureza; a Natureza tomada como patrimônio ambiental nacional; e a Natureza tomada como mercadoria (CHAUÍ, 2003, p. 47).

Essa distinção entre Natureza e ação humana se torna clara na transição para o Neolítico, mas se acentua com a vida em cidades e nos grandes impérios. Gradativamente a Natureza começa a ser vista, convenientemente, como propriedade e mercadoria.

A primeira grande transformação do modo de vida humano ocorrida no Neolítico ocasionou não só o salto da quantidade de habitantes de quatro para duzentos milhões em 200 d.C., mas também um distanciamento cada vez maior das dinâmicas ambientais a ponto de não mais ser possível pressentir as **Conexões ocultas** (CA-PRA, 2002) que perpassam a relação humanidade e meio, talvez mais evidentes a

-

⁴² Intuição no sentido de "Capacidade de entender, identificar ou pressupor coisas que não dependem de um conhecimento empírico, de conceitos racionais ou de uma avaliação mais específica" (INTUIÇÃO - DICIO, DICIONÁRIO ONLINE DE PORTUGUÊS, [s.d.]). No entanto essa definição não exclui os aspectos cognitivos em certos momentos, no sentido de Arnheim "Cognição através de processos de campos perceptivos — é como defino a intuição, que opera com o auxílio secundário, porém indispensável, do intelecto" (ARNHEIM, 2004, p. X).

⁴³ Raciocínio entendido aqui como análise crítica e dedutiva.

esses homens ditos primitivos, ainda que essas relações não fossem compreendidas racionalmente por eles.

Da mesma forma, gradativamente, as representações começam a retratar guerras e conquistas territoriais com muitas cenas de animais sendo capturados, mortos ou subjugados à força do *Homo Sapiens*, ao mesmo tempo em que já começa a ocorrer a extinção de animais.

No Vale do Nilo, a extensão da área cultivada, a secagem de áreas pantanosas e a caça organizada de animais levaram à eliminação de muitas espécies nativas da área. Na época do Reino Antigo (2950-2350 a.C.), animais como elefantes, rinocerontes e girafas haviam desaparecido do vale. A disseminação do assentamento em todo o Mediterrâneo produziu os mesmos resultados, com a destruição concentrada em animais vulneráveis localizados, no alto da cadeia alimentar (PONTING, 1992, p. 222).

Em vez de caçadores, vemos surgir regentes de impérios elevados a deuses e que usam a arte com uma nova finalidade, também simbólica e ritualística, porém com outro objetivo: evidenciar a supremacia do rei ou imperador, sinalizando poder ao povo e aos inimigos em imagens.

A expansão das habilidades simbólicas se configurou, no caso da representação dos animais, em uma utilização da arte que Linda Kalof chama de "abate como espetáculo" (2007, p. 27). É o que acontece nos painéis do palácio do rei assírio Assurbanipal, construído por volta de 645 a.C., na cidade de Nínive, antiga Mesopotâmia e que hoje se encontra no Museu Britânico. São baixos-relevos com cenas de conquistas, prisioneiros e muitas cenas de caça, tortura e morte de leões. Uma dessas cenas chama especialmente a atenção pela força dramática da imagem, mas também pelo que torna evidente sobre nossa relação com os animais e em temos ambientais: a 'Leoa ferida'.

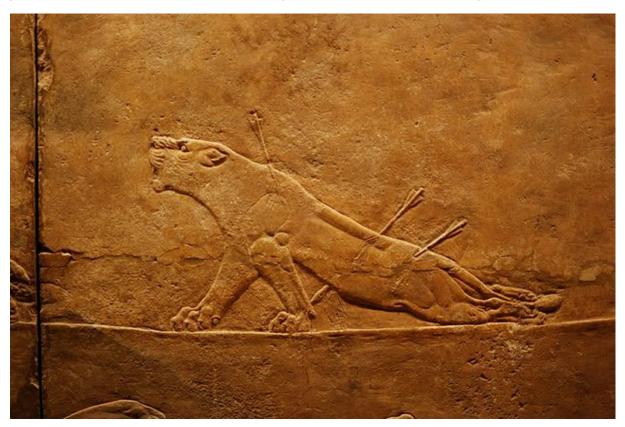


Figura 4 - **Leoa ferida**, detalhe de relevo mural do Palácio Norte de Assurbanipal, Nínive, atual, Iraque, período assírio, c. 650 a.C., Museu Britânico, (Alabastro, 86 cm x 5 cm x 48 cm).

Fonte: Museu Britânico, coleções assírias (Sala 10, Museu Britânico), autor: Matt Neale - Reino Unido, 2011, disponível para utilização sob licença Creative Commons in: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:British_Museum_Room_10_lion_hunting.jpg. Acesso em 07/03/2010.

A cena é perturbadora: a leoa tem os quadris flechados e arrasta-se nas patas dianteiras. Sua expressão é de dor, mas ainda feroz. As proporções e detalhes têm uma precisão surpreendente, tornando fácil perceber o sofrimento do animal. Algumas interpretações sugerem que o conjunto de painéis cumpria a função de demonstrar que o rei trazia civilização para o mundo caótico, desordenado e selvagem que o animal representava.

Os painéis mostram que os leões eram capturados e levados a uma arena onde o público assistia demonstrações de força e superioridade do rei. Em uma das salas são representados dezoito leões e leoas agonizando, sendo flechados, espetados e transpassados com lanças e/ou espadas e mortos (AMIN, 2016). A figura dos leões sempre esteve ligada à Babilônia e região.

Segundo a organização Word Monuments Found: "O tema do Leão é onipresente na história da região como um símbolo de poder e superação de adversidades e inimigos" (THE LION OF BABYLON | WORLD MONUMENTS FUND, [s.d.]). A fundação ajudou a restaurar a escultura de um imponente leão de 2.600⁴⁴ anos atrás, 1mx2m, chamada **O Leão da Babilônia** — uma figura imponente de um leão estilizado sobre uma figura humana, descoberta em 1876. Porém, uma estela mais antiga, de aproximadamente 3.200 a.C., de 78 cm de altura, Museu da Bagdá, também representa cenas de caçada a leões. Embora não tenha a dramaticidade do exemplar da Leoa Ferida, demonstra que a caça aos animais, e em especial aos leões naquela região, aconteceram initerruptamente por 3.000 anos. É fácil imaginar o impacto ecológico que esses abates tiveram sobre a população de leões e extrapolar o efeito dessas caçadas, inclusive, para outras espécies.

Figura 5 – "Esta é a mais antiga escultura narrativa da Mesopotâmia (em relevo) e a primeira evidência documentada da caça ao leão na Mesopotâmia. Ele retrata dois homens caçando leões usando uma lança e flechas. Warka (antiga Uruk), Iraque. Período Jemdet Nasr, 3000-2900 a.C." segundo legenda na Wikimedia.org no endereço abaixo.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=89543071. Autor: Osama Shukir Muhammed Amin FRCP(Glasg) - Own work, CC BY-SA 4.0. Acesso em 10/12/2021.

⁴⁴ Algumas organizações situam essa escultura de basalto, há cerca 2.000/1900 anos (LION OF BA-BYLON (STATUE) - MADAIN PROJECT (EN), [s.d.]), provavelmente durante o reinado de Chaldean *Nebuchadnezzar II* (605-562 a.C.).

A guerra e conquista de outros povos, outro tema recorrente neste período, também figura em outras salas do palácio de Assurbanipal onde está a Leoa Ferida. Estas representações podem dar uma ideia do poder de expansão e destruição de impérios como o assírio, forjados através de guerras. Para isso necessitavam de escravos, guerreiros e muitos recursos naturais como madeira e minérios para as armas. Esses painéis talvez demonstrem como o artista está a serviço desse imperador, enquanto sua habilidade mostra também o sofrimento dos animais perseguidos.

As práticas dessa época podem suscitar, na atualidade, uma indignação justificada na maioria de nós, devido à violência, crueldade, mas também devido à consciência da raridade desses animais hoje, embora na época fossem bem mais numerosos. É difícil estimar precisamente quantos animais foram mortos dessa maneira desde o Egito até as famosas 'lutas' no Coliseu, incluindo as centenas de animais em cativeiro, mas é fácil constatar porque sobraram tão poucos leões a ponto de, hoje, se tornar uma espécie vulnerável ou criticamente em perigo em muitas regiões (NOWELL; JACKSON, 1996).⁴⁵

O amor romano pelo sacrifício deliberado de animais selvagens em jogos e outros shows também contribuiu para o abate. A escala da destruição contínua para divertir as massas em todo o Império Romano, ano após ano, por séculos, pode ser inferida pelo fato de que durante os 100 dias de celebração da consagração do Coliseu de Roma, 9.000 animais capturados foram mortos, e outros 11.000 para celebrar a conquista de Trajano da nova província de Dacia. [...] Em 200 a.C., o leão e o leopardo haviam se extinto na Grécia e áreas costeiras da Ásia Menor, e lobos e chacais estavam confinados a áreas montanhosas remotas⁴⁶ (PONTING, 1992, p. 222).

A Natureza se torna cada vez menos sagrada, tanto na paisagem quanto em relação aos animais: "a reverência pelos animais continuou enquanto os humanos

⁴⁵ Em 2015, a morte do Leão Cecil no Zimbábue levantou uma onda de manifestações nas redes sociais evidenciando não só indignação, mas também uma melancólica constatação do desaparecimento desses animais. Esse episódio será detalhado mais à frente.

⁴⁶ No original: Desde el momento de los primeros asentamientos humanos se puede detectar una reducción en los hábitats de la fauna y en la extinción de especies a escala local. En el valle del Nilo la extensión de la zona cultivada, la desecación de zonas pantanosas y la caza organizada de animales provocó la eliminación de muchas especies originalmente autóctonas de la zona. Por la época del Viejo Reino (2950-2350 antes de J. C), animales como los elefantes, los rinocerontes y las jirafas habían desaparecido del valle. La difusión del asentamiento por el Mediterráneo produjo los mismos resultados, concentrándose la destrucción sobre los vulnerables animales situados en la cúspide de la cadena alimenticia. Hacia el 200 antes de J. C., el león y el leopardo se habían extinguido en Grecia y en las zonas costeras del Asia Menor, y los lobos y los chacales estaban confinados en las remotas zonas montañosas.

consideraram a natureza sagrada e mantiveram um modo de vida agrário⁴⁷ (KALOF, 2007, p. 10). Caça, coleta e pequenos agrupamentos humanos com uma agricultura de subsistência são substituídos por outro modo de vida em cidades populosas, o que demandou domesticação de animais, grandes áreas cultiváveis e produção de excedentes para armazenamento e troca entre grandes centros urbanos.

Durante dezenas de milhares de anos, as sociedades "arcaicas" de caçadores-coletores se espalharam pelas terras. Tornaram-se estranhas umas às outras pela distância, a linguagem, os ritos, as crenças, os costumes. Diferenciaram-se, umas abertas e liberais, outras fechadas e coercitivas, umas com autoridade difusa ou coletiva, outras com autoridade concentrada. Mas, por diversas que tenham sido, constituíram um tipo fundamental e primário de sociedade de *Homo sapiens* (MORIN; KERN, 2003, p. 15).

A arte acompanha esse movimento e começa a mudar o foco do sagrado, deslocando-o para o humano. Isso se torna mais visível em um período que compreende o início de cidades, o que ocorre entre 8 mil e 4.500 a.C. anos, aproximadamente. Neste novo momento os animais são retratados como auxiliares na agricultura, nas atividades de pesca e caça e, principalmente, com a finalidade de exaltar os feitos humanos nas guerras e conquistas. Há também ocorrências de representação dos *gênios* – animais míticos – nos períodos iniciais da arte etrusca, grega e sumeriana. Outras representações de animais são os domesticados, especialmente gado, touros e pássaros. Essas representações se concentram na Ásia e mediterrâneo em uma época predominantemente agrária e vai se deslocando conforme a agricultura, as cidades e, posteriormente, os impérios, vão se estabelecendo. As representações de animais em paisagens ou só paisagens, são bem mais raras.

Essas práticas, refletidas nas representações, configuram uma longa tradição de distanciamento em relação aos **animais** e possibilitam que a sociedade atual possa suportar o desconforto ético de sua relação com os animais sem muito remorso, mesmo quando sua 'utilização' adquiriu uma feição escalar na produção industrializada e outras práticas abusivas. Qualquer imagem de fazendas, ou unidades de produção massiva de leite, carne, ovos mostram as condições desumanas dessas vidas, que não obstante, deixamos passar, nos tornando cegos porque não vemos. A célebre frase proferida por Paul McCartney durante o célebre documentário *Glass*

 $^{^{47}}$ No original: "reverence for animals continued for as long as humans held nature to be sacred and kept to an agrarian way of life".

Walls", 2009, nos confronta com essas questões: "Se os matadouros tivessem paredes de vidro, todos seriam vegetarianos" ("GLASS WALLS" WITH PAUL MCCARTNEY (VIDEO) | PETA, [s.d.]). 48

É preciso indagar de que forma a arte desse passado distante contribuiu, ou não, para nosso amortecimento em relação à crueldade com animais, mas também é possível assinalar que os artistas estão entre os primeiros a evidenciar e a agir contra o sofrimento desses 'viventes'.

1.2. DA RAZÃO ÀS LUZES

A caverna, tão representativa de toda a primeira fase da arte do paleolítico, assume novas metáforas no pensamento ocidental com a filosofia e arte greco-romana.

O **Mito da caverna** de Platão toca essa referência ancestral e arquetípica discutindo nossa percepção limitada do mundo a partir do que, aparentemente, vemos e sabemos das coisas. As investigações sobre esses aspectos tomaram uma forma especial na filosofia grega com Platão e Aristóteles, entre outros, e ainda hoje nos colocamos questões já levantadas por eles, como a ética animal por exemplo.

De qualquer forma é sintomático que justamente autores como Empédocles, dito pré-socrático, que se ocupou com a questão do animal, seja pouco citado, já que a filosofia grega moldou muito da herança subsequente na arte e, consequentemente, em quase todo o mundo atualmente.

Segundo o Prof. Patrick Llored, da Universidade de Lyon, França.

A história da filosofia esqueceu um acontecimento fundamental: o filósofo grego que inventou a ética animal se chama Empédocles, cujo pensamento é uma filosofia animalista que quer desconstruir o sacrifício animal⁴⁹. (LLORED, 2016, p. 15).

⁴⁹ No original: La historia de la filosofía ha olvidado un acontecimiento fundamental: el filósofo griego que ha inventado la ética animal se llama Empédocles, cuyo pensamiento es una filosofía animalista que quiere deconstruir el sacrificio del animal.

⁴⁸ Paul McCartney foi o apresentador e narrador do documentário produzido pela associação PETA - People for the Ethical Treatment of Animals - Pessoas-pelo tratamento ético aos animais, em 2014. A associação PETA tem como causa o fim do 'especismo' e como lema "We [animals] also feel pain, love, joy, and fear."

A discussão filosófica reflete um momento em que a arte, não por acaso, se volta cada vez mais para a forma da figura humana e uma busca do ideal, corporificada em atletas ou deuses, em belas formas humanas.

Por fim, conforme assevera a historiadora Mary Beard, "[...] estas figuras [humanas] se tornaram os parâmetros de nossa civilização" (BEARD, 2018). influenciando a construção identitária que fazemos de nós mesmos e do que é civilizado.

Com dito anteriormente, os animais, assim como a paisagem, são temas que se tornam secundários durante a instauração das sociedades agrícolas e dos grandes impérios, até serem praticamente inexistentes em algumas expressões artísticas do período helenístico, a exemplo dos vasos gregos do estilo vermelho com figuras negras e depois negro com figuras vermelhas. A figura humana ganha cada vez mais predominância na arte, tendo seu apogeu na escultura na Grécia antiga "nas épocas de Fídias ou de Praxíteles, a figura humana continuou sendo o tema principal de interesse do artista" (GOMBRICH, 1985, p. 77)

A representação dos animais gradativamente se desloca para o segundo plano, figurando posteriormente como ornamento ou elemento simbólico, como por exemplo, no peixe que simbolizava os cristãos na arte proto-cristã ou pré-românica, coincidindo com o fato de que as práticas das sociedades que se reorganizavam em grandes cidades provocavam a diminuição sensível das espécies, mesmo no mundo antigo, segundo Ponting: "A partir do momento dos primeiros assentamentos humanos, uma redução dos habitats da vida selvagem e da extinção das espécies pode ser detectada localmente (PONTING, 1992, p. 222).

Mesmo o fogo, algo sagrado nos rituais das cavernas, tornou-se um símbolo funesto posteriormente, silenciando na fogueira aqueles que ousassem tirar o ser humano do centro do mundo, como ocorreu com Giordano Bruno (PEREIRA, 2018), um poeta, um artista.

Conforme as sociedades medievais da Europa se estabeleciam, se processava um distanciamento que, de certa forma, nunca abandonaram posteriormente.

"No início da Idade Média, a natureza e os animais selvagens eram fontes de medo e ansiedade. Naquela época, havia vastas áreas de selva, e a terra cultivada consistia em pequenas manchas na borda de

⁵⁰ No original: "these figures are the parameters of our civilizations" (BEARD, 2018).

florestas densas, áreas selvagens que eram percebidas como perigosas, escuras, nefastas e desconhecidas⁶³.⁵¹ Tanto nas áreas rurais quanto nas urbanas, cabanas, jardins e campos foram fechados contra intrusos e animais selvagens por cercas e sebes de proteção, sugerindo que a população medieval vivia em um estado constante de alarme e insegurança, e que as pessoas consideravam normal viver dessa forma⁶⁴.⁵² (KALOF, 2007, p. 57).

Entre figurarem como elemento principal na arte rupestre e os anos 70 com o movimento ecológico, poucos trabalhos, com raríssimas exceções, evidenciam uma preocupação com os animais em si, sua importância na natureza, na sociedade ou na arte.

A figura humana será o tema principal até o romantismo, quando a pintura de paisagem se volta para a representação da natureza tentando se desvencilhar da tradição clássica do desenho e da representação idealizada. Ainda assim, em muitos trabalhos, os animais são elementos menores na composição maior da paisagem e em poucos casos será o foco do trabalho.

O tratamento dado aos animais na pintura romântica do século passado já é um reconhecimento de seu desaparecimento iminente. As imagens mostram os animais *retrocedendo* [grifo do autor] em direção a uma natureza que só existia na imaginação. 53 (BERGER, 2005, p. 28).

Esse momento enunciado por Berger insere-se em outro movimento mais amplo que tem início no Iluminismo, na filosofia, e no Neoclassicismo, nas artes. Esses movimentos, precursores do Romantismo, terão forte influência no nascimento de um sentimento de volta à Natureza, fuga da civilização e saudosismo da vida rural. O "reconhecimento do seu desaparecimento" pode ser facilmente ilustrado pela quantidade de animais comercializados nessa época. Clive Ponting conta o caso dos pombos selvagens nos Estados Unidos, quando os colonizadores europeus chegaram ao continente americano e ficaram absolutamente impressionados com as grandes

⁵² No original: In the early Middle Ages, wilderness and wild animals were sources of fear and anxiety. At that time there were vast areas of wilderness, and what cultivated land there was consisted of small patches at the edge of dense forests, wild areas that were perceived as dangerous, dark, ominous and unknown. In both rural and urban areas, cottages, gardens, and fields were enclosed against intruders and wild animals by protective fences and hedges, suggesting that the medieval population lived in a constant state of alarm and insecurity, and that people considered it normal to live in this way.

٠

⁵¹ O número ⁶³ e ⁶⁴, mais ao fim, se referem à citação, por Linda Kalof, de: Fumagalli, Vito. Landscapes of Fear: Perceptions of Nature and the City in the Middle Ages, trans. Shayne Mitchell (Cambridge: Polity Press, 1994, p.136 e 40) respectivamente.

⁵³ No original: El tratamiento que se da a los animales en la pintura romántica del siglo pasado es ya un reconocimiento de su inminente desaparición. Las imágenes muestran a los animales *retrocediendo* [grifo do autor] hacia una naturaleza que sólo existía em la imaginación.

revoadas de pombos migratórios que cobriam o céu em certas épocas. É fácil extrapolar a descrição abaixo para a Europa e outras regiões do mundo...

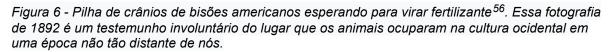
> Os primeiros europeus a chegarem à América do Norte comentavam muitas vezes sobre o grande número de pombos de cauda longa azuis, rápidos e graciosos que encontraram lá. [...] A verdadeira matanca começou com o início da caca comercial em larga escala por caçadores e transportadores bem-organizados, a fim de fornecer carne barata para cidades emergentes na costa leste dos Estados Unidos. Começou com a inauguração das ferrovias que ligavam a região dos Grandes Lagos a Nova York, no início da década de 1850. Por volta de 1855, 300.000 pombos eram enviados a Nova York por ano. O momento mais intenso da carnificina em massa ocorreu nas décadas de 60 e 70. O tamanho da operação pode ser julgado por números que quase parecem incríveis, mas foram cuidadosamente registrados como parte de um comércio perfeitamente legal e altamente lucrativo. Em um único dia em 1860 (23 de julho) 235.200 aves foram enviadas para leste de Grand Rapids⁵⁴, Michigan. Durante 1874, o condado de Oceana, em Michigan, embarcou mais de 1.000.000 de aves para os mercados do leste e, dois anos depois, 400,000 foram enviados semanalmente na alta temporada, para um total anual de 1.600.000.55 (PONTING, 1992, pp. 231-232).

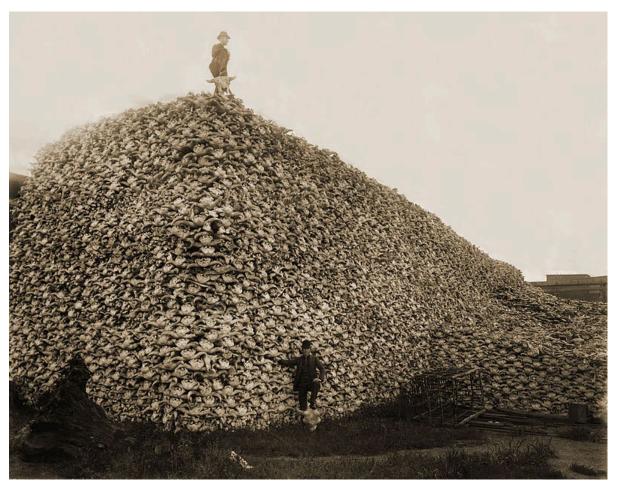
A representação dos animais continua secundária mesmo com o advento da fotografia ao final do século XIX e durante todo o início do século 20 onde predominam retratos, fotos de paisagem, arquitetura ou, da mesma forma que no painel do palácio de Assurbanipal, para ressaltar o triunfo humano em retratos triunfantes em relação às focas, baleias e aos bisões americanos.

⁵⁴ Grand Rapids é uma cidade de Michigan no "Grand River", a leste do Lago Michigan.

⁵⁵ No original: Los primeros europeos que llegaron a Norteamérica comentaron a menudo las grandes cantidades de azules, veloces y elegantes palomas de largas colas que encontraron allí. [...] La auténtica matanza empezó con el inicio de la caza comercial a gran escala por parte de tramperos y transportistas bien organizados con el fin de abastecer de carne barata a las ciudades que empezaban a desarrollarse en la costa este de Estados Unidos. Comenzó a raíz de la inauguración de los ferrocarriles que unían la zona de los Grandes Lagos con Nueva York, a principios de la década de 1850. Hacia 1855 sólo a Nueva York se enviaban 300.000 palomas al año

El momento más intenso de la matanza masiva se produjo en los años sesenta y setenta. La envergadura de la operación la podemos juzgar por cifras que casi parecen increíbles pero que eran cuidadosamente anotadas como parte de un comercio perfectamente legal y sumamente rentable. En un solo día de 1860 (el 23 de julio) se enviaron al este 235.200 aves desde Grand Rapids en Michigan. Durante 1874, el Condado de Oceana en Michigan envió más de 1.000.000 de aves a los mercados del este, y dos años después se enviaban 400.000 semanales en plena temporada, con un total anual de 1.600.000.





Fonte: Wikimedia.org. Autor: Desconhecido – Photo edited by User: PawełMM - Burton Historical Collection, Detroit, Public Library, Domínio público, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=13270398 - Acesso em 21/10/2020.

As palavras de Didi-Huberman vêm à mente quando vemos essas imagens do passado [...] "e desse lugar ela nos olha, nos envolve, nos persegue" (DIDI-HUBERMMAN, 2010, p. 33). Quanta vida, animais e paisagens não tiveram ninguém para testemunhar sua existência, sua aparência e sua vida.

Temos então uma arte que, ao sair da caverna, devido a novas condições tecnológicas, sociais e a um novo impulso de conhecimento, perde justamente o

⁵⁶ No original: Photograph 1892 of a pile of American bison skulls waiting to be ground for fertilizer.

elemento que possibilitava a busca do entendimento de fenômenos desconhecidos, qual seja, um olhar de comunhão.

Ocorre uma virada para conceituar tudo com a razão resultando em uma excessiva teorização sobre a essência e a aparência das coisas em detrimento do sentimento de conexão com a Natureza, com a vida e seus fenômenos.

Aquele primeiro momento de aproximação nunca mais retornará no ocidente, mas será perseguido na visão romântica da natureza e talvez encontrado no Novo Mundo.

1.3. FLORESTAS E PAISAGENS

A arte da Idade Média e no Renascimento reverberam a tradição de representar predominantemente a figura humana. Em vez de deuses e atletas temos também Santos, Madonas, heróis e guerreiros configurando uma longa história que perpassa a arte Paleocristã e a Românica no Ocidente. A arte gótica tem sua expressão mais característica na arquitetura e engenharia civil⁵⁷. Para a maioria de nós, quando pensamos nessa época, frequentemente vem à mente espetaculares catedrais como a *Notre Dame*, construída entre 1163 e 1250. Contudo, a concepção de natureza, floresta e paisagem são permeadas pela desconfiança e frequentemente caracterizadas como local de demônios e bruxas.

Portanto, ao lado da concepção religiosa do ser humano como ápice de todo o desenvolvimento, surge um sentimento de temor à natureza característica desse período nas culturas europeias.

A esparsa ocupação do território, isolamento e pouco desenvolvimento cultural e tecnológico eram uma característica da Europa medieval (PONTING, 1992, p. 171) e talvez tenha contribuído para esse distanciamento e temor ao desconhecido e sentimento de terror associado à natureza citado anteriormente. Além disso, existia, e ainda existe, a concepção que florestas eram inesgotáveis, testemunhando total falta de conhecimento da interdependência entre animais, plantas, biosfera e humanos.

Propondo um paralelo com o que aconteceu na Europa podemos citar Ponting que descreve como se desenvolve uma catástrofe anunciada através do exemplo da

⁵⁷ Por uma questão de recorte, essa pesquisa buscou sempre que possível se voltar para as artes visuais. A arquitetura e o urbanismo infelizmente não foram enfocados, embora seja crescente a quantidade de arquitetos que envolveram seus trabalhos com preocupações ambientais.

Ilha de Páscoa, na qual o desmatamento progressivo resultou em escassez e fome. Ele adverte que, tal qual na Ilha de Páscoa, de onde não era possível fugir da Ilha, pois os habitantes locais já não tinham madeira e materiais para navegar, também não é possível fugir do planeta Terra (1992, chap. 1)⁵⁸.

O desmatamento da ilha não foi apenas o golpe de misericórdia para a complexa vida social e cerimonial; também teve outros efeitos drásticos na vida diária da população em geral. Desde 1500, a escassez de árvores obrigava muitas pessoas a abandonar a construção de casas de madeira e a viver em cavernas, e quando a madeira foi totalmente usada um século depois, todos tiveram que usar os únicos materiais restantes. Eles recorreram a tocas de pedra escavadas em encostas ou a frágeis cabanas de junco cortadas da vegetação que crescia nas margens dos lagos da cratera. Já não era possível construir canoas e só podiam ser feitos barcos de junco, com os quais era impossível fazer longas viagens. A pesca também era mais difícil porque até então as redes eram feitas de amoreira (árvore que também servia para fazer tecido) e eles não tinham mais. A retirada da cobertura vegetal também teve um efeito muito negativo no solo da ilha, que já vinha sofrendo com a falta de esterco animal adequado para repor os nutrientes absorvidos pelas lavouras. O aumento da exposição levou à erosão do solo e à lixiviação de nutrientes essenciais. Como consequência, o rendimento das safras diminuiu. 59 (PONTING, 1992, p. 23).

Tal qual na Ilha de Pascoa, a história se repetiu em sociedades antigas e modernas começando com abertura de clareiras, derrubada de árvores e bosques para atender a populações crescentes, com técnicas de agricultura que resultam em empobrecimento do solo e erosão (PONTING, 1992, capítulos 1 a 5) e posterior migração e busca de novas terras, frequentemente em condições de vida cada vez mais difíceis.

Assim não é de se admirar que essa maneira de ver resultasse em um legado onde natureza, animais, florestas e paisagens sejam apenas elementos secundários

⁵⁸ Uma análise mais extensa do exemplo da Ilha de Páscoa, a partir das considerações de Clive Ponting pode ser encontrada na dissertação de Mestrado já citada anteriormente: Ciberpercepção e intervisualidade ambiental: explorando o espaço contemporâneo (SILVA, 2016, p. 43)

⁵⁹ No original: La deforestación de la isla no fue sólo el golpe de gracia para la compleja vida social y ceremonial; tuvo también otros drásticos efectos sobre la vida cotidiana de la población en general. Desde 1500 la escasez de árboles estaba forzando a muchas personas a abandonar la construcción de casas de madera y a vivir en cuevas, y cuando la madera se agotó por completo un siglo después todos tuvieron que usar los únicos materiales que quedaban. Recurrieron a guaridas de piedra excavadas en laderas o a frágiles chozas de junco cortado de la vegetación que crecía en los bordes de los lagos de los cráteres. Ya no era posible construir canoas y sólo se podían hacer barcas de junco, con las que era imposible realizar largos viajes. La pesca también era más difícil porque hasta entonces las redes se habían hecho de morera (árbol con el que también se podía hacer tela) y ya no disponían de él. La eliminación de la capa arbórea también afectó muy negativamente al suelo de la isla, que ya venía padeciendo una carencia de abono animal adecuado para reponer los nutrientes absorbidos por los cultivos. El aumento de la exposición originó una erosión del suelo y la lixiviación de nutrientes esenciales. Como consecuencia el rendimiento de los cultivos descendió.

nas representações artísticas, mesmo nos poucos exemplos como manuscritos, iluminuras ou tapeçarias da arte medieval que chagaram até nós. Nesse momento da história, no mundo anglo europeu, não é frequente a comunhão entre Natureza e humanidade e as respostas devem ser procuradas no divino e na religião, mesmo para problemas de ordem prática como diminuição da fertilidade do solo ou qualquer outro ligado ao sistema ecológico local.

As pinturas europeias mais conhecidas desse período representam as figuras humanas contra um fundo dourado ou elementos decorativos. Contudo, já durante o gótico, alguns artistas começam a introduzir em suas pinturas plantas e animais com um naturalismo, por vezes, surpreendente, mas subordinadas ao tema principal: glorificar o divino. Kenneth Clark denomina as pinturas desse período de "paisagem de símbolos" (CLARK, 1971, chap. 1) explicitando sua principal função nas representações daquele período.

Dürer (1471-1528), pintor e gravador alemão, é um notável exemplo da transição do Gótico tardio ao Renascimento realizando pinturas e gravuras de cenas bíblicas, históricas e retratos. Contudo, seus estudos de plantas, animais e paisagens demonstram o início de uma tendência que se ampliará mais posteriormente: temas voltados exclusivamente para a natureza. Muitas de suas aquarelas e gravuras atestam esse olhar para motivos da natureza: **Lebre Jovem** (1502) - Aquarela, 25,1x22,6cm – Museu Albertina, Viena; **Grande Pedaço de Relva** (c.1503) – Caneta e pincel, aquarela e guache sobre pergaminho, realçados com branco, 403 x 311 mm – Albertina, Viena; **Pequena Coruja** (1508) – Aquarela e Guache, 10,2x14cm – Albertina, Viena e **Rinoceronte** (1515) – Xilogravura, 23,5x29,8 – National Galery of Art, Washington.

Na pequena aquarela **Lagoa na floresta** (c.1496) – 26,2x37,4cm – British Museum, Londres, o foco principal já é a paisagem indicando a habilidade de observação e execução de uma longa tradição de artistas da Europa Central como Jan Van Eyck e outros.

Figura 7 – **Grande Pedaço de Relva**, Albrecht Dürer, 1503, Caneta e pincel, aquarela e guache sobre pergaminho, realçados com branco, 403 x 311 mm, Museu Albertina, Viena.



Fonte: By Albrecht Dürer - NgELdACk3l8Jkg at Google Arts & Culture, Public Domain, in https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=21792392 . -- Acesso em 10/12/2021.

Enquanto o "artista gótico já se dedicava há séculos à representação cuidadosa dos objetos" (LETTS, 1984, p. 5) buscando o naturalismo para enaltecer as criações divinas, para "o artista do Renascimento [a natureza] não existia para ser contemplada com enlevo e copiada, mas para ser examinada e compreendida; não para ser temida, mas controlada". (LETTS, 1984, p. 5)

A verossimilhança passa a ser um aspecto importante tanto nos afrescos, quanto na nova técnica decorrente do desenvolvimento dos materiais, a exemplo da tinta à óleo⁶⁰. Os artistas começam a inserir belíssimas paisagens no segundo plano dos retratos, como é possível observar em obras famosas como a Mona Lisa, de Leonardo da Vinci (1542-1519).

⁶⁰ Nos afrescos se aplica a tinta ao reboco de gesso ou argamassa ainda úmidos. A tinta a óleo é um avanço da técnica anterior feita com outros emulsionantes oleosos ou aquosos conhecidos como têmperas onde se misturavam pigmento com gema de ovo, ou com algum tipo de cola como a goma arábica. Posteriormente se substituiu a gema por óleos mais duráveis como o óleo de linhaça que continua sendo a base das tintas à óleo até hoje. A goma arábica ainda é o aglutinante das aquarelas e guaches.

No final do Gótico e no Renascimento, natureza, animais e elementos da paisagem estão de volta nas representações, mas a principal finalidade é contar histórias de passagens bíblicas ou sobre os nobres e burgueses ou ainda em alegorias de deuses.

A função simbólica dos elementos, a partir daí, vai cedendo paulatinamente à procura de uma representação mais realista, cujo domínio da perspectiva será a chave para a ilusão de realidade. Até chegar a esse ponto, no entanto, os artistas tentaram representar a natureza através da atenção a seus detalhes visando a maior verossimilhança possível com a percepção visual humana.

Não obstante, o seu interesse [do artista] por todo o esplendor e alegria da vida real que o rodeia, mostra que suas ideias acerca da finalidade da pintura eram muito diferentes das dos artistas do início da Idade Média. O interesse deslocou-se gradualmente da melhor maneira de contar uma história sagrada, tão clara e impressionante quanto possível, para métodos de representação de um fragmento da natureza da maneira mais fiel possível. [...] Agora, o ofício do artista incluía uma habilidade diferente. Ele tinha que ser capaz de fazer estudos da natureza e transferi-los para seus quadros. [...] Os artistas, entretanto, queriam ir mais além. Já não se contentavam com o domínio recém-adquirido de pintar detalhes tais como flores ou animais copiados do natural; queriam explorar as leis da percepção visual e adquirir suficientes conhecimentos do corpo humano para incluí-lo em suas estátuas e pinturas, como os gregos e romanos haviam feito (GO-MBRICH, 1985, p. 165).

Talvez por isso Gombrich denomine o Renascimento como **A conquista da realidade** (1985, chap. 12); e essa conquista se volta para os gregos na forma da representação e no principal de seus temas: o humano. Ainda que a paisagem comece gradativamente a se tornar mais importante na pintura e sua representação se torne mais próxima do que concebemos hoje como representação da natureza, por muito tempo ainda será fundo e paisagem em função da uma figura humana, mesmo que por vezes ela ocupe quase dois terços dos quadros como no quadro de Giorgione (1477-1510) **A tempestade** (c.1506 e1508) 83cm x 73cm – Galeria da Academia, Veneza, que. Gombrich cita como uma "revolucionária realização":

Embora as figuras não sejam desenhadas com especial cuidado e a composição seja um tanto rudimentar, o quadro combina-se claramente num todo harmônico em virtude, simplesmente, da luz e do ar que o impregnam. É a luz sobrenatural de uma tempestade e, pela primeira vez, a paisagem diante da qual os personagens do quadro se movimentam não constitui apenas um fundo (GOMBRICH, 1985, p. 251).

Figura 8 - **A tempestade** de Giorgione, (c.1506 e1508) 83cm x 73cm — Galeria da Academia, Veneza, já é uma pintura na qual a natureza e sua potência é o elemento mais importante ainda que fosse necessário, pelas tradições da época, representar figuras humanas o que a tempestade fosse uma metáfora.



Fonte: Por Giorgione - http://www.gallerieaccademia.it/la-tempesta, Domínio público, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=816513 - Acesso em 20/12/2021.

É preciso que se reconheça que muitas dessas paisagens de fundo são impressionantes, ainda que estejam restritas a uma pequena porção do quadro. André Lothe considera que esses fragmentos, "em aparência sacrificados ao tema principal — "a ação de heróis e mártires — constituem-se em verdadeiros quadros em si"⁶¹ (LOTHE, 1970, p. 11)⁶².

Esses pintores não são considerados pintores de paisagens puros. Sua ciência, no entanto, era tão completa, e seu conhecimento do universo tão profundo, que esses fundos [...] "formam um tudo perfeito, um mundo que se basta a si mesmo, e muitos desses detalhes são tão completos e vastos que, por seu arranjo, sua poesia, sua verdade, literalmente esmagam as construções mais famosas e ambiciosas dos

_

⁶¹ No original: "la acción de los héroes y de los mártires — constituyen verdaderos cuadros en si."

⁶² Importante ressaltar que André Lothe (1885-1962) foi um pintor francês e professor de arte.

pintores modernos (incluindo os séculos XVIII e XIX) que, por assim dizer, se especializaram na paisagem. ⁶³ (LOTHE, 1970, p. 11).

Dessa forma, André Lothe nos proporciona uma chave, uma maneira de olhar para pinturas que descortinam a importância da paisagem, mesmo que o tema ou nome não faça referência direta a ela. Para isso basta se deter pausadamente sobre os fundos, as janelas, pequenas áreas que compõem o quadro e a paisagem estará lá, como um mundo à parte, que pode ser apreciado independente da figura humana ou perspectiva do primeiro plano. Partindo desse ponto Lothe estabelece uma longa tradição de artistas onde a composição da paisagem é um importante componente do quadro mesmo que pareça secundário: Leonardo da Vinci⁶⁴, Bruegel, Patinir, Poussin, Claude Lorrain, Corot, Renoir, Seurat, Cézanne, Matisse, Dalaunay, Léger, Yves Tanguy, Dalí e Marx Ernest. Basta olhar para qualquer pintura dos artistas acima: no fundo atrás da Monalisa, envolvendo montanhas, prédios ou nas formas mais abstratas de um Braque para percebê-la.

_

⁶³ No original: Esos pintores no son considerados como paisajistas puros. Su ciencia, empero, era tan completa, y tan profundo su conocimiento del universo, que esos fondos [...] Forman un todo perfecto, un mundo que se basta a si mismo, y la mayor parte de esos detales son a tal punto completos y vastos que, por su ordenación, su poesía, su verdad, aplastan literalmente las más famosas y ambiciosas construcciones de los pintores modernos (incluyendo a los siglos XVIII y XIX) que, por decirlo así, se especializaron en el paisaje.

⁶⁴ Leonardo Da Vinci escreveu o lendário Tratado de Pintura que trouxe significativa contribuição para a perspectiva aérea possibilitando novas abordagens mais 'naturais' da atmosfera na pintura de paisagem.

Figura 9 - **Retrato de Mona Lisa de Giogonda**, c. 1503/1506, 77cmx53cm, tinta óleo sobre painel, Louvre. O retrato é o tema principal, no entanto a paisagem ao fundo é um mundo à parte, pintado tão esmeradamente quando a figura humana. No seguinte endereço é possível visualizar os detalhes na imagem em alta resolução no wikimedia: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Mona_Lisa%2C_by_Leonardo_da_Vinci%2C_from_C2RMF_retouched.jpg



Fonte: By Leonardo da Vinci's Mona Lisa (between 1503 and 1506), https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mona_Lisa,_by_Leonardo_da_Vinci,_from_C2RMF_retouched.jpg - File: Mona_Lisa,_by_Leonardo_da_Vinci,_from_C2RMF_retouched.jpg, CC0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=99690147 - Acesso em 22/12/2021.

A paisagem realmente adquire autonomia como tema principal no século XIX. Kenneth Clark, em suas conferências na Universidade de Oxford⁶⁵, afirmou que escolheu a paisagem como tema, pois John Ruskin, um dos fundadores da instituição, compreendeu que a paisagem "foi a principal criação do século XIX" (CLARK, 1971, p. 9).

A cada capítulo, Kenneth Clark descreve a mudança de enfoque na pintura de paisagem conforme seu papel na sociedade e na arte se modificam: "paisagem de símbolos", "paisagem de fatos", "paisagem de fantasia", "paisagem ideal", "visão natural" e "retorno da ordem", cobrindo um período que vai desde a idade média até o expressionismo.

-

⁶⁵ Essas conferências resultaram no livro Art in the Landscape, 1^a Ed. 1949.

Paradoxalmente todas essas abordagens também compreendem o período no qual se estabelecem alterações na paisagem como nunca aconteceu antes e que só serão suplantadas no século XX. Essas mudanças foram de tal ordem, que a pintura de paisagem que Kenneth Clark analisa virou uma espécie de sinônimo de pintura romântica, ainda que o próprio conceito de paisagem, como concebemos hoje, seja uma construção social (CAUQUELIN, 2007).

Em grande parte do capítulo 12 chamado **A Segunda Transição**, Clive Ponting narra como as necessidades de conforto e de energia são supridas, se deslocando gradativamente da força humana e animal para a madeira e carvão. A construção de navios, inclusive navios de guerra, de todo tipo de utensílio e posteriormente na produção de vapor vai esgotando as florestas, primeiro na Europa e colônias, depois no resto do mundo, a ponto de no século XIX florestas inteiras não existirem mais.

A escassez de madeira para a construção naval era apenas um sintoma de um grande problema que afetava toda a Europa. A escassez de madeira era severa e generalizada, o que significava que a Europa enfrentava uma crise energética. Muito de sua indústria incipiente dependia de madeira e carvão. As fontes locais estavam se esgotando e o mau estado do transporte terrestre tornava o transporte de suprimentos por longas distâncias impraticáveis. Os efeitos da escassez se manifestaram em todo o continente de várias maneiras. ⁶⁶ (PONTING, 1992, p. 377).

É nesse cenário de desaparecimento de florestas e bosques que a pintura de paisagem se torna um gênero independente. Haveria muito o que estudar na relação da arte com essas mudanças do ambiente, especialmente durante o século XVIII o século XIX. Enquanto os artistas se libertavam do classicismo, dos ateliês, e se deslocam para os bosques e para as florestas restantes como fizeram os pintores da Escola de Barbizon, depois os impressionistas e muitos artistas depois deles, as paisagens mudavam drasticamente. É nesse ambiente que nascerá uma importante visão romântica da arte, da Natureza e da ciência.

tico. Los efectos de la escasez se manifestaron por todo el continente de diversas formas.

⁶⁶ No original: La escasez de madera para la construcción naval era sólo un síntoma de un importante problema que afectaba a toda Europa. Hubo una escasez grave y generalizada de madera, lo que significaba que Europa se enfrentaba a una crisis energética. Gran parte de su incipiente industria dependía de la madera y el carbón vegetal. Las fuentes locales se estaban agotando, y el deficiente estado del transporte interior hacía que trasladar los suministros grandes distancias fuese poco prác-

1.4. PRECURSORES DO AMBIENTALISMO: ROMÂNTICOS E NATURALISTAS

A preocupação com a Natureza, e as consequências de atuação humana sobre a paisagem, foi praticada de diferentes formas desde a antiguidade⁶⁷. Uma longa tradição de autores se dedicou a pensar e atuar nessa área.

[...] merecem destaque isolado os autores e textos considerados clássicos, por aquilo que deram de forma directa ou indirecta para a afirmação da História da Ciência e do Meio Ambiente, do conhecimento do quadro natural que nos rodeia e no germinar de uma diferente visão da relação do homem com o meio natural. A História do Meio Ambiente é uma criação da geração de sessenta do presente século, mas lança as suas raízes em épocas recuadas (VIEIRA, 1998, p. 2).

Viera define duas categorias de autores no seu **Guia Bibliográfico sobre a História do Meio Ambiente:** "observante extasiado e o cientista atento como dois pilares fundamentais da História da Ciência nos séculos XVIII e XIX". (1998. p. 4).

De fato, poderíamos descrever as raízes do ambientalismo com esses adjetivos. O que hoje chamamos ecologia e/ou ambientalismo remontam a essa época e, em parte, aos chamados naturalistas, muitos dos quais efetuaram suas pesquisas em viagens de exploração em seus países de origem e especialmente em terras distantes do chamado "novo mundo".

Em alguns casos, as duas expressões acima: observante extasiado e cientista atento, se reúnem em uma única pessoa e o nome mais representativo dessa união, provavelmente seja o do naturalista alemão Alexander Humboldt: "o pai esquecido do ambientalismo", segundo Andrea Wulf:

"ele, [Humboldt] em 1800, previu como os humanos iriam provocar as alterações climáticas. Há 200 anos, ele avisou que iríamos destruir a natureza. Há uma altura em que ele escreve no seu diário que um dia iremos ocupar outros planetas, e iremos destruí-los e torná-los tão devastados e estéreis como fizemos à nossa própria Terra" (FERREIRA, 2016, p. n.d.)

Humboldt, célebre por suas viagens e vasta produção científica, é um dos principais representantes de uma atitude que podemos chamar de 'visão romântica da natureza'.

_

⁶⁷ Incluindo Empédocles, citado anteriormente,

No entanto essa visão não era dissociada de uma postura muito acurada de pesquisa. Seus procedimentos eram científicos, analisando e registrando cada alteração e detalhe de suas observações, mas aliados a uma visão que percebia o todo e as ligações das partes em relação à Natureza.

Fascinado por instrumentos científicos, medições e observações, era igualmente movido por um senso de deslumbramento e encantamento. Claro que a natureza tinha de ser medida e analisada, mas ele acreditava também que grande parte de nossa resposta ao mundo natural deveria se basear nos sentidos e nas emoções. Ele queria instigar o "amor à natureza". Numa época em que outros cientistas estavam em busca de leis universais, Humboldt escrevia que a natureza tinha de ser conhecida em primeira mão e vivenciada por meio dos sentimentos. (WULF, 2016, p. 16)

Humboldt foi naturalista e explorador, mas também antropólogo, etnógrafo, físico, geógrafo, mineralogista, geólogo, botânico, vulcanólogo e humanista, tendo lançado as bases de ciências como a Geografia, Geologia, Climatologia e Oceanografia. Atualmente é conhecido também como o fundador de uma disciplina recente: a biogeografia⁶⁸. Essa amplitude de conhecimento e atuação resultou em uma visão sistêmica que nada deixa a dever aos mais modernos cientistas e artistas que se dedicam à ecologia ou arte ambiental. "Goethe comparou Humboldt a um 'manancial com muitas bicas, de onde as torrentes jorram de maneira revigorante e infinita, de modo que basta posicionarmos vasos debaixo delas" (WULF, 2016, p. 482).

A polivalência — e inter e transdisciplinaridade — é a base de várias ciências atuais, a exemplo da história ambiental, para citar apenas uma, mas também é um procedimento da arte contemporânea, na qual os artistas se interessam e se apropriam, não só de várias linguagens, mas também de conhecimentos diferentes, inclusive científicos, para produzir suas obras. Entre os artistas ambientalistas essa atitude é a regra e não a exceção, a exemplo dos Harrisons, que analisaremos adiante.

Segundo Andrea Wulf, Humboldt mereceria um papel mais destacado nos tempos atuais, onde a consciência ambiental está na ordem do dia, como indica o nome do seu livro dedicado a Humboldt: **A Invenção da Natureza**. Ela discorre sobre a abrangência e importância de Humboldt em seu tempo e hoje, embora ressalte que

⁶⁸ Biogeografia é o estudo da distribuição das espécies e ecossistemas no espaço geográfico e através do tempo geológico.

houve um 'encobrimento' de sua influência provavelmente devido ao clima desfavorável que se estabeleceu após as Guerras Mundiais contra a Alemanha, especialmente nos Estados Unidos e Inglaterra (WULF, 2016, p. 480).

É difícil ter uma ideia da importância e influência de Humboldt em sua época. Ele foi um dos mais renomados cientistas de seu tempo, produzindo relatos de viagem de mundos novos, exóticos e distantes. Estava no centro de várias tendências, descobertas e divergências do século XVIII e XIX.

Nesse período existia uma oposição, que talvez perdure até hoje, entre racionalistas e empiristas, contrapondo de forma excludente observação e experimentos, às verdades estabelecidas pela razão a partir de uma lógica interna; ou entre o interior e o exterior ou ainda entre o sentimento e a razão ou entre transcendentes e empiristas.

Juntamente com Goethe, do qual ele recebeu grande influência, Humboldt une essas aparentemente divergentes metodologias de se chegar à verdade com as suaves nuances da interpretação pessoal e da emoção, sem renunciar à observação científica acurada. Ele logrou isso especialmente por abraçar uma visão poética nos seus trabalhos, além de também agregar o elemento visual artístico para a compreensão das realidades que ele testemunhava em suas viagens para as Américas⁶⁹ e mais tarde para a Rússia. Ele conseguiu isso através de um texto fluente e retratando suas experiências e emoções, mas, também, através de uma observação incansável anotando cada detalhe, cada mudança de altitude, de umidade e inclusive a mudança de tonalidade do azul do céu através de um instrumento chamado cianômetro, muito comum naquela época. Tudo isso sem deixar de notar as ocorrências das espécies naturais.

O mais importante, contudo, para essa análise, foram as conclusões e previsões em relação ao uso dos recursos naturais decorrentes das monoculturas e devastação intensiva.

Os cientistas da época de Humboldt eram herdeiros da divisão que se inicia com Nilton e com Descartes. Posteriormente toda a ciência de uma forma ou de outra é afetada pela dicotomia objetivo-subjetivo, ciência-emoção.

Humboldt foi reconhecidamente um cientista e um pesquisador que conseguiu transcender esses limites. No seu livro *Kosmos* ele aplica uma visão filosófica na

⁶⁹ Humboldt chegou até o extremo Norte do Brasil — que na época pertencia à Espanha.

forma de um tratado da ordem do universo, estabelecendo uma visão unificada do micro ao macro.

Nessa época aconteceram grandes descobertas em relação a planetas e ao Sistema Solar, que Humboldt inclui em suas publicações e em suas muitas preleções e palestras em todas as cortes e círculos científicos da época.

O conceito de interdependência permeia nosso conhecimento atualmente e é fácil subestimar a importância da sua visão e sua influência na ciência de seu tempo e subsequente. Suas observações das dinâmicas sociais e conclusões em relação a questões sociais decorrentes da colonização e do tráfico de escravos foram quase visionárias.

Humboldt era um antiescravista convicto, o que resultou inclusive em dificuldades para ir à Índia, onde ele acreditava que comprovaria suas deduções sobre as isotermas entre outras. Quando ele visitou as colônias espanholas percebeu um ódio entre colonizadores e os habitantes locais incluindo aí os escravos. Percebeu, inclusive, como isso foi incentivado pela Espanha e como essa divisão de classes não permitia que se estabelece-se nenhum sentimento de pertencimento a Terra. Ele antevia que isso não poderia dar bons frutos no futuro mesmo quando Bolívar, que foi seu amigo, (WULF, 2016, chap. 12) iniciou a revolução pela unificação das Américas. Essa animosidade veio à tona quando os habitantes locais e os escravos acabaram se insurgindo também contra o *El Libertador*.

Humboldt também era muito generoso com seu conhecimento e com jovens pesquisadores e artistas, chegando a auxiliar financeiramente alguns deles.

1.5.O PAPEL DA FOTOGRAFIA NO PANORAMA AMBIENTAL

A fotografia desempenhou papel fundamental na relação contemporânea da sociedade com a natureza. Uma das primeiras imagens — que pode ser entendida como uma fotografia — feita por Niépce em 1826,⁷⁰ foi de uma paisagem. Mesmo que

⁷⁰ Adotaremos aqui a data mais conhecida, 1826, da heliogragrafia de Joseph Nicéphore Niépce como sendo a da primeira fotografia em termos de um mecanismo óptico que pode ser chamado de câmera e um processo que permitiu a durabilidade da imagem captada, No entanto, é necessário lembrar-se de Hércules Florence, no Brasil, que "[...] descubre la fotografia, la palabra y la cosa, después que Niépce, certo, pero justo antes que Talbot, con que el le emparenta su búsqueda" (LEMAGNY; ROUI-LLÉ, 1988, p. 16). O pesquisador Boris Kossoy descreve as circunstâncias das descobertas de Hércules Florence no seu livro Hércules Florence 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil (1980)

o objetivo fosse conseguir algo suficientemente fixo para permitir a captação da imagem, indica que, ao lado do retrato, a paisagem e a natureza sempre estarão presentes na história da fotografia a partir de então.

Assim que o tamanho, o peso das máquinas e o tempo de captação se tornaram menores, conferindo maior mobilidade aos fotógrafos, daguerreótipos de locais distantes e exóticos foram extremamente populares no mundo todo, competindo com as gravuras, litografias e pinturas.

A fotografia seguia, então, a herança da pintura: captando o exótico, fixando memórias, remetendo a épocas distantes e idílicas, inclusive perseguindo e simulando os resultados e efeitos pictóricos. Essa é a época em que os impressionistas se dedicam a fixar o efeito óptico da luz em seus trabalhos incorporando novas descobertas da física e da ciência. Contudo, fotografias feitas nesse período, ainda que busquem aproximação com a pintura, podem dar testemunho do ambiente e da paisagem como testemunhas de sua época.

No final do século XIX e início do século XX a fotografia já se configura como instrumento de preservação ambiental, seja ao evocar o sentimento romântico herdado de grandes artistas e pensadores, seja pelo valor documental que ela possibilitava.

Conforme o processo foi ficando ainda mais simplificado, a ponto de permitir a manipulação por amadores, a fotografia também passou a ter uma intrínseca ligação com o turismo, contribuindo para moldar o imaginário posterior sobre paisagens e lugares distantes através do turista-fotógrafo com o lema "Da natureza nada se tira, a não ser fotos. Nada se deixa, a não ser pegadas. Nada se mata, a não ser o tempo. Nada se leva, a não ser recordações" (AQUINO, 2016, p. 231) caracterizando-o como um "devorador de paisagem" ou um "consumidor da natureza" (BOYER apud AQUINO, 2016, p. 231)⁷¹.

_

⁷¹ BOYER, Marc. História do turismo de massa [1999], trad. Viviane Ribeiro. Bauru: Edusc, 2003.

1.5.1. Sierra Club

A força das imagens fotográficas se reflete na preservação dos parques americanos e foi um importante meio de sensibilização utilizada pela organização ambiental **Sierra Club**.

O *Sierra Club* foi uma associação fundada em 1882 pelo preservacionista John Muir, um dos responsáveis pela ampliação do Parque Nacional Yosemite⁷², voltada à proteção da Sierra Nevada com o objetivo de torná-la Parque Nacional (ABOUT THE SIERRA CLUB, [s.d.]).

Além de John Muir, o grupo dos envolvidos na fundação da associação incluía o botânico e escritor, Willis Linn Jepson, o advogado e conservacionista Warren Olney, o glaciólogo, topógrafo, cartógrafo, hidrógrafo, geólogo, geógrafo e etnólogo americano Willard Drake Johnson, o médico e geólogo Joseph LeConte e o naturalista ictiologista⁷³ e fundador da Stanford University, David Starr Jordan, com tendências eugenistas⁷⁴. Essa ligação com eugenistas renderam muitas críticas ao *Sierra Club*, mas reconhecendo esse passado, posteriormente a Associação assume a luta pela diversidade étnica em seus objetivos.

O pintor de paisagens Willian Keith também é um dos fundadores. Keith pinta muitas das paisagens que depois serão captadas pelas lentes de fotógrafos como Ansel Adams. Keith é ligado ao movimento americano Escola Americana Barbizon (AVERY, 2004), em referência à Escola de Barbizon francesa. Ambas as escolas se voltaram à pintura de paisagem executada fora de ateliês, pintando ao ar livre, diretamente na natureza, enfocando paisagens rurais, bosques e florestas.

A multidisciplinaridade dos primeiros membros do Sierra Club facilita a ampla gama de interesses, dos artísticos aos botânicos que, conjugada a uma forte atuação política, conseguem que a conscientização da importância de preservar o patrimônio paisagístico dos Estados Unidos da América seja um marco na história ambiental. A Associação promovia — e ainda promove — alojamento e excursões para conhecer e fotografar o Parque Nacional Yosemite.

⁷² O parque, fundado em 1864 compreendia uma área que foi ampliada em 1890 pelos esforços de Muir e do Jornalista Robert Underwood Johnson.

⁷³ A Ictiologia é um ramo da Zoologia dedicado ao estudo dos peixes.

⁷⁴ As atividades de cada fundador do *Sierra Club* foram extraídas da Wikipédia e estão listadas ao fim das Referências Bibliográficas como Fontes digitais, uma vez que a informação original do site Sierra Club.org consultadas inicialmente em 2019, ficaram indisponíveis devido a uma revisão do portal.



Figura 10 - Yosemite Valley - William Keith, 1875.

Fonte: HTO – Wikipedia.org. Creative Commons, coleção: Los Angeles County Museum of Art - 102,9cm; 184,1 cm – óleo sobre tela. Acesso em 20/10/2020.

Ansel Adams é um ponto de convergência como expoente nas duas frentes: a preservação e a fotografia. Começou a fotografar aos quatorze anos seguindo inicialmente um caminho frequente entre alguns fotógrafos da época: o pictorialismo⁷⁵. Mais tarde fez parte do Grupo *f*64, fundado em 1932, que buscava estabelecer a fotografia como arte e como linguagem independente, inclusive rompendo com o pictorialismo citado acima (HOSTETLER, 2004).

Além de Ansel Adams, participaram do grupo grandes nomes da fotografia como Imogen Cunningham e Edward Weston⁷⁶. A participação das mulheres no Grupo *f*64 merece, e na história da fotografia, merece um estudo à parte, infelizmente aqui nos limitaremos a citar seus nomes: Consuelo Kanaga, Alma Lavenson, Sonya Noskowiak, enfatizando que o trabalho fotográfico delas é tão surpreendente quanto pouco divulgado.

Ansel Adams teve uma atuação destacada no Grupo *f*64 e no *Sierra Club*, inclusive dirigindo a associação de 1925 até 1971 (ANSELADAMS.COM, [s.d.]). Ao

⁷⁵ O pictorialismo se refere à produção fotográfica que perseguia similaridades com a pintura e seus efeitos em fins do século XIX e início do século XX.

⁷⁶ Fotógrafos do grupo: Ansel Adams, Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Preston Holder, Consuelo Kanaga, Alma Lavenson, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Willard Van Dyke, Brett Weston, and Edward Weston.

mesmo tempo foi um importante pesquisador do *zone system*, que simplificadamente é uma técnica que possibilita detalhes nas áreas claras e escuras⁷⁷ na fotografia – um dos desafios quando a imagem abrange áreas muito iluminadas e com pouca luz no mesmo enquadramento. Até bem pouco tempo atrás, muitos fotógrafos *fine arts* estudavam e aplicavam o sistema para conseguir um trabalho mais delicado de tons de cinza.⁷⁸

No entanto, nem todo fotógrafo conhece a importância da atuação e das fotografias de Ansel Adams na conservação dos parques nos Estados Unidos, sendo conhecido genericamente como fotógrafo de natureza na maioria das vezes. Suas fotos e livros alimentaram o sentimento de algo precioso e da importância daquelas paisagens com suas imagens grandiloquentes ou detalhes de plantas. Foi reconhecidamente um fotógrafo que contribuiu para a preservação de áreas naturais e paisagens cênicas obtendo reconhecimento de profissionais, do público leigo e do governo:

Em união com o poder da paisagem americana e conhecido pela virtude da paciência e beleza atemporal de seu trabalho, o fotógrafo Ansel Adams foi um visionário em seus esforços para preservar as áreas selvagens e paisagísticas deste país, tanto no filme quanto na Terra. Atraído pela beleza dos monumentos da natureza, ele é considerado um monumento em si pelos ambientalistas e, pelos fotógrafos, uma instituição nacional. É por meio de sua visão e coragem que grande parte da América foi salva para os futuros americanos". Presidente James E. Carter, presenteando Ansel Adams com a Medalha Presidencial da Liberdade. ⁷⁹ (ABOUT ANSEL ADAMS - THE ANSEL ADAMS GALLERY, [s.d.]).

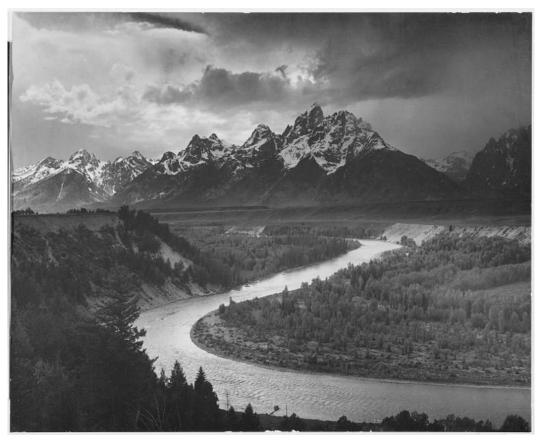
-

⁷⁷ Altas e baixa luzes no jargão fotográfico.

⁷⁸ A fotografia digital mudou um pouco a aplicação desse controle da luminosidade das fotografias.

⁷⁹ No original: "At one with the power of the American landscape, and renowned for the patient skill and timeless beauty of his work, photographer Ansel Adams has been a visionary in his efforts to preserve this country's wild and scenic areas, both on film and on Earth. Drawn to the beauty of nature's monuments, he is regarded by environmentalists as a monument himself, and by photographers as a national institution. It is through his foresight and fortitude that so much of America has been saved for future Americans." President James E. Carter, Presenting Ansel Adams with the Presidential Medal of Freedom."

Figura 11 - **The Tetons - Snake River**, 1942, Ansel Adams – Grand Teton National Park, Wyoming; é um exemplo de imagens que ajudaram a divulgar a paisagem de áreas dos EUA que ainda permaneciam relativamente selvagens. Feita para o Governo Americano para a série de Parques do Sistema Nacional de Parques e Monumentos entre 1941 e 1942.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adams_The_Tetons_and_the_Snake_River.jpg em domínio público em Wikipedia a partir de: National Archives and Records Administration, Records of the National Park Service. (79-AAG-1). Acesso em 16/10/2020.

Ansel Adams insere-se no tipo de atuação focada em retratar exaltando a grandiosidade e beleza para preservar. Suas fotografias ultrapassam o objetivo de estabelecer uma memória documental, proporcionando uma experiência estética que, mesmo indiretamente, se liga aos ideais românticos que permearam muito da arte feita a partir do século XVII na pintura de paisagem.

Outros fotógrafos vão assumir a fotografia como uma ferramenta de denúncia das desigualdades sociais resultando em impactante trabalho jornalístico. Ao mesmo tempo o talento de fotógrafos mais voltados para a linguagem artística fotográfica também contribuiu de forma incisiva para mudanças socioambientais. É caso de Jacob Riss (1849-1914), dinamarquês-americano, jornalista e fotógrafo documentarista social que denunciou as condições sociais de trabalhadores, crianças abandonadas e populações pobres de Nova York com seus artigos e fotos.

1.5.2. Dust Bowl

O *Dust Bowl* foi um exemplo da associação entre artistas e governo: onze fotógrafos produziram centenas de fotografias para a FSA – *Farm Security Administration* — Administração de Segurança Agrícola.

A FSA foi criada por meio do *Bankhead-Jones Farm Tenant Act* — Lei do Inquilino/arrendatário/meeiros de Fazenda Bankhead-Jones — em setembro de 1937, a fim de lidar com a pobreza crônica dos fazendeiros independentes americanos e dos trabalhadores agrícolas migrantes. Este ato criou o FSA fora da Administração de Reassentamento, que o presidente Franklin Roosevelt havia lançado por meio de uma ordem executiva na primavera de 1935 (WISHARDT, 2011, p.n.d.).

Os fotógrafos documentaram as condições de vida dos habitantes das áreas rurais dos EUA, em situação precária em face da Grande Recessão, da guerra e da seca. Muitos dos retratados eram fazendeiros que receberam terras do governo em áreas das Grandes Planícies Meridionais dos EUA sujeitas a períodos de seca prolongada, as mesmas planícies que eram o *habitat* do bisão-americano, ou búfalo-americano, e de povos nativos seminômades.⁸⁰

Os colonos usaram técnicas convencionais para o cultivo e que não eram adequadas ao solo daquela área, retirando em grandes extensões um capim baixo e ressecado que conservava um pouco de umidade e segurava o solo. Sem a vegetação nativa o solo ficou mais seco e sem condições de suportar o vento e a temperatura elevada em épocas de estiagem, causando grandes tempestades de poeira e areia que alcançavam metros de altura e cobriam extensas regiões.

Embora a seca e as tempestades de poeira sejam fenômenos naturais nas Grandes Planícies, foi a rápida expansão da produção de trigo após a Primeira Guerra Mundial que destruiu as gramíneas nativas que sustentam o solo e criou o *Dust Bowl*. Depois que a seca arruinou a safra de trigo durante o outono de 1931, os ventos predominantes começaram a levantar o solo e atormentar a região com tempestades de poeira no final de janeiro de 1932⁸¹ (HURT, 2011).

⁸⁰ Foi nesse contexto que os bisões, assassinados aos milhares, foram quase extintos nas planícies como é possível perceber pela fotografia no capítulo 1 'Da razão às Luzes' p. 42.

⁸¹ No original: "Although drought and dust storms are natural phenomena in the Great Plains, it was the rapid expansion of wheat production following World War I that destroyed soil-holding native grasses and created the Dust Bowl. After drought ruined the wheat crop during the autumn of 1931, the prevailing winds began to lift the soil and plague the region with dust storms by late January 1932."

Figura 12 - Área da chamada Grandes Planícies, EUA, caracterizadas como pradarias, sujeitas à períodos de seca e cenário do Dust Bowl - evento climático que provocou imensas nuvens de areia ocasionando o deslocamento de populações rurais.



Fonte: Before My Ken -, based on image from Center for Great Plains Research at Univ. of Nebraska-Lincoln, Domínio público, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=6414397 de 04/04/2008. Acesso em 20/10/2020.

A fina areia causava muitas doenças respiratórias e entrava nas casas cobrindo tudo com uma camada difícil de tirar. Em pouco tempo os fazendeiros perderam as plantações e propriedades e muitos tiveram que migrar para outras regiões. Ao longo das estradas, famílias eram vistas morando em caminhões ou andando com os pertences que conseguiam carregar.

O *Dust Bowl* recebeu seu nome após *Black Sunday*, 14 de abril de 1935. Mais e mais tempestades de poeira estavam explodindo nos anos anteriores àquele dia. Em 1932, 14 tempestades de poeira foram registradas nas planícies. Em 1933, ocorreram 38 tempestades. Em 1934, estimava-se que 100 milhões de acres de terras agrícolas haviam perdido todo ou a maior parte do solo para os ventos.

Em abril de 1935, havia semanas de tempestades de areia, mas a nuvem que apareceu no horizonte naquele domingo foi a pior. Os ventos foram cronometrados a 96,5 km/h. 'O impacto é como uma pá de areia fina atirada contra o rosto', escreveu Avis D. Carlson em um artigo da *New Republic*. 'As pessoas presas em seus próprios quintais procuram tatear a soleira da porta. Os carros param, pois nenhuma luz no mundo pode penetrar nessa escuridão rodopiante ... Vivemos com a poeira, comemos, dormimos com ela, observe-o nos privar de nossas posses e da esperança de possuí-las. Está se tornando real! (THE DUST BOWL|WESSELS LIVING HISTORY FARM, [s.d.]).

Foi nesse cenário que os fotógrafos do Departamento de Documentação produziram milhares de fotografia para FSA visando sensibilizar o resto do país sobre as condições de vida dos habitantes da área rural e mostrar a eficácia dos projetos e programas de ajuda governamental orientados para a agricultura, a exemplo da nova lei de cultivo de terra.

Trabalhando com Roy Stryker, principalmente sob a Farm Security Administration (FSA), um pequeno grupo de fotógrafos talentosos, incluindo Walker Evans, Dorothea Lange, Marion Post Wolcott, John Vachon, Russell Lee e Arthur Rothstein, documentou a humana, natural e econômica devastação da região em fotografias impressas em publicações federais, bem como em uma ampla variedade de jornais e revistas. Stryker explicitamente orientou seus fotógrafos a documentar a tragédia e também a mostrar a necessidade e a eficácia de programas governamentais de ajuda humanitária caros e orientados para a agricultura (VOLLAN, 2011).

Trabalhando para FSA Dorothea Lange (1895-1965) produziu uma das mais icônicas imagens de toda a história da fotografia *Migrant Mother* (1936, Nipomo, California). Esta fotografia influenciou fortemente a opinião pública quanto às condições precárias dos migrantes do *Dust Bowl*. Ela retratou Florence Thompson, 32, mãe de sete crianças, em Nipono, Califórnia, em março de 1936⁸².

Figura 13 - **Migrant Mother** pode ser vista como um prenúncio das adversidades que migrantes climáticos sofreram e sofrem decorrentes de mudanças ambientias. Também é umas mais importantes fotos da história da fotografía.



Fonte: Dorothea Lange, Public domain, via Wikimedia Commons. Acesso em 22/10/2020

-

⁸² Uma reprodução digitalizada em alta resolução pode ser acessada em https://en.wikipe-dia.org/wiki/File:Lange-MigrantMother02.jpg#filehistory – e está disponível no site da Biblioteca do Congresso Americano sob o número Prints and Photographs division under the digital ID fsa.8b29516. Essa divisão mantem os originais da produção feita originalmente para a FSA.

No entanto as fotos que são mais descritivas da tragédia ambiental são as do fotógrafo Arthur Rothstein. É dele a fotografia mostrando um pai e duas crianças caminhando ao lado da casa praticamente soterrada na areia.

Figura 14 - A fotografia 'Paisagem com casa' de Arthur Rothstein demonstra a força das tempestades de areia que ocorreram no Dust Bowl, afetando a vida das famílias com doenças como a "tosse da areia" e em muitos casos obrigando-os a abandonar suas casas e propriedades.



Fonte: Arthur Rothstein (American, 1915 - 1985), [Landscape with house], 1936, Gelatin silver print, $18.8 \times 19.1 \text{ cm}$ (7 $3/8 \times 7$ 1/2 in.), 84.XP.1445.4, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Domínio público pelo Museu J. Paul Getty. Disponível em https://www.getty.edu/art/collection/objects/49102/arthur-rothstein-landscape-with-house-american-1936/ . Acesso em 20/09/2020.

É possível conjecturar que essas fotografias têm sua força de impacto e convencimento porque se situam na conjunção da estética com uma forte característica indicial — a aderência ao referente — no sentido explicitado por Philippe Dubois, já que "a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda" (DUBOIS, 1998, p. 53). Especialmente com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser (DUBOIS, 1998, p. 15), que nestes

casos são as próprias paisagens e sua presença real ou provável no ato e momento da foto.

Excede o espaço deste trabalho explorar as implicações da análise de Dubois considerando que "o peso do real que a caracteriza [a fotografia] vem do fato de ela ser um traço, não de ser mimese" (DUBOIS, 1998, p. 35). No entanto, é possível perceber que a fotografia se beneficia de tangenciar a mimese, como nas imagens do Parques Americanos, mas no *Dust Bowl* é talvez o 'traço' que nos permite sentir o impacto da ausência do referencial, seja na paisagem, seja na vida silvestre. Justamente por esse traço sempre presente, a fotografia extrapola seu papel de documento em obras menos *indiciais* com um lugar destacado na relação homem-natureza.

Ao se pensar na "pragmática do índice e efeito de ausência" (DUBOIS, 1998, chap. 2) nas paisagens atuais e ausentes cujo ato fotográfico incidiu anteriormente, fica claro todo o potencial da fotografia em conexão com variados aspectos da natureza e da história ambiental. É o que acontece na exposição **New Topographics** onde nem é preciso fotografar diretamente a Natureza ou a paisagem para despertar reflexões sobre o ambiente e a paisagem.

1.5.3. New Topographics

Muitos fotógrafos usam a fotografia como denúncia, inclusive pela ausência. Esses trabalhos são formalizados em livros ou exposições, como a exposição **Novos Topográficos: Fotografias de uma Paisagem Alterada pelo Homem**, ocorrida em 1975, na George Eastman House, Rochester, NY, sob a curadoria de William Jenkins e que "de acordo com alguns historiadores, marcou uma mudança de paradigma no mundo da fotografia, embora essa mudança fosse imperceptível naquela hora" (O'NEILL, 2009).

O que havia de tão impressionante nas fotos de residências e prédios abandonados? Talvez "impressionante" seja a palavra errada - mas era incomum que fossem consideradas paisagens. Ao contrário de seus predecessores, esses novos fotógrafos "topográficos" (como Robert Adams, sem parentesco com Ansel) estavam menos preocupados em retratar uma imagem ideal da natureza e mais interessados em mostrar claramente como o homem a alterou. Suas fotos eram descritivas, sem emoção e simples - uma fusão, quase, de paisagem

⁸³ No original: "according to some historians, it marked a paradigm shift in the world of photography, although that shift was imperceptible at the time."

tradicional e fotografia documental social, com o homem como o foco, mas fora de cena (O'NEILL, 2009).

O curador convidou Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore⁸⁴ e Henry Wessel Jr. e os alemães Bernd e Hilla Becher.

A exposição sempre é citada como um divisor de águas na maneira de conceber a paisagem e é colocada em contraponto a abordagem de Ansel Adams e Minor White. A reedição no Museu de Arte Moderna de São Francisco – SFMOMA, em 2010, organizada pela curadora assistente de fotografia do Museu, Erin O'Toole, enfatiza essa diferença:

Ao contrário de seus predecessores, como Ansel Adams ou Minor White, os fotógrafos apresentados na *New Topographics* não usavam seu trabalho para expressar experiências pessoais transcendentes de natureza livre e desimpedida. Em vez disso, eles usaram uma abordagem aparentemente mais neutra para descrever as paisagens comuns que nos cercam, incluindo aspectos do ambiente construído que muitas vezes são negligenciados e considerados monstruosos: motéis baratos, postos de gasolina, residências, parques de trailers e estacionamentos (SFMOMA TO PRESENT NEW TOPOGRAPHICS: PHOTOGRAPHS OF A MAN-ALTERED LANDSCAPE, 2010).

Reedições da exposição ocorreram na Áustria, Alemanha, Países Baixos e Espanha segundo o site do SFMOMA e demonstram a inserção da Fotografia no novo contexto artístico da arte ambientalista em seu tempo.

[New Topographics] sinalizou o surgimento de uma abordagem radicalmente nova da paisagem e demonstrou a influência do Conceitualismo e do Minimalismo na fotografia na década de 1970. [...] bem como em relação às preocupações culturais predominantes do período, como uso da terra, identidade nacional, ambientalismo e nostalgia (SFMOMA TO PRESENT NEW TOPOGRAPHICS: PHOTOGRAPHS OF A MAN-ALTERED LANDSCAPE, 2010).

Essa exposição também define com mais clareza a fotografia do modernismo ou pelo menos quando os fotógrafos ainda influenciados pelos pressupostos de um romantismo transcendente em relação à Natureza buscam agora uma visualidade característica da própria linguagem fotográfica a exemplo do que ocorreu em toda a arte moderna.

-

⁸⁴ Stephen Shore expôs fotografias em cor. Os outros expuseram fotografias em branco e preto.

⁸⁵ No original: "signaled the emergence of a radically new approach to landscape and demonstrated the influence of Conceptualism and Minimalism on photography in the 1970s [...] as well as in relation to the period's prevailing cultural concerns, such as land use, national identity, environmentalism, and nostalgia."

Ansel Adams e Minor White, citados acima, exemplificam as diferentes abordagens. Enquanto Ansel Adams focou principalmente na natureza e paisagem, Minor White propunha a "equivalência" no desenvolvimento de uma estética voltada à fotografia:

Minor percebeu que uma câmera pode acessar o inconsciente quando ele trabalhava em um estado "vazio", mas de visão. Ele descobriu que era possível se comunicar com seu eu interior por meio da câmera. Uma fotografia pode ser um espelho de sua psique - ou a manifestação de uma mensagem dela. É possível lançar uma ideia ou sentimento no inconsciente e receber uma resposta visual em troca⁸⁶ (ORING, 2020, p. 2).

A Fotografia vai se afirmar nas questões ambientais como um dos mais importantes recursos documentais, poéticos, críticos, líricos e de denúncia. Sua abrangência e implicações são atualmente acrescidas das possiblidades da difusão em redes sociais e da captação em celulares e recursos digitais onde a "transformação do real" (DUBOIS, 1998, p. 37) que a fotografia opera contribui também para a construção de um pensamento e uma arte ambiental.

O fator documental da fotografia, contudo, permanece e em nossos dias é exponencialmente facilitado pela evolução dos equipamentos até o ponto em que nem é preciso "revelar" a fotografia, fazer cópias, produzir livros ou exposições.

Transferir o arquivo para os destinatários finais, seja de "álbuns" fotográficos como Flickr, seja para aplicativos sociais como *Instagram* e outros que surgem dia a dia é algo corriqueiro, mas demonstra a força da fotografia mesmo na superexposição contemporânea de imagens e compartilhamentos. A exposição citada acima por exemplo, com a *hashtag #newtopographics* reúne mais de 782.655 posts, e isso só no *Instagram* de fotógrafos que produzem sob a influência da visualidade deflagrada por aquela exposição. Pela *hashtag* é possível conferir imagens da própria exposição captadas e compartilhadas por internautas admiradores bem como outras produzidas pelos próprios autores que seguem a mesma inspiração.

-

⁸⁶ No original: "Minor realized that a camera can tap into the unconscious when he worked in a "blank" but seeing state. He found that it was possible to communicate with his inner self by means of the camera. A photograph could be a mirror of his psyche —or the manifestation of a message from it. It is possible to drop an idea or feeling into the unconscious and receive a visual answer in return."

1.5.4. A morte do leão Cecil e a pós-fotografia

New Topographics faz uso de um forte componente estético para configurar a reflexão sobre as transformações no ambiente, deslocando o foco da paisagem natural para o urbano, inclusive da paisagem que deixou de existir. Esse tipo de fotografia circula no chamado 'circuito artístico', ainda que tenha se tornado mais popular e acessível devido à internet, como exemplificado acima.

O uso da fotografia como meio de denúncia ambiental se torna exponencial e perde parte de sua 'aura' (BENJAMIN, 1992) de objeto único, concreto, tornando-se imagem, principalmente no fenômeno que já foi denominado 'pós-fotografia', um termo que exige alguma atenção devido às imprecisões inerentes aos seus múltiplos usos e acomodações. "Talvez a expressão [pós-fotografia] tire partido do lugar incerto que instaura" (ENTLER, 2020, p. n.d.) Ainda segundo Entler:

O termo pós-fotografia tem sido utilizado por artistas, críticos e curadores para designar um contexto em que a fotografia avança sobre as fronteiras que, ao longo de sua história, pareciam defini-la. De modo geral, a revolução digital é apontada como motor desse deslocamento. [...] A fotografia das últimas décadas já foi *construída*, *híbrida*, *pensante*, *contaminada*, *expandida*, *plástica* [grifo do autor] etc. O termo pós, com seu sentido de ultrapassagem, surge como uma retórica turbinada nessa corrida que, nos últimos trinta anos, a fotografia contemporânea disputa consigo mesma para afirmar que o momento mais disruptivo é sempre agora.(2020).

O episódio do leão Cecil, morto na África por um dentista americano causou intensas manifestações, tanto presenciais quanto nas redes sociais e na internet. As manifestações digitais explodiram em notícias e fotografias, proporcionando a comoção de um público fiel que acompanhou o desenrolar do caso a cada nova descoberta rastreada por *hashtags*, e *tweets* de internautas indignados.

Esse caso específico levou à modificação da legislação do turismo de caça, uma modalidade que permitia que estadunidenses abatessem animais na África sem que pudessem ser criminalizados, desde que permitido pelas legislações locais.

Dizem que Palmer, um dentista de Minnesota, pagou U\$ 54 mil para caçar Cecil a flechadas, um magnífico leão de juba preta, de 13 anos de idade, que vivia no Parque Nacional Hwange no Zimbábue e era famoso entre os visitantes. Em 1º de julho de 2015, ele acertou Cecil com uma flecha⁸⁷ em uma fazenda fora do parque, um local que o leão

⁸⁷ Na verdade, a fleche foi proveniente de uma besta, ou balestra, um artefato que aumenta a potência da flecha.

frequentemente explorava. A equipe seguiu o famoso felino e atirou nele novamente, 11 horas depois. (ACTMAN, 2018, p. n.d.).

O dentista e caçador Walter Palmers estava com os documentos regulares, emitidos pelas autoridades do Zimbábue e pagou a taxa oficial para ter a oportunidade de caçar e matar um animal selvagem. Dois guardadores locais foram remunerados para localizar o animal e possibilitar que ele fosse atingido por uma flecha do turista, dentista, caçador, Dr. Palmer.

A indignação despertada foi impulsionada pelo fato de Cecil não ter medo de seres humanos, pelo seu sofrimento durante dois dias em que perambulou ferido e pela posterior crueldade dos caçadores que perseguiram o animal ferido.

De acordo com a Força-Tarefa de Conservação do Zimbábue, o leão foi baleado com uma besta após ser atraído para fora do santuário, seguindo o cheiro de comida. Cecil, bem conhecido por aqueles que visitaram o Parque Nacional Hwange no oeste do Zimbábue por sua juba negra, apenas foi ferido pela flecha. Os caçadores o rastrearam por cerca de dois dias antes de ele ser morto com uma arma, disseram autoridades conservacionistas. Ele foi decapitado e esfolado, seu cadáver deixado para apodrecer. 88 (CAPECCHI; ROGERS, 2015, p. n.d.)

A morte de Cecil talvez nunca fosse conhecida se ele não estivesse sendo monitorado e estudado há oito anos pela Unidade de Pesquisa de Conservação da Vida Selvagem da Universidade de Oxford. O estudo visava justamente entender a diminuição desses animais na África. Um comunicado da unidade alertou "[...] que os "irmãos" e filhotes adultos de Cecil provavelmente seriam mortos por outros leões que buscavam domínio na comunidade." (CAPECCHI; ROGERS, 2015, p. n.d.)

No mesmo artigo citado, do jornal *The New York Times*, aparecem várias questões entre a **vigilância** na internet por ativistas mais aguerridos e a ética animal, referida anteriormente no capítulo 1 e Introdução, principalmente porque uma parte da sociedade americana defende os benefícios deste tipo de 'esporte' conhecido como uma caça de troféus, ou seja, partes de animais, que anteriormente eram expostos na sala dos caçadores e agora são visualizados na internet.

⁸⁹ No original: "said in a statement that Cecil's adult "brothers" and cubs would probably be killed by other male lions seeking dominance in the community".

⁸⁸ No original: According to the Zimbabwe Conservation Task Force, the lion was shot with a crossbow after he was lured out of the sanctuary, following the scent of food. Cecil, well known to those who visited Hwange National Park in western Zimbabwe for his jet-black mane, was only injured by the arrow. The hunters tracked him for about two days before he was killed with a gun, conservation officials said. He was beheaded and skinned; his corpse left to rot.

A caça de troféus, realizada por caçadores ricos que pagam dezenas de milhares de dólares por licenças para matar animais protegidos para troféus e esportes, há muito é um assunto de debate global. Defensores da caça e alguns conservacionistas argumentam que, se feito com responsabilidade, a venda de licenças caras para caçadores de grandes animais pode ajudar a pagar pelos esforços para proteger as espécies ameaçadas⁹⁰. (CAPECCHI; ROGERS, 2015).

No entanto, na mesma matéria a colunista cita um estudo estimado da União Internacional para a Conservação da Natureza, IUCN, editora da famosa *Red List*, referência dos animais ameaçados de extinção, apontando "que os caçadores de troféus matavam cerca de 600 leões por ano." (CAPECCHI; ROGERS, 2015)

Os clubes de caça têm autorregulamentação e são acompanhados por organizações conservacionistas. Ainda assim os números são impressionantes, tanto na quantidade de animais abatidos, ou **disponibilizados** nas temporadas de caça, quanto pelos altos valores pagos pelos caçadores. Segundo a jornalista, a indignação pelos valores pagos dificilmente ultrapassa a comunidade conservacionista, mesmo "Quando um homem do Texas pagou US \$ 350.000 para caçar e matar um rinoceronte negro na Namíbia". (CAPECCHI; ROGERS, 2015).

A matéria também descreve excessos por parte dos manifestantes, localizando o endereço do consultório do caçador e de familiares e estabelecendo uma vigilância digital na rede, nada confortável para todos os envolvidos.

Talvez, no entanto, foi justamente essa explosão de manifestações que tenham guindado o caso Cecil a um patamar difícil de ser ignorado, impulsionando maior rigor na caça recreativa e na entrada de troféus, como a cabeça arrancada de Cecil, nos países fora da África.

A pressão popular fez com que ações fossem tomadas de fato por países. Por exemplo, a Austrália e França implantaram leis que proibiam caçadores de trazerem troféus de leões para seu território. Os Estados Unidos, país em que isso é mais visível, também fizeram mudanças: eles adicionaram novas proteções para leões (BARREIROS, 2020, p. n.d.).

As empresas aéreas foram os primeiros alvos das petições *online* e da atenção de artistas famosos. O jornal El Pais publicou em 5 de agosto de 2015, pouco mais de

⁹⁰ No original: Trophy hunting, undertaken by wealthy hunters who pay tens of thousands of dollars for licenses to kill protected animals for trophies and sport, has long been a subject of global debate. Hunting advocates and some conservationists argue that, if done responsibly, the selling of expensive licenses to big-game hunters can help pay for efforts to protect endangered species.

um mês depois do assassinato de Cecil, ocorrida em 1º de julho de 2015, que "As principais companhias aéreas dos EUA, *American Airlines*, *Delta* e *United*, decidiram proibir o transporte de troféus de caça". Na seção internacional com o título *Leão Cecil: Empresas aéreas dos EUA proíbem o transporte de troféus de caça*. A matéria esclarece:

A pioneira foi a Delta, que, em um comunicado nesta segunda-feira, anunciou que, "com efeito imediato", proíbe o transporte como carga de troféus de caça dos chamados "cinco grandes": leão, leopardo, elefante, búfalo e rinoceronte. A proibição não se limita a voos para os Estados Unidos, mas é válida em todas as rotas mundiais. Além disso, a Delta disse que vai "revisar" suas políticas sobre o transporte de troféus de caça de outras espécies (AYUSO, 2015, p. n.d.).

Apesar da declaração de Palmer de que ignorava que Cecil era uma celebridade local, que não sabia que o animal portava um colar de monitoramento, que confiou que seus guias caçadores o levariam a uma caçada legal e que lamentava (RUIC, 2015, p. n.d.), vários jornais e revistas publicaram que ele era um notório caçador e que ele havia matado um urso negro fora dos limites permitidos informando às autoridades que estava dentro da zona de caça autorizada. Anteriormente ele havia concorrido a um troféu de caça por ter matado um alce autóctone de região protegida nos EUA, mas onde é permitida a caça com finalidades de conquistar troféus. Todas essas 'conquistas' dos caçadores são divulgadas em fotos entre admiradores e em mídias sociais.



Figura 15 - Cecil à vontade no Parque Nacional Hwange (2010).

Fonte: Wikimedia.org By Daughter#3 - Cecil, CC BY-SA 2.0, em 5/04/2010, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=42030099 - Acesso em 2/05/2020.

O caso Cecil levantou a ponta de uma prática abusiva, mas normatizada na sociedade: "A crueldade por detrás dos safaris de caça é perturbadora: leões são criados para entreter turistas todos os dias. Hoje, [em 29/07/2015] existem mais de 7.000 cativeiros comerciais de leões na África do Sul.", declara a ONG *Word Protection Animal* — Proteção animal mundial.⁹¹ A ONG prossegue denunciando:

Os animais não são destinados apenas para caça, mas também para os chamados "parques de leões", onde é possível acariciar filhotes e tirar fotos com os grandes felinos. [...] A vida silvestre é um negócio lucrativo que separa filhotes à força de suas mães, já em suas primeiras semanas de vida. A prática é a mesma para várias espécies – entre elas, leões, elefantes e tigres. Os filhotes são mantidos em pequenas jaulas sem proteção contra o calor, onde são mal alimentados e sofrem abusos até se tornarem submissos o suficiente para tirar fotos ou caminhar ao lado de turistas. Então, eles são vendidos a redes de tráfico quase impossíveis de rastrear e podem acabar nas mãos da indústria de caça (NOSSA RESPOSTA À MORTE DO LEÃO CECIL, 2015, p. n.d.).

A resposta mundial na internet foi rápida e intensa, com notícias nos principais jornais e veículos da grande mídia e das entidades ligadas à causa animal e preservação ambiental.

No verbete da Wikipédia sobre a morte do leão Cecil é possível acessar várias referências sobre o assunto. (KILLING OF CECIL THE LION - WIKIPEDIA, [s.d.]) entre as quais a desoladora notícia publicada no portal de notícia G1, que o filho de Cecil, Xandra, foi morto pelos mesmos motivos apenas dois anos depois. (FILHO DE LEÃO CECIL É MORTO POR CAÇADORES DE TROFÉUS | NATUREZA | G1, 2017). A mesma notícia também destaca que a caça aumentou nesse período "com cerca de 1,5 mil felinos mortos a cada ano, três vezes mais de uma década atrás. Os leões já perderam 90% de sua população no último século: apenas 20 mil exemplares continuam vivos."

Na página do Jornal El País, citada acima, é possível saltar para várias outras notícias relacionadas, um *link* atrás do outro, uma imagem abaixo da outra sobre animais selvagens mortos: leões, elefantes, zebras...

As manifestações e as notícias permitem pensar sobre o uso da fotografia não só pelos internautas individuais, mas também pelo uso que a mídia de massa faz

⁹¹ A organização Proteção Animal Mundial atua há 50 anos com o lema "Movemos o mundo para proteger os animais" e tem uma unidade muito ativa no Brasil que pode ser acessada pelo site www.worldanimalprotection.org.br.

quando incorpora os mecanismos da produção e veiculação da internet. É o que faz Karla Macmanus ao analisar o contexto da pós-fotografia no caso da morte do leão Cecil, chamado por ela de proliferação da *eco-photography* abordando as relações éticas que essas questões ensejam na contemporaneidade:

A proliferação da ecofotografia, mesmo imagens da megafauna mais carismática que se possa imaginar, não pode resolver esse complexo e emaranhado estado de coisas. Como imagens prestes a morrer, a ecofotografia é um tipo de imagem moralmente ambígua e socialmente significante que tem o potencial de criar respostas opostas e múltiplas nos espectadores. As ecofotografias podem oferecer ao espectador a oportunidade de prestar atenção, aprender e considerar nossas racionalizações para as políticas ambientais atuais e o sofrimento resultante. Mas nossa reação a essas imagens, quer sejamos emocionalmente e eticamente impactados por fotografias de crises ambientais ou se estamos entorpecidos pela indiferença ou cumplicidade, não pode ser controlada ou mesmo prevista com segurança. A ecofotografia é uma forma de fotografia pública que reflete e reforça os valores das esferas públicas existentes, quer sejam divulgadas através da 'velha' ou nova mídia. O sucesso da ecofotografia na ecologia midiática, como exemplificado pelo uso ubíquo e recursivo da imagem do Leão Cecil, ecoa o triunfo da sociedade em rede, de sua lógica participativa, autosselecionada e autodirigida de criação e consumo, e ilustra fortemente a institucionalização da cultura de conectividade na mídia de notícias 92 (MACMANUS, 2016, p. n.d.).

O site de origem da publicação Karla Macmanus mostra uma foto de seu computador com a pesquisa de imagens no Google onde aparecem dezenas de fotos do leão Cecil. Seu artigo, de 2016 ainda não podia dar conta de analisar a repercussão bem menor que a morte de Xandra causou, mas já explicava os mecanismos de amortecimento que o excesso de informação e de produção e compartilhamento de imagens pode ocasionar, ainda que a intenção seja denunciar, preservar e compartilhar a indignação com os maus tratos aos animais. As fotos são, por vezes, o próprio troféu e é usada para propagar os triunfos de caçadores como Dr. Palmer.

⁹² No original: The proliferation of eco-photography, even images of the most charismatic megafauna imaginable, cannot solve this complex and enmeshed state of affairs. Like about-to-die images, eco-photography is a morally ambiguous and socially significant type of image that has the potential to create opposing and multiple responses in viewers. Eco-photographs can offer a viewer the opportunity to pay attention, to learn, and to consider our rationalizations for today's environmental policies and the resulting suffering. But our reaction to those images, whether we are emotionally and ethically impacted by photographs of environmental crisis or whether we are numbed into indifference or complicity, cannot be controlled or even reliably predicted. Eco-photography is a form of public photography that reflects and reinforces the values of existing public spheres, whether they be circulated through 'old' media or new. Eco-photography's success in the new media ecology, as exemplified by the ubiquitous and recursive usage of Cecil the Lion's image, echoes the triumph of the network society, from its participatory, self-selecting, and self-directed logic of creation and consumption, and strongly illustrates the institutionalization of the culture of connectivity in the news media.

Em outro episódio, outra caçadora, Sabrina Corgatelli, também visada pelos ativistas de causa animal, posa para uma foto envolvida pelo pescoço de uma girafa rara morta. A caçadora, contadora de uma Universidade Americana, também foi alvo de muitas manifestações pedindo ou exigindo que pare de caçar animais silvestres. No entanto parece bem difícil erradicar uma prática que tem origens culturais. O site do *Department of Environmental Conservation – DEC*, parabeniza os jovens caçadores que participaram da *Youth Big Game Hunt* do ano de 2020, que ocorreu no início de outubro⁹³. O DEC "valoriza os jovens caçadores, suas famílias e mentores de caça. O *Youth Big Game Hunt* permite que os jovens caçadores desfrutem do esporte enquanto se mantêm seguros ao mesmo tempo" declara o site. (NEW YORK TEEN TAKES DOWN BEAR IN YOUTH BIG GAME HUNT, [s.d.]). É comum achar páginas e grupos nas redes sociais com fotos de crianças e jovens exibindo seus animais mortos em caçadas legais.

Por outro lado, o movimento de popularização da fotografia também impulsionou o surgimento de diversos grupos, associações e ONGs de fotografia voltados especificamente à natureza, englobando temas como paisagem, vida selvagem/silvestre, animais e até algumas especializações como fotografia de nuvens, de pássaros e microfotografia natural.

A Universidade **Purdue**, em Indiana, EUA, por exemplo, oferece o Projeto **Visualização da Natureza**, vinculado ao Departamento Terra, Atmosfera e Ciências Planetárias⁹⁴ onde destaca a importância da fotografia da paisagem, entre outras abordagens, para as ciências convencionais. A página de abertura do projeto resume o entendimento comum em nossa época da união da fotografia com a Natureza e explicita a consciência da importância da **visualização** para a apreciação e o entendimento da mesma:

O projeto *Visualizando a Natureza* é uma mistura de fotografia de paisagem e natureza que integra a imagem fotográfica e a palavra escrita para visualizar a natureza. Visualizando a Natureza, oferece uma oportunidade de documentar a natureza e as paisagens naturais ao longo do tempo, tanto local quanto nacionalmente, por meio de fotografias e texto.

As fotografias dão significado à natureza e são visualmente eficazes para ajudar os espectadores a compreender e apreciar o mundo natural. Por meio da visualização da natureza, o projeto busca mudar os pensamentos, emoções e entendimentos dos indivíduos sobre o

⁹³ O Departamento para Conservação Ambiental referido é do Estado de Nova York e cada condado tem suas regras, períodos de caça e prêmios.

⁹⁴ Department of Earth, Atmospheric, and Planetary Sciences, no original.

mundo natural; promover a sua preservação, bem como a sua fruição. Visualizando a Natureza usa o poder da imagem fotográfica para transmitir uma percepção visual da natureza; para representar e comunicar o mundo natural. Visualizando a Natureza é uma vitrine fotográfica da natureza e das paisagens naturais que compõem nosso planeta. Embora uma única imagem da natureza seja estática, muitas imagens em uma sequência podem representar um evento ou processo. É um meio visual e poderoso de contar histórias que apoia a preservação e proteção de nosso meio ambiente.

Baseia-se no apelo inerente e na popularidade que os indivíduos têm em relação às fotografias para criar exposições fotográficas que permitem aos indivíduos a oportunidade de ver e apreciar a natureza, de monitores de computador a paredes de museus e corredores de escolas 95 (PURDUE UNIVERSITY, 2017).

A ideia de apreciação, proteção e comunhão aparece frequentemente em associações de fotografia como a *North American Nature Photography Association* (*NANPA*) — Associação Norte-Americana de Fotografia de Natureza (NANPA). No seu site ela "promove a arte e a ciência da fotografia da natureza como meio de comunicação, valorização da natureza e proteção ambiental". (MISSION - NANPA, [s.d.]).

Entre as centenas de variações sobre 'fotografia de natureza' e assemelhados ocorrem inclusive vertentes nas quais a fotografia assume contornos mais científicos, como coadjuvante ou tema central de pesquisas científicas, a exemplo da Revista de Fotografia Científica Ambiental da UERJ:

A fotografia tem exercido importante papel em estudos científicos inseridos na temática ambiental, seja devido à capacidade de registrar detalhes imperceptíveis a olho nu e eventos raros que ocorrem na natureza, seja pelo seu poder metodológico ou ainda ao apelo estético e sensibilizador em matérias de divulgação científica. Esta grande versatilidade e o incrível potencial de crescimento do uso da fotografia nas Ciências Ambientais (*lato sensu*) nos motivou a criar um canal

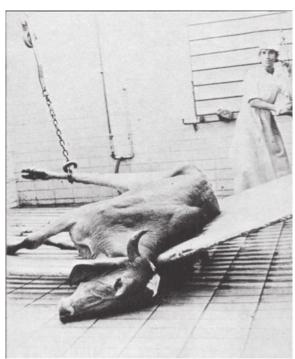
⁹⁵ No original: "The *Visualizing Nature* project is a blend of landscape and nature photography that integrates the photographic image and written word to visualize nature. *Visualizing Nature* provides an opportunity to document nature and natural landscapes over time, both locally and nationally through photographs and text. The photographs give mean to nature and are visually effective in helping viewers understand and appreciate the natural world. Through the visualization of nature, the project seeks to change individuals' thoughts, emotions, and understandings of the natural world; to promote its preservation, as well as its enjoyment.

Visualizing Nature uses the power of the photographic image to convey a visual perception of nature; to represent and communicate the natural world. Visualizing Nature is a photographic showcase of nature and the natural landscapes that make up our planet. Although a single image of nature is itself static, many images in a sequence may depict an event or process. It is a visual and powerful means to storytelling that supports the preservation and protection of our environment. It draws from the inherent appeal and popularity that individuals have toward photographs to create photographic exhibits that allow individuals the opportunity to see and appreciate nature, from computer monitors to museum walls and school halls."

próprio para divulgação de técnicas e de fotografias feitas por pesquisadores fotógrafos em seus trabalhos de campo e de laboratório. Com isso esperamos a quebra do paradigma de que a fotografia é apenas uma mera ilustração. Pensar dessa forma é subestimar o seu potencial [...] (FREITAS et al., 2017).

Enquanto a pintura e fotografia adentram o século XXI enaltecendo a Natureza ou denunciando o desaparecimento desta, suas paisagens e animais, uma outra jornada que Simon Schama "o poder da surpresa perturbadora" (SCHAMA, 2010, p. 11) se iniciava em meados das décadas de 1960 e 1970, um momento fundador de novas epistemologias da arte e do ambientalismo onde o termo revolução adquire um sentido real em função de novos materiais e linguagens e de uma nova consciência ambiental. A fotografia e o ativismo seguem um caminho paralelo aos descritos acima, como no trabalho do artista multimídia Artur Matuck que utiliza a fotografia, o vídeo e processos intermediais em sua produção.

Figura 16 – **Brahminide**: denúncia e ativismo são características de trabalhos artísticos que começam a surgir a partir da década de 1960 em conjunção com novas tecnologias.



Fonte: Arquivo do autor Artur Matuck, "Brahminicide", 1977, VT p/b, Yowa, EUA.

A partir daqui abandonamos qualquer necessidade de produção do *belo* na arte⁹⁶, ao mesmo tempo em que o terror, a que se referia Kant, se faz presente nas manifestações artísticas e nos novos contornos que a questão ambiental e o sofrimento dos animais assumem a partir da Revolução Industrial.

Historicamente temos, em alguns circuitos, uma arte herdeira da tradição romântica eurocêntrica que construiu a ideia do artista como um ser especial. A fotografia contribui para desconstruir essa ideia, trazendo para o cenário artístico novas formas de produzir imagens que independem da habilidade manual. Outro aspecto a considerar em relação às questões ambientais é que, com a popularização da fotografia e o fenômeno do fotógrafo amador, abriram-se novas fronteiras para o registro documental e a denúncia que podem ser aproveitados não só em trabalhos artísticos ativistas, como em pesquisas e no direito ambiental.

1.6. FOTÓGRAFOS BRASILEIROS E AMBIENTALISMO

A fotografia documental beneficiou-se da ingênua percepção de um registro mecânico da realidade, já que não havia a mão do artista envolvida diretamente na criação da imagem.

Por causa dessa considerada ausência de gênio, a fotografia é colocada em oposição à obra de arte e inicialmente assume a função de conservação do passado, auxiliar das ciências, visualização dos territórios e documentação dos elementos do mundo (FOTOGRAFIA DOCUMENTAL | ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2021).

A fotografia carrega essa característica documental até hoje, mesmo quando associada a novas formas de captação e pós-produção, como as digitais e expandidas. Porém, a força nas denúncias e preservação proporcionadas pela fotografia é clara para os ativistas e grupos de fotógrafos preservacionistas como a AFNATURA – Associação de fotógrafos da natureza.

AFNATURA é uma associação de fotógrafos de natureza que reúne alguns dos mais expressivos profissionais da área, além de amadores e simpatizantes da arte fotográfica e do meio ambiente. Norteada pela responsabilidade que a imagem fotográfica possui na defesa das paisagens naturais e na compreensão do meio ambiente, a AFNATURA vem promovendo a conscientização da sociedade para a valorização

⁹⁶ Embora a procura do belo continue em circuitos mais periféricos e menos elitizados.

e o respeito que a atividade de fotografia de natureza inspira... (AFNA-TURA, [s.d.]).

O site promove 'saídas' fotográficas e ações coordenadas com outras entidades preservacionistas como a **Avistar** que organiza excursões para observação de pássaros.

O fotógrafo Gustavo Pedro, da AFNATURA, aponta, entre outras, a atividade de denúncia dos fotógrafos ambientais. Em entrevista ao jornal ambiental **O ECO** na matéria **Fotografia de natureza pode ser uma arma contra crimes ambientais:** "As lentes dos fotógrafos da natureza captam as belezas, alertam para a preservação de áreas naturais e servem para fazer denúncias" (ORTIZ, 2013).⁹⁷

Outra abordagem mais estética são a marca de fotógrafos como Mário Cravo Neto e Sebastião Salgado. Ambos produzem fotografias com apuro técnico e domínio da linguagem fotográfica e tem em comum uma profunda busca do humano e da comunhão com a natureza.

Mário Cravo Neto, apresenta a natureza em sua ligação com os aspectos sincréticos da "alma baiana."

A fotografia tem sido (desde fins dos anos 60) o recurso predileto de Mário Cravo Neto (1947), em Salvador, para a observação e interpretação de fenômenos ecológicos, o que faz com particular serenidade. Ele estende esse interesse à apropriação de materiais naturais [...] (ZANINI et al., 1983, p. 787).

No momento em que essa Tese está sendo finalizada acontece uma exposição com fotografias de Mário Cravo Neto no IMS - Instituto Moreira Sales em parceria com o **Instituto Mário Cravo Neto** chamada **Espíritos sem nome**, "título de um livro seu [de Mário Cravo Neto] inacabado, explicita o interesse em revelar a energia que dá vida ao aparecer dos corpos e das coisas" (PLURAL E VIVO: "MARIO CRAVO NETO: ESPÍRITOS SEM NOME" REÚNE CERCA DE 250 FOTOGRAFIAS DO ARTISTA BAIANO NO IMS PAULISTA, [s.d.]).

Sebastião Salgado, fotógrafo com reconhecimento internacional, produziu ensaios e exposições fotográficas que se tornaram icônicas.

_

⁹⁷ Convém assinalar a importância de jornais independentes como '**O Eco**' e o papel que veículos de notícias como esses têm na causa ambiental. Na sua página de apoio do Cartarse-me consta a proposta do jornal: "Há 16 anos, um ambientalista e um grupo de jornalistas apaixonados tiveram a visão de um veículo que se dedicasse à cobertura de pautas sobre o Meio Ambiente. Um jornalismo com a missão de dar voz aos bichos e plantas, através daqueles que se interessam em protegê-los. E assim, de forma independente, transparente, isenta e, porque não, ousada, nasceu ((o))eco."(((O))ECO · CA-TARSE, [s.d.])

A fotografia em preto e branco de Salgado traduz a expressividade de luz e formas aprendidos também da sua ligação com a pintura.

Eu adorava a pintura, fotografava obras em preto e branco de Rembrandt. Comecei a ver que podia criar essas mesmas luzes e profundidades. O fotógrafo deve transmitir o que seu olho vê no momento de disparar, é preciso romper os limites da câmera. E ver o que os outros fazem não significa nada, cada um tem suas luzes interiores. (MORALES, 2019).

Seus trabalhos despertam uma profunda reflexão sobre o ser humano em seus ambientes, ainda que aparentemente o ambiente esteja em uma posição secundária. Em alguns ensaios, o diálogo se estabelece essencialmente na justaposição do homem em seu meio, seja um ambiente de guerra, de trabalho ou de devoção. Em outros a própria natureza fala uma linguagem eloquente através da sensibilidade do artista. A Natureza está tão presente quanto o ser humano nas fotos de mineração em Serra Pelada de 1999, quanto em Gênesis de 2013.

Antes de "Gênesis", eu havia fotografado uma única espécie: o homem. Para esse projeto que dediquei à natureza intocada, ao longo dos oito anos em que viajei pelo mundo, precisei aprender a trabalhar com outras espécies. Desde o primeiro dia da primeira reportagem, graças à tartaruga gigante, compreendi que para fotografar um animal é preciso amá-lo, sentir prazer em contemplar sua beleza, seus contornos. É preciso respeitá-lo, preservar seu espaço e seu conforto ao se aproximar, observá-lo e fotografá-lo. Partindo desse princípio, pude trabalhar com os outros animais da mesma forma como trabalho com os homens (SALGADO; FRANCQ, 2014, p. 7).

Projetos como Gênesis e Amazônia colocam a Natureza em um plano especial, mas o homem não desaparece, pelo contrário, nos contrastes e complementos transparece mais sua ligação com o ambiente.

É difícil dimensionar a abrangência do trabalho de Sebastião Salgado, o qual mereceria um estudo à parte, mas é preciso assinalar que além de fotógrafo, ele é um ambientalista atuante, juntamente com sua esposa Lélia Deluiz Wanick Salgado. Juntos eles levam adiante a proposta do **Instituto Terra**:

Nossa missão é estimular o desenvolvimento sustentável por meio da recuperação e da conservação das florestas, da proteção das nascentes de água, da educação ambiental e do uso correto dos recursos naturais.

O Instituto Terra é fruto da iniciativa do casal Lélia Deluiz Wanick Salgado e Sebastião Salgado, que diante do cenário de degradação ambiental em que se encontrava a antiga fazenda de gado adquirida da família de Sebastião Salgado – a exemplo das muitas outras unidades rurais localizadas na cidade mineira de Aimorés –, tomou uma

decisão: devolver à natureza o que décadas de degradação ambiental destruiu (INSTITUTO TERRA, [s.d.]).

O Instituto recuperou a área degradada da sede e tem uma proposta ambiental abrangente: restauração ecossistêmica, produção de matas nativas da Mata Atlântica, educação ambiental, extensão ambiental e pesquisa científica aplicada. A fotografia comparativa de restauração ecossistêmica, no site do Instituto Terra exibe a impressionante recuperação da Fazenda Bulcão em apenas 12 anos.

Poucos trabalhos conseguem se desprender da posição central do humano, mudando a perspectiva para uma visão que contemple o olhar da própria terra e suas criaturas. Essa perspectiva vai acontecer em algumas cosmogonias e tradições para as quais a imagem e a arte são sagradas, refletindo a ligação com a Mãe Terra e os encantados, tema de análise do 4º Capítulo. No entanto, há artistas que conseguem e vão além da representação, possibilitando a emergência do invisível no visível.

A marca da coisa, a identidade nua de sua alteridade no lugar de sua imitação, a materialidade sem frase, insensata, do visível no lugar das figuras do discurso, é isso que se reivindica na celebração contemporânea da imagem ou em sua evocação nostálgica: uma transcendência imanente, uma essência gloriosa da imagem garantida pelo modo mesmo de sua produção material. (RANCIÈRE, 2012, p. 16)

Fotógrafos e artistas como Sebastião Salgado trazem toda a imanência do mundo ao traduzi-lo em imagens ao mesmo tempo que nos confronta com a sua visualidade concreta em uma poética própria.

É nos anos 1960 que surge, juntamente com um novo cosmos, uma nova Terra. (Edgard Morin, Terra Pátria, pg. 46)

2 NOVAS EPISTEMOLOGIAS NA ARTE E AMBIENTALISMO

Em meados da década de 1960 começam a ocorrer mudanças concomitantes na arte e no pensamento ecológico decorrentes de uma série de descobertas científicas e transformações que influenciaram a sociedade.

No campo artístico se consolidam rotas iniciadas em anos anteriores, mas outras também são abertas em resposta a novas inquietações. Muito do que atualmente entendemos e aceitamos como arte surgiu nessa época, em ressonância ou contraposição, a um modo de vida que se adaptava ao novo panorama decorrente do pósquerra e da revolução industrial.

Os artistas traduzem esse momento produzindo diversas respostas estéticas ao ambiente cultural e social que convive com máquinas, crescimento urbano, mudanças na paisagem, novos paradigmas científicos e uma preocupante realidade ambiental. Uma arte diversificada e plural em seus interesses que corresponde aos desafios emergentes daquele período, mas cujas ramificações se estendem até hoje.

Embora muitos ainda se sintam desconfortáveis sobre a arte de nossos dias quanto a sua definição, objetos e temas, isso acontece, em parte, se adotarmos parâmetros que se aplicavam à arte moderna ao olhar para a arte contemporânea.⁹⁸

Quem examinar com atenção a arte dos dias atuais [2002] será confrontado com uma desconcertante profusão de estilos, formas, práticas e programas. De início, parece que, quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que obras sejam qualificadas como 'arte' pelo menos de um ponto de vista tradicional. Por um lado, não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material da arte: a arte recentemente tem utilizado não apenas

⁹⁸ Alguns historiadores usam datas de exposições como referência de separação entre movimentos artísticos a exemplo da exposição 'Multiple Modernities' (MODERNITÉS PLURIELLES DE 1905 À 1970 - CENTRE POMPIDOU, [s.d.]) que propôs o período compreendido entre 1905 e 1970 como um intervalo de tempo para a modernidade. Outros situam o período entre 1910 e 1950 como mais caracteristicamente moderno e a partir de 1950 como um período que já podemos definir como contemporâneo na História da Arte. Essas datas, 1910 e 1950, se reportam ao trabalho dos artistas Matisse e Pollock respectivamente. Esse artigo adota a segunda concepção para diferenciar a arte moderna da arte contemporânea, ainda que considere que são aproximações, tendo em vista vários trabalhos/artistas que não podem ser enquadrados rigidamente nas definições acima e que a arte contemporânea é múltipla e essencialmente diversa em suas várias expressões.

tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas (ARCHER, 2008, p. IX).

As novas abordagens se voltam para temas da vida cotidiana ligados também aos meios de comunicação, produtos e novas materialidades – ou imaterialidades, bem como a percursos e atitudes que permitem o nascimento de um tipo particular de arte afinada com a emergente consciência ambiental: a *Land Art*.

2.1. LAND ART, ECO ART, ENVIRONMENTAL ART, EARTH ART99

Inicialmente dispersa entre várias linguagens, comportando dimensões artísticas como *Site Specific* e espaço expandido, A *Land Art* adquire identidade própria no fim da década de 1970. Muitos artistas começaram como pintores, escultores, fotógrafos ou escritores (SONFIST, 2013, p. 241). Essa diversidade vai se refletir na variedade de trabalhos que caracterizam a *Land Art* em consonância com as múltiplas possibilidades da arte contemporânea.

Ocorrem também variações nas denominações para os trabalhos artísticos que se voltam ao ambiente, que estão situados na paisagem, espaços externos e/ou usam elementos naturais.

O termo *Land Art*, por exemplo, é complementado, aglutinado ou reconfigurado para o sentido de *Environmental Art, EcoArt, Ecological Art* ou *Earth Art*¹⁰⁰, de acordo com diferentes artistas, exposições e pesquisadores.

É o caso do livro de Jeffrey Kastner e Brian Wallis "Land Art and Environmental Art" no qual as duas designações: Land and Environmental são usadas para abranger os variados trabalhos analisados e onde evidenciam o desafio das definições: "[...] o termo Land Art é variável, complexo e complicado. [...] Land Art é um hipônimo imperfeito para uma marca escorregadia e amplamente interligada de parentesco conceptual." (KASTNER; WALLIS, 1998, p. 12)¹⁰¹.

A Tate Galery define *Land Art* nos seguintes termos: "Land Art ou earth art é a arte que é feita diretamente na paisagem, esculpindo a própria terra em obras de terra

⁹⁹ Apresentado inicialmente na forma de artigo na 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP, 2021, foi ampliado e complementado para essa tese.

¹⁰⁰ Adotamos as denominações em inglês, pois consideramos que os termos correspondentes em português não traduzem o mesmo sentido de síntese da expressão original, resultando em sinônimos ou conceitos que se sobrepõem.

¹⁰¹ No original: Like the work that it embraces, the term Land Art is variable, complex and fraught. [...] Land Art is an imperfect hyponym for a slippery and widely interconnected brand of conceptual kinship.

ou criando estruturas na paisagem usando materiais naturais, como rochas ou galhos" 102 (LAND ART – ART TERM | TATE, [s.d.]).

Muitas concepções foram se agregando, conforme as preocupações ecológicas e ambientais se tornavam mais proeminentes, críticas e socialmente engajadas. Neste sentido é preciso diferenciar a arte feita no ambiente, na paisagem ou sobre a Terra, da arte ambientalista, termo usado preferencialmente nesta investigação, para diferenciar a arte que comporta uma intencionalidade voltada também às questões ambientais de caráter ecológico e à sustentabilidade socioambiental.

Autores como Allan Sonfist e Gilles A. Tiberghien foram precursores em estabelecer a paisagem como um aspecto central na *Land Art* e na *Environmental Art*. Mais recentemente, críticos de arte, historiadores e curadores como Lucy Lippard (2014) e J. T Demos (2013) extrapolaram as questões estéticas e de linguagem estabelecendo intersecções da arte com a política, as comunidades locais e a equidade social.

Recentemente o termo *Anthropocene Art* tem sido usado por autores e artistas mais voltados aos problemas ambientais globais ou que propõem uma nova epistemologia estética (DAVIS; TURPIN, 2015) referenciando a controvertida proposta de uma mudança de era geológica: do Holoceno para o Antropoceno em função das alterações produzidas pela humanidade no planeta (ELLIS, 2018).

2.2. ARTE E CONSCIÊNCIA AMBIENTAL

É certo que alguns dos artistas hoje classificados como ambientalistas não se viam como ativistas ou protetores da natureza e muitos dos reconhecidos artistas da *Land Art*, não estavam fazendo uma arte intencionalmente ecológica ou sustentável. Também é verdade que artistas se dedicaram a temas naturais em toda a história da arte, a exemplo de Leonardo Da Vinci no Renascimento e de muitos artistas do século XIX quando surge uma arte especialmente voltada a temas naturais, ainda que romântica e idealizada como a pintura de paisagem analisada anteriormente.

¹⁰² No original: Land art or earth art is art that is made directly in the landscape, sculpting the land itself into earthworks or making structures in the landscape using natural materials such as rocks or twigs.

No entanto, com a *Land Art* e posteriormente com a *Environmental Art* e a *EcoArt*, a própria Terra, a paisagem, o ar, a luz e até relâmpagos¹⁰³ se tornam definitivamente arte. Não mais como um objeto, um fundo ou motivo a ser retratado. Agora meio, mensagem e poética estão imbricadas em formas inusitadas e em novos contextos, estabelecendo um paradigma substancialmente diferente na arte e no relacionamento dela com o meio ambiente, a Terra e a paisagem.

A *Land Art*, portanto, não nasce individualizada. Ela se mescla inicialmente com a produção da arte Pop e do Minimalismo e se situa em meio a outras novas formas de fazer arte.

"[...] A investigação dos interesses comuns por trás destas duas tendências [Pop e Minimalismo] proporciona um entendimento do amplo espectro da realização pós-minimalista, que inclui o Conceitualismo, a Land Art, a Performance e a Body Art e os começos da Instalação" (ARCHER, 2008, p. X).

Os artistas buscam o espaço de execução de suas obras fora de galerias. Isso se dá em parte devido às grandes dimensões e características dos trabalhos e em parte pela necessidade de experimentar novas opções estéticas, novos materiais e novas formas de fruição.

Esses artistas também estavam "desencantados com o fim de jogo do modernismo e animados pelo desejo de medir o poder da obra isolada da mercantilização cosmopolita do cubo branco" (KASTNER; WALLIS; LIVROS, 1998, p. 11) produziram intencionalmente uma arte anticircuito.

Nas décadas de 1960 e 1970 os artistas mais associados à *Land Art* são, segundo Mark Rosenthal: Walter De Maria, Michael Heizer, Dennis Oppenheim e Robert Smithson "porque eles compartilham certas características" como:

[...] um desejo de rejeitar o sistema de galeria, um impulso que, por implicação, evocava os valores românticos positivos da terra, De Maria, Heizer, Oppenheim e Smithson marcaram grandiloquentemente a terra com sua presença. Seu trabalho surge do Minimalismo, mas pode-se

.

¹⁰³ Reportando ao trabalho *The Lightning Field (1977)* de Walter De Maria no qual quatrocentos postes de aço foram dispostos em uma área de 1.609km x 1km localizada no Novo México. A obra reage às mudanças das estações e atmosféricas. O impacto maior se dá quando os postes se iluminam atraindo relâmpagos nas tempestades.

¹⁰⁴ No original: "disenchanted with the modernism endgame and animated by a desire to measure the power of the artwork isolated from the cosmopolitan commodification of white cube"

¹⁰⁵ O artigo de Rosenthal seleciona esses quatro artistas, mas a antologia organizada por Alan Sonfist, na qual o artigo se insere, aborda o trabalho de dezoito artistas entendidos também como ambientalistas: Alice Aycock, Mark Boyle, Christo, Walter De Maria, Jan Dibbets, Helen e Newton Harrison, Michael Heizer, Nancy Holt, Peter Hutchinson, Richard Long, Mary Miss, Robert Morris, Denis Oppenheim, Robert Smithson, Georges Trakas e o próprio Alan Sonfist.

dizer, estilisticamente, ser uma tendência de fusão com o Expressionismo Abstrato¹⁰⁶ (ROSENTHAL, 2002, p. 62).

Assim é com a famosa *Spiral Jetty* (1972) de Robert Smithson – um *píer* em forma de espiral – sempre citada como um ícone da *Land Art* é também chamada de *Earthwork*. A obra se tornou parte da identidade do lugar enquanto transformava a paisagem radicalmente, trazendo a mesma para o primeiro plano da arte.

Figura 17 - Robert Smithson estava interessado nas qualidades plásticas e estéticas, mas a obra se tornou conhecida pelo impacto de sua inserção na paisagem e por suas dimensões. **Spiral Jetty**, Robert Smithson, 1972, 4.6 m x 460 m - fotografada a partir de Rozel Point, Great Salt Lake, UT, EUA, em meados de abril de 2005.



Fonte: Foto de Soren.Harward. Em http://en.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Spiral-jetty-from-rozel-point.png. (cc-by-sa-2.0). Acesso em 29/03/2020.

Trabalhos como *Spiral Jetty* e de alguns artistas que produziram arte na paisagem ou em locais específicos — *site specific* — suscitaram muitos questionamentos sobre os aspectos ambientais desse tipo de arte, mas o que mais nos faz pensar sobre a interferência da arte no ambiente são as monumentais instalações de Christo e Jeanne-Claude. Uma delas, a *Valley Curtain*, chama a atenção por seus impactos

¹⁰⁶ No original: [...] an urge to reject the gallery system, an urge that by implication evoked the positive romantic values of the land, De Maria, Heizer, Oppenheim, and Smithson grandiloquently marked the land with their presence. Their work arises from Minimalism, yet may be said, stylistically, to be a merger tendency with Abstract Expressionism. (ROSENTHAL, 2002, op cit.)

ambientais, especialmente quanto aos resíduos resultantes após um vendaval como descreve o próprio site dos artistas:

A *Valley Curtain* foi instalada entre duas encostas das montanhas do Colorado em 1972. A cortina laranja foi feita de 200.200 pés quadrados (18.600 metros quadrados) de tecido de nylon. 28 horas após a conclusão, um vendaval tornou necessário iniciar a remoção ¹⁰⁷.(CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE | REALIZED PROJECTS, [s.d.])

A obra tem um inegável impacto estético e sua envergadura não se restringe só às dimensões da 'cortina' como também ao impressionante trabalho de projeto e instalação no vale. No site dos artistas, https://christojeanneclaude.net/artworks/valley-curtain/ é possível assistir um filme e apreciar esta e outras obras que colocam esse tipo de *Land Art* em uma posição bastante ambíguo quando se pensa em arte ambiental (CHRISTO AND JEANNE-CLAUDE | VALLEY CURTAIN, [s.d.]).

2.3. PENSAMENTO AMBIENTAL NA ARTE E NA CIÊNCIA

A produção da *Land Art* ocorre quase simultaneamente aos movimentos de conscientização ambiental, especialmente no emergente campo multidisciplinar ligado à Biologia: a Ecologia moderna. Esta se tornava cada vez mais conhecida do grande público resultando no amadurecimento de um pensamento sistêmico que tornava evidente a interdependência dos seres entre si e destes com o planeta.

A arte se torna mais ativista quase ao mesmo tempo em que a consciência ecológica fecunda os movimentos ambientais nos anos 70. Segundo Kastner, "[...] O desenvolvimento da *Land Art* em muitos aspectos espelhava a evolução do pensamento ecológico no pós-guerra" (KASTNER; WALLIS, 1998, p. 16).

Na arte, esse pensamento se consolida em importantes exposições artísticas desde 1968¹⁰⁹:

¹⁰⁷ No original: Valley Curtain was installed between two Colorado mountain slopes in 1972. The orange curtain was made from 200,200 square feet (18,600 square meters) of woven nylon fabric. 28 hours after completion, a gale made it necessary to start the removal.

¹⁰⁸ No original: The development of Land Art in many ways mirrored the post-war evolution of ecothought"

¹⁰⁹ Examinaremos mais detidamente a contribuição das exposições, no capítulo 3

- Em outubro de 1968, na Galeria Dwan em Nova York com a exposição
 Earth Works, curadoria de Virginia Dwan¹¹⁰;
- Em fevereiro de 1969, na Andrew Dickson White Museum of Art da Cornell University, New York, curadoria de Willoughby Sharp na exposição Earth Art;
- Em março de 1969, a exposição Live in Your Head: When Attitudes Become Forms (Works Concepts Processes Situations Information), na Kunsthalle Bern com curadoria de Harald Szeemann que, embora não tivesse o foco específico na Land/Earth Art, expõe muitos trabalhos relacionados ao tema;
- Podemos citar também a Exposição Ecologic Art de maio de 1969, em Nova York, curadoria de John Gibson;
- Dois anos depois, em fevereiro-abril de 1971, ocorre ainda a exposição
 Earth Air Fire Water: Elements of Art, no Museum of Fine Arts de Boston,
 sob curadoria de Virginia Gunter.

Os exemplos acima têm o objetivo de demonstrar o papel da arte nesse momento, antecipando motivações, instaurando questionamentos e talvez até inspirando movimentos como marco ambiental *Earth Day* em 1970 ou Dia Internacional da Terra.

O Earth Day se tornou um evento que ocorre anualmente desde então e que tem como objetivo a conscientização para os problemas ambientais como: contaminação do solo, ar, mares e perda de biodiversidade. O **Dia Internacional da Terra**, criado pelo senador norte-americano Gaylord Nelson é celebrado mundialmente até hoje, em 22 de abril, data do primeiro *Earth Day*, que reuniu mais de vinte milhões de manifestantes.

Apenas dois anos depois é realizada a primeira conferência internacional sobre o meio ambiente: a Conferência das Nações Unidas sobre o Ambiente Humano, em Estocolmo na Suécia, conhecida como **Conferência de Estocolmo**, onde foi escrita a **Declaração de Estocolmo**, para estabelecer "um critério e princípios comuns que ofereçam aos povos do mundo inspiração e guia para preservar e melhorar o meio

¹¹⁰ Com trabalhos de artistas como Carl Andre, Walter De Maria, Michael Heizer, Stephen Kaltenbach, Hubert Bayer, Sol LeWitt, Claes Oldenburg, Robert Morris, Dennis Oppenheim e Robert Smithson. Muitos desses artistas participam também das outras exposições citadas neste artigo.

ambiente humano" (ONU, 1972). Esta se constituiu também em marco na luta ambiental, inserindo-se hoje na pauta do direito internacional de qualquer nação.

Foi nesse contexto artístico e ambiental que o Livro de Rachel Carson, *Silent Spring*, lançado em 1962¹¹¹, se tornou um marco da mudança de paradigma na consciência ecológica. Rachel Carson, bióloga marinha, começa sua jornada em 1950 analisando os efeitos dos pesticidas sintéticos. A repercussão dos seus estudos e principalmente do livro, provocou a proibição do uso do DDT e inspirou a criação da Agência de Proteção Ambiental dos Estados Unidos em 1970.

Sua persistência, coragem e talento como escritora talvez explique, em parte, o sucesso de sua influência sobre gerações de biólogos, ecologistas, ativistas, pesquisadores e artistas.

Um significativo impacto da obra de Carson entre os artistas é citado explicitamente pelo casal Helen e Newton Harrison em entrevista à Rede pública de Broadcasting, KQED de São Francisco, EUA.

Foi uma combinação de pesquisa biológica e a publicação de Primavera Silenciosa, livro seminal de Rachel Carson sobre destruição ambiental, que os levou a trabalhar em projetos de arte a serviço do meio ambiente juntos. 'Tomamos a decisão de não fazer nenhum trabalho que não beneficiasse a ecologia, pois nenhum de nós poderia enfrentar isso sozinho', diz Newton. 'Foi assim que nossa colaboração começou'. (VELTMAN, 2016) .¹¹²

Os Harrisons, como às vezes eram chamados, são reconhecidos como pioneiros na arte ecológica atuando na junção entre arte, ciência e ambientalismo. Eles mesmos se denominam artistas ambientais e ecológicos, como se pode conferir no nome do site "The Harrinson Studio - Environmental & Ecological Artists" (THE HARRISON STUDIO – ENVIRONMENTAL & ECOLOGICAL ARTISTS, [s.d.]). Muitas de suas obras se ligaram ao trabalho de pesquisadores de outras áreas.

Um caso emblemático é *The Lagoon Cycle* em que a pesquisa base do Dr. Renil Senenayaka se junta ao suporte do Instituto *Scripps* de Oceanografia, sob a direção do Professor John Issacs como 'pessoas' envolvidas na obra, tanto quanto os próprios artistas. (THE LAGOON CYCLE [THE HARRISON STUDIO SITE], [s.d.]).

¹¹² No original: It was a combination of biological research and the publication of Silent Spring, Rachel Carson's seminal book about environmental destruction, that pushed them towards working on art projects in service of the environment together. 'We made a decision to do no work that didn't benefit the ecology, as neither of us could face that alone,' says Newton. 'That's how our collaboration began'.

¹¹¹ A edição brasileira é de 1969 com o nome Primavera Silenciosa.

The Lagoon Cycle é um trabalho artístico em cooperação com cientistas e pesquisadores que tematiza a força, mas também a fragilidade dos estuários. Além do trabalho de campo, resultou em exposições e livros com fotos, desenhos e anotações ricas em reflexões sobre questões socioambientais.

O trabalho de Rachel Carson sensibilizou artistas e pesquisadores ao mesmo tempo em que abriu caminho para as gerações subsequentes de ecologistas, cientistas e artistas. Os Harrisons situam-se entre os artistas que alcançaram uma ligação coalescente da arte com o ambientalismo, onde os limites não são precisos entre uma área e outra, porém não são simplesmente borrados, apenas emprestam suas bordas sem conflitos, transformando-se mutuamente enquanto compartilham um contexto mais amplo: estético, ambiental e social em direção à consciência ecológica e ao desenvolvimento sustentável.

Enquanto existe um intervalo de vinte anos entre a Conferência de Estocolmo e outro da mesma envergadura, a Eco Rio 92, na arte os trabalhos artísticos com preocupações ambientais se tornam mais frequentes e acessíveis a públicos cada vez mais diversos, com inserções em quase todos os campos de atividade humana, incluindo a educação, as ciências e a política. A arte participa dessas interações entre áreas de produção de conhecimento com a possibilidade de movimentar conjuntamente outras dimensões humanas como a emoção, a sensibilidade e o prazer estético e/ou buscando colocar a Natureza no centro da ação, como o trabalho do Estúdio Collins-Goto no filme Decoy.

Decoy é um filme sobre o envolvimento com uma floresta e suas coisas selvagens. As imagens foram filmadas simultaneamente nas profundezas de uma floresta de pinheiros da Caledônia. A imagem colorida avança na paisagem e a imagem em preto e branco retrocede na paisagem. Com este trabalho procuramos captar a passagem do tempo na floresta e levantar um conjunto de questões sobre ponto de vista, voz, representação e experiência correspondente com uma floresta de terras altas. Dedicamos um período de meses a este experimento, retornando às florestas repetidamente, passando um tempo durante a rotina dos cervos, fotografando tarde da noite e no início da manhã tentando encontrar a combinação certa de tempo e luz. Compramos e construímos vários dispositivos para limitar nossa manipulação nas filmagens e permitir que a floresta contasse sua própria história (DECOY, 2017 ON VIMEO, [s.d.]). 113

¹¹³ No original: Decoy is a film about being entangled with a forest and its wild things. The images were simultaneously shot deep in a Caledonian pine forest. The full coloured image moves forward into the landscape and the black and white image draws backward through the landscape. With this work we

Os artistas e pesquisadores escoceses Collins-Goto fazem um trabalho que vai além de representar ou denunciar, produzindo obras com a Natureza, literalmente como voz atuante. Eles produzem vídeos e trabalhos interativos que envolvem sons, sensores e plantas e/ou árvores (COLLINS-GOTO, 2017).

are trying to get at the passage of time in the forest and raise a set of questions about point of view, voice, representation and correspondent experience with a highland forest. We committed a period of months to this experiment, returning to the forests over and over again spending time during the deer rut, shooting late at night and early in the morning trying to find the right mix of weather and light. We bought and built various devices to limit our hand in the filming to let the forest tells its own story.

Não haveria, sob o mesmo nome de imagem, diversas funções cujo ajuste problemático constitui precisamente o trabalho da arte? (Jaques Rancière, O destino das imagens, p.9).

3 NATUREZA E AMBIENTE EM EXPOSIÇÕES, CURADORIAS E MUSEUS

Uma análise da arte ambiental ficaria incompleta sem referenciar, ainda que brevemente, o papel dos museus, exposições e curadorias e suas influências inequívocas no contexto cultural no qual se inserem, ao mesmo tempo em que traduzem ressonâncias da sociedade, dos artistas e de aspectos mercadológicos, ou seja, fazem parte de um complexo contexto cultural.

Para entender esse contexto é conveniente abordar brevemente o trabalho de pesquisadores que se voltam para a história das exposições e curadorias contemporâneas, como Jean-Marc Poinsot¹¹⁴ e a Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves, no artigo **A Arte contemporânea e sua exposição – A arte e seu contexto ou a questão do Cultural** de 2010.

O artigo, escrito inicialmente para um Colóquio no Centro George Pompidou, foi revisto e ampliado para integrar o livro **Sobre Museus: Conferências** (GONÇALVES; POINSOT, 2010), organizado pela Profa. Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves. O texto seleciona as contribuições e visões de curadores como Catherine David e Okwui Enwezor, diretores artísticos da 10ª e 11ª Documenta respectivamente, além de François Mathey, Jan Leering e Harald Szeemann. Esses curadores ilustram o panorama sociocultural da arte relacionados às décadas de 1960, 1970 e 1980, os quais abrangem as mudanças analisadas anteriormente sobre *Land Art*. Enfoca ainda o perfil de curadores como Seth Siegelaub, dono de galeria, curador independente, editor, facilitador de eventos e figura seminal no movimento de arte conceitual experimental e anti-establishment dos anos 1960 e 1970 (GRIPPE, [s.d.]). Os curadores selecionados acima exemplificam também a mudança em alguns aspectos

organizou uma ampla conferência no INHA sobre arte contemporânea e globalização. In http://www.fo-rumpermanente.org/convidados/J_Poinsot, acessado em 01/12/2016.

la critique d'art, em Rennes, e atualmente dirige o Departamento de Pesquisa do Instituto Nacional de História da Arte (INHA), em Paris. Publicou L'atelier sans mur e Quand l'ouvre e a lieu (MAMCO) e editou Daniel Buren's Writings para o Musée d'Art Contemporain, de Bordeaux. Em tempos recentes,

das exposições mais recentes como a da 32ª Bienal de São Paulo analisada na sequência.

O trabalho de Siegelaub situa-se, segundo Poinsot, em uma elipse no tempo, estabelecendo uma ponte entre o contexto da arte do anos 1960 e 1990, por meio de um projeto que constava de pesquisa, questionário e uma publicação relativa a artistas do final dos anos 1960.

O resultado do trabalho foi publicado em 1996: **The Context of Art/ The Art of Context. Artists on Art, the Art World & Life since 1969** (SIEGELAUB; FRICKE; FRICKE, 2004). As duas datas traduzem épocas importantes, tanto para o estabelecimento do novo perfil de curadoria, da arte e destas em relação às mudanças culturais, artísticas e ambientais em seus respectivos períodos.

Okwui Enwezor, nigeriano que vive entre NY e Munich, tornou-se uma das mais influentes personalidades na arte (OKWUI ENWEZOR / POWER 100 / ARTREVIEW, [s.d.]), sendo o primeiro não-europeu a assumir a direção artística da Documenta. Sem formação em arte, trouxe à tona a discussão sobre as transformações na África pós-colonial. A visão de Enwezor possui uma característica singular de "quem vêm de fora do campo e vê a arte como uma reflexão e expressão de mudanças políticas e sociais em curso em todo o mundo" (BOHLEN, 2002) uma vez que, "segundo o *New York Times*, Okwui entende a arte como expressão das mudanças sociais" (BOHLEN, 2002).

No prefácio da exposição na Documenta, Enwezor descreve a época como "turbulenta de fricções, transições, transformações, fissuras culturais, sociais e políticas incessantes e consolidações globais" (GONÇALVES; POINSOT, 2010, p. 30) da "percepção de rupturas que o visitante ocidental tinha perdido de vista" (GONÇALVES; POINSOT, 2010, p. 31) e sua proposta "mais cultural que estética". (GONÇALVES; POINSOT, 2010, p. 31)

Catherine David foi a primeira mulher a dirigir uma Documenta e, justamente, a última Documenta do século¹¹⁵, a **X Documenta**. No site, sua atuação foi considerada polêmica na época, pois: "a avaliação crítica das questões políticas, sociais, econômicas e culturais do mundo globalizado contemporâneo para o qual ela apelou,

¹¹⁵ Catherine David é atualmente [2015] vice-diretora do Museu Nacional de Arte Moderna no Centro Georges Pompidou. Fonte: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_x# acessada em 08-12-2016.

suscitou temores sobre a autonomia da Arte antes da exposição" (DOCUMENTA X - RETROSPECTIVE, [s.d.]).

Mesmo assim a comparação da proposta de Okwui Enwezor, na 11ª Documenta, 2002, com a de Catherine David da Documenta anterior, de 1997, resulta, segundo Poinsot, que esta parece menos voltada à reflexão das questões socioculturais, embora consciente do papel da arte em um mundo globalizado no qual "a prática interna à arte" (GONÇALVES; POINSOT, 2010, p. 33) ainda assume uma função importante.

Poinsot detecta uma concordância entre os três curadores: Seth Siegelaub, Catherine David e Okwul Enwezor quanto a amplitude das mudanças ocorridas desde o final da II Guerra Mundial sem, no entanto, avaliarem a questão da mesma forma, no que tange ao seu valor crítico, autonomia e institucionalização da arte contemporânea. (GONÇALVES; POINSOT, 2010, p. 34).

Poinsot recorre a Okwui Enwezor, para o qual o aspecto econômico "governa todas as relações" (ENWEZOR, 2002, p. 45), para reforçar as implicações do capitalismo na relações com a arte, nos remetendo à época de Walter Benjamin e às Exposições Internacionais, que refletem as transformações mundiais decorrentes da Revolução Industrial.

Benjamin detecta, nas Exposições Universais, uma mudança no modo de perceber os objetos:

As exposições universais transfiguram o valor de troca das mercadorias para segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para se distrair. A indústria de diversões facilita isso, elevando-o ao nível da mercadoria. O sujeito se entrega às suas manipulações, desfrutando a sua própria alienação e a dos outros. (BENJAMIN, 1991, p. 35)¹¹⁶.

Segundo Poinsot, isso se dava pelos deslocamentos e reagrupamentos levados a efeito pela extração dos objetos de seus contextos, posição ou circulação inicial, lhes conferindo um novo sentido e/ou um outro valor. Foi exatamente essa característica que refletiu na arte e seus objetos e que artistas como Duchamp evidenciaram e assimilaram em seus trabalhos e exposições.

Essas transformações históricas, quanto à questão da exposição, acabaram também por produzir alterações nos papeis daqueles que organizam as exposições e

¹¹⁶ Ou in BENJAMIN, Walter. "Paris, capital do século XIX". In: Passagens. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p.57.

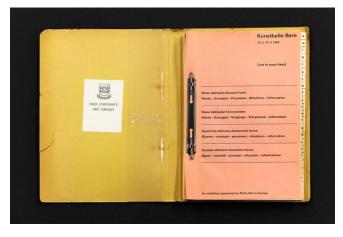
a circulação da arte, se traduzindo na migração da figura do crítico de arte para a figura do curador.

Segundo Francisco Alambert e João Spinelli (2014), o crítico de arte atende a uma nova necessidade da sociedade na transição do século XIX para o XX: a mudança do *status* de objetos de culto da obra de arte para mercadoria. "O crítico de arte era um orientador do gosto burguês e do novo mercado [...] e um parceiro orientador dos artistas nessas batalhas apaixonadas e políticas contra as *tradições*, o *bom gosto*, as *belas artes* ou qualquer forma de conformismo" (ALAMBERT; SPINELLI, 2014).

A partir dos anos 60 temos a diminuição da figura do crítico e o aumento ou renascimento do papel do curador "como quem faz um discurso, como quem cria sentido. No mundo moderno, o autor era o produtor. Agora o curador passa a ser autor e produtor." (ALAMBERT; SPINELLI, 2014) — uma nova necessidade das instituições museológicas dos circuitos das mega exposições, como a Bienal de São Paulo ou a Documenta de Kassel.

A importância da curadoria tem um marco em 1969, na exposição de Harald Szeemann: *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)* na qual o processo é mais importante que a obra. Embora essa exposição ainda tenha como ênfase a linguagem da arte, Harald Szeemann, devido ao seu ecletismo e caráter experimental de suas atividades, se situa na direção da cultura e não da obra-prima (GONÇALVES; POINSOT, 2010, p. 39).

Figura 18 - Foto do Catálogo da Exposição Live in your head: When attitudes become form, Kunsthalle Bern. 1969.



Fonte: in: http://blogs.walkerart.org/design/author/joaodoria. Acesso em 01/12/2016.

Um merecido destaque é dado a Jan Leering (Jean Leering em algumas fontes) devido à sua visão, reflexões teóricas, aquisições e exposições (GONÇALVES; POINSOT, 2010, p. 36) sendo reconhecida a importância que ele atribuía ao papel social da arte e do museu na relação com o público: "O museu não estava mais preocupado só com o desenvolvimento estético, mas com estimular a consciência pública e a participação nos processos culturais e sociais¹¹⁷ (VAN ABBE MUSEUM, [s.d.]).

Segundo Alambert, Jan Leering, "destacava que os espaços expositivos deveriam ser usados como meio de construir pontes interdisciplinares, que dissolvessem as fronteiras entre artes e vida" (2014). Ele também se aventurava no terreno político como tema de algumas exposições, atitude singular entre os curadores. (GONÇAL-VES; POINSOT, 2010, p. 37)

Poinsot assinala diferenças entre a atuação de Leering e Szeemann resultantes "tanto da forma quanto do conteúdo", (GONÇALVES; POINSOT, 2010, p. 38) mas aponta que existe uma aproximação entre eles e "alguns colegas" no sentido de "descentrar a obra-prima em direção da cultura". (GONÇALVES; POINSOT, 2010¹¹⁸)

Nos embates e diferenças entre os estilos curatoriais e exposições diferentes, Poinsot evidencia que a "questão da autonomia da arte não era unanimemente aceita", (GONÇALVES; POINSOT, 2010, p. 39) mesmo entre curadores inovadores e atentos ao contexto cultural em que estavam inseridos.

Através de vários exemplos de exposições ao longo do texto, Poinsot procura demonstrar a "emergência da problematização do cultural", como "a verdadeira mudança de contexto", (GONÇALVES; POINSOT, 2010, p. 40) através das exposições da arte contemporânea e da visão de seus curadores, algo que hoje parece evidente para nós, mas que na verdade percorreu um longo caminho até que isso acontecesse.

No entanto, outras forças econômico-sociais em curso ainda estão sendo assimiladas, bem como sua reflexão na arte, principalmente "em termos de consumo" (GONÇALVES; POINSOT, 2010, p. 39) e em função da globalização. Poinsot vê nas abordagens antropológicas e que considerem as "questões globais da experiência contemporânea" exemplos da interação da arte com seu contexto, ou considera em

_

¹¹⁷ No original: "The task of the museum was no longer primarily concerned with aesthetic development but with stimulating public awareness and participation in cultural and social processes."

¹¹⁸ Gonçalves; Poinsot, passim.

sua abordagem, pelo menos o efeito desse contexto cultural globalizado na construção de modelos culturais e no "trabalho sobre o imaginário". (GONÇALVES; POINSOT, 2010, p. 39).

Para analisar a questão cultural e seus reflexos na forma da exposição da arte contemprânea, Poinsot seleciona exemplos de atuação curatorial e exposições que enfatizaram a relação com o público e as transformações sociais que a arte refletiu ou que refletiram na arte.

Esses curadores, em maior ou menor grau, acreditavam na função social da arte e foram pioneiros em explicitar as questões cruciais de nosso tempo como a globalização, a descolonização, e a complexidade de cada momento histórico — sem perderem de vista, no entanto, a própria arte e sua linguagem — e dessa forma respondem "à problemática cultural e ao contexto em que se insere ou reinvindica, ou anseia". (GONÇALVES; POINSOT, 2010, p. 41)

Essa consideração final de Poinsot deixa margem para um espaço ainda não preenchido nas exposições e nos remete às relações culturais estabelecidas em um universo eurocentrista que transparece, por exemplo, nas concepções curatoriais de William Rubim na exposição **Primitivism** no MOMA (Curator RUBIN, 1984) e de Ekoui Enwezor na Documenta.

Enquantgo Rubim compara e aproxima pela forma, Enwezor aprofunda a discussão ao interessar-se "mais pelo sistema que colocava frente a frente a expressão de alteridades". (GONÇALVES; POINSOT, 2010, p. 33) Esta "zona de contato" (PRATT, 1999) entre culturas, proporciona recentes entrelaçamentos entre arte, exposição e cultura que emergem no final do século XX.

As grandes exposições analisadas por Poinsot tangenciaram a questão ambiental, seu contexto e especialmente a pressão que o capital, os centros de poder culturais e financeiros exercem nas grandes exposições. Artistas como Josefh Beuys, no entanto, introduzem cunhas 'ambientais' nesses complexos contextos, como ocorreu com a obra **7000 Carvalhos**, na Documenta 7, em 1982.

Algumas exposições, como vimos anteriormente, tinham seu foco mais dirigido ao tema ambiental/ecológico, mas poucos grandes eventos expositivos como as bienais em todo esse período analisado por Poinsot se voltou especificamente para os questionamentos decorrentes de nossa atuação no planeta, ambientalmente falando.

A 32ª Bienal de São Paulo, **Incerteza Viva**, 2016, embora não focasse só nas questões ambientais ganhou o apelido de "Bienal Ecológica" na imprensa e nas redes sociais. Ela entrelaçou temas diversos como antropologia, ambiente, decolonia-lismo¹¹⁹, culturas minoritárias, poder econômico, alteridade, gênero e arte e as questões ambientais.

Voltaremos a essa exposição mais adiante quando analisarmos as ocorrências ambientais/ecológicas nas Bienais de São Paulo estabelecendo relações com a arte relacional de Bourriaud.

T.J. Demos, no entanto, considera que apesar dessa e de outras exposições voltadas ao ambientalismo, o próprio sistema do mercado de artes apresenta desafios dificilmente conciliáveis como declara na entrevista a Lucas Murari:

Infelizmente, acho que a ecologia continua a ser uma preocupação menor na arte contemporânea. Para cada exposição importante que você mencionou, há muitas mais que ignoram completamente este tempo histórico mundial de emergência ambiental. Eu acho que há muitas razões por trás desse fenômeno. Em primeiro lugar, o sistema da arte contemporânea é, em geral, atrelado a instituições comerciais – galerias de arte, feiras, bienais, leilões, mercados, revistas, publicidade – com enormes recursos econômicos para sustentá-lo. Em segundo lugar, esses interesses estão em consonância com a globalização corporativa, especialmente quando ela surgiu após o colapso da União Soviética no início da década de 1990 e, antes, com a abertura neoliberal da China no final dos anos 1970 (MURARI; SOMBRA; PALEÓLOGO, 2018, p. 540).

Estabelecido esse panorama é oportuno relacionar as exposições já citadas, direcionadas às artes ambientais, e acrescentar propostas mais recentes. Ciente de que o assunto não está esgotado, o recorte abaixo busca salientar algumas exposições que comportam aspectos de reflexão, denúncia ou inquietação mais evidente em relação às questões socioambientais, desde o final dos anos 1960 e meados da década de 1970 até o século XXI. 120

Comecemos em outubro de 1968, a Galeria Dwan em Nova York produziu a exposição *Earth Works*, curadoria de Virginia Dwan, com trabalhos de artistas como

¹²⁰ Um levantamento bem completo pode ser visto no livro do curador T.J. Demos, **Decolonizing Nature**, 2016, citado várias vezes nesta Tese.

_

¹¹⁹ No sentido de Aníbal Quijano como "a decolonização epistemológica, como decolonialidade, é necessária para abrir caminho para uma nova comunicação intercultural, para um intercâmbio de experiências e significados, como base de outra racionalidade que pode legitimamente pretender alguma universalidade." No original: "epistemological decolonization, as decoloniality, is needed to clear the way for new intercultural communication, for an interchange of experiences and meanings, as the basis of another rationality which may legitimately pretend to some universality (QUIJANO, 2007, p. 177).

Carl Andre, Walter De Maria, Michael Heizer, Stephen Kaltenbach, Hubert Bayer, Sol LeWitt, Claes Oldenburg, Robert Morris, Dennis Oppenheim e Robert Smithson. Muitos desses artistas participam também das outras exposições citadas.

Em fevereiro de 1969, na *Andrew Dickson White Museum of Art da Cornell University, New York*, curadoria de Willoughby Sharp na exposição *Earth Art*.

No mesmo ano de 1969, em março, a exposição *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*, na Kunsthalle Bern, com curadoria de Harald Szeemann, analisada anteriormente e que, embora não tivesse o foco específico na Land/Earth Art, expõe muitos trabalhos relacionados ao tema, ainda que essa relação 'mais ambiental' tenha se estabelecido posteriormente.

Podemos citar também a Exposição *Ecologic Art* de maio de 1969, em Nova York, curadoria de John Gibson. Dois anos depois, em fevereiro-abril de 1971, ocorre ainda a exposição *Earth Air Fire Water: Elements of Art*, no *Museum of Fine Arts* de Boston, sob curadoria de Virginia Gunter.

No Brasil temos a exposição **Arte Frágil, Resistências**, (2009), curadoria conjunta de Lisbeth Rebollo Gonçalves (Brasil) e Jacques Leenhardt (França), MAC USP Ibirapuera. Segundo Rebollo, nas décadas de 1960 e 1970 ocorre "a configuração de uma nova semântica na linguagem da arte" [...] "Vive-se um novo momento e a prática artística quer se projetar para fora do circuito ateliê-galeria-museu" disse ela em entrevista ao Jornal do Campus USP (BRAITE, 2009).

A 32ª Bienal de São Paulo, **Incerteza Viva**, 2016, analisada a seguir, apresentou muitos trabalhos voltados especificamente às questões ambientais ao abordar "as atuais condições da vida e as estratégias oferecidas pela arte contemporânea para acolher ou habitar incertezas." (32 BIENAL DE SÃO PAULO - INCERTEZA VIVA, 2016; FUNDAÇÃO BIENAL, 2016)

3.1. RELACIONAIS, RADICANTES E AMBIENTAIS

Assim como a *Land Art* é um fruto da arte moderna que transcende seus postulados, os artistas da década de 1980 e 1990 também não se enquadram mais nos 'ismos' ou correntes artísticas e nem mesmo na definição de pós-modernos.

Segundo Bourriaud, os ideais característicos da modernidade como: oposição, evolução, reinterpretação e/ou *revival* não são mais o foco ou modo de produção da

arte. Ele propõe então outros conceitos e chaves de análise para se aproximar dessas obras, entre eles, a **estética relacional**, como um "denominador comum para a arte do presente que não se baseia em oposições ao passado ou visões dicotômicas entre linguagens" (FABRINNI, 2014, p. n.d.).

Enquanto a expressão modernismo ou mesmo pós-modernismo se referem a um período, um tempo, o termo **relacional** se propõe a enfatizar os processos e relações da arte contemporânea em sua multiplicidade de formas e abordagens.

Esses são os conceitos iniciais que nos possibilitam uma reflexão de muitas obras da 32ª Bienal de São Paulo. Foram escolhidos também por se aproximarem de um 'modo de ver ambiental' quando pensamos nas expressões: relacionais, radicantes, altermodernos e includentes¹²¹, presentes nas obras de Bourriaud.

Para Bourriaud, a intersubjetividade e a interatividade ao *dar-se* ao público - sendo este um coparticipante da obra - são características que perpassam a arte contemporânea (2009a).

A estética relacional já tinha permeado a 27ª Bienal de São Paulo, 2006, na qual o tema **Como Viver Junto**, proposta curatorial de Lisette Lagnado e co-curadores 122, propunha discussões nas relações entre arte e vida, pessoas e nações. Bourriaud esteve presente na programação do Fórum Permanente — Seminário **Trocas**, organização de Rosa Martinez, na Conferência 5: "**Estética relacional, política das relações**". Segundo ela: "A 'estética relacional' [...] permite superar a divisão tradicional entre artista-produtor e público-espectador, possibilitando uma "arena de trocas" (MARTINEZ, 2006)¹²³.

No entanto, a estética relacional não se restringiu 27^a Bienal ou àquele momento e sim nos auxilia em outras aproximações com a 32^a Bienal, dez anos depois.

Sob o título **Incerteza viva** [Live Uncertainty], a 32ª Bienal de São Paulo busca refletir sobre as atuais condições da vida e as estratégias oferecidas pela arte contemporânea para acolher ou habitar incertezas. A exposição acontece de 10 de setembro a 12 de dezembro de 2016 no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, reunindo aproximadamente 90 artistas e coletivos, 54 deles já anunciados. (32a BIENAL DE SÃO PAULO - INCERTEZA VIVA - AGENDA, 2016).

¹²³ O vídeo da palestra pode ser visto no IPTV da USP ou no site do Fórum Permanente (BOURRIAUD, 2014).

¹²¹ Cada um dos termos: Relacionais, Radicantes e Altermodernos se referem a obras de Bourriaud.

¹²² Co-curadores: Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca e Rosa Martínez.

A estética relacional propicia uma chave de análise nas três obras aqui selecionadas para pensar os diálogos com o ambientalismo: Selva Jurídica, Restauro e Oficina de Imaginação Política.

Selva Jurídica, trata especificamente da destruição ambiental decorrente da apropriação de terras ancestrais por grupos corporativos 124; em Restauro, no espaço comum da refeição e na relação com o planeta através da digestão. Na Oficina de Imaginação Política, na construção de um saber comum baseado em trocas não hierarquizadas. Ou seja, eles produzem uma arte relacional: "uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado" (BOURRIAUD, 2009a, p. 19). As três obras citadas se constroem através da participação com o público, em maior ou menor grau, e/ou, segundo Orbrist 125 "estabelecendo espaços e relações visando à reconfiguração material e simbólica de um território comum" (OBRIST, 2006, p. 17).

Bourriaud, apresenta outra chave de aproximação 'ambiental' com a arte contemporânea: a dimensão radicante da obra de arte. É interessante assinalar que o conceito radicante pode se acomodar ao relacional, ou seja, uma obra pode ser radicante e relacional ao mesmo tempo. Essa segunda camada radicante também está presente em várias propostas da 32ª Bienal, especialmente se levarmos em conta o enraizamento itinerante, e por vezes temporário, que o termo radicante desperta, segundo descrição de Bourriaud em seu livro **Radicante** (2009). Assim a obras Selva Jurídica e Oficina de Imaginação Política são obras formuladas por:

[...] artistas para os quais a viagem se tornou uma forma artística em si, ou que descobrem nas extensões desérticas e *no man´s land* da sociedade pós-industrial superfícies de inserção muito mais estimulantes do que aquelas oferecidas pelas galerias de arte (BOURRIAUD, 2009b, p. 123). 126

É o caso da artista Úrsula Biemann, de Selva Jurídica, ao desenvolver trabalhos que tem como característica lugares remotos: a Amazonia Equatoriana com *Forest*

_

¹²⁴ Havia também um espaço, no andar inferior, que se destinava a *conversas* e onde o livro igualmente era disponibilizado gratuitamente.

¹²⁵ ORBRIST, Hans Ulrich. **Arte agora em 5 entrevistas**. São Paulo: Alameda, 2006, p.17.

Bourriaud se refere neste parágrafo ao modo radicante de dois artistas: Robert Smithson que utilizava um helicóptero para sobrevoar a Spiral Jetty e Bas Jan Ader, que tenta fazer um percurso de barco como proposta artística. Ambos os artistas morrem nessas viagens, mas a viagem, a expedição, é o traço que os une.

Law e a região ártica em obras como *DeepWeather* e *Subatlantic*. O próprio tema pode ser radicante ao produzirem:

"[...] espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído" (BOURRIAUD, 2009a, p. 62).

Figura 19 - **Oficina de Imaginação Política** realizada na 32ª Bienal de São Paulo, 2016. Foto da autora.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, Eunice Maria da Silva, 2016.

Em Oficina de Imaginação Política existe a intenção clara de se buscar 'o convívio construído' e estabelecer espaços onde as questões de poder e política estão na base do projeto ao criar as *zonas temporárias* e a recusa de *captura e controles macropolíticos* citados acima.

A forma de interação - com muitos e diferentes tipos de participantes, pesquisadores, artistas, ativistas e representantes de movimentos e minorias - também enfatiza o propósito de repensar "modelos críticos", pois "A aura da arte não se encontra mais no mundo representado pela obra, sequer na forma, mas está diante dela mesma, na forma coletiva temporal que produz, ao ser exposta" (BOURRIAUD,

2009a, p. 85). Essas questões ajudam a situar a ligação dos trabalhos citados com o ambientalismo, ainda que não se limitem a arte ambiental, nas suas considerações para outros espaços e comunidades buscando ligar arte e vida.

Na Instalação da obra Selva Jurídica, livros estão espalhados pelo espaço. O público pode manuseá-los e até levá-los consigo. Vídeos compõem uma instalação 127. Um deles mostra uma seção da Corte Interamericana de Direitos Humanos, ocorrida na Costa Rica em 2011, na qual Don Sabino, na qual o líder político e guia espiritual dos Kichwa, povo originário da Floresta Amazônica Equatoriana, testemunha sobre Sarayaku, a "Floresta Viva" e a importância dela para seu povo. Ao mesmo tempo denuncia a invasão (não autorizada por eles e sim pelo governo do Equador) da CGC, uma petroleira Argentina, que prejudicava todo o sistema de vida de seu povo e seus lugares sagrados com atividades de prospecção para extração de petróleo. Uma outra grande bancada abrigava mapas geológicos, fotos aéreas e documentos técnicos do processo de apropriação e avanço no território indígena. No catálogo da Bienal consta a seguinte sinopse:

[...] Guiando a obra, há uma série de casos jurídicos históricos que trazem a floresta e seus líderes indígenas, advogados e cientistas ao tribunal, incluindo um de tais processos paradigmáticos, no qual recentemente teve ganho de causa o povo de Sarayaku, cujo caso argumentou pela centralidade da "Floresta Viva" na cosmologia, no modo de ser e na sobrevivência ecológica de sua comunidade. Nesses conflitos, a natureza aparece já não como cenário de disputas políticas, e sim como sujeito dotado de direito em seus próprios termos. (URSULA BIEMANN / PAULO TAVARES. SELVA COSMOPOLÍTICA, [s.d.])

Bem perto, outro espaço com almofadas, pufes, lugares para deitar-se, duas paredes/painéis cheias de textos escritos, projetor, bancos e uma mesa, abrigava a Oficina de Imaginação Política. 128

A proposta é proporcionar um espaço de convívio onde acontecem interações entre o público, artistas e pesquisadores. Em um dos dias 'oficina', uma antropóloga descreve como um grupo étnico de aborígenes australianos ganharam o direito sobre seu território nos tribunais ao serem reconhecidos em sua forma cultural nômade, a

¹²⁷ Uma ideia da instalação pode ser conferida na exposição dos mesmos artistas, ocorrida em Teusaquillo, Bogotá, em 2014. Acessado em 09/07/2014. (URSULA BIEMANN / PAULO TAVARES. TEUSAQUILLO AND SURROUNDINGS, [s.d.]).

¹²⁸ As oficinas podem ser acompanhadas em https://www.facebook.com/Oficinadeimaginacaopolitica/

qual estabelece parentescos baseados em afinidade pelo nome e características configuradas em uma figura geométrica. Assim uma pessoa pertence à mesma família do canguru, do vento, de um 'desenho' e de um som por exemplo.

No site da Bienal consta que o idealizador, Amilcar Packer:

[..] programou sessões de trabalho, apresentações públicas e debates ao longo dos três meses de duração da exposição. A Oficina, instalada no pavilhão, reúne pesquisa, produção e aprendizado em um mesmo local, enfatizando o uso desse espaço como um lugar de convívio e elaboração coletiva de ferramentas para intervenção na esfera pública. [...] entendendo que há na imaginação uma potência de reinvenção de territórios conceituais e reformulação de perguntas, narrativas e práticas dentro do que compreendemos como política, e diante do atual contexto sociopolítico nacional e internacional, a Oficina busca resgatar a potência de transformar imagens em ação como ferramenta de resistência e atuação política, e como forma de requalificar a experiência com a arte. (OFICINA DE IMAGINAÇÃO POLÍTICA - 32A BIENAL, [s.d.])

No andar de baixo, a 'obra' chamada **Restauro**, de Jorge Menna Barreto, é um restaurante onde, através do ato de comer e digerir, propõe-se uma reflexão sobre questões éticas e ambientais nas quais nossos hábitos de consumo, inclusive alimentares, são iluminados sob uma nova ótica, indicando nosso lugar no ecossistema e no relacionamento com outros seres viventes.

Esse espaço de alimentação propõe uma experiência de metabolização e digestão, tanto física quanto mental. Sua ambientação, realizada em parceria com **O Grupo Inteiro**, partiu da ideia de microclimas. Os áudios ligados à obra foram feitos por Marcelo Vasem, sobretudo em agroflorestais, onde é possível perceber um outro momento da vida dos alimentos que chegam até nós. **Restauro** propõe um despertar para os usos da terra e as consequências globais de nossas escolhas. Entendendo o nosso sistema digestivo como ferramenta escultórica, os comensais tornam-se participadores de uma escultura ambiental em curso, na qual o ato de se alimentar regenera e modela a paisagem em que vivemos (BIENAL.ORG.BR, 2016).

Esse foi um trabalho quase profético, ao pensarmos nas queimadas ocorridas nos anos de 2019 e 2020, no Pantanal e na Amazônia, com o objetivo de abrir áreas para pastos. A agropecuária moderna é a atividade humana que mais impacta e transforma o planeta, ao comprometer a biodiversidade, compactar o solo, poluir rios e desmatar florestas.

Restauro levanta questões acerca da construção dos hábitos alimentares e sua relação com o ambiente, a paisagem, o clima e a vida na terra. A obra operada no restaurante, em parceria com Vitor Braz, cujo cardápio, elaborado com a nutricionista e *chef* Neka Menna Barreto e a **Escola Como Como** de Eco gastronomia, em

São Paulo, prioriza a diversidade do reino vegetal de origem agroflorestal. (BIE-NAL.ORG.BR, 2016).

A 32ª Bienal de São Paulo e seu próprio nome, **Incerteza Viva**, faz emergir um leque de inquietações e propostas da arte e de nossa sociedade. A Profa. Dra. Lisbeth Rebollo, descreve as características da Bienal que tocam diretamente essas questões, inclusive as ambientais:

Quanto ao tema da *Incerteza*, para o curador, a questão está presente tanto no campo das humanidades como no das ciências: a incerteza parece controlar os modos pelos quais, entendemos ou não, nosso estar no mundo, hoje: degradação ambiental, violência e ameaças a comunidades e à diversidade cultural, aquecimento global, colapsos econômicos e políticos, catástrofes naturais, vida devastada por atrocidades, doenças e fome são matérias que nos circundam. Vivemos uma época extremamente perturbadora, sem perspectiva clara de futuro, uma época de incertezas no nosso dia a dia. É para estas disparidades entre o que cremos, sabemos e experimentamos, que o projeto da Bienal se volta, desejando proporcionar ao público um espaço de sensibilização para tais questões, explica Volz. [...] Assim, a XXXII Bienal ofereceu o desafio de rastrear um pensamento atual sobre o cosmos, o meio ambiente, a ecologia (GONÇALVES, 2017).

O tema da 32ª Bienal, e as decorrentes propostas dos artistas, permitem vários exemplos para reflexão sobre trabalhos artísticos da atualidade e que, de certo modo, habitam também as 'Incertezas' ambientais e ecológicas, de uma forma diferenciada devido à pluralidade dos artistas envolvidos.

3.2. O AMBIENTALISMO NA ARTE BRASILEIRA E NAS BIENAIS DE SÃO PAULO

No Brasil, o ambientalismo assume feições próprias, tanto em função das questões políticas afinadas com o histórico de colonização e ditadura, quanto de suas raízes compartilhadas com etnias indígenas e africanas - moldando uma cultura particular e rica em conexões com o ambiente natural e paisagens únicas.

Um estudo, mesmo que breve da história da arte ambiental do Brasil excederia o escopo deste capítulo, mas alguns exemplos podem e devem ser destacados considerando o contexto acima e sua inserção em espaços expositivos, quais sejam, o grupo baiano Etsedron, e Frans Krajberg, ambos com intervenções na paisagem e exposições nas Bienais.

ETSEDRON, anagrama da palavra nordeste, foi um coletivo multidisciplinar de arte, que nos anos 1970, denunciou e questionou tanto o mercado quando os estereótipos construídos dentro da própria arte brasileira. Com mais de 20 integrantes e liderado pelo artista Edson Benícioda Luz, incorporou várias linguagens e "aglutinou a uma estrutura central nas artes plásticas, elementos de música, dança, teatro e pesquisa de cunho etnográfico" (MARIANO, 2005, p. 17). Ele participou das Bienais de 1973, 1975 e 1977 sendo premiado na 12ª Bienal em 1973.

O projeto exposto na XIII Bienal: **Selvicoplastia – Projeto Ambiental Etsedron III, 1975. arte contínua**, do artista Edison Benício da Luz, poderia ser apresentado em qualquer mostra de nossos dias quando, tanto o meio ambiente quanto os povos originários do Brasil estão ameaçados de uma forma só vista nas ditaduras, mas renovada na atualidade com o desastre da Barragem do Fundão e as queimadas no Amazonas.

Um dos propósitos desta manifestação conscientizada é trazer à tona uma observação que incide sobre todas as articulações da integração da arte, apoiada no *modus vivendi* de um povo, cujas tradições e origens se tornam palco e plateia da tragédia friamente executada com todo requinte da tecnologia contemporânea — a fragmentação do índio, a destruição de suas raízes culturais e de seu habitat. [...] Qual o sentido da arte no mundo de hoje senão retratar os conflitos dos oprimidos perante os opressores, cujos dentes afiados não deixam escapar sua presa? A energia age dentro do ambiente, desarticula as formas, partindo do restrito geométrico, num efeito de doutrinação coletiva, sobre um desenvolvimento de formas antinaturais [manteve-se a grafia do catálogo] que representam a crueldade de uma época ao manifestar-se em várias direções (CATÁLOGO 13 BIENAL - BIENAL DE SÃO PAULO, 1975, p. 57).

O trabalho é feito com galhos entrelaçados, secos e retorcidos, muito comuns nas cercas do nordeste. Em uma das obras, uma figura humana ajoelhada e orgânica com uma caveira de gado com chifres no lugar da cabeça, complementa o apelo das "figuras famélicas sugeridas pelos espantalhos do Etsedron" (MARIANO, 2005, p. 57) relacionadas à região do coletivo: Bahia, sertão e agreste.

A XIV Bienal Internacional de São Paulo – 1977 propunha a questão ecológica com o eixo: **Recuperação da paisagem**¹²⁹, embora o grupo tenha participado na categoria **Arte Não Catalogada**, a obra do grupo Etsedron é um trabalho pioneiro.

-

¹²⁹ Além da Arte não-catalogada os outros eixos eram: Proposições contemporâneas, Arqueologia do urbano, Arte catastrófica, vídeo arte, Poesia espacial, O muro como suporte, Exposições Antológicas e Grandes confrontos.

Insere-se no período de consolidação da *Land Art* no que ela tem de mais poético, mas com um tom contestador sobre a realidade brasileira.

A própria XIV Bienal foi pioneira ao propor a questão da recuperação da paisagem como um dos grandes eixos ¹³⁰ e contou com 74 artistas, entre eles Frans Krajberg (1921 – 2017), um artista reconhecido internacionalmente por sua arte-denúncia. Polonês radicado no Brasil desde 1948, utilizou a pintura, a escultura e a fotografia para evidenciar a violência contra a natureza. Participou da 2ª Guerra Mundial por quatro anos, ao lado do exército da Polônia, lutando contra os nazistas, mas teve sua família morta na guerra. Migrou para Paris e depois para o Brasil. Conquistou o prêmio de melhor pintor em 1957 na Bienal de São Paulo e em 1964 ganhou outro prêmio na Bienal de Veneza, época de suas primeiras esculturas com árvores mortas. Documentou os desmatamentos e coletou materiais para suas esculturas de madeiras calcinadas. Seu trabalho abrange manguezais, florestas e ameaça aos territórios indígenas.

Em entrevista, num dos episódios da lendária série de documentário **Expedições**, 2012, produzido por Paula Saldanha e Roberto Werneck, Frans Krajcberg clama pela Amazônia e pelos povos indígenas que lá vivem:

"Vamos salvar a Amazônia, é vergonhoso o que estão fazendo lá [...] Luto muito até hoje quando vejo que os senadores votaram a favor da destruição da Amazônia, todo mundo sabe, vamos tirar a madeira, deixa a floresta, então eu acho que estão dando risada da gente. [...] Minha luta é essa: gritar cada vez mais alto contra esse barbarismo que o homem pratica" (vídeo da EBC). (SALDANHA; WERNECK, 2018)

Com suas milhares de fotos de florestas queimadas ele afirma que está lutando contra a destruição da vida. A fala de Krajcberg é mais atual do nunca, depois que passamos por episódios como o **Dia do Fogo** em 10 e 11 de agosto de 2019 (CA-MARGOS, 2019) e as queimadas colossais na Amazônia e no Pantanal em 2020. Além disso, os biomas do Brasil estão sendo destruídos sem um efetivo esforço do poder público para impedir a ação de grileiros, mineradoras e o desmatamento para instalação de fazendas agropecuárias. Mais adiante, no mesmo filme ele afirma:

"Você não pode imaginar que luta eu estou participando mundialmente para salvar o planeta, procuro me exprimir com esse material quebrado, assassinado para mostrar: veja, ontem foi uma bela árvore hoje, um pau queimado destruído. O importante é trabalhar, criar e

¹³⁰ Como vimos anteriormente, os temas ambientais foram retomados na 32ª Bienal Internacional de São Paulo - Incertezas vivas.

lutar, ainda que o homem reconheça que o planeta está doente (SAL-DANHA; WERNECK, 2018).

As palavras de David Kopenawa, autor do livro **A Queda do Céu** (2015) expressam a mesma dor que Krajcberg sob o ponto de vista dos povos nativos:

Se a floresta estivesse morta, nós também estaríamos, tanto quanto ela! Ao contrário, está bem viva. Os brancos talvez não ouçam seus lamentos, mas ela sente dor, como os humanos. Suas grandes árvores gemem quando caem e ela chora de sofrimento quando é queimada. Ela só morre quando todas as suas árvores são derrubadas e queimadas. Então restam dela apenas troncos calcinados, desmoronados sobre uma terra ressecada. Não cresce mais nada ali, a não ser um pouco de capim (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 468).

O tópico das exposições não poderia deixar de mencionar, mesmo brevemente, **Inhotim**, uma iniciativa que reúne, ou melhor, une os dois mundos: arte e Natureza. Fundado em 2002, sem fins lucrativos, o museu aberto se tornou um importante destino artístico e cultural do país.

O Instituto Inhotim é um museu de arte contemporânea e Jardim Botânico, localizado em Brumadinho (MG). [...] Sua localização privilegiada – entre os ricos biomas da Mata Atlântica e do Cerrado –, e as paisagens exuberantes ao longo dos 140 hectares de visitação proporcionam aos visitantes uma experiência única que mescla arte e natureza. Cerca de 700 obras de mais de 60 artistas, de quase 40 países, são exibidas ao ar livre e em galerias em meio a um Jardim Botânico com mais de 4,3 mil espécies botânicas raras, vindas de todos os continentes (SOBRE - INHOTIM, [s.d.]).

Com várias obras *site specific*, ou obras feitas especificamente para aquele local ¹³¹, Inhotim oferece exemplos de arte para reflexão sobre conexões poéticas que os artistas estabelecem com o ambiente. Dentre as muitas opções, uma das mais visitadas é *Sonic Pavilion* ¹³² de Doug Aitken (2009). No Brasil ela se popularizou como **O som da terra.** Dentro de um pavilhão redondo, de vidro, em um dos lugares mais altos do local e que permite a visão da paisagem ao redor, foram instalados 18 microfones em um canal com aproximadamente 200 metros de profundidade.

O áudio captado é ampliado para o salão interno onde se pode ouvir diferentes sons da terra, que mudam constantemente. O som, do gotejar de lençóis freáticos ao estrepitar de rochas desconhecidas, reverbera numa construção de vidro em volta do rasgo (MARTI, 2009).

-

¹³¹ Também pode ser referida como *Art in situ*.

¹³² Em uma pesquisa com o termo Inhotim na internet, aparecem muitos *posts* com indicações de obras "imperdíveis", seja de quem já visitou ou de grupos de viagens, a obra *Sonic Pavilion*, está incluída em quase todos.

É uma obra que pode ser 'classificada' em várias abordagens e definições: arte na terra, na paisagem, arte sonora além de *site specific* como vimos anteriormente, mas nenhuma delas pode abranger uma obra multifacetada como essa. Ela tem mais um ponto de interesse para essa análise, tanto pelo lado artístico quanto ambiental: sua ligação com a terra de Brumadinho e as reverberações na mineração.

Uma fratura exposta na terra abriu outra fenda em Doug Aitken. Quando o artista viu a mina aberta do outro lado da montanha em Brumadinho, decidiu que nenhuma imagem expressaria a mesma sensação, a não ser a própria paisagem de terra vermelha, mata verde e montanhas azul profundo (MARTI, 2009 b).

A "terra vermelha" que inspirou Aitken, produz uma inquietante sobreposição do artístico com a degradação ambiental no rompimento da barragem de rejeitos em 25 de janeiro de 2019, na Mina do Córrego do Feijão em Brumadinho, Minas Gerais. Os depoimentos de turistas que visitavam Inhotim no momento do rompimento são reveladores. Em um vídeo do canal de André Dorigo, no Youtube, no qual ele acompanha um grupo em visita à obra de Doug Aitken, pode-se ler logo abaixo do vídeo, nos comentários, um relato em primeira pessoa, de um visitante que estava ouvindo os sons da terra no pavilhão. Em certo momento começou a perceber sons mais altos e inquietantes, quando foi avisado do rompimento da barragem e teve que sair. Foi quando pensou que os sons que ouvia talvez fossem da movimentação das terras da barragem (O SOM DA TERRA, DOUG AITKEN (INHOTIM) - YOUTUBE, [s.d.]).

Outros relatos de visitantes em Inhotim descrevem o profissionalismo dos funcionários evacuando o museu e arredores, inclusive devolvendo o dinheiro do ingresso ou acalmando quem se sentia lesado por não poder continuar a visita. Muitos visitantes, porém, temiam pela integridade do museu, imaginando a catástrofe artística que seria, se as centenas de obras fossem atingidas. A catástrofe ambiental não seria menor, pois Inhotim é também um Jardim Botânico com 4,3 mil espécies raras. A lama poderia sufocar todas as espécies, raras ou não.

Já no dia seguinte ocorreria outra tragédia socioambiental quando a lama de rejeitos invadiu as águas do rio Paraopeba na aldeia *Naô Xohã*, do povo Pataxó *Hã-hã-hãe*. Apesar das águas do rio ficarem contaminadas, os Pataxós não quiseram deixar a aldeia devido ao preconceito e às violências a que estariam sujeitos na cidade mais próxima em São João das Bicas. "Em Bicas é difícil. Não dava pra ficar lá. É muito preconceito. Onde a gente vai na cidade botam a guarda municipal, polícia. Aqui na aldeia estamos bem' diz o cacique" Háyó Pataxó Hã-hã-hãe (LAMA DE REJEITOS

DA VALE CHEGA À ALDEIA PATAXÓ HÃ-HÃ-HÃE, 2019). Adiante na reportagem o cacique demonstra sua compreensão do problema e um humanitarismo de quem sabe o que é viver em comunidade.

O café da manhã era peixe com farinha e mandioca cozida. Agora temos de pedir forças pros nossos encantos. Quando se trata de índio, aqui ninguém nem chega nem perto. A Funai nos ajuda muito pouco. O rio era a nossa fonte de vida e a de muita gente aqui nessa região. Vidas perdidas, o rio destruído... é uma tragédia. (LAMA DE REJEITOS DA VALE CHEGA À ALDEIA PATAXÓ HÃ-HÃ-HÃE, 2019)

Estarrecedor é lembrar que apenas três anos antes uma outra tragédia aconteceu na mesma bacia hidrográfica, a bacia do Rio Doce, em outra cidade também mineira, Mariana, de outra barragem, a de Fundão, atingindo outro povo indígena: os Krenak em suas sete aldeias.

A emoção me invade ao procurar alguma imagem sem direitos autorais para essa parte da pesquisa. Vejo muitas paisagens devastadas, bombeiros de roupas cor de laranja rastejando na lama para salvar pessoas e animais. Uma sequência captura meu olhar: bombeiros e ativistas tentando salvar uma vaca atolada até os ombros na lama, mas que no fim teve que ser sacrificada. Penso no rio Paraopeba e no rio Doce...

Volto ao site do Instituto Inhotim, vejo que já está aberto ao público e que o cantor Arnaldo Antunes fez um show no salão onde está a instalação do artista plástico Tunga. A primeira música que ele canta, **João**, não poderia ser mais significativa e reconfortadora, reforçando a potência da arte em espaços/momentos críticos como o rompimento da barragem, neste momento da pandemia e no cenário político social nesse contexto. (INHOTIM EM CENA 2021: ARNALDO ANTUNES - YOUTUBE, [s.d.])

João (2020)

São tantos e tão poucos têm noção De como se inaugura uma nação Não é bem com monumentos Ou com balas de canhão

É quando uma brisa bate na respiração E entra no juízo de um João Que dedica todo empenho E amor ao seu engenho

Para arejar os cantos da canção E dar sentido a nossa sensação

Milhares de partículas no ar Reviravoltam numa vibração Para nos dar sua benção Para nos tirar do chão Como se a rotação da terra Fosse então Essa voz e esse violão

Quando uma só pessoa No silêncio aperfeiçoa Toda multidão Escuta o coração E se torna civilização

3.3. ARTIVISMOS RADICAIS

Outras práticas artísticas serão ainda mais provocativas, irreverentes, radicais e até abertamente agressivas, com um forte direcionamento político e socioambiental: uma arte mais ativista ou artivista, como diria Bené Fonteles, que veremos adiante.

T.J. Demos desdobra as estratégias dessa abordagem mais crítica e engajada nos objetivos de seu livro *Decolonizing Nature*, dentro do que ele define como intersecção entre arte e ativismo:

[...] oferecendo análise crítica de suas diversas retóricas estratégicas, construções visuais, impactos afetivos, manobras conceituais, objetivos políticos e efeitos reais, pelos quais as pessoas formam alianças, criam movimentos sociais e tornam públicos visíveis que combatem posições corporativas e governamentais através de engajamentos criativos com a mídia (DEMOS, 2016, p. 11).

É preciso assinalar que as análises de Demos incluem o campo da Cultura Visual como forma de abranger o amplo espectro de complexidade que arte e a convergência de linguagens apresentam em nossos dias.

O campo da cultura visual se desenvolveu em meados da década de 1980 para abranger novas e emergentes Mídias e meios de comunicação, como o cinema, o audiovisual, a publicidade e posteriormente, com o advento das Mídias digitais incluiu ainda o cinema expandido, a fotografia expandida e realidade aumentada.

Atualmente as redes sociais também integram campos de estudo mais abrangentes nas artes visuais. Os mais recentes agregam a cultura visual a quase todos os campos de pesquisa, inclusive uma "cultura visual do ambientalismo". (DEMOS, 2016, p. 11).

Outro aspecto ressaltado por Demos nessa arte-ativista é a dimensão global, social e econômica de muitas de suas práticas.

Um compromisso adicional deste projeto é considerar as formações e conflitos ecológicos em sua dimensão global - a convergência da política e da estética no Sul Global, bem como no Norte, regiões repletas de continuidades e diferenças que são econômicas e geopolíticas, tanto quanto socioculturais e de Meio Ambiente. A este respeito, as posições contemporâneas da prática artística ambiental diferem substancialmente das variedades anteriores, na medida em que tendem a evitar os elementos agora inadequados de linguagens eco-artísticas anteriores, como as dos anos 1970, particularmente "a elegia constante por um estado não alienado perdido, o recurso à dimensão estética (experimental / perceptual) em vez da práxis ético-política, [e] o apelo a 'soluções', muitas vezes anti-intelectuais ", como afirmou o teórico da ecologia e da literatura Timothy Morton. Muitas práticas contemporâneas também vão além das formas eco-estéticas de ambientalismo paroquial (como aquelas exclusivamente ligadas às paisagens selvagens da América do Norte) e assumem geografias relacionais, análises comparativas e alianças transnacionais dirigidas contra, por exemplo, o ecocídio da Globalização corporativa, ou as ramificações socioeconômicas da destruição ambiental. Os modelos artísticos atuais mais convincentes, na minha opinião, unem a dimensão estética do envolvimento experimental e perceptivo com o compromisso com a práxis ético-política pós-colonial, e fazem isso com atenção sustentada em como as atividades locais interagem com as formações globais (DEMOS, 2016, p. 11). 133

A crítica de Demos é congruente com o agravamento da crise climática/ecológica e com as mudanças ocorridas na própria arte que se refletem em exposições e curadorias voltadas a esses mesmos temas. Assume uma forma adaptada à esfera ocidental da cultura, na qual também estamos em parte inseridos, mas resiste a outros desvelamentos que as "epistemologias do sul" 134 poderiam proporcionar.

Em direção a propostas mais radicais, que surgem em reposta à inercia governamental e pouca vontade política, artistas têm produzido articulações entre a ética

_

¹³³ No original: An additional commitment of this project is to consider ecological formations and conflicts in their global dimension—the convergence of politics and aesthetics in the Global South as well as the North, regions filled with continuities and differences that are economic and geopolitical as much as sociocultural and environmental. In this regard, contemporary positions of environmental artistic practice substantially differ from past varieties in that they tend to avoid the now-inadequate elements of earlier eco-artistic languages, such as those of the 1970s, particularly "the constant elegy for a lost unalienated state, the resort to the aesthetic dimension (experimental/perceptual) rather than ethical-political praxis, [and] the appeal to 'solutions,' often anti-intellectual," as ecology and literature theorist Timothy Morton has put it. Many contemporary practices also go beyond eco-aesthetic forms of parochial environmentalism (such as those exclusively attached to the wilderness landscapes of North America), and take up relational geographies, comparative analyses, and transnational alliances directed against, for instance, the ecocide of corporate globalization or the socioeconomic ramifications of environmental destruction. The most compelling current artistic models, in my view, join the aesthetic dimension of experimental and perceptual engagement with the commitment to postcolonial ethicopolitical praxis, and do so with sustained attention to how local activities interact with global formations.

¹³⁴ "Epistemologias do Sul" é uma expressão de Boaventura Souza Santos para se referir ao Sul do planeta que comporta uma forma de cultura e saber diversa da eurocêntrica. Voltaremos mais esse tema no próximo capítulo.

ambiental e a política, se engajando num ativismo mais radical que faz uso das mídias e protestos, ora bem-humorados e irreverentes, ora mais contundentes e midiático/digitais, inaugurando a era do **mídia ativismo** como visto no caso do leão Cecil:

O ativismo da mídia é um assunto relativamente novo nos estudos de mídia, embora não seja novo na história da mídia. Ao longo dos séculos, as pessoas sempre encontraram ferramentas para se comunicar com aquilo que não poderia ser controlado pelos sistemas normativos e políticos vigentes, alcançando desde a antiga prática grega de parrhesia e dos primeiros Graffiti às formas obscenas e barulhentas das culturas carnavalescas medievais europeias; desde a impressão ilegal de panfletos até a invasão de redes de computadores. Quando a tecnologia digital e o acesso online se tornaram disponíveis no início da década de 1990, havia muito pouca regulamentação em vigor que fosse além dos protocolos técnicos necessários para que os computadores trocassem dados. Tornou-se disponível um espaço aberto de comunicação que logo foi estabelecido por indivíduos e grupos com interesse em ambos, na mudança social e uma curiosidade em explorar o artístico, político, e potencial social da tecnologia informática. Surgiu uma geração de ativistas que não compartilhava mais do "caráter livresco" da velha e da nova esquerda, e que foi além do ceticismo arraigado da esquerda em relação às novas tecnologias, que podem ser rastreadas desde os primeiros luditas 135 até o Escola de Frankfurt (SÜTZL; HUG, 2012, p. 7). 136

O movimento ambientalista e as artes ambientais têm muitas faces e maneiras diferentes de agir. Algumas manifestações artivistas podem ser questionadas quanto à forma e/ou reais intenções. Nicole Seymour analisa a validade da ironia em sua dimensão política denunciando a hipocrisia de algumas posturas ambientalistas, inclusive de ONGs voltadas à preservação do meio ambiente e de denúncia das mudanças climáticas. Aborda um lado pouco percebido em algumas práticas de ativismo ecológico, incluindo todos os seus atores, sejam eles artistas, políticos ou

_

O ludismo foi um movimento contrário à mecanização do trabalho proporcionada pelo advento da Revolução Industrial. Adaptado aos dias de hoje, o termo ludita (do inglês luddite) identifica toda pessoa que se opõe à industrialização intensa ou a novas tecnologias, geralmente vinculadas ao movimento operário anarcoprimitivista. (LUDISMO, [s.d.])

No original: Media activism is a relatively new subject in media studies, although it is not new in media history. Over the centuries, people have always found tools to communicate with that which could not be controlled by the prevailing normative and political systems, reaching from the ancient Greek practice of parrhesia and early Graffiti to the bawdy and obstreperous forms of the European medieval carnival cultures; from illegal pamphlet printing to hacking computer networks. When digital technology and online access became readily available in the early 1990s, there was very little regulation in place that would go beyond the technical protocols necessary for computers to exchange data. An open space of communication became available that soon was settled by individuals and groups with an interest in both social change and a curiosity to explore the artistic, political, and social potential of computer technology. A generation of activists emerged that no longer shared the 'bookishness' of both the old and the new left, and that went beyond the left's deep-rooted skepticism vis-à-vis new technologies, which can be traced from the early Luddites to the Frankfurt School.

ambientalistas. "Mas esses tempos, especialmente para aqueles de nós que vivemos no mundo ocidental, também são bastante peculiares, definidos por ironias e crivados de absurdos" (SEYMOUR, 2018, n. 1).

Sim, tempos incrivelmente absurdos quando pensamos nas queimadas na Amazônia, no Pantanal no ano de 2020, na pandemia, e tantas formas de agressão à vida e aos direitos humanos fundamentais. Será que existem alternativas? Uma delas com certeza pode vir de outras maneiras de encarar o mundo e a Natureza que, sem descartar o melhor do pensamento ocidental se deixe encantar por outras cosmologias abrigando também a dimensão da espiritualidade.

O que precisamos é de uma revolução: ambiental, social e espiritual. Prof. Dr. Marcos Sorrentino 137

4 IMANÊNCIAS, TRANSCENDÊNCIAS, ESPIRITUALIDADES

A ideia da centralidade do *Homo Sapiens* permeia a visão ocidental de mundo de tal forma que nossa sociedade apresenta dificuldade em reconhecer ou dialogar com outras culturas e cosmologias, que não estejam baseadas na ideia de superioridade humana.

Toda a nossa civilização foi construída sobre o mito da excepcionalidade humana, sobre uma crença cega no progresso tecnológico e material dependente de fontes de energia altamente destrutivas, um apetite infindável de diversas ordens, um sistema econômico que requer um crescimento contínuo, e que, portanto, só pode ser freado se entrar em total colapso (DANOWSKI, 2012, p. 4). 138

Segundo Ponting, a forma de pensar o mundo que se tornou "dominante nos últimos séculos teve sua origem na Europa", mas elas "podem remontar, como em tantas outras áreas, à influência dos filósofos da Grécia e da Roma antigas e às ideias que a Igreja Cristã herdou de suas origens judaicas" (PONTING, 1992, p. 197).

As implicações das tradições acima se manifestaram na crença de que o ser humano é o ápice da criação e que, portanto, pode submeter essa criação às suas necessidades. Mesmo formas mais brandas dessa visão, no sentido de que o ser humano é um administrador dessa obra perfeita, implica na superioridade humana sobre a Natureza e de alguns humanos sobre outros.

A posição única e persistente atribuída aos seres humanos na teologia judaica e, derivada dela, no Cristianismo, produz uma visão altamente antropocêntrica do mundo que teria um impacto profundo e duradouro

¹³⁷ Expressão proferida pelo Prof. Sorrentino durante aula no LAB OCA da ESALQ-USP em maio de 2019.

¹³⁸ Farei aqui uma breve ressalva que mereceria um desenvolvimento mais acurado, mas que resumidamente, mostra como, mesmo pensadores excepcionais como Danowski, traduzem inconscientemente a centralidade desse pensamento eurocentrista quando assevera que "toda a nossa civilização foi construída sobre o mito da excepcionalidade humana", mas aqui, do meu lugar de fala posso ver e afirmar que existem civilizações, culturas e sociedades, como as indígenas e espiritualistas, entre várias, que não foram assim construídas e que estão abrindo diálogos não hegemônicos justamente com as culturas que se submeteram ao domínio das epistemes racionalistas. Essa linha de raciocínio será analisada adiante. Tal observação, porém, não invalida a verdade da fala de Danowski. 139 No original: "pueden remontar, como em tantas otras áreas, a la influencia de los filósofos de la Grecia y Roma antigua y las ideas que la iglesia Cristina heredó de sus Orígenes judíos."

no pensamento europeu posterior, mesmo que não especificamente religioso. ¹⁴⁰ (PONTING, 1992, p. 202).

Ver-se como superior resultou na ideia de que ações humanas melhoravam a natureza e até mesmo completavam a obra do criador. Segundo Ponting esse foi um dos grandes temas dos escritos do século XVII (1992, p. 204).

Por essa época, influenciado sobretudo por René Descartes, começa a se desenvolver o pensamento baseado no método científico, analítico e compartimentalizado, que será transplantado para a maioria dos setores da sociedade, influenciando negativamente todas as ações sobre a Natureza.

Essa forma de ver também contribuirá para pensar o mundo como parte de uma máquina e suas criaturas também como máquinas. Mesmo a religiosidade, ainda muito presente nos séculos seguintes, pensa o Criador como "um grande inventor de uma máquina" e a "terra uma grande máquina" (PONTING, 1992, p. 205).

Esse ser 'humano' que podia dispor de animais, plantas e paisagens segundo sua vontade, deixou de considerar a natureza como algo sagrado. Dessa forma o mundo natural era agora madeira morta para navios de conquista e guerra, água para máquinas a vapor e comida para alimentar cidades cada vez mais populosas. Em outras palavras, uma máquina a serviço do homem.

Entender a Natureza apenas como fonte de recursos é uma das características mais marcantes das sociedades antropocêntricas. As ciências nascidas nesse contexto, como a biologia e a antropologia, são permeadas por essa restrição e até a adaptação das espécies de Charles Darwin, se transformou em seleção e competição com sobrevivência dos mais fortes, ou mais capacitados nas melhores interpretações.

O contexto exposto acima, vai gestar a revolução industrial, que abrigava em seu bojo a ideia de progresso, na maioria das vezes progresso material.

A ideia de progresso "é uma parte constituinte tão fundamental do pensamento moderno que é muito difícil apreciar o quão recente ela é ou como outras sociedades viam o mundo antes da ideia tomar conta." (PONTING, 1992, p. 207). Acrescente-

¹⁴⁰ No original: La posición única persistente atribuida a los seres humanos en la teología judía y, derivada de ella, en la cristiana, produce una visión sumamente antropocéntrica del mundo que habría de tener un profundo y perdurable impacto sobre el pensamiento europeo posterior, aun cuando no fuese específicamente religioso.

¹⁴¹ No original: Esta idea es parte constituyente tan fundamental del pensamiento moderno que es muy difícil apreciar lo reciente que es o cómo veían el mundo otras sociedades antes de que la idea se afianzase

se ao *mantra* do progresso a crença nos poderes da economia para resolver os problemas humanos e sociais.

As soluções assim pensadas se infiltraram em quase todos os setores de nosso modo de vida, limitando ainda mais qualquer visão ampla em relação ao nosso papel na terra.

A aceitação do progresso estava no centro do pensamento de intelectuais europeus como Saint-Simon, Comte, Spencer e John Stuart Mill. Sua manifestação mais contundente é encontrada no pensamento de Marx e Engels com sua ideia do inevitável progresso das sociedades humanas através de diferentes estágios econômicos e das estruturas de poder relacionadas a elas. A história humana era, argumentaram, a história do progresso das sociedades tribais, passando pelas sociedades feudais e capitalistas até seu clímax na inevitável vitória do proletariado e do socialismo 142 (PONTING, 1992, p. 209).

O capitalismo e seus modos de produção e consumo introduzem mudanças e transformações socioambientais em novas dinâmicas mais complexas e globalizadas. A partir daí as alterações deflagradas nos mecanismos de regulação do ambiente terrestre, analisadas sob o ponto de vista geológico, deram origem ao termo Antropoceno, como explicado anteriormente. Apropriado por outros campos de estudos, especialmente aqueles ligados às questões ambientais, evidenciando a posição egoísta e central do *antropos* no planeta.

Quase todos os movimentos ambientalistas denunciam o consumismo como uma das principais causas da crise ambiental e a distribuição desigual dos recursos do planeta em que vivemos ou, seria melhor dizer, dádivas de Gaia/Omama.

Pesquisadores como Jason Moore discutem a adequação do termo Antropoceno na reflexão sobre a influência do capitalismo nas mudanças climáticas e ambientais, propondo a expressão Capitaloceno para seus questionamentos (MO-ORE, 2017). Donna Haraway, por outro lado, faz uma análise bem-humorada em seu

_

No original: La aceptación del progreso estaba en el núcleo del pensamiento de intelectuales europeos como Saint-Simon, Comte, Spencer y John Stuart Mill Su manifestación más contundente la encontramos en el pensamiento de Marx y Engels con su idea del inevitable progreso de las sociedades humanas a través de diferentes etapas económicas y de las estructuras de poder relacionadas con ellas. La historia humana era, sostenían ellos, la historia del progreso desde las sociedades tribales pasando por las sociedades feudales y capitalistas hasta su clímax en la inevitable victoria del proletariado y el socialismo.

artigo Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes (HARAWAY, 2016).¹⁴³

Cientes dessas abordagens continuaremos a usar Antropoceno, por uma questão de coerência ao longo do texto e por ser um termo já assimilado nos circuitos artístico/ambientais.

O desenvolvimento tecnológico nos séculos XIX e XX nos deram a oportunidade de ampliar as visões de mundo pois tornou possível observar outros astros, desconstruindo nossa supremacia terra centrista.

Ainda assim, em termos efetivos, o centro do universo se deslocou da terra para a humanidade, em uma direção cada vez mais autocentrada, ainda que telescópios e depois satélites nos indicassem que somos bem periféricos nesse universo.

Fazemos parte de uma galáxia, entre muitas de um grupo local de galáxias, que faz parte do superaglomerado de galáxias chamado Virgem. O superaglomerado de Virgem é uma pequena parte de um entre muitos superaglomerados de superaglomerados de galáxias num raio de 13.7 bilhões de anos luz (ESCALA DO UNIVERSO - YOUTUBE, 2015).

Como assinala Edgar Morin "o novo cosmos não penetrou nossos espíritos, que vivem ainda no centro do mundo, numa Terra estática e sob um Sol eterno" (MO-RIN; KERN, 2003, p. 45).

As atuais descobertas da ciência configuram quantidades e dimensões para o macro — e para o micro na biologia e na física quântica — que o cérebro não consegue apreender e nem o raciocínio classificar.

As ideias que pareciam mais certas sobre a natureza do universo, sobre a natureza da Terra, sobre a natureza da Vida e sobre a própria natureza do homem são subvertidas nos anos 1950-1970, a partir dos progressos concomitantes da astrofísica, das ciências da Terra, da biologia, da paleontologia. Esses progressos revolucionantes permitem a emergência de uma nova consciência planetária. [...] Nos mesmos anos 1960 em que um devir cósmico prodigioso ganha forma, vemos aparecer no universo atual estranhezas até então inimagináveis: quasares (1963), pulsares (1968), depois buracos negros, e os cálculos

-

¹⁴³ Donna Haraway é professora de História da Consciência na Universidade da Califórnia em Santa Cruz, USA e Jason W. Moore é historiador ambiental e geógrafo histórico na Universidade de Binghamton, onde é professor de sociologia. Cito especialmente a denominação dos cargos desses dois pesquisadores para assinalar as mudanças que estão ocorrendo na Academia, quando nos deparamos com uma área de estudos como 'História da Consciência, como no caso Donna Haraway e 'geógrafo histórico' no caso de Moore. São questões para refletir sobre a mobilidade e maleabilidade que as instituições precisarão acolher para fazer frente às crises ambientais e às respostas necessárias interdisciplinares que se mobilizarão daqui para frente.

dos astrofísicos fazem supor que conhecemos apenas 10% da matéria, 90% sendo ainda invisível a nossos instrumentos de detecção. Estamos, portanto, num mundo feito apenas muito minoritariamente de estrelas e de planetas, e que comporta enormes realidades invisíveis (MORIN; KERN, 2003, p. 44).

Apesar dessas grandezas estonteantes ainda nos vemos, em termos socioculturais, como únicos seres sencientes em todo o **Cosmo**, mesmo que as evidências nos apontem que nossa visão, incluindo aquela ampliada por instrumentos, é insuficiente para um saber real sobre a vida e a base dessa vida, que é a Natureza. É comum ouvir especialistas da área de biologia, de geologia e da química afirmando que o que se conhece é apenas uma pequena parte de seu campo de pesquisa e que existe muito, muito que não se consegue ver ou entender ainda.

Neste sentido, até mesmo a Teoria de Gaia, ou hipótese Gaia, proposta por Lovelock e Margulis se encontram apenas na soleira de uma real visão da multiplicidade dos poderes formadores e autorreguladores da vida naquele sentido que comunidades menos desenvolvidas tecnologicamente — e mais desenvolvidas ecologicamente — visualizavam.

Muitos em nossa sociedade encontraram alternativas à concepção redutora descrita acima, e suas consequências, nas culturas do Oriente, na África, nas sociedades tradicionais ou junto a povos nativos que conservaram, na medida do possível, suas culturas originais e que mantém uma ligação com a Natureza e o ambiente muito diversa da ocidental, como ocorre em várias etnias 'indígenas' brasileiras.

Seria de esperar que a busca pelo que transcendente a visão material da vida ocorresse na área que chamamos de religião, no entanto, a maioria delas considera o ser humano como o único ser senciente no universo, como vimos anteriormente, pelo menos nas tradições ocidentais que nos foram legadas ou amalgamadas com as judaico-cristãs.

Nesse contexto, todo saber, ritual, conexão ou crença não convencional pode facilmente ser considerada pagã¹⁴⁴, primitiva, esquisita, ou apenas exótica. Porém, conforme aumenta a urgência das questões ambientais, também as religiões tradicionais ocidentais começam a lançar pontes para a ecologia e a importância da Natureza.

-

¹⁴⁴ Pode parecer um pouco inverossímil que alguém ou grupo religioso em nosso século ainda chame outras religiosas de pagãs, mas é bastante comum nos grupos evangélicos e neopentecostais, especialmente quando se referem às religiões afro-brasileiras e suas manifestações em terreiros.

Religião e arte permeiam toda a história da arte e já estão presentes nas primeiras manifestações artísticas das sociedades primitivas, conforme abordamos no primeiro capítulo.

Durante a antiguidade, a arte egípcia, grega e romana eram profundamente ligadas aos cultos e rituais religiosos. O mesmo acontece durante a Idade Média, na qual os temas religiosos cristãos predominam na arte europeia. Esse legado se perpetuará até o século XIX sob a denominação do que, em parte, atualmente conhecemos como arte religiosa.

Mesmo no século XX e XXI, vários artistas expressaram suas crenças pela arte ou, pelo menos, sua busca por respostas para as questões maiores da vida. Paul Klee e Anselm Kiefer são os exemplos bem conhecidos, para citar apenas dois. Esses são poucos exemplos, mas que já foram bem estudados e fundamentados.

Contudo, artistas, ambientalistas e artistas e/ou ambientalistas que agiram sob um impulso religioso/espiritualista subjacente a suas produções e conquistas são menos evidentes, especialmente a partir do século XX. Esse é o caso do *Sierra Club*, visto anteriormente, e seu principal articulador, John Muir, cujo lado espiritual era mantido no âmbito privado.

Fundado em 1892, em grande parte pelo trabalho de John Muir para proteger as terras selvagens das montanhas de Sierra Nevada na Califórnia, o *Sierra Club* se tornou um nome reconhecido mundialmente por seus esforços na conservação. Apesar de seguir um curso livre de qualquer afiliação religiosa formal, a organização foi influenciada em suas decisões e amparada pela força das percepções religiosas, crenças e identidades de seus fundadores e membros (TAYLOR et al., 2005, p. 1544). 145

John Muir mantinha em âmbito privado, as experiências e vivências na natureza das montanhas que lhe inspiravam uma espiritualidade diversa da religiosidade de sua comunidade.

[...] Muir viveu em uma sociedade cristã e escreveu para um leitor cristão. Não querendo ofender, ele geralmente guardava a natureza precisa de suas ideias religiosas para si mesmo, confinando-as a diários, cartas e discussões privadas. 146 (FOX, 1985, p. 80).

¹⁴⁶ No original: Muir lived in a Christian society and wrote for a Christian readership. Not wishing to offend, he generally kept the precise nature of his religious ideas to himself, confining them to journals, letters, and private discussions."

¹⁴⁵ No original: Founded in 1892, largely through the labor of John Muir in order to protect the wildlands of California's Sierra Nevada Mountains, the Sierra Club has become a recognized name worldwide for its efforts in conservation. Though steering a course free of any formal religious affiliation, the organization has nonetheless been influenced in its decisions and bolstered by the strength of its founders' and members' religious perceptions, beliefs and identities.

Para iluminar esses exemplos é conveniente primeiro traçar um breve panorama sobre como as religiões e manifestações espiritualistas mais conhecidas tem se relacionado com a ecologia/ambientalismo.

Na Wikipédia existe um verbete específico 'Religion and environmentalism' (RELIGION AND ENVIRONMENTALISM - WIKIPEDIA, [s.d.]) indicando que religiões como Hinduísmo, Islamismo, Judaísmo, Taoísmo e Janismo, entre outras, se preocupam fortemente com o ambientalismo e a ecologia:

Religião e ambientalismo é um subcampo interdisciplinar emergente nas disciplinas acadêmicas de estudos religiosos, ética religiosa, sociologia da religião e teologia entre outros, com o ambientalismo e os princípios ecológicos como foco primário. 147

No verbete é possível encontrar *links* para instituições religiosas ligadas diretamente à questão ambiental como a **Fundação Islâmica para Ecologia e Ciência Ambiental,** que chama a atenção para a consistência da união de uma visão religiosa com a ciência.

Outra rápida pesquisa na internet aponta 65.000 itens relacionados à Ecologia Cristã, ou *Christian Ecology* em inglês, ao lado de cosmovisão cristã, ecoespiritualidade, ecoteologia, ambientalismo evangélico, espiritualidade ecológica e até eJesus. Algumas faculdades, especialmente as Jesuítas, contam inclusive com disciplinas como 'Ecologia e Fé Cristã'. Outras são multi-religiosas como a Comunidade Christe cujo site apresenta as seguintes palavras na sua página de abertura:

A Comunidade Christe convida você para conhecer o seu espaço na Barra da Tijuca. O local abriga várias atividades na linha do nosso tripé: ecologia ambiental, ecologia individual e ecologia social com propostas de desenvolvimento humano e espiritual através de educação crítica, formação para a cidadania, envolvimento sustentável e espiritualidade ecológica e ecumênica (COMUNIDADE-CHRISTE, [s.d.]).

Em outubro de 2020, na página inicial desse mesmo *site*, aparece o livro de Airton Krenak: **Ideias para adiar o fim do mundo** – e horários de práticas de Aikido. Na aba **Quem somos**, eles explicitam a função da espiritualidade e o caráter ecológico: "uma comunidade espiritual e ecológica comprometida com um mundo novo de justiça social e ambiental. Atuamos através da ecoespiritualidade: uma espiritualidade

-

¹⁴⁷ No original: "Religion and environmentalism is an emerging interdisciplinary subfield in the academic disciplines of religious studies, religious ethics, the sociology of religion, and theology amongst others, with environmentalism and ecological principles as a primary focus."

ecológica integradora e compassiva (de cuidado)". (COMUNIDADE-CHRISTE | DIÁ-LOGO INTERRELIGIOSO, [s.d.]). A proposição ecumênica aparece em outras páginas abordando também o que eles chamam de diálogo inter-religioso e inter-religioso monástico.

Para Budismo encontramos 117 mil resultados na busca pelos termos Budismo e Ecologia. Recentemente o Dalai Lama e o ativista Franz Alt lançaram o livro **Nossa Única Casa - Um apelo climático para o mundo** (DALAI LAMA; ALT, 2021), onde o cuidado com a casa-Terra é visto como a possibilidade de criar um carma bom, fazendo referência às palavras de Cristo 'colhemos o que semeamos'.

Muitas vezes eu disse que, de acordo com a tradição da cultura budista tibetana, todos os seres sencientes foram nossas mães. Essa é a verdade básica do despertar, da iluminação e da tomada de consciência. Estamos todos interconectados no universo, e daí nasce a responsabilidade universal (O APELO DE DALAI LAMA AO MUNDO | VEJA SÃO PAULO, [s.d.]).

O livro também "faz um apelo ao mundo para que apoie os jovens ativistas do clima em seu objetivo de ter um papel mais ativo na proteção do planeta e aos políticos para que encarem com urgência o aquecimento global causado pelas mudanças climáticas." (DALAI LAMA; ALT, 2021, p. 9)

As afirmações de livros anteriores de Dalai Lama que colocam "a ética secular acima de todas as religiões" se confirmam nesse novo livro em 'ética ecológica.' (DA-LAI LAMA; ALT, 2021, p. 10). Segundo Franz Alt, no mesmo livro, 'o objetivo do Dalai Lama é transformar seu país natal, o Tibete, na maior reserva natural do mundo, em consonância com a antiga tradição tibetana: 'O Tibete deve e pode se tornar um santuário desmilitarizado, um lugar de paz e natureza' (2021, p. 11) Uma das ideias mais impactantes do livro é que "estamos travando uma Terceira Guerra Mundial contra nós mesmos, pois fazemos parte da natureza." (2021, p. 16).

A figura da casa planetária e comum também foi usada pelo Papa Francisco na Encíclica *Laudato Si* – O cuidado da nossa casa comum, 2015. *Laudato Si'* ou **Louvado sejas, meu Senhor**, é parte do cântico atribuído a São Francisco de Assis: *Cantico delle creature: Fonti Francescane*, como consta na própria Encíclica no versículo 263.

O Papa busca dessa forma, resgatar a visão de São Francisco de que a "nossa moradia, o *Ethos* comum é como uma irmã com quem partilhamos a existência ou como uma mãe que nos acolhe em seus braços." (PAPA FRANCISCO, 2015 v. 1).

A encíclica também apresenta vários exemplos da necessidade de cuidar da criação que pertence ao Criador, ressaltando que a falta desse reconhecimento induz a atitudes como consumismo e objetificação da natureza como resultado:

[...] onde nós mesmos somos a última instância, onde o conjunto é simplesmente nossa propriedade e onde o consumimos somente para nós mesmos. E o desperdício da criação começa onde já não reconhecemos qualquer instância acima de nós, mas vemo-nos unicamente a nós mesmos. (PAPA FRANCISCO, 2015)

Com efeito, as diretivas da encíclica abrangem vários pontos em comum com a questão ambiental relacionadas também à ideia de um funcionamento sistêmico, e das relações com áreas como política e economia, todos temas que fazem parte das pautas ambientais.

Nela [na encíclica] encontra-se uma transversalidade temática, a saber: 1) Íntima relação entre os pobres e a fragilidade do planeta; 2) Convição de que tudo no mundo está intimamente conectado; 3) Convite a buscar outros modos de entender a economia; 4) A grave responsabilidade da política internacional; 5) A cultura do descarte; 6) A proposta de um novo estilo de vida (LAUDATO SI', UMA RELEITURA DA CASA COMUM - LAUDATO SI - MEDIUM, [s.d.])

Ao fazer pesquisa de imagens na internet¹⁴⁸ com os mesmos termos usados antes: religião e ambientalismo, religião e natureza e *Laudato Si*, constatamos que a muitas imagens resultantes são feitas por artistas amadores, herdeiros de uma tradição iconográfica católica que tem sua origem na Idade Média, Renascimento, Barroco e Maneirismo: crianças brincando, paisagens e desenhos do planeta Terra e imagens de santos. Porém a esmagadora maioria são fotos ou montagens que retratam belas paisagens.

Trabalhos mais elaborados são feitos em vídeo e músicas com criações específicas para eventos mundiais como as relacionadas à Encíclica do Papa Francisco citada anteriormente. A ESALQ - USP (Escola Superior de Agricultura Luís Queirós, da Universidade de São Paulo), por exemplo, recebeu a exposição itinerante chamada **LAUDATO Si – sobre o cuidado da Casa Comum** – Encíclica, em 24 a 25 de maio de 2019. São *banners* com fotos e excertos da Encíclica. As imagens mostram paisagens naturais e urbanas, a maioria com pessoas do povo.

-

¹⁴⁸ A pesquisa foi feita na opção 'imagens' nos mecanismos de pesquisa dos *browsers* consolidando essa modalidade etnográfica de pesquisas de imagens em termos iconográficos e etnográficos, incluindo a subdivisão netnografia.

A mesma exposição, que passou por vários lugares, teve uma edição especial no Santuário Nacional Aparecida entre os dias 09 e 13 de novembro de 2016, coordenada pela CNBB e pelo **Movimento Católico Global pelo Clima**. No *site* do Santuário a chamada aponta pontos básicos da Encíclica: "A difusão dos ensinamentos da **Carta Encíclica Laudato Si** do Papa Francisco é fundamental para uma mudança da cultura exploratória, consumista, que afeta a Casa Comum e principalmente os mais pobres" (CAVALHEIRO, 2016).

Na linha de pensamento espírita, preocupações entre meio ambiente e espiritismo são ainda mais numerosas. Pesquisando na *web* encontramos 170.000 resultados em português.

No Brasil, André Trigueiro, jornalista, ambientalista e espírita é reconhecido como um dos mais importantes nomes na luta ambiental brasileira. Seu livro **As afinidades entre Espiritismo e Ecologia** (TRIGUEIRO, 2011) bem como o blog **Mundo Sustentável** destacam as convergências entre a ecologia e o espiritismo.

São realmente muitas as afinidades entre a doutrina espírita e as ciências ecológicas. Abrir espaço para pesquisas nesta direção significa oxigenar o debate em favor da vida em um momento estratégico para nossa espécie. Vivemos hoje uma crise ambiental sem precedentes na história da Humanidade e somos diretamente responsáveis por essa situação. O uso soberano do nosso livre-arbítrio nos trouxe até aqui. Hoje, testemunhamos o risco do colapso, do ecocídio que torna o planeta cada vez mais hostil à nossa presença. A boa notícia é que dispomos de todos os meios necessários para reverter essa situação e transformar positivamente essa realidade. Quem procura melhorarse ética e moralmente – e o Espiritismo elege como uma de suas prioridades a reforma íntima – deve agir em favor da vida, da harmonia e do equilíbrio. Ser sustentável é cuidar de si, dos outros e de nossa casa planetária (TRIGUEIRO, 2013).

O subitem **religião e natureza** do verbete *Religion and environmentalism* citado acima: mostram vários outros links para ampliar o assunto, como a **Enciclopédia da Religião e da Natureza** de Bron Raymond Taylor, em dez volumes. Muito se poderia acrescentar com o neo-esoterismo.

As religiões de matriz afro-brasileiras, por seu turno, têm uma estreita relação com a Natureza, pois suas práticas acontecem em locais naturais, sempre que possível. A intolerância religiosa produz um véu de ocultamento devido ao preconceito e desconhecimento de suas liturgias (ARAÚJO; AMANARA FILMES, 2015), mas já existem vários estudos antropológicos sobre o tema e, mais importante, vários livros escritos pelos próprios praticantes dessas religiões, inclusive em termos ecológicos,

como o livro Candomblé sem sangue? Pensamento Ecológico Contemporâneo e Transformações Rituais nas Religiões Afro-Brasileiras do sacerdote, antropólogo e professor Dr. Patrício Carneiro Araújo de 2019.

Na introdução do livro, a antropóloga Giovanna Capponi, Doutora em Antropologia Social pelo Departamento de Ciências da Vida da Universidade de Roehampton, Londres em 2017, nos coloca diante das contradições ambientais de nossa sociedade:

Mesmo incorporando os discursos científicos sobre sustentabilidade e respeito à natureza, o sacrifício não se encaixa na lógica de dominação dos recursos naturais própria do pensamento ecológico contemporâneo, o qual tenta pôr remédio aos erros feitos nas últimas décadas nos processos de industrialização e na exploração de recursos esgotáveis (ARAÚJO, 2019, p. 14).

O cuidado com a Natureza dessas religiões é alvo de vários ensaios na internet (ESCOLA ECOLOGIA, [s.d.]) e em livros como **Candomblé: uma religião ecológica**¹⁴⁹ (BARBOSA JUNIOR, 2016). Livros e artigos como esses indicam a preocupação e engajamento dos praticantes das religiões de matriz afro-brasileiras com as questões ambientais.

Os exemplos acima têm apenas a finalidade de demonstrar a intensa ligação e interesses comuns entre o que entendemos como a dimensão da espiritualidade e da ecologia, para então buscarmos o terceiro pilar dessa relação através da arte.

Em épocas de crise como a nossa, em que enfrentamos as lamentáveis características destrutivas de nossa cultura euroanglocêntrica, é comum buscarmos alternativas em sociedades tradicionais ou junto a povos nativos que mantiveram, na medida do possível, suas práticas ancestrais. Essas, em sua grande maioria, mantêm um tipo de ligação com a Natureza e o ambiente muito diversa da ocidental. Algumas apresentam uma forma de comunhão parecida com os antigos caçadores das cavernas ou os agricultores do Neolítico, mas outras só agora começam a construir uma "zona de contato" (PRATT, 1999, p. 32) e comunicação com a cultura ocidental e suas filosofias – mesmo nas condições desiguais que caracterizam a história da colonização, a que a maioria deles foram submetidos.

¹⁴⁹ Não foi possível consultar mais do que algumas páginas desse livro por dificuldades de acesso na Pandemia já que ele não tem versão em *Ebook* e as bibliotecas estavam fechadas, mas vale a pena citar por se situar entre o Candomblé e a ecologia sendo um exemplo bem específico da referida convergência.

4.1. COSMOGONIAS AMERÍNDIAS: OUTRAS VISÕES DA NATUREZA

A arte produzida nessas sociedades é, em geral, ligada intrinsecamente com suas manifestações religiosas e espirituais e se manifesta conjuntamente com o prazer/fazer estético.

Nessas comunidades e etnias, a arte não é separada da vida, nem do dia a dia, apresentando frequentemente uma conexão com as outras dimensões da existência não material e especialmente com a Natureza.

Líderes espirituais e religiosos dessas culturas, os chamados Pajés, Caciques e Xamãs, conseguiram transpor os abismos culturais linguísticos e começam a produzir arte e relatos a partir de seus lugares de fala.

Citaremos inicialmente David Kopenawa, que escreveu o livro **A queda do céu:** palavras de um Xamã Yanomami conjuntamente com o etnólogo Bruce Albert¹⁵⁰, publicado originalmente em francês em 2010. O livro, de mais de 700 páginas, desvenda o pensamento e a cultura Yanomami através dos *desenhos das palavras*, como ele chama a escrita, e conta sobre sua visão de mundo e cosmogonia.

Omama tem sido, desde o primeiro tempo, o centro das palavras que os brancos chamam de ecologia. É verdade! Muito antes de essas palavras existirem entre eles e de começarem a repeti-las tantas vezes, já estavam entre nós, embora não as chamássemos de o mesmo jeito. Eram, desde sempre, para os xamãs, palavras vindas dos espíritos, para defender a floresta. Se tivéssemos livros, os brancos entenderiam o quanto são antigas entre nós! (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 480).

Segundo Boaventura Souza Santos as divergências interculturais, como a visão da natureza como fonte de recursos e a Natureza como Terra-mãe, precisam de traduções interculturais para tornar "inteligíveis uns para os outros" os saberes multiculturais que se opõem aos saberes monoculturais.

Na ECO-92¹⁵¹ ocorreram eventos paralelos que possibilitaram trocas e convergências no sentido dessas trocas. Um dos mais expressivos em termos de tradução intercultural foi a **Kari Oca** ou **Conferência Mundial dos Povos Indígenas**, na qual várias etnias se apresentaram e trocaram conhecimentos entre si e com a sociedade não indígena. No documento produzido na Conferência, podemos ler, como segue.

¹⁵⁰ Bruce Albert transcreveu horas e horas de gravação de fitas, organizou e publicou o livro.

¹⁵¹ Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento ou Cúpula da Terra ou ainda Rio 92.

Organizamos esta conferência global porque não tínhamos espaço nas Nações Unidas, ou nos debates das ONGs [organizações nãogovernamentais] e porque nós, como povos indígenas, queríamos ser tratados de uma maneira específica, de uma maneira especial, como povos que conhecem a natureza ... Nós, os povos indígenas, por muitos anos, sempre tivemos uma relação harmoniosa com a natureza, da qual tiramos nosso sustento - não apenas o sustento material, mas também nossa resistência e sustento espiritual. Muitas pessoas, incluindo pessoas religiosas, não entendem o que queremos dizer quando os povos indígenas falam dessa maneira. O que queremos dizer é que não temos uma "religião." Nós não temos uma "igreja." Temos apenas nosso poder espiritual. Todo mundo tem seu poder espiritual. Mas agora [povos não indígenas] estão longe de seu poder espiritual. Eles estão muito mais próximos de seus poderes tecnológicos e científicos. Por causa disso, eles não podem saber o que a natureza e a Mãe Terra querem dizer. Mas nós, os povos indígenas, tentamos mostrar que, na prática diária, nós, os povos indígenas, somos conhecedores da natureza e também que nossa resistência, nossa força vem de um relacionamento espiritual com a natureza. Os povos indígenas sofreram uma grande rejeição, um grande genocídio... A cultura indígena anteriormente era tratada como folclore, mas agora conseguimos demonstrar que nossa força cultural representa nossa própria dignidade como povo. Se pudermos demonstrar isso dia após dia, também podemos demonstrar que a cultura indígena é algo muito vivo, muito forte, que nos sustentou nesse período. Sempre nos unimos a uma perfeita relação de harmonia com a natureza e com a Mãe Terra. Entrevista e tradução pelo autor em 30 de maio de 1992, vila de Kari Oca, na última noite do evento). (HART, 2005, p. 1763).

Durante todo o tempo do encontro, ocorreram manifestações artísticas de várias etnias, cantos, danças e a própria Oca se transformou em testemunho da união da dimensão cosmológica de seus saberes/fazeres. Estes não podem ser avaliados com as aproximações estéticas, ou mesmo ecológicas a que estamos acostumados na tradição ocidental eurocentrista.

Um artista que transita entre o circuito das artes e a dimensão transcendente é Bené Fonteles¹⁵², citado anteriormente como um artista que busca a transcendência em seus trabalhos. Especialmente sua proposição poética 'ÁGORAOCATAPERA-TERREIRO', na 32ª Bienal de São Paulo, onde era possível desfrutar de experiências multiétnicas e panreligiosas. Nesse espaço foram organizados encontros chamados "Conversas para adiar o fim do mundo; poéticas e resistências indígenas". Uma das 'conversas' que interessa diretamente a esse trabalho deu-se a partir do encontro, a

¹⁵² Bené Fonteles é conhecido também por ser o fundador do movimento **Artista pela Natureza em MT** (década de 80), que deflagrou o ecologismo e culminou na criação do Parque Nacional da Chapada dos Guimarães (PARQUE NACIONAL DA CHAPADA DOS GUIMARÃES COMPLETA 30 ANOS COM NOVOS DESAFIOS: INSTITUTO CENTRO DE VIDA, [s.d.]).

convite de Bené Fonteles, de **Davi Kopenawa**, **Ailton Krenak** e **Claudia Andujar**¹⁵³ "para conversar sobre mito-poética, narrativas e cosmovisões do mundo" (BENÉ FONTELES RESGATA A ANCESTRALIDADE EM SUA "OCATAPERATERREIRO," 2016).

A ativação que Bené Fonteles proporciona, ao unir duas lideranças indígenas, também autores, com dois artistas — ele próprio e a fotógrafa Cláudia Andujar — artivistas, como o próprio Bené denomina a arte ecológica e ativista, em um espaço como a OCATAPERATERREIRO é o melhor exemplo de uma arte que efetiva a transcendência como imanências multiculturais interligadas com a natureza.

Além dos debates foram entoados cantos e a dança também sempre esteve presente (32BIENAL, 2016).

Figura 20 - Foto da entrada da ÁGORAOCATAPERATERREIRO, obra de Bené Fonteles na 32ª Bienal de São Paulo, 2016, que se constituiu em um espaço de ativação artística multicultural, celebração e crítica política.



Fonte: Arquivo pessoal da autora, Eunice Maria da Silva, 2016.

¹⁵³ Cláudia Andujar, fotógrafa, é celebre por suas fotos da comunidade Yanomami, na qual teve uma atuação fundamental para a demarcação da Terra Indígena Yanomami, em 1992.

O manifesto de Fonteles sobre a transposição do rio São Francisco é veemente, inquietante e visionário no seu artivismo ambiental:

Comunicado de Bené Fonteles, coordenador do Movimento de Artistas pela Natureza: Hoje dia de São Benedito, santo que tenho a honra de ter o nome, comunico a meus parentes e amigos que, caso Dom Frei Luiz Cappio entre em estado grave de saúde em sua greve de fome contra a transposição do Rio São Francisco e pela sua revitalização, entrarei também em greve de fome até a morte. Ficarei em completo silêncio na Praça dos Três Poderes em Brasília, e, para que minha morte seja mais rápida e menos dolorosa, não beberei água e ficarei exposto ao sol, à chuva e ao frio. Confesso, que vivi intensamente com muita arte e ainda terei a alegria da Eternidade pela frente... A minha vida nada vale em comparação a vida do Velho Chico e de seu povo, que ambos, tanto amo. Dedico meu pequeno gesto em memória de meus dois mestres: São Francisco e Mahatma Gandhi, e que suas vidas nos inspirem a respeitar e a amar a Vida. Que o Divino Espírito Santo nos ilumine para cuidarmos com maior responsabilidade dos rios que correm dentro e fora de nós. Bené Fonteles, Coordenador do Movimento Artistas pela Natureza. Obs.: na ocasião estarei devolvendo, com gratidão, a comenda da Ordem do Mérito Cultural outorgada pela Presidência da República e pelo Ministério da Cultura recebida em 2003 das mãos do Presidente Lula. (FONTELES, 2005)...

A necessária mudança de paradigma de superação do estado-nação para a terra planetária e ainda para **Terra-Pátria** de Edgar Morin (2003, p. 176), se manifesta em proposições artísticas como a de Bené Fonteles, e outros artistas da mesma Bienal, especialmente crítica a suposição de domínio da natureza.

Artistas como Bené Fonteles reconhecem a dimensão transcendente do contato com o mundo baseados em uma espécie de modéstia na relação com a Natureza e outros 'mundos', especialmente os que podem ser sonhados, ou seja, podem ser acessados para além da consciência cerebral.

A arte, incluindo dança, pintura corporal, cestaria, canto e histórias são parte, também, de processos de comunicação com essas dimensões extrassensoriais, mas concomitantemente permitem acesso ao mundo interior pessoal e sua expressão.

É um estar com e na Natureza, de certa forma mais completo que o *dasein*, ¹⁵⁴ citado várias vezes por Morin, por considerar essas outras esferas frequentemente estigmatizadas pelo pensamento e tradição antropo-ocidentalo-cristão.

¹⁵⁴ Em português poderia ser traduzido como '**ser-aí**' e refere-se ao uso da palavra alemã *dasein* na obra **Ser e Tempo**, de Heidegger (2012).

Essas mesmas esferas são muito evidentes para qualquer etnia que canta para as águas, pede permissão para cortar árvores, coleta-produz o necessário para viver ou faz dos sons dos tambores nos terreiros uma comunicação sagrada.

Conforme sinaliza Morin, a visão antropológica pode, tampouco, se embrenhar nesses estados de consciência, e nem a filosofia, quando pesquisa baseada apenas nos princípios do raciocínio lógico e abstrações:

A filosofia, encerrada em suas abstrações superiores, só pôde se comunicar com o humano em experiências e tensões existenciais como as de Pascal, Kierkegaard, Heidegger, sem, no entanto, jamais poder ligar a experiência da subjetividade a um saber antropológico. (MO-RIN; KERN, 2003, p. 61).

Morin¹⁵⁵ com certeza apresenta abertura para saberes artísticos que não se restringem às tradições com raízes europeias ocidentais. Essas transferiram o modo de pesquisar das ciências, que lidam com fenômenos mais materiais, como a Física clássica, para a pesquisa e compreensão de fenômenos mais sensíveis como a arte, a espiritualidade e a Física Quântica, por exemplo.

É nesse sentido que a sociedade ocidental euroanglocêntrica pode se renovar e encontrar respostas que a coloquem novamente na rota de suas próprias origens. Elas se afastaram cada vez mais de uma expansão do saber para uma direção mais antropocêntrica, ou seja, que vê o ser humano ainda como centro do universo, ainda que em termos de vida senciente.

Aqui o pensamento lógico se trai por 'exigir' provas de fenômenos que não se podem ver ou provar com equipamentos, quando a física de partículas quânticas já declara que é possível apenas calcular a posição de um elétron, ou inferir a existência dos Quark ou Bóson de Riggs, ou ainda presumir a matéria escura.

Não se pode descartar uma terceira hipótese; talvez haja organizações muito complexas no universo, dotadas de propriedades de autonomia, de inteligência e até de pensamento, mas que não estariam fundadas numa organização núcleo-proteica e que seriam (atualmente? para sempre?) inacessíveis à nossa percepção e ao nosso entendimento (MORIN; KERN, 2003, p. 51).

A sociedade ocidental 'moderna' e suas epistemologias negam legitimidade a outras formas de se relacionar com o universo quando, na verdade, as três formas: a científica, a espiritual e a artística se complementam. Um exemplo do quanto podem

¹⁵⁵ Assim como outros pesquisadores e cientistas, especialmente aqueles ligados à Física Quântica.

ser benéficas essas convergências, ocorreu em um diálogo entre Milton Krenak e Antônio Nobre 156. Antônio Nobre acabara de falar do quão imenso é o universo trazendo a contribuição das descobertas científicas da astronomia, entre outras, quando Milton Krenak complementa com suas *histórias* sobre o mesmo assunto, mas com uma visão a partir de uma cosmogonia que inclui as outras dimensões humanas já citadas (MÓDULO TERRA VIVA - CONVERSA AILTON KRENAK E ANTONIO NOBRE - YOUTUBE, [s.d.])

Nega-se a existência da dimensão do sensível e da espiritualidade quando, no contato com culturas diversas, se poderia aprender com elas, como sugere Boaventura de Souza Santos com a resposta de comunhão com as 'epistemologias do sul', a exemplo do que já aconteceu com a fertilização que o Oriente possibilitou ao Ocidente no século passado, em termos de arte, filosofia e conhecimento.

Logo no início do livro **Epistemologias do sul**, Boaventura e Paula Meneses, organizadores do livro, perguntam:

"Por que razão, nos dois últimos séculos, dominou uma epistemologia que eliminou da reflexão epistemológica o contexto cultural e político da produção e reprodução do conhecimento? Quais foram as consequências de uma tal descontextualização? São hoje possíveis outras epistemologias? (SANTOS; MENESES, 2009, p. 9).

É justamente neste contexto que as práticas artísticas dessas outras epistemologias, entendidos pelas próprias culturas como saberes ancestrais, sagrados, se manifestam e são apreendidos pelas pessoas em suas subjetividades, intuições e culturas. Mais do que falar dessas epistemologias e ligações diferenciadas com a arte, talvez seja mais eloquente, ouvir de Airton Krenak como é a relação deles com a arte e com a Natureza.

Na década de... final da década de 80 começo de 90, aparece lá na Inglaterra uma coisa chamada *Body shop*. Daquela Senhora Anita. Aí Anita que era muito sabida usava a inteligência para fazer mercadoria, olhou para um lado, olhou para o outro e falou: tem uma tal de floresta tropical por aí em algum lugar. Ligou. Na busca dela, descobriu que tinha também um povo chamado Kayapó na Amazônia, vivendo numa

.

¹⁵⁶ Antônio Nobre "é cientista e ativista de uma causa que abraçou há 36 anos, quando começou a pesquisar a Amazônia. Sua primeira viagem para a região foi em 1979. Ele era estudante de agronomia e, daquele ano até 1982, foi sete vezes à floresta pegando carona em aviões da aeronáutica. Até que ficou. Nobre se tornou pesquisador do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (INPA) e viveu por 14 anos em Manaus, no Amazonas. Autor do relatório **O Futuro Climático da Amazônia**, (NOBRE; DONATO, 2014) sobre a importância da floresta e seu papel no contexto das mudanças climáticas, lançado em 2014. Ele reside atualmente no interior de São Paulo e é pesquisador sênior do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE). Para atrair mais adeptos à causa tão urgente de proteger o que resta, em um "esforço de guerra", como diz, Nobre acredita que o caminho é fazer os olhos das pessoas brilharem, divulgando as descobertas científicas por meio da linguagem acessível, capaz de despertar a criança interior dos adultos.' (MIOTTO, [s.d.])

das regiões de floresta mais extensa e ainda não perturbada, daqui do continente. Ela mandou os experts dela vir se aproximar Kayapós e descobrir como que podia se associar com os Kayapós para tirar o óleo de castanha, processar o óleo de castanha para botar como base para os Cosméticos. No mesmo tempo eles precisavam também de juntar a aquele produto novo de beleza com uma apresentação também ecológica. Então ela queria cestinhos. De palha. De Buriti por exemplo. Para envolver aqueles pacotes. É, de presente. Um sujeito apareceu na minha frente. Ele me disse, Aílton a gente precisa de 30.000 cestinhos. Por minuto! É, arrumamos uma coisa para os índios fazer. Eu falei com ele: e quem te disse que os índios querem fazer? Ele falou, mas é uma oportunidade. Os índios não fazem nada, não tem nenhuma oportunidade, nós estamos criando uma oportunidade para eles. Vão fazer cestinhas pro Body shop. Eu fiquei olhando aquele sujeito pensando. Será que ele come isso? Ele tinha amostras de cestinhas e ele dizia olha esse aqui por exemplo. Quanto? Quanto que você quer? Não sei, nada! Mas como? Vocês têm cestinho, a gente tem dinheiro. Eu falei, mas são duas coisas que não se comunicam, cestinhos e dinheiro não se comunicam. Aí ele... mas não tem os Tikuna, lá no Rio Solimões. Eles têm uma cestaria incrível! Eu falei: então eles fazem a cestaria quando eles querem fazer essa cestaria, quando ele tem vontade de fazer cestaria. E cada cestinha daquele é impregnado de sentido. Quando a pessoa vai tirar a palha, ele está conversando com a palmeira pedindo a palha [grifo nosso]. Quando ele recolhe a palha, eles recolhem a mais bonita. E ele trata cada uma daquelas palhas com um carinho e uma dedicação que ele está imantando aquela, aquele objeto, aquela palha que ele vai fazer uns cestinhos. Depois ele vai escolher qual é o trançado que ele vai fazer. Aquele trançado não é toda hora e não é todo dia que tem aquele trançado. Aí ele vai fazer aquele trançado. Pode sair um cestinho, mas pode não sair dois. Você precisa de 30.000 é impossível. É impossível! Ele dizia: então nós vamos ter que mandar fazer um cestinho de plástico. Eu falei, eu não sei, talvez você não tenha que mandar fazer nada. Que tal não fazer o cosmético? Aí ele: porque a gente podia pesquisar na Amazônia a gente podia abrir uma frente de pesquisa. E descobrir novos produtos! Eu falei, mas para que? O mundo já está cheio de produtos. Que tal a gente parar de descobrir produtos? Essa fúria de descobrir produtos... Produtos! São necessidades imaginadas. Não é? Como chama... é uma abstração, é... é só necessidades abstratas que vão atrás de alguma coisa que existe para transformar o que existe numa abstração (MÓDULO TERRA VIVA - CONVERSA AILTON KRE-NAK E ANTONIO NOBRE - YOUTUBE, [s.d.], pt. 45':45").

A partir desse relato podemos nos perguntar quais seriam as formas de aproximação e leitura da História da Arte com essas epistemologias de comunidades tradicionais e suas artes que são feitas a partir do senso estético da comunhão e de uma "conversa com a palmeira"?

É que hoje nossa filosofia esterilizou o espanto do qual ela nasceu.

Edgard Morin, Terra Pátria, pg. 46

CONSIDERAÇÕES SEM FINAIS

Os diálogos, convergências e coalescências propostos e analisados nesse estudo continuam sendo um processo em construção nas várias áreas do conhecimento. Como dito no início deste trabalho, a arte tem tomado a dianteira buscando um caminho que transita entre o estético, o científico e o social, dialogando também com as dimensões emocionais, espirituais humanas e com os desafios cruciais de nosso tempo.

A questão ambiental, e seus reflexos na decolonização e no amadurecimento enquanto cidadãos seriam um dos mais profícuos e mais urgentes temas para uma análise dos impactos da arte em relação ao contexto sociopolítico cultural e ambiental na contemporaneidade e na consequente dimensão crítica e educativa que estas atividades artísticas possam ter. Esses reflexos na decolonização se tornaram mais evidentes desde que a história ambiental e os processos identitários na década de 1980 evidenciaram a relação entre a intensa apropriação dos patrimônios ambientais que foram, por sua vez, usurpados dos países colonizados, mas também à comunidades ancestrais e/ou invisibilizadas como as indígenas, as ribeirinhas e os quilombos, como acontece agora neste momento no Brasil, com o desmonte ou aparelhamento dos órgão oficiais que deveriam proteger essas pessoas e ambientes.

Os diálogos interdisciplinares ambientais se tornam mais importantes nos vários domínios da arte, ciência e ativismo ambiental, conforme as questões se tornam mais complexas e abrangentes. Algumas manifestações sociais envolvem mais que campos disciplinares, já que "não atingem apenas as interações ou reciprocidades, mas situam essas relações no interior de um sistema total; interação global das várias ciências; inovador; não é possível separar as matérias" (THOME, [s.d.]); é necessário torná-las transdisciplinares, ligadas à vida e à espiritualidade como as manifestações artísticas indígenas.

A ciência passou a dar suporte ao ativismo artístico-ambiental com dados que embasavam os trabalhos artísticos, ao mesmo tempo em que os ambientalistas buscavam formas ousadas, poéticas e criativas de alertar, sensibilizar ou denunciar os problemas ambientais.

A aproximação entre ambientalistas e artistas tem sido cada vez mais frequente à medida que se agrava o panorama de crise ambiental do planeta. No entanto, é possível afirmar que arte e ambientalismo já têm mais de cinquenta anos de atuação conjunta.

Esse tempo e esses percursos evocam a necessidade de um olhar diferenciado para suas especificidades, requisitando uma abordagem epistemológica e sistêmica para analisar e compreender as conexões entre a História da Arte, a História Ambiental, a Ecologia e suas implicações, em uma forma convergente, como já fizeram os artistas.

Um estudo mais abrangente poderia analisar o papel da arte, não como um tópico das chamadas humanidades ambientais e sim com o caráter de protagonismo e antevisão que a caracteriza em pesquisas específicas de História da Arte Ambiental.

Uma abordagem multissistêmica poderia levar à revolução que o Prof. Marcos Sorrentino propõe, revolucionária por unir educação ambiental e espiritualidade. Seja através da explicitação de conflitos e da atribuição de significados, seja pela emergência de *semioses* poéticas estabelecendo uma ponte entre o 'eu', as 'poéticas' e o os valores sociais, culturais e espirituais, seja ainda pelo desvelamento da realidade, segundo Tício Escobar.¹⁵⁷

A arte não muda a realidade, mas promove sua problematização e seu questionamento, impulsiona atitudes críticas e criativas que permitem detectar questões. E esse desvelamento, sim, pode ter consequências sobre a ordem social. A arte permite ver relações invisibilizadas pelo establishment: mostra por um instante o mapa secreto da realidade. E essa imagem dialética pode constituir um fator desestabilizador das certezas que sustentam um ordenamento específico (MACHADO, 2015).

Pretende-se, logicamente fugir de idealizações românticas, mas consideramos que as chamadas de "poéticas visuais" possam amplificar ressonâncias das dimensões humanas cujas ciências não podem dar conta sozinha. Pode também denunciar, criticar e agir pelos animais, pela paisagem e por seres humanos invisibilizados e excluídos ambientalmente. Pode ainda propiciar a aproximação entre a pesquisa e a ciência de nosso ambiente em suas sutis e complexas relações com a sociedade como um todo.

-

¹⁵⁷ Em entrevista para Roberto Machado para a Revista do Instituto Humanitas da Universidade Unisinos, Edição on line nº 47 de 31 de agosto de 2015, www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6089-ticio-escobar, acessado em 10/05/2018 e revisitado em 29/06/2020.

A arte pode oferecer mais um caminho de conexão com o ambiente, no que ele tem de mais específico relacionado à Natureza e no que ele tem de universal relacionado ao humano e, em ambos os casos, transcendendo limitações extremamente racional/materialistas que caracterizam a produção de saberes e soluções em nossa sociedade.

A emergência ambiental unida às possibilidades da arte, tonaram-se mais acentuadas durante a pandemia de COVID-19 que mergulhou nosso planeta em uma onda de isolamentos e inseguranças em 2019/2021, provavelmente devido a mais um desequilíbrio em nossa convivência com os animais silvestres e à globalização dos destinos aéreos. Pudemos presenciar cenas impossíveis anteriormente e que ocorreram devido a diminuição drástica de circulação de pessoas, aviões, ruídos: animais silvestres circulando livres por cidades; o céu, normalmente cinza, tornando-se lindamente azul, mesmo em grandes metrópoles, e pessoas tendo tempo para pensar, observar ou se sentirem sozinhas. Neste cenário a arte foi reconhecidamente uma possibilidade de ajuda nos momentos de fruição que museus disponibilizaram exposições e visitas virtuais aos acervos. Músicos e orquestras produziram shows com seus integrantes unidos no virtual, sincronamente ou não. Ela foi mais presente e necessária do que imaginávamos!

REFERÊNCIAS

32 Bienal de São Paulo - Incerteza viva. 2016. Disponível em: http://www.bienal.org.br/evento.php?i=2365. Acesso em: 5 dez. 2016.

32a Bienal de São Paulo - Incerteza viva - Agenda. 2016. Disponível em: http://www.bienal.org.br/agenda/2365. Acesso em: 19 jun. 2021.

32BIENAL. Bené Fonteles • Conversas para adiar o fim do mundo: Poéticas e resistências indígenas - 32ª Bienal. 2016. Disponível em: http://32bienal.org.br/pt/event/o/3170/. Acesso em: 26 abr. 2021.

About Ansel Adams - The Ansel Adams Gallery. [s.d.]. Disponível em: https://www.anseladams.com/gallery/welcome/about-ansel-adams/. Acesso em: 16 out. 2020.

About the Sierra Club. [s.d.]. Disponível em: https://www.sierraclub.org/about-sierraclub. Acesso em: 18 abr. 2021.

ACTMAN, Jani. O leão Cecil morreu em meio a controvérsias - Veja o que aconteceu desde então | National Geographic. **National Geographic**, *[S. l.]*, 2018. Disponível em: https://www.nationalgeographicbrasil.com/animais/2018/10/o-leao-cecil-morreu-em-meio-controversias-veja-o-que-aconteceu-desde-entao. Acesso em: 1 maio. 2021.

AFNATURA. [s.d.]. Disponível em: http://afnatura.org.br/. Acesso em: 16 jun. 2021.

ALAMBERT, Francisco; SPINELLI, João. **Curadoria versus Crítica de Arte**. 2014. Disponível em: http://www.sescsp.org.br/online/artigo/7804_CURADORIA+VER-SUS+CRITICA+DE+ARTE#/tagcloud=lista. Acesso em: 2 dez. 2016.

AMIN, Osama S. M. Assyrian Lion-Hunting at the British Museum – Ancient History et cetera. 2016. Disponível em: https://etc.ancient.eu/photos/assyrian-lion-hunting-british-museum/. Acesso em: 6 mar. 2020.

ANSELADAMS.COM. Conserving the Spirit of Yosemite: Ansel Adams' Early Years in the Sierra Club - The Ansel Adams Gallery. [s.d.]. Disponível em: https://www.anseladams.com/conserving-the-spirit-of-yosemite-ansel-adams-early-years-in-the-sierra-club/. Acesso em: 16 abr. 2021.

AQUINO, Lívia. **Picture Ahead a Kodak e a construção do turista-fotógrafo**. São Paulo: São Paulo Ed do Autor, 2016.

ARAUJO. **Intolerância religiosa**. Direção: Dr. Patrício Carneiro Araújo; Amanara Filmes. Brasil: YouTube, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ayp46bJrEK0. Acesso em: 6 jun. 2020.

ARAÚJO, Patrício Carneiro. Candomblé sem Sangue? Pensamento Ecológico Contemporâneo e Transformações Rituais nas Religiões Afro-Brasileiras. Curitiba: Apris, 2019.

Archaeology: Lionheaded Figurine. [s.d.]. Disponível em: https://www.showcaves.com/english/explain/Archaeology/Loewenfrau.html. Acesso em: 6 jan. 2022.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea uma história concisa**. 1. ed. São Paulo: São Paulo Martins Fontes, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. **Guia de história da arte**. 2. ed. ed. Lisboa: Lisboa Editorial Estampa, 1994.

ARNHEIM, Rudolf. Intuição e intelecto na arte. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ASCOTT, Roy. The Architecture of Cyberception. *In*: **ISEA - The 5th International Symposium on Electronic Art Catalogue**. Helsink: University of Art and Design Helsinki, 1994. p. 97–99.

AVERY, Kevin J. The Hudson River School | Essay | The Metropolitan Museum of Art | Heilbrunn Timeline of Art History. In Heilbrunn Timeline of Art History, New York: New York Metropolitan Museum of Art, 2004. Disponível em: https://www.metmuseum.org/toah/hd/hurs/hd hurs.htm. Acesso em: 12 maio. 2021.

AYUSO, Silvia. Leão Cecil: Empresas aéreas dos EUA proíbem o transporte de troféus de caça | Internacional | EL PAÍS Brasil. **El PAIS**, Madrid, 2015. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/04/internacional/1438675282_958281.html. Acesso em: 1 maio. 2021.

BARBOSA JUNIOR, Ademir. Candomblé: uma religião ecológica. n.d.: Anúbis, 2016.

BARREIROS, Isabela. A triste saga do leão Cecil, assassinado por um caçador em 2015. 2020. Disponível em: https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/triste-saga-do-leao-cecil-assassinado-por-um-cacador-em-2015.phtml. Acesso em: 1 maio. 2021.

BATAILLE, Georges. **Prehistoric Painting: Lascaux, Or, The Birth of Art**. Lausanne: Skira, 1955.

BEARD - CIVILIZATIONS - HOW DO WE LOOK? Direção: Mary Beard. England: BBC, 2018.

BELLOS, Alex. **Archaelogists feud over oldest Americans | Archaeology | The Guardian**. 2000. Disponível em: https://www.theguardian.com/science/2000/feb/11/archaeology.internationalnews. Acesso em: 6 jan. 2022.

Bené Fonteles resgata a ancestralidade em sua "OcaTaperaTerreiro." 2016. Disponível em: https://istoe.com.br/bene-fonteles-resgata-a-ancestralidade-em-sua-ocataperaterreiro/. Acesso em: 28 out. 2020.

BENJAMIN, Walter. Walter Benjamin Sociologia. 2. ed. ed. São Paulo: Ática, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Agua Editores, 1992. p. 71–113.

BERGER, John. Modos de ver. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERGER, John. Mirar. 4. ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2005.

BIENAL.ORG.BR. **Jorge Menna Barreto**. 2016. Disponível em: http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2564. Acesso em: 20 jun. 2017.

BOHLEN, Celestine. A Global Vision For a Global Show; Documenta Curator Sees Art As Expression of Social Change - The New York Times. **The New York Times**, New York, 2002. Disponível em: http://www.nytimes.com/2002/02/12/arts/global-vision-for-global-show-documenta-curator-sees-art-expression-social.html.

BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009. a.

BOURRIAUD, Nicolas. Radicante. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009. b.

BOURRIAUD, Nicolas. **IPTV USP - Estética relacional, política das relações**. 2014. Disponível em: https://iptv.usp.br/portal/transmissao/npt/video.action;jsessio-nid=952645DC10411D33CFBB705062118B7F?idItem=22267&idVideoVersion=1897 1. Acesso em: 30 jun. 2021.

BRAITE, Fernanda. Exposição no MAC traz a natureza em obras brasileiras e francesas. **Jornal do Campus**, [S. I.], 2009. Disponível em: http://www.jornaldocampus.usp.br/index.php/2009/07/exposicao-no-mac-traz-a-natureza-em-obras-brasileiras-e-francesas/. Acesso em: 17 jun. 2021.

BRUMM, Adam et al. Oldest cave art found in Sulawesi. **Sci Adv**, [S. I.], v. 7, n. 3, p. eabd4648, 2021. a. DOI: 10.1126/sciadv.abd4648. Acesso em: 4 jan. 2022.

BRUMM, Adam et al. Oldest cave art found in Sulawesi. **Science Advances**, [S. I.], v. 7, n. 3, 2021. b. DOI: 10.1126/SCIADV.ABD4648. Disponível em: https://www.natio-nalgeographic.com/science/article/45500-year-old-pig-painting-worlds-oldest-animal-art. Acesso em: 5 mar. 2021.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular história e imagem**. São Paulo: São Paulo EDUSC, 2004.

CAMARGOS, Daniel. Fazendeiros e empresários organizaram "dia do fogo" - apontam investigações - Ambiente. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2019. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2019/10/fazendeiros-e-empresarios-organizaram-dia-do-fogo-apontam-investigacoes.shtml. Acesso em: 28 out. 2020.

CAMPÁS, Joan. Sobre els orígens de l'art: les coalicions de dones pintades - Arts i HumanitatsEstudis d'Arts i Humanitats de la UOC - Universitat Oberta de Catalunya, 2014. Disponível em: http://humanitats.blogs.uoc.edu/12-sobre-els-origens-de-lart-les-coalicions-de-dones-pintades/. Acesso em: 8 maio. 2020.

CAPECCHI, Christina; ROGERS, Katie. Killer of Cecil the Lion Finds Out That He Is a Target Now, of Internet Vigilantism - The New York Times. New York, 2015. Disponível em: https://www.nytimes.com/2015/07/30/us/cecil-the-lion-walter-palmer.html. Acesso em: 1 maio. 2021.

CAPRA, Fritjof. A teia da vida. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CAPRA, Fritjof. As conexões ocultas. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.

Catálogo 13 bienal - Bienal de São Paulo. São Paulo: Bienal.org.br, 1975. Disponível em: http://www.bienal.org.br/publicacoes/2138. Acesso em: 10 maio. 2020.

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

CAVALHEIRO, Elisangela. **Aparecida receberá exposição inédita sobre encíclica do Papa - A12.com**. 2016. Disponível em: https://www.a12.com/santuario/noticias/santuario-nacional-recebera-exposicao-inedita-sobre-a-enciclica-ambiental-dopapa. Acesso em: 12 maio. 2020.

CHAUÍ, Marilena. Natureza, Cultura, patrimônio ambiental. *In*: **Meio ambiente: patrimônio cultural da USP**. Cadernos CPCSão Paulo: Universidade de São Paulo, 2003. v. 6p. 45–63.

Christo and Jeanne-Claude | Realized Projects. [s.d.]. Disponível em: https://christojeanneclaude.net/artworks/realized-projects/. Acesso em: 10 jan. 2022.

Christo and Jeanne-Claude | Valley Curtain. [s.d.]. Disponível em: https://christoje-anneclaude.net/artworks/valley-curtain/. Acesso em: 10 jan. 2022.

CLARK, Kenneth. El arte del Paisage. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1971.

COLLINS-GOTO, Studio. Caledonian Decoy: Exhibition overview, 2017 on Vimeo. 2017. Disponível em: https://vimeo.com/209706779. Acesso em: 26 jan. 2020.

COMUNIDADE-CHRISTE. [s.d.]. Disponível em: https://www.comunidadechriste.org/. Acesso em: 23 out. 2020.

comunidade-christe | DIÁLOGO INTERRELIGIOSO. [s.d.]. Disponível em: https://www.comunidadechriste.org/interreligioso. Acesso em: 10 jan. 2021.

DALAI LAMA, Sua Santidade o; ALT, Franz. **Nossa Única Casa - Um apelo climático para o mundo**. São Paulo: LeYa Brasil, 2021.

DANOWSKI, Déborah. O hiperrealismo das mudanças climáticas e as várias faces do negacionismo - Déborah Danowski. 2012. Disponível em:

http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/hiperrealismo.html#nota1. Acesso em: 4 mar. 2019.

DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Santa Catarina/São Paulo: Cultura e Barbárie Editora / ISA - Instituto Socioambiental, 2014.

DAVIS, H.; TURPIN, E. Art in the Antropocene - Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies. LONDON: Open Humanities Pess, 2015.

DECOY, 2017 on Vimeo. [s.d.]. Disponível em: https://vimeo.com/209606981. Acesso em: 17 jun. 2021.

DEMOS, T. J. Contemporary Art and the Politics of Ecology. **Third Text**, [S. I.], v. 27, n. 1, p. 1–9, 2013. Disponível em: http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=aph&AN=84918264&lang=pt-br&site=ehost-live.

DEMOS, T. J. Decolonizing Nature - Contemporary Art and the Politics of Ecology. Berlin: Sternberg Press, 2016.

Descoberta no Marrocos liga fóssil de 350 mil anos a nós – Jornal da USP. [s.d.]. Disponível em: https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-biologicas/descoberta-no-marrocos-liga-fossil-de-350-mil-anos-a-nos/. Acesso em: 4 jan. 2022.

DIDI-HUBERMMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2a.Ed. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIETRICH, Oliver; KÖKSAL-SCHMIDT, Çiğdem; NOTROFF, Jens; SCHMIDT, Klaus. Establishing a Radiocarbon Sequence for Göbekli Tepe: State of Research and New Data. **Neo-Lithics**, *[S. I.]*, v. 2013, n. 1, p. 35–37, 2013. Disponível em: https://www.exoriente.org/repository/NEO-LITHICS/NEO-LITHICS_2013_1.pdf. Acesso em: 6 jan. 2022.

Documenta X - Retrospective. [s.d.]. Disponível em: https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta x#. Acesso em: 30 nov. 2016.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. 2ed. ed. Campinas, SP: Papirus, 1998.

ELLIS, Erle C. **ANTHROPOCENE: A Very Short Introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2018.

ENTLER, Ronaldo. **A verdade na caverna – Icônica**. 2012. Disponível em: http://www.iconica.com.br/site/a-verdade-na-caverna/. Acesso em: 25 jan. 2020.

ENTLER, Ronaldo. Paradoxos e contradições da pós-fotografia. **Revista Zum**, *[S. l.]*, 2020. Disponível em: https://revistazum.com.br/colunistas/pos-fotografia/. Acesso em: 30 abr. 2021.

ENWEZOR, Okwui. The Black Box. *In*: **Documenta 11_Plataform 5: Exhibition. Catalogue**. Kessel. p. 42–55. Acesso em: 4 dez. 2016.

Escala do Universo - YouTube. 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=E-w_9c6muRM. Acesso em: 3 jun. 2021.

ESCOLA ECOLOGIA. [s.d.]. Disponível em: http://www.umbandaeecologia.com.br/umbandaeecologia/HI001.HTML. Acesso em: 6 jun. 2021.

FABRINNI, Ricardo Nascimento. Fronteiras entre arte e vida. **Artefilosofia Ouro Preto**, [S. I.], v. 17, p. 259–266, 2014.

FERREIRA, Nicolau. Há 200 anos, Humboldt avisou que iríamos destruir a natureza" | Entrevista Andrea Wulf | PÚBLICO. **Público - Versão Online**, Porto, Portugal, n. Entrevista, 2016. Disponível em: https://www.publico.pt/2016/06/20/ciencia/entrevista/andrea-wulf-ha-200-anos-alexander-von-humboldt-avisou-como-iriamos-destruir-a-natureza-1735658. Acesso em: 17 mar. 2019.

Filho de leão Cecil é morto por caçadores de troféus | Natureza | G1. 2017. Disponível em: https://g1.globo.com/natureza/noticia/filho-de-leao-cecil-e-morto-porcacadores-de-trofeus.ghtml. Acesso em: 1 maio. 2021.

FISCHER, ERNST. A necessidade da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.

FONTELES, Bené. **Comunicado de Bené Fonteles anunciando greve de fome**. 2005. Disponível em: http://imediata.org/lancededados/BENEFONTELES/bene_comunigreve.html. Acesso em: 28 out. 2020.

Fotografia documental | Enciclopédia Itaú Cultural. *In*: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural**., 2021.

FOX, Stephen R. The American conservation movement: John Muir and his legacy. [S. I.], p. 436, 1985. Disponível em: https://archive.org/details/americanconserva00foxs. Acesso em: 10 jan. 2022.

FREITAS, Antônio Carlos De; UBAID, Flávio Kulaif; PALO JR, Haroldo; MESSAS, Yuri Fanchini. Editorial. **Revista de Fotografia Científica Ambiental**, *[S. l.]*, v. 1, n. 1, p. 1–2, 2017. DOI: 10.12957/rfca.2017.30701. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/rfca/article/view/30701. Acesso em: 20 abr. 2021.

GIBSON, William. Neuromancer. São Paulo: Aleph, 1991.

"Glass Walls" with Paul McCartney (VIDEO) | PETA. [s.d.]. Disponível em: https://www.peta.org/videos/glass-walls-2/. Acesso em: 15 maio. 2021.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **A metamorfose das plantas**. São Paulo: Edipro, 2019.

GOMBRICH, Ernest Hans Josef. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. 32ª Bienal de São Paulo Una mirada sobre las incertezas vivas. **ArtNexus 103**, Bogotá, 2017. Disponível em: https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artne-xus/5fbe91a8c6a763059deba957/103/the-32nd-sao-paulo-biennial. Acesso em: 21 out. 2021.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; POINSOT, Jean-Marc. **Sobre museus - conferências**. São Paulo: São Paulo MAC-USP, 2010.

GRIPPE, Christiana Dobrzynski. **This is the way your leveage lies**. [s.d.]. Disponível em: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/siegelaub/#top. Acesso em: 2 dez. 2015.

HAJE, Lara. Meio Ambiente considera animais não humanos como sujeitos de direitos. **Portal da Câmara dos Deputados - Agência Câmara Notícias**, Brasília, 2015. Disponível em: https://www.camara.leg.br/noticias/472900-meio-ambiente-considera-animais-nao-humanos-como-sujeitos-de-direitos/. Acesso em: 23 jun. 2021.

HARAWAY, Donna Jeanne; GILBERT, Scott F. Crystals, Fabrics, and Fields: Metaphors That Shape Embryos. Berkley: North Atlantic Books, 2004.

HART, John. Indigenous voices from Kari Oca Reference. *In*: **Encyclopedia of religion and nature**. London: Continuum, 2005.

HARVATI, Katerina et al. Apidima Cave fossils provide earliest evidence of Homo sapiens in Eurasia. [S. I.], [s.d.]. DOI: 10.1038/s41586-019-1376-z. Disponível em: https://doi.org/10.1038/s41586-019-1376-z.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Campinas: Vozes, 2012.

HENSHILWOOD, Christopher S.; D'ERRICO, Francesco; VAN NIEKERK, Karen L.; DAYET, Laure; QUEFFELEC, Alain; POLLAROLO, Luca. An abstract drawing from the 73,000-year-old levels at Blombos Cave, South Africa. **Nature**, *[S. l.]*, v. 562, n. 7725, p. 115–118, 2018. DOI: 10.1038/s41586-018-0514-3. Disponível em: https://doi.org/10.1038/s41586-018-0514-3. Acesso em: 6 out. 2020.

HERZOG, Werner. **Scenes from "Cave of Forgotten Dreams" - YouTube**. 2010a. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_xDcdVWnOiE. Acesso em: 24 jan. 2020.

HERZOG, W. **CAVE OF FORGOTTEN DREAMS**. Direção: Werner Herzog. EUA: TIFF Toronto, 2010. b. Disponível em: https://web.archive.org/web/20101206141951/http://www.wernerherzog.com/index.php?id=64. Acesso em: 7 maio. 2021.

HIGHAM, Thomas; BASELL, Laura; JACOBI, Roger; WOOD, Rachel; RAMSEY, Christopher Bronk; CONARD, Nicholas J. Testing models for the beginnings of the Aurignacian and the advent of figurative art and music: The radiocarbon chronology of Geißenklösterle. **Journal of Human Evolution**, [S. I.], v. 62, n. 6, p. 664–676, 2012.

DOI: 10.1016/j.jhevol.2012.03.003. Disponível em: https://doi.org/10.1016/j.jhevol.2012.03.003 from https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0047248412000425. Acesso em: 25 jan. 2020.

HOSTETLER, Lisa. Group f/64. in Heilbrunn Timeline of Art History - The Metropolitan Museum of Art, New York, 2004. Disponível em: https://www.metmuseum.org/toah/hd/f64/hd_f64.htm%20(October%202004. Acesso em: 19 abr. 2021.

HUBLIN, Jean Jacques et al. New fossils from Jebel Irhoud, Morocco and the pan-African origin of Homo sapiens. **Nature**, [S. I.], v. 546, n. 7657, p. 289–292, 2017. DOI: 10.1038/nature22336. Acesso em: 4 jan. 2022.

HURT, R. Douglas. **Dust Bowl - Encyclopedia of the Great Plains**. 2011. Disponível em: http://plainshumanities.unl.edu/encyclopedia/doc/egp.pe.022. Acesso em: 18 out. 2020.

Inhotim em Cena 2021: Arnaldo Antunes - YouTube. [s.d.]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ieY-JN1unFI&t=63s. Acesso em: 13 out. 2021.

Instituto Terra. [s.d.]. Disponível em: https://institutoterra.org/. Acesso em: 17 jun. 2021.

Intuição - Dicio, Dicionário Online de Português. [s.d.]. Disponível em: https://www.dicio.com.br/intuicao/. Acesso em: 27 jun. 2021.

ISA, Unidades de Conservação no Brasil. **Maior sítio arqueológico do Brasil, Parque Nacional da Serra da Capivara passa por momento de crise**. 2016. Disponível em: https://uc.socioambiental.org/noticia/168829. Acesso em: 30 jun. 2021.

JANSON, Horst Waldemar. **Iniciação à História da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Jean-Michel GENESTE | La Grotte Chauvet-Pont d'Arc. [s.d.]. Disponível em: https://archeologie.culture.fr/chauvet/en/auteur/jean-michel-geneste. Acesso em: 14 maio. 2021.

KALOF, Linda. Looking at Animals in Human History. Londres: Reaktion Books, 2007.

KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. Land and Environmental Art. London: Phaidon Press, 1998.

KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian; LIVROS, Google. Land and Environmental Art. [S. I.], p. 1990, 1998.

Killing of Cecil the lion - Wikipedia. [s.d.]. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Killing_of_Cecil_the_lion. Acesso em: 30 abr. 2021.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um Xamã Yano-mami**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOSSOY, Boris. Hercules Florence 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

La Grotte Chauvet-Pont d'Arc. [s.d.]. Disponível em: https://archeologie.culture.fr/chauvet/fr. Acesso em: 7 maio. 2021.

Lama de rejeitos da Vale chega à aldeia Pataxó Hã-hã-hãe. 2019. Disponível em: https://cimi.org.br/2019/01/lama-de-rejeitos-da-vale-chega-a-aldeia-pataxo-ha-ha-hae-pelo-rio-paraopeba-indigenas-decidem-permanecer-na-area/. Acesso em: 26 jun. 2021.

Land art – Art Term | Tate. [s.d.]. Disponível em: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/l/land-art. Acesso em: 31 out. 2020.

Laudato Si', uma releitura da Casa Comum - Laudato Si - Medium. [s.d.]. Disponível em: https://medium.com/laudato-si/laudato-si-uma-releitura-da-casa-comum-38b03f77cfec. Acesso em: 12 maio. 2020.

LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLÉ, André. **História de la Fotografia**. Barcelona: Ediciones Martinez Roca, 1988.

LETTS, Rosa Maria. Introdução à História da arte da Universidade de Cambridge - O Renascimento. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984. v. 3

Lion of Babylon (Statue) - Madain Project (en). [s.d.]. Disponível em: https://madainproject.com/lion_of_babylon_(statue). Acesso em: 7 jan. 2022.

LIPPARD, Lucy R. Undermining: A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West. New York: London: New Press, 2014.

LLORED, Patrick. LA VIOLENCIA TEOLÓGICO-POLÍTICA DEL RÉGIMEN CARNÍ-VORO - UNA INTERPRETACIÓN DERRIDEANA DE LA ÉTICA ANIMAL DE EMPÉDOCLES. **Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales**, [S. I.], v. 2, n. 2, p. 15–34, 2016. Disponível em: http://revistaleca.org/journal/index.php/RLECA/article/view/43/38. Acesso em: 22 set. 2020.

LOTHE, André. **Tratado del paisage**. 4a. ed. Buenos Aires: Poseidon Editora, 1970.

Ludismo. [s.d.]. Disponível em: https://www.dicionarioinformal.com.br/ludismo/. Acesso em: 18 jun. 2021.

MACHADO, Ricardo. Ticio Escobar - A experiência da realidade intensificada pela arte - entrevista. **EDIÇÃO 471 | IHU Online -** São Leopoldo, 2015. Disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/6089-ticio-escobar. Acesso em: 28 jun. 2021.

MACMANUS, Karla. Cecil the Lion's Networked Image: The Post-photographic Media Ecology of Environmental Concern. **REVUE CAPTURES**, [S. I.], v. 1, n. 1, 2016. Disponível em: http://revuecaptures.org/article-dune-publication/cecil-lions-networked-image. Acesso em: 6 maio. 2020.

MARIANO, Walter. **Etsedron**. 2005. Salvador, 2005. Disponível em: ppgav.eba.ufba.br/sitees/ppgav.eba.ufba/files/etsedron impressao.pdf.

MARTI, Silas. **Doug Aitken capta os sons da terra em Inhotim - 26/08/2009**. 2009. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2608200909.htm. Acesso em: 26 jun. 2021.

MARTINEZ, Rosa. **5°. SEMINÁRIO: "TROCAS"** — **Fórum Permanente27ª. Bienal de São Paulo** — "**Como viver junto"** - **Seminários Internacionais**, 2006. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/semin-bienal/bienal-trocas/. Acesso em: 19 jun. 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A Natureza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MIOTTO, Karina. **Antonio Nobre: o cientista da Amazônia**. [s.d.]. Disponível em: https://believe.earth/pt-br/antonio-nobre-o-cientista-da-amazonia/. Acesso em: 20 jun. 2021.

Mission - NANPA. [s.d.]. Disponível em: http://www.nanpa.org/info/about/. Acesso em: 20 abr. 2021.

Modernités plurielles de 1905 à 1970 - Centre Pompidou. [s.d.]. Disponível em: https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-a5eeb07afd4c35aefcff88d6e735f86¶m.idSource=FR_E-a5eeb07afd4c35aefcff88d6e735f86. Acesso em: 21 out. 2020.

Módulo Terra Viva - Conversa Ailton Krenak e Antonio Nobre - YouTube. [s.d.]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ozOla97mP9Y&t=5876s. Acesso em: 19 jun. 2021.

MOORE, Jason W. The Journal of Peasant Studies The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis. *[S. I.]*, 2017. DOI: 10.1080/03066150.2016.1235036. Disponível em: http://www.tandfonline.com/action/journalInformation?journalCode=fjps20. Acesso em: 4 jun. 2021.

MORALES, MANUEL. **Sebastião Salgado:** "Foi dito que eu fazia estética da miséria. Ridículo! Fotografo meu mundo." 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/20/eps/1558350781_612997.html. Acesso em: 17 jun. 2021.

MORIN, Edgard; KERN, Anne Brigitte. **Terra-Pátria**. Porto Alegre.

MORO ABADÍA, Oscar; GONZÁLEZ MORALES, Manuel R. REDEFINING NEAN-DERTHALS AND ART: AN ALTERNATIVE INTERPRETATION OF THE MULTIPLE SPECIES MODEL FOR THE ORIGIN OF BEHAVIOURAL MODERNITY. **Oxford**

Journal of Archaeology, *[S. l.]*, v. 29, n. 3, p. 229–243, 2010. DOI: 10.1111/J.1468-0092.2010.00346.X. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/j.1468-0092.2010.00346.x. Acesso em: 4 jan. 2022.

MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo; PALEÓLOGO, Diego. Entrevista T.J.Demos. **Imagofagia**, *[S. I.]*, v. 0, n. 17, p. 540–560, 2018. Disponível em: http://www.asa-eca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1585. Acesso em: 18 jun. 2021.

NEPOMUCENO, Tiago Costa. Educação Ambiental & Espiritualidade Laica: horizontes de um diálogo iniciático. 2015. São Paulo, 2015. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4254172/mod_resource/content/1/leiam o capítulo 3.pdf. Acesso em: 31 ago. 2018.

New York Teen Takes Down Bear in Youth Big Game Hunt. [s.d.]. Disponível em: https://wpdh.com/new-york-teen-takes-down-bear-in-youth-big-game-hunt/. Acesso em: 1 maio. 2021.

NIEL - CIVILIZATIONS - THE SECOND MOMENT OF CREATION - SIMON SCHAMA. Direção: Tim Niel. England: BBC, 2018. Disponível em: www.bbc.co.uk/iplayer/episode/po5xksmp/civilizations-series-1-1-second-moment-of-creation.

NOBRE, Antonio; DONATO. **O Futuro Climático da Amazônia Relatório de Avaliação Científica**. Manaus: Articulacion Regional Amazônica (ARA), 2014. . Acesso em: 10 jan. 2022.

Nossa resposta à morte do leão Cecil. 2015. Disponível em: https://www.worldani-malprotection.org.br/not%C3%ADcia/nossa-resposta-morte-do-leao-cecil. Acesso em: 1 maio. 2021.

NOWELL, Kristin; JACKSON, Peter. **Wild Cats**. Suíça. Disponível em: http://carnivoractionplans1.free.fr/wildcats.pdf. Acesso em: 24 mar. 2020.

O apelo de Dalai Lama ao mundo | VEJA SÃO PAULO. [s.d.]. Disponível em: https://vejasp.abril.com.br/blog/felicidade/dalai-lama-a-nossa-unica-casa/. Acesso em: 6 jun. 2021.

O SOM DA TERRA, Doug Aitken (Inhotim) - YouTube. [s.d.]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KM2t1hHu08c. Acesso em: 26 jun. 2021.

OBRIST, Hans Ulrich. Arte agora em 5 entrevistas. São Paulo: Alameda, 2006.

((o))eco · Catarse. [s.d.]. Disponível em: https://www.catarse.me/oeco. Acesso em: 16 jun. 2021.

Oficina de Imaginação Política - 32a Bienal. [s.d.]. Disponível em: http://www.32bi-enal.org.br/pt/participants/o/2584. Acesso em: 21 out. 2020.

Okwui Enwezor / Power 100 / ArtReview. [s.d.]. Disponível em: https://artreview.com/power 100/okwui enwezor/. Acesso em: 2 dez. 2016.

Oldest cave art found in Sulawesi, Indonesia – Smarthistory. [s.d.]. Disponível em: https://smarthistory.org/oldest-cave-art-found-in-sulawesi/. Acesso em: 4 jan. 2022.

O'NEILL, Claire. **New Topographics (Redux)** . 2009. Disponível em: https://www.npr.org/sections/pictureshow/2009/06/topographics.html. Acesso em: 20 abr. 2021.

ONU. **Declaração de Estocolmo sobre o ambiente humano**. 1972. Disponível em: http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Meio-Ambiente/declaracao-de-esto-colmo-sobre-o-ambiente-humano.html. Acesso em: 21 out. 2020.

ORING, Stuart. **The Aestehetic Theories of Minor White**. [s.l.]: Isis Visual Comunications, 2020.

ORTIZ, Fabíola. Fotografia de natureza pode ser uma arma contra crimes ambientais - ((o))eco. 2013. Disponível em: https://www.oeco.org.br/noticias/27546-fotografia-de-natureza-pode-ser-uma-arma-contra-crimes-ambientais/. Acesso em: 16 jun. 2021.

PAPA FRANCISCO. **Laudato si'**. 2015. Disponível em: http://www.vatican.va/content/francesco/pt/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclicalaudato-si.html# ftnref1. Acesso em: 23 out. 2020.

Parque Nacional da Chapada dos Guimarães completa 30 anos com novos desafios: Instituto Centro de Vida. [s.d.]. Disponível em: https://www.icv.org.br/2019/04/parque-nacional-da-chapada-dos-guimaraes-completa-30-anos-com-novos-desafios/. Acesso em: 7 dez. 2021.

PEREIRA, Evanildo. Quem foi Giordano Bruno, o místico "visionário" queimado na fogueira há 418 anos - BBC News Brasil. 2018. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/geral-43081130. Acesso em: 24 mar. 2020.

PISCHEL, Gina. **História Universal da arte**. São Paulo: Cia Melhoramentos, 1979. v. 1

Plural e vivo: 'Mario Cravo Neto: espíritos sem nome' reúne cerca de 250 fotografias do artista baiano no IMS Paulista. [s.d.]. Disponível em: https://cartacampinas.com.br/2021/05/plural-e-vivo-mario-cravo-neto-espiritos-semnome-reune-cerca-de-250-fotografias-do-artista-baiano-no-ims-paulista/. Acesso em: 17 jun. 2021.

PONTING, Clive. Historia Verde del Mundo. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império relatos de viagem e transculturação**. Bauru: Bauru EDUSC, 1999.

PURDUE UNIVERSITY. Visualizing Nature - Department of Earth, Atmospheric, and Planetary Sciences - Purdue University. 2017. Disponível em: https://www.eaps.purdue.edu/research/visualizing-nature/about/index.html. Acesso em: 20 abr. 2021.

QUIJANO, Aníbal. Cultural Studies COLONIALITY AND MODERNITY/RATIONALITY. **Cultural Studies**, *[S. l.]*, v. 21, n. 3, p. 168–178, 2007. DOI: 10.1080/09502380601164353. Disponível em: https://www.tandfonline.com/action/journalInformation?journalCode=rcus20.

RANCIÈRE, Jacques. O destino das imagens. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Religion and environmentalism - Wikipedia. [s.d.]. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Religion_and_environmentalism. Acesso em: 25 out. 2020.

ROSENTHAL, Mark. Some Attitudes of Earth Art: From Competition to Adoration. *In*: SONFIST, Alan. (org.). **Art in the Land: A Crtitical Anthology of Environmental Art**. 2007 v.dig ed. New York: Dutton, 2002. p. 60–73.

RUBIN, William S. "Primitivism" in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern on MOMA Exhibition Spelunker. 1984. Disponível em: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2016/spelunker/exhibitions/2705/. Acesso em: 6 maio. 2021.

RUIC, Gabriela. A terrível história da morte do leão Cecil | Exame. **Exame**, São Paulo, 2015. Disponível em: https://exame.com/mundo/a-terrivel-historia-do-leao-cecil-morto/. Acesso em: 1 maio. 2021.

SALDANHA PAULA - KRAJCBERG, O GRITO DA NATUREZA - EXPEDIÇÕES - TV BRASIL/CULTURA. Direção: Paula Saldanha; Roberto Werneck. Brasil: TV Brasil, 2018. Disponível em: https://tvbrasil.ebc.com.br/expedicoes/episodio/krajcberg-ogrito-da-natureza. Acesso em: 28 out. 2020.

SALGADO, Sebastião; FRANCQ, Isabelle. Da minha terra à terra. [s.l: s.n.].

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SCHAMA, Simon. O poder da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SERRES, Michel. **O Contrato Natural**. Lisboa: Instituto Piaget, 1990.

SEYMOUR, Nicole. **BAD ENVIRONMENTALISM - Irony and Irreverence in the Ecological Age**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018.

SFMOMA TO PRESENT NEW TOPOGRAPHICS: PHOTOGRAPHS OF A MAN-ALTERED LANDSCAPE. 2010. Disponível em: https://www.sfmoma.org/press/release/sfmoma-to-present-new-topographics-photographs-of/. Acesso em: 20 abr. 2021.

SIEGELAUB, Seth; FRICKE, Roswitha; FRICKE, Marion. **The Context of Art/ The Art of Context. Artists on Art, the Art World & Life since 1969.** [s.l.] : Navado Press, 2004.

SILVA, Eunice Maria Da. Ciberpercepção e intervisualidade ambiental: explorando o espaço contemporâneo. 2016. São Paulo, 2016.

Sobre - Inhotim. [s.d.]. Disponível em: https://www.inhotim.org.br/institucional/sobre/. Acesso em: 26 jun. 2021.

SONFIST, Alan. **Art in the Land: A Critical anthology of Environmental Art**. Digital ed. New York: E. P. Dutton, INC., 2013.

SPIELVOGEL, Jackson J. **História universal**. 9. ed. [s.l.] : Mexico Cengage Learning, 2016. v. 1

SÜTZL, Wolfganf; HUG, Theo. Introduction. *In*: SÜTZL, Wolfganf; HUG, Theo (org.). **Activist Media and Biopolitics: Critical Media Interventions in the Age of Biopower**. Innsbruck: innsbruck university press, 2012. p. 7–14. Disponível em: https://books.openedition.org/iup/1168. Acesso em: 6 maio. 2021.

TAYLOR, Bron Raymond; KAPLAN, Jeffrey; HOBGOOD-OSTER, Laura; IVAKHIV, Adrian J.; YORK, Michael. **The encyclopedia of religion and nature**. London New York: London Thoemmes Continuum New York, 2005.

The Dust Bowl|Wessels Living History Farm. [s.d.]. Disponível em: https://livinghistoryfarm.org/farminginthe30s/water/the-dust-bowl/. Acesso em: 20 out. 2020.

The Harrison Studio – Environmental & Ecological Artists. [s.d.]. Disponível em: http://theharrisonstudio.net/. Acesso em: 25 abr. 2020.

The Lagoon Cycle [The Harrison Studio Site]., [s.d.]. Disponível em: http://theharrisonstudio.net/the-lagoon-cycle-1974-1984-2. Acesso em: 25 abr. 2020.

The Lion of Babylon | World Monuments Fund. [s.d.]. Disponível em: https://www.wmf.org/project/lion-babylon. Acesso em: 7 dez. 2021.

This 45,500-year-old pig painting is the world's oldest animal art. [s.d.]. Disponível em: https://www.nationalgeographic.com/science/article/45500-year-old-pig-painting-worlds-oldest-animal-art. Acesso em: 5 jan. 2022.

THOME, Francisco Arquer. **Multidisciplinaridade, Pluridisciplinaridade, Transdisciplinaridade e Interdisciplinaridade?** [s.d.]. Disponível em: https://www.arquer.com.br/educacao-e-cultura/qual-a-diferenca-entre-multidisciplinaridade-pluridisciplinaridade-transdisciplinaridade-e-interdisciplinaridade/. Acesso em: 29 jun. 2021.

TRIGUEIRO, André. **Espiritismo e Ecologia**. 2011. Disponível em: https://mundosustentavel.com.br/microblog_espiritismo-e-ecologia-2/. Acesso em: 23 out. 2020.

TRIGUEIRO, ANDRÉ. **ESPIRITISMO E ECOLOGIA**. 3a. ed. Rio de Janeiro: : Federação Espírita Brasileira, 2013.

Ursula Biemann / Paulo Tavares. Selva Cosmopolítica. [s.d.]. Disponível em: https://universes.art/en/art-destinations/colombia/bogota/month-of-art/2014/teusaqui-llo/selva-cosmopolitica/ursula-biemann-paulo-tavares-3/. Acesso em: 21 out. 2020.

Ursula Biemann / Paulo Tavares. Teusaquillo and surroundings. [s.d.]. Disponível em: https://universes.art/en/art-destinations/colombia/bogota/month-of-art/2014/teusaquillo/selva-cosmopolitica/ursula-biemann-paulo-tavares-5. Acesso em: 21 out. 2021.

VAN ABBE MUSEUM. **1964-1973: Jean Leering**. [s.d.]. Disponível em: https://vanabbemuseum.nl/en/about-the-museum/building-and-history/1964-1973-jean-leering/. Acesso em: 5 dez. 2016.

VELTMAN, Chloe. **How Two Santa Cruz Artists Changed the Course of Environmental History | KQED**. 2016. Disponível em: https://www.kqed.org/arts/11314278/how-two-santa-cruz-artists-changed-the-course-of-environmental-history. Acesso em: 25 abr. 2020.

VIEIRA, Alberto. **História do Meio Ambiente - Guia Bibliográfico**FunchalCEHA - Centro de Estudos e História do Atlântico - Biblioteca Digital, , 1998. Disponível em: http://www.madeira-edu.pt//Portals/31/CEHA/bdigital/avieira/1998-histamb-biblig.pdf.

VOLLAN, Charles. DUST BOWL PHOTOGRAPHERS. *In*: **Encyclopedia of the great Plains**. Whishart, David J., 2011.

WEI-HAAS, Maya. This 45,500-year-old pig painting is the world's oldest animal art. 2021. Disponível em: https://www.nationalgeographic.com/science/article/45500-year-old-pig-painting-worlds-oldest-animal-art. Acesso em: 5 jan. 2022.

WEYLER, Rex. A Brief History of Environmentalism - Greenpeace International. 2018. Disponível em: https://www.greenpeace.org/international/story/11658/a-brief-history-of-environmentalism/. Acesso em: 13 jan. 2019.

What is ecocriticism? – Environmental Humanities Center. [s.d.]. Disponível em: http://ehc.english.ucsb.edu/?page id=2388. Acesso em: 8 maio. 2021.

WISHARDT, David J. (ORG.). FARM SECURITY ADMINISTRATION. *In*: **Encyclope-dia of the Great Pains**. University of Nebraska–Lincoln, 2011.

WORSTER, Donald. Para fazer história ambiental. **Estudos Históricos, Rio de Janeiro**, *[S. l.]*, v. 4, n. 8, p. 198–215, 1991.

WULF, Andrea. A invenção da Natureza - A vida e as descobertas de Alexander von Humboldt. 1a. ed. São Paulo: Planeta, 2016.

ZANINI, Walter et al. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: São Paulo Instituto Walther Moreira Salles - Fundação Djalma Guimarães, 1983.

Fontes digitais

Sierra Club e fundadores (páginas acessadas em 21/04/2021)

David Starr Jordan in ttps://en.wikipedia.org/wiki/David_Starr_Jordan

Joseph LeConte in https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_LeConte

Sierra Club in https://en.wikipedia.org/wiki/Sierra_Club

Warren Olney in https://en.wikipedia.org/wiki/Warren_Olney

Willard Drake Johnson in https://en.wikipedia.org/wiki/Willard Drake Johnson

William Keith in https://en.wikipedia.org/wiki/William_Keith_(artist)

Willis Linn Jepson in https://en.wikipedia.org/wiki/Willis_Linn_Jepson