

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO- UNIRIO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS- PPGAC  
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

Ligia Maria Conforti Protti

**HABIT(AR-TE) EM “RESIDÊNCIA ARTÍSTICA TERRA UNA”:  
relações artístico-ecológicas da arte que habita**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, no Programa de Pós – Graduação em Artes Cênicas, Linha de Pesquisa: Poéticas da Cena e do Texto, no Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Helena Werneck

RIO DE JANEIRO  
2014

Para meus pais, que me ensinaram ser-natureza.

## GRATIDÃO

Gratidão a Deus, cuja existência percebo a cada instante do “estar presente”. Gratidão por gerar a oportunidade de eu poder buscar na arte formas de contribuir para uma existência melhor no verde deste planeta Terra-cota de um azul anil.

Gratidão aos meus amados pais, David Protti e Angela Conforti, por me darem a vida. Vida pra além do respiro, a vida dos símbolos, do imaginário e das ricas metáforas, da arte respirada dentro e fora de casa, de toda forma poética de olhar para o mundo, de narrativas existentes em grandes e pequeninas paisagens encontradas fora e dentro da gente. Gratidão pela constante presença. Gratidão pela força e coragem que apreendi com eles. Gratidão por me ensinarem a fincar os pés no chão, mas também a voar, podendo ter sempre um pulo libertador como impulso entre um e outro passo de dança. Meus pais todos os passos juntos comigo deram, mesmo quando há alguns quilômetros de distância, pois que o coração é a morada do espírito da comunhão. Gratidão pelo amor, alimento pleno da minha alma cujo coração reflete o brilho concedido a mim por eles. Sem o grande apoio dos meus pais este estudo jamais teria sido possível.

Gratidão aos meus irmãos, Lucas e Luis Felipe, que feito as mil formas que o amor assume, a cada dia destes trinta anos, fortalecem os laços que nos unem num abraço de carinho e cuidado mútuo. Eles são meus anjos da guarda. Companheiros sempre nessa jornada que escolhemos para seguir juntos, frutos de um mesmo vento num tempo único que são os instantes presentes de tantas alegrias compartilhadas. Ao amor doado e recebido, gratidão. Que sejamos sempre “farinha do mesmo saco”.

Imensa gratidão ao meu avô Luis, nele miro os olhos confiantes da percepção metafísica que alinha o mundo à meditação e cujas palavras de força me auxiliaram muito neste caminho.

Gratidão às minhas amigas mais belas do que qualquer flor da primavera: Ana, Magda, Maíra, Talita, Gabriela, Heloísa, Letícia Milena, Javi, Fernanda, Noelle, Tessa, Lidia, Larissa, Letícia, Ana Clara, Camila, Ananda, Dominique, Roberta, Jacqueline, Mariana Corá e todas que moram no meu coração. Elas que me alegram em tantos dia-a-dia

vacilantes, onde faça chuva ou sol, abrem os braços aos abraços, o coração aos sentimentos compartilhados e a alma a essa *anima* alada que só elas sabem pintar entre tranças, sorrisos, gritos e andanças pelas graças da alegria de se saber mulher. Gratidão especial a Ana Lea-Plaza, amiga querida, por ter me cedido sua tradução.

Gratidão aos meus amigos, todos que contribuíram com ideias, arabescos e nostálgicas alegrias, mesmo aqueles que apenas, ao passar, sopraram instantes inigualáveis. Amigos que tanto me ensinaram, entre emoções e armações com eles apreendo a função do meu *animus* no mundo.

Gratidão a Maria Helena Werneck, minha estimada orientadora, que me abriu as portas para uma pesquisa desfeita em nós, mas à espera de se re-construir a partir de um novo raiar do sol. A esta pessoa linda, de tamanha generosidade e calma, gratidão por dividir comigo tantas impressões sinceras e relatos de um tempo em que era ela a que viajava para onde o mato é chão. Gratidão pela escuta, pelo certo olhar, pelas inúmeras leituras e valiosíssimas sugestões. Ela foi, na lida desta pesquisa, o sábio “pássaro que observa”, guiando o meu bicar na construção desse estudo que também é uma espécie de morada, feito João de Barro que apreende a sabedoria das estações. Gratidão por toda a renovação que seu atento olhar e escuta proporcionaram a este estudo.

Gratidão a Tatiana Motta Lima, responsável por alumiar a primeira trilha destas linhas. Gratidão à sua sensibilidade para perceber por qual caminho eu poderia dar corpo às aspirações que me habitavam. Professora inspiradora e colega que, por onde escreve, faz reverberar *poiésis*, sendo *pontifex*, unindo os pontos na teia que acredita como veículo da arte, a ela, a minha gratidão, pelo aquecer que gera nos corações para os quais leciona, criando neles imagens tão belas e contatos através da transmissão de um “cuidado de si” que passa a ser missão para todo e qualquer artesanato. Gratidão, também, por ter me apresentado ao Nadam Guerra, de Terra UNA, a porta de entrada para a pesquisa.

Gratidão a Angélica Soares (*in memoriam*) por ter me aberto os sentidos para a conexão entre arte e natureza, através dos autores que até hoje me auxiliam nesta caminhada. Gratidão pelo carinho com o qual me acolheu e por acreditar na minha

pesquisa, sendo a primeira impulsionadora da possibilidade de fazer eu encontrar a união entre ecologia e a arte. Minha sincera gratidão ao tempo que pudemos compartilhar na Terra.

Gratidão aos professores que tive no mestrado e, especialmente, aos professores que fizeram parte da banca de qualificação, Zalinda Cartaxo e Walder Virgulino, contribuindo com críticas e observações riquíssimas para a melhoria da pesquisa.

Gratidão à minha primeira orientadora, ainda na monografia, a Dra<sup>a</sup> Martha Tristão, que abriu iluminuras nessa trilha do ecótono que une sensibilidade e ecologia.

Gratidão a Ana Lucia, cuja escuta abriu a porta para a minha própria consciência.

Gratidão a Rubiane Vanessa Maia da Silva, cuja dissertação foi uma das maiores inspirações pra que eu conseguisse penetrar nas tendas magnéticas da escrita e por lá permanecer durante “mil e uma noites” e seus subsequentes dias. Gratidão a sua poesia habitada por Terra UNA antes mesmo desta pesquisa nascer.

Gratidão ao solo de Terra UNA e a todos os seus seres por terem aberto suas moradas e corações às minhas perguntas mil. Gratidão aos artistas residentes por compartilharem comigo seus processos de criação.

Gratidão ao PPGAC e a CAPES pelo apoio durante a pesquisa. Espero que os frutos aqui gerados deem boas sementes!

Minha sincera gratidão a todos que contribuíram para o nascimento desta cria, a todas as artecologias que nos últimos anos pintaram a minha vida!

“Um fotógrafo artista me disse outra vez: Veja que pingo de sol no couro de um lagarto é para nós mais importante do que o sol inteiro no corpo do mar. Falou mais: que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem com barômetros etc. Que a importância de uma coisa a que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.<sup>1</sup>

[...]²

Eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas. Eu sei dizer sem pudor que o escuro me ilumina. É um paradoxo que ajuda a poesia e que eu falo sem pudor. Eu tenho que essa visão oblíqua vem de eu ter sido criança em algum lugar perdido onde havia transfusão da natureza e comunhão com ela”.<sup>3</sup>

Manoel de Barros

---

<sup>1</sup> Trecho retirado do conto “Sobre importâncias” de Manoel de Barros, no livro “Memórias Inventadas: a segunda infância” (2006).

<sup>2</sup> O tempo da vivência de uma vida inteira.

<sup>3</sup> Trecho retirado de um outro conto de Manoel de Barros, “Sobre importâncias”, também no livro “Memórias Inventadas: a segunda infância” (2006).

## RESUMO

A partir de uma base teórica alicerçada na ecosofia de Félix Guattari e na “estética relacional” de Nicolas Bourriaud, através do desenvolvimento de uma de investigação colocada em prática pela metodologia da pesquisa-participante realizada durante a vivência no espaço-tempo de uma residência artística que aconteceu no ambiente rural e florestal da ecovila Terra UNA, em Liberdade, Minas Gerais, refletimos sobre quais políticas de subjetivação propulsoras de “ecologias do eu” o “Programa Residências Artísticas Terra UNA” está ajudando a colocar em funcionamento, quando permite o estar e o viver junto se deixando afetar pelas forças das relações, ou seja, se deixando habitar pela ecologia a partir de uma estética relacional que reverbera em obras-processos de “e(cor-po)éticas”.

**Palavras-Chave: Residência Artística, Ecologia, Estética Relacional, Ecovila Terra UNA.**

## **RESUMEN**

*En este estudio, teniendo como base teórica la ecosofía de Félix Guattari y la noción de estética relacional de Nicolas Bourriaud, y habiendo desarrollado una metodología de investigación-participante sobre la edición del “Premio TAC Terra UNA”, una residencia artística que sucedió en un ambiente rural y forestal de la ecovilla TERRA UNA, en Libertad, Minas Gerais; reflexionamos sobre cuáles son las políticas de subjetivación, propulsoras de “ecologías del yo”, que este programa está ayudando a poner en funcionamiento, al permitir el estar y el vivir juntos, dejándose afectar por la fuerza de las relaciones, es decir, dejándose habitar por la ecología a partir de una estética relacional que reverbera en “e(cor-po)éticas”.*

**Palabras-clave:** *Residencia Artística, Ecología, Estética Relacional, Ecovilla Terra UNA.*



## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>12</b>
<b>Capítulo I - Terra UNA: solo ecologicamente germinado com arte visto de cima.....</b>	<b>20</b>
1.1 – Como estamos afogados na superfície aparente: o ambientalismo .....	23
1.2 – Caminhar por outras terras e ares onde haja arte.....	35
1.3 – Edificações teóri(e)co-artísticas da habitação: o que ecologia diz .....	41
1.4- Um mar de ecologia: remar na espuma sem sair do lugar, ou mergulhar profundo e avançar.....	48
1.5 – O sujeito da experiência artística e a ecologia mental, ou obras-processos de um “eu ecológico” .....	54
1.6 – Para habit(ar-te): a tu, a nós, ao todo.....	67
<b>Capítulo II – O estudo da casa, ou estudo do (a)caso.....</b>	<b>74</b>
2.1 - Comunidade de seres animados e inanimados: o ambiente e o que ele convoca.	76
2.2 – Intencionar novas formas de se relacionar: residir em ecovilas.....	87
2.3 – UNA: única, porém coletiva .....	94
2.4 - Dançar, performar, esculpir, colar, filmar, pintar, cavar, fotografar, experimentar um outro mapa.....	97
<b>Capítulo III – A residência artística: des-rotinas de passos junto a antepastos em busca de obras em moto-contínuo.....</b>	<b>107</b>
3.1 - Diário de (um) campo: terra produtiva de lama, canções, jogos, comidas inesperadas, silêncios partilhados, xixi a céu aberto, consensos e vaga-lumes performáticos em mudas de arte .....	108

3.2 - Corpos animados em residir: se deixar semear pelo que serve de guia.....	118
3.3 – Relaciolar: o olhar a partir de uma relação, ou a relação a partir do olhar.....	124
3.4 – O olhar que instala um modo de se relacionar.....	127
3.4.1 – O livro colhido a céu aberto de Elena Landínez .....	128
3.4.2 – Gestos do trabalho visível e do que não se vê, por Louise Botkay.....	134
3.4.3 –Pedro Victor Brandão e a resistência silenciosa dos recursos naturais....	140
3.5 – Abrir o corpo à escuta, aos odores e ao tato: relações para além das retinas....	147
3.5.1 – Lucas Sargentelli em contato com as folhas no ato de tragá-las.....	147
3.5.2- Bartolo e o tempo da escuta entre árvores e frutos cantantes.....	153
3.5.3 – Os seres animados na noite fantástica de Kaloan Menochitte.....	159
3.5.4- Denise Alves Rodrigues e a criação do invisível.....	163
3.6 –Sintomas do habit(ar-te): ambientando a obra na presença do lugar.....	168
3.7 – E(co-rpo)éticas de Terra UNA.....	170
<b>Considerações semi(fi)nais .....</b>	<b>182</b>
<b>Referências.....</b>	<b>200</b>
<b>ANEXOS – Entrevistas e Catálogo do “Prêmio TAC TERRA UNA/Residência Artística” .....</b>	<b>209</b>
ANEXO I - Entrevista com a Denise Alves-Rodrigues	
ANEXO II - Entrevista com a Elena Landínez	
ANEXO III - Entrevista com Kaloan Meenochite	
ANEXO IV- Entrevista com Louise Botkay	

ANEXO V - Entrevista com Lucas Sargentelli

ANEXO VI - Entrevista com Rodrigo Tavares Bessone da Cruz Ferreira (Bartolo)

ANEXO VII - Entrevista com Pedro Victor Brandão

ANEXO VIII – Entrevista com Nadam Guerra

ANEXO IX - Entrevista com Domingos Guimarães

ANEXO X - Entrevista com Emmanuel Khodja

ANEXO XI- Entrevista com Diogo Alvim

ANEXO XII - Entrevista com Jaya Pravaz

ANEXO XIII - Entrevista com Luciane Lima

ANEXO XIV - Entrevista com o Filipe Freitas

ANEXO XV – Catálogo do “Prêmio TAC TERRA UNA/Residência Artística”

## Introdução

Com a tentativa de um sorriso com todas as bocas, sorriso múltiplo que o engendramento afetivo e efetivo do corpo a um determinado tema que nos atravessa pode convocar, esta introdução desenha o esboço de um sorriso que, sem a pretensão de se aproximar de um sorriso da singularização, como Julio Pessanha (2009) nos apresenta no texto *Louvor ao Júbrio*, parte, porém, de um corpo que se encantou pela reflexão tecida sobre a busca deste si-mesmo sorridente somente possível

[...] pela emergência do corpo. Pelos acontecimentos que tocam e figam um corpo exposto...Ali onde alguém é tocado e atravessado para além de todo e qualquer funcionamento racional, ali onde um espinho cortou a carne e onde uma questão insiste em forma-de-ferida, ali é o lugar onde o “eu” deve mergulhar e deixar-se desmanchar (PESSANHA, 2009, p. 67).

Portanto, apresento-me aqui através das palavras em busca de criar sentido para as marcas que me transformam. Na tentativa de criar corpo para elas, condição que permita sua existencialização, faço com que a vida se afirme com potência em minha existência e na desta pesquisa, pois que ela é uma extensão de meu corpo construído, também, em pensamento. Para Suely Rolnike (1993), o pensamento é uma das práticas onde se dá a corporificação das marcas, portanto estas, exigentes de um corpo que as existencializem, constituem os desejos de tão diversos temas de pesquisa. Segundo Rolnike (1993), “o pensamento é uma espécie de cartografia conceitual cuja matéria-prima são as marcas e que funciona como universo de referência dos modos de existência que vamos criando, figuras de um devir” (p.4).

O pensamento se torna visível através da escrita, no caso, esta que aqui se apresenta e com a qual os ouvidos atentos entrarão em contato. Digo ouvidos no lugar de olhos, pois acredito que a recepção sempre parte de uma escuta. Portanto, no transcorrer das páginas seguintes, há a tentativa de encarnação de uma singularidade solitária que se coloca à disposição para agir tendo como pré-requisito um rigor ético/estético/político, como bem definiu Rolnike (1993).

O que estou definindo como ético é o rigor com que escutamos as diferenças que se fazem em nós e afirmamos o devir a partir dessas diferenças. As verdades que se criam com este tipo de rigor, assim como as regras que se adotou para criá-las, só têm valor enquanto conduzidas e exigidas pelas marcas. *Estético* (grifo da autora) porque este não é o rigor do domínio de um campo já dado (campo de saber), mas sim o da criação de

um campo, criação que encarna as marcas no corpo do pensamento, como numa obra de arte. *Político* (grifo da autora) porque este rigor é o de uma luta contra as forças em nós que obstruem as nascentes do devir (p.7).

A descrição que Suely Rolnik faz vibra em mim porque acredito na escrita como potência de vida num sentido ontológico, de criação do ser, de outros modos de ser e de experienciar o mundo. Assim, rompendo barreiras do devir, deixando que a água represada escoe a partir da chuva que em meu corpo habita com função de fertilização, como quando é vertida sobre num campo semeado ou uma mata naturalmente em recomposição, eis a seguir parte do processo de criação do tema desta pesquisa, a partir das marcas que em mim fazem corpo e fala.

Graduada em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) e atriz com formação em curso pela Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), sempre transitei pelo ecótono de duas grandes áreas: arte e ecologia. Ecótono, na terminologia técnica da biologia, é uma área de transição entre ecossistemas onde há sempre uma maior diversidade e riqueza de vida, pois agrega elementos de duas paisagens, admitindo a mistura de vidas, sendo bastante rico em termos ecológicos. É assim, portanto, que enxergo as possibilidades da união entre estas duas áreas que se atravessam desde que o mundo é mundo, pois, este, para que fosse nomeado como tal, se deu a partir das atividades antrópicas, portanto, tendo a arte e a natureza desde sempre.

A área de pesquisa pela qual enveredei na biologia foi a da educação ambiental e sua prática nos mais diversos ambientes, desde trabalhos envolvendo diagnósticos ambientais em comunidades tradicionais de agricultores e pescadores, até o desenvolvimento de trabalhos de educação em espaços alternativos como parques urbanos, cuja experiência auxiliou uma pesquisa de conclusão de curso de graduação sobre as possibilidades da educação ambiental a partir do uso da poesia, quando tive como objeto de estudo as poesias de Carlos Drummond de Andrade, resultando, no ano de 2008, na monografia de título *Fios poéticos na tessitura de uma educação ambiental sensível e significativa*, com orientação da Dr<sup>a</sup> Prof<sup>a</sup> Martha Tristão.

Dando continuidade a este percurso, no ano de 2009, como aluna especial do curso de pós-graduação em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), desenvolvi uma segunda pesquisa, que tinha como objetivo abordar a obra do

Manoel de Barros, a fim de contribuir para a ampliação da consciência ecológica a partir do imaginário que a poesia suscita. Meu projeto de pesquisa, denominado *O hibridizar do ser humano na natureza: imagens ecológicas na poesia de Manoel de Barros* propunha um alargamento da percepção poético-ecológica.

Agora, mais uma vez, embora clandestina e estrangeira, estou a criar conexões entre a arte e a ecologia, relação tão em voga atualmente, no entanto sempre constituinte primeva da existência do ser humano sobre a Terra. Nesta pesquisa saio da poesia escrita para entrar num outro tipo de *poiésis*, a das artes visuais, cujo encontro com a dimensão ecológica foi possível através do programa “Residência Artística Terra UNA”, na ecovila Terra UNA, na cidade de Liberdade, Minas Gerais.

As razões que nos levam a pensar sobre a arte contemporânea em consonância com a ecologia perpassam muitos âmbitos, no entanto, o maior deles é a crise da consciência ambiental pela qual passamos atualmente. Portanto, esta pesquisa nasceu da inquietude de investigarmos as possibilidades de reconexão que a arte pode engendrar no campo da ecologia e vice-versa. O objetivo de analisarmos como se expressam essas re-invenções nas práticas artísticas realizadas durante uma vivência que tivesse a arte como guia foi o que nos levou até o programa “Residência Artística Terra UNA”.

Embora não tenha sido a partir do início do século XXI que a conexão entre arte e ecologia passou a constituir um forte campo de estudo, foi desde então que ela se configurou com mais força no campo da cultura. A impressão que temos é que interesses de pesquisa que antes estavam implícitos em propostas artísticas como no campo da performance, área que sempre teve uma conexão direta com o ambiente independente deste se configurar como rural e florestal ou urbano, atualmente se evidenciam de maneira mais explícita, vide diversas propostas no campo da arte contemporânea que trazem em seu título o termo “ecológico”.

Corroboram com esta impressão os diversos grupos de pesquisa, programas governamentais e editais<sup>4</sup> de incentivo ao desenvolvimento de projetos multi, inter e

---

<sup>4</sup> Um dos editais que traz esta proposta é o “Prêmio Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura”, uma ação de parceria entre o Centro de Programas Integrados e a Secretaria de

transdisciplinares unindo tais temas que, a um primeiro olhar, parecem distantes, além do surgimento de instituições públicas com a proposta de extrapolar as aparentes fronteiras das áreas de conhecimento como a Universidade Federal do Sul da Bahia<sup>5</sup>, que através do conceito de multidisciplinaridade, traz em sua proposta de ensino a aproximação do campo artístico e cultural com o campo social, que naturalmente amplia a margem ao campo da sustentabilidade já que o desenvolvimento sustentável e o progresso cultural dependem um do outro para que aconteçam (UNESCO, 1998).

Seguindo o caminho da pesquisa realizada por Adilson Siqueira (2010), a partir de seu artigo *Arte e Sustentabilidade: argumentos para a pesquisa eco-poética da cena*, onde identifica e apresenta pressupostos para a realização de pesquisas transdisciplinares tendo como base o paradigma da sustentabilidade como nova fronteira para o campo das artes, podemos ter um panorama de como, no Brasil, a política cultural e a da sustentabilidade passaram a caminhar próximas, fato que se deu após a Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento (CUNAD), mais conhecida como a Eco-92.

A Eco-92 foi uma conferência internacional realizada com intenção de discutir sobre os temas levantados no Relatório de Brundtland (*Nosso futuro comum*, 1987)<sup>6</sup>. Seu principal objetivo era de encontrar e sugerir meios de conciliar o desenvolvimento sócio-econômico à conservação e proteção dos variados ecossistemas da Terra. Foi a Eco-92 a conferência responsável por consagrar o conceito de desenvolvimento sustentável amplamente divulgado através do documento, gerado a partir deste evento, que ficou conhecido como Agenda 21 (1994)<sup>7</sup>.

---

Cidadania e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura, iniciada em 2008. O prêmio contribui com a formação artística profissional e a ampliação dos meios de difusão da obra artística, além de promover a integração social e desenvolvimento comunitário. Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/acessoainformacao/cepin-premio-interacoes-esteticas-%E2%80%93-residencias-artisticas-em-pontos-de-cultura/>> Acesso em: 25 de janeiro de 2014

<sup>5</sup> Convocatória de concurso para preenchimento de vagas do corpo docente da Universidade Federal do Sul da Bahia. Disponível em: <[http://www.concursos.ufba.br/docentes/2014/editais/Edital\\_Docente\\_UFSB\\_ed012014.pdf](http://www.concursos.ufba.br/docentes/2014/editais/Edital_Docente_UFSB_ed012014.pdf)> Acesso em: 12 de janeiro de 2014

<sup>6</sup> WCED (*World Commission on Environment and Development*), 1987.

<sup>7</sup> UNITED NATIONS – *Division for Sustainable Development*, 1994.

No entanto, como afirma Adilson Siqueira (2010), nenhum destes documentos dedicou atenção à cultura ou às artes e, embora a Agenda 21 faça alusão à criatividade em seu artigo 21, e no artigo 22 mencione a cultura dos povos indígenas, Siqueira (2010) conclui que este documento “não considera a cultura e a realização estética como potenciais de desenvolvimento social num contexto de sustentabilidade” (p.89).

Foi apenas no ano de 2001, durante a Conferência da Sociedade Alemã para Política Cultural (*Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft*) que houve a publicação do Manifesto de Tutzinger, no qual a relação entre arte contemporânea e os princípios da ecologia floresceu como documento que propunha o posicionamento dos artistas nesta problemática:

como é possível fomentar comportamento criativo que incida em inspiração e emoção, em percepção sensorial e franqueza? [...] Qual é a diferença entre um estilo de economia e de vida sustentável esteticamente e as formas atuais de produção, trabalho e vida não sustentáveis?<sup>8</sup>

Fazendo referência à “Agenda 21”, principal documento da “Eco 92”, o manifesto, assinado por artistas e intelectuais de todo o mundo, propunha que os artistas e a arte se envolvessem diretamente com a questão ecológica e com o que ela implica:

Para que a Agenda 21 seja eficaz deverão ser implicados decididamente aqueles e aquelas atuantes que possuem capacidade de dar vida a ideias, visões e experiências existenciais através de símbolos, ritos e práticas que podem ser transmitidas à sociedade. Desta maneira aumenta a oportunidade de travar conhecimento com o Projeto Sustentável, para muitos até agora um programa de meio ambiente, uma espécie de estratégia que garante a composição individual de liberdade para as gerações atuais e futuras. Na medida em que a questão Sustentável for entrando com força no debate que ocorre dentro do campo da prática cultural, ela será levada cada vez mais a sério e crescerá seu atrativo e seu prestígio social<sup>9</sup>.

Neste sentido, a divulgação sobre as possibilidades de união entre arte e ecologia está cada vez mais em pauta, vide os diversos fóruns, simpósios, grupos de estudo e editais que são lançados fomentando discussões e ações que unem os dois campos. No entanto, não se trata, nesta pesquisa, de categorizar a arte a partir de temas como “arte ecológica” ou “arte sustentável”, mas, sim, de analisar e refletir sobre propostas

---

<sup>8</sup> Manifesto de Tutzinger. Tradução de Adilson Siqueira. Disponível em: <[www.kupoge.de/ifk/tutzinger-manifest/tuma\\_gb.html](http://www.kupoge.de/ifk/tutzinger-manifest/tuma_gb.html)>. Acesso em: 02 de agosto de 2013.

<sup>9</sup> Ibid. Disponível em: <[www.kupoge.de/ifk/tutzinger-manifest/tuma\\_gb.html](http://www.kupoge.de/ifk/tutzinger-manifest/tuma_gb.html)>. Acesso em: 02 de agosto de 2013.



da arte contemporânea que colocam em crise o paradigma dominante, que vai no sentido contrário ao da consciência ecológica.

O objeto de estudo desta pesquisa, o programa “Residência Artística Terra UNA”, que acontece desde 2007, já recebeu mais de 100 artistas de diversos locais do Brasil e do mundo. Marcos de Moraes (2010), autor da tese *Residência Artística: ambientes de formação, criação e difusão*, define as residências artísticas como

espaços específicos de criação artística, que se convertem em lugares de trocas e reconhecimento, nos quais os artistas/criadores com seus trabalhos/intervenções, recuperam a complexidade e a diversidade, o significado e o valor das relações entre arte e vida. [...] A residência é, nesta perspectiva, um instrumento de transformação ao promover o estabelecimento de relações mais amplas, ao mesmo tempo em que permite apontar alguns dos conflitos e contradições da relação entre a arte e seus espaços [...] (MORAES, 2010, p.82).

Os processos de criação, em deslocamento, que a atuação em residências artísticas proporciona, podem ser pensados, na perspectiva de Moraes (2009), como forma contemporânea de produção na qual conceitos como participação, troca e vida coletiva se tornam fundamentais. O pesquisador também identifica alguns conceitos fundamentais para a discussão sobre as relações que se estabelecem nesses locais específicos, entre eles o tempo e o espaço, pois estes são naturalmente ofertados de diferentes modos para a criação. No entanto, associado ao tempo e espaço, ele aponta o sentido de troca como sentido fundamental na relação com o “onde” a arte é produzida em se tratando de uma residência artística.

Ainda seguindo com Moraes (2009), ele afirma que um tipo particular de sociabilidade pode ser percebido nestes espaços, que tem relação com o deslocamento do artista de seu círculo de relações sociais habituais e com o isolamento para estar em contato com o outro. Assim, chega à conclusão de que a perspectiva do artista em residência não é a da mítica “solidão de um Robinson Crusóé na ilha deserta”, em um embate com a natureza na luta pela sobrevivência.

Porém, Moraes (2009) admite que há uma forte presença do desconhecido e a relação que se estabelece com este se dá através da disponibilidade em aceitar um convite para estar em residência artística: “não apenas visitar ou estar, mas estabelecer vínculos com as pessoas, espaços, lugares, enfim, o permitir-se relacionar para

produzir a partir desta interação” (MORAES, 2010, p.82). Sobre os artistas quando imersos em residência artística, podemos dizer, juntamente com a reflexão feita por Marcos de Moraes, que “inserido em outro contexto, o artista não tem mais o controle absoluto, e percebendo-se como incapaz de deter isso em suas mãos, lança-se em uma experiência – e não em uma aventura – que o toma por inteiro” (MORAES, 2010, p.82).

A ecovila Terra UNA oferece um dos poucos programas de residências artísticas em ambiente rural e florestal no Brasil, além deste ter o diferencial de fazer parte das dinâmicas próprias de uma ecovila que, por sua vez, segue um ideal de vida sustentável. Partindo do fato de que a grande maioria dos espaços de residência artística autogestionados no Brasil, que possuem atividades constantes e presença na cena de arte, está localizada em áreas urbanas e, portanto, segundo Beatriz Lemos (2008), seus artistas e residentes, em seus trabalhos, acabam se dedicando a questões relacionadas ao meio e às sociedades urbanas, e levando em conta o diferencial do ambiente em que a residência artística em questão se insere, surgem os aspectos que nos interessaram para a realização desta pesquisa.

A partir da metodologia da pesquisa-ação, da realização de entrevistas e de observações *in loco* a partir de um estudo de campo durante a residência artística realizada em Terra UNA entre fevereiro e março de 2013, a intenção da pesquisa não foi a de procurar uma justificativa temática para os trabalhos, mas sim de sublinhar os modos, os processos, o “como” se dão as interações/relações entre arte e ecologia a partir da experiência/vivência de residência artística na ecovila.

No primeiro capítulo, portanto, nosso objetivo foi organizar uma perspectiva em que o conceito de relação aponte para a ideia de habitação, termo que, por si só, já traz a ideia de sustentabilidade, a partir do encontro entre arte e ecologia na ecosofia de Guattari. No segundo capítulo, apresentamos o estudo de caso, cuja perspectiva, a partir da qual o relato da vivência foi feito, se deu embebido nas questões teóricas levantadas no primeiro capítulo. O estudo de caso teve como objeto a vivência realizada durante a residência artística realizada pelo “Prêmio TAC Terra UNA/Residência Artística”, a partir de uma pesquisa-ação junto aos artistas residentes do programa e também aos moradores e membros de Terra UNA. Por fim, no terceiro

capítulo, abordamos os processos e as obras realizadas durante a residência artística a partir da relação entre os residentes e o ambiente da ecovila.

Integrando toda a pesquisa, construímos uma reflexão sobre as possibilidades que o programa “Residência Artística Terra UNA” tem a oferecer no campo da relação entre arte e política numa perspectiva ecológica.

Aproximando a arte à ecologia e acreditando na potência transformadora desta união, abrimos uma janela em busca de perspectivas que não nos comuniquem apenas aos olhos, pois que é o corpo todo que se lança nesta aventura, uma vez que nos propicia um outro *habitar*.

## Capítulo I

### Terra UNA: solo ecologicamente germinado com arte visto de cima

O ambiente onde nosso objeto de estudo se desenvolve é um lugar denominado por seus habitantes de Terra UNA, que é, antes de tudo, uma ecovila<sup>10</sup>. Segundo a *Global Ecovillage Network* (GEN), organização à qual Terra UNA faz parte, ecovilas são “comunidades rurais ou urbanas de pessoas, que buscam integrar um ambiente social assegurador de um estilo de vida de baixo impacto ecológico”<sup>11</sup>.

Para atingirem este objetivo, as comunidades que se organizam em ecovilas desenvolvem projetos ecológicos como permacultura, construções de baixo impacto, ou bioconstruções, produção verde, formas de energia alternativa, práticas de fortalecimento de comunidades, além de programas educativos, cursos e etc. Uma das questões de base do movimento de ecovilas no Brasil e no mundo é a busca por modos de mover o planeta em direção a sociedades e comunidades mais resilientes.

O termo resiliência se refere à qualidade do tecido social que consegue receber abalos e não se perde, ou que tem condição de se estruturar depois de um abalo intenso, seja este social, ambiental ou econômico. Vê-se que a concepção de resiliência procura

---

<sup>10</sup> Na definição dos organizadores do programa “Residência Artística Terra UNA”, estas são “modelos de assentamentos humanos sustentáveis. São comunidades que podem ser urbanas ou rurais, onde se busca estilos de vida e ações voltadas a sustentabilidade. Dentre as muitas práticas possíveis de serem realizadas por ecovilas, pode-se citar a produção orgânica e local de alimentos, utilização de sistemas de energias renováveis e de material de baixo impacto ambiental nas construções; criação de esquemas de apoio social e familiar, diversidade cultural e espiritual; governança circular e empoderamento mútuo, incluindo experiência com novos processos de tomada de decisão e consenso; economia solidária, cooperativismo e rede de trocas; educação transdisciplinar e holística, sistema de saúde integral e preventivo, preservação e manejo de ecossistemas locais, comunicação e ativismo global e local”. (CATÁLOGO “ALMANAQUE TERRA UNA HABITAT”, 2013, p.6)

<sup>11</sup> *Global Ecovillage Network* (GEN). Disponível em: <[www.gen.ecovillage.org](http://www.gen.ecovillage.org)>. Acesso em: 23 de janeiro de 2012.

abarcam desde catástrofes ambientais até crises econômicas, passando, inclusive, por modos de relações entre os seres humanos (LINDEGGER; MARE, 2011).

O objetivo, com relação ao desenvolvimento e prática das chamadas “tecnologias sociais” pelos integrantes de ecovilas, está em construir um tecido social fortalecido pra ter agilidade de resposta diante de possíveis abalos, o que torna uma comunidade capaz de responder aos desafios de forma mais ágil e coesa. Por isso, nas ecovilas, uma grande ênfase é dada às “tecnologias sociais”, onde aspectos comunitários, como a tomada de decisão por consenso, entre outras formas relacionais, são desenvolvidas a partir de demandas da comunidade.

Situando a ecovila Terra UNA no espaço geográfico que concerne aos mapas cartográficos da fisicalidade, sua localização é dentro da Área de Proteção Ambiental (APA) da Serra da Mantiqueira, fazendo parte do distrito de Liberdade (MG), pequena cidade com cerca de 6.000 habitantes. A APA da Serra da Mantiqueira é uma Unidade de Conservação (UC) que abrange diversos municípios dos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo.

O Ministério do Meio Ambiente (MMA), através do Instituto Chico Mendes (ICM), aponta como objetivos desta APA, em especial:

garantir a conservação do conjunto paisagístico e da cultura regional da Serra da Mantiqueira. Além de proteger e preservar a flora endêmica e andina; os remanescentes dos bosques de araucária; a continuidade da cobertura vegetal do espigão central e das manchas de vegetação primitiva; a vida selvagem, principalmente as espécies ameaçadas de extinção<sup>12</sup>.

Para compreendermos a relevância da área geográfica onde a ecovila Terra UNA está inserida, é necessário abordarmos alguns aspectos da política pública para a conservação da natureza, cujo documento denominado Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza (SNUC)<sup>13</sup>, instituído pela Lei nº 9.985 de 18 de julho em 2000, estabelece critérios e normas para a criação, implantação e gestão das Unidades

---

<sup>12</sup> Unidade de Conservação Área de Proteção Ambiental Serra da Mantiqueira. Decreto nº 91.304, de 03 de junho de 1985. Disponível em: <<http://www.icmbio.gov.br/portal/images/stories/imgs-unidades-coservacao/serra-da-mantiqueira.pdf>>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2012.

<sup>13</sup> Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19985.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19985.htm)>. Acesso em 27 de fevereiro de 2012.

de Conservação (UCs) e tem por critério de base, na hora de caracterizar estas áreas, a vegetação nativa predominante.

Portanto, a APA da Serra da Mantiqueira é definida pela vegetação de remanescentes de ecossistemas do bioma Mata Atlântica, mas há também remanescentes de bosques de Araucárias e, ainda, na transição para as regiões mais altas aparecem os bosques de Candeias. A descrição feita aqui de sua vegetação constituinte é, basicamente, para atentarmos para o fato de que, se a ecovila Terra UNA faz parte de uma APA, está, portanto, também inserida num programa político preservacionista mundial, que foi adaptado para o Brasil há pouco mais de uma década.

Saindo da esfera do macro, por onde a política preservacionista mundial age e, caminhando para o campo das micro-relações, a fim de construirmos uma reflexão sobre as possibilidades que a relação entre arte e ecologia podem fazer florescer, esta pesquisa se propôs a pensar processos da arte contemporânea em um ambiente de residência artística localizado numa área rural e florestal, através da hipótese de que a arte contemporânea pode criar modos de relações capazes de instituírem um habitat ecológico. Portanto, com o objetivo de analisarmos em que medida esta hipótese tem lugar no programa de “Residência Artística Terra UNA”, em Minas Gerais, iniciamos com um levantamento teórico artístico-ecológico que nos ajudará a iluminar a trilha que escolhemos para seguir.

## 1.1 – Como estamos afogados na superfície aparente: o ambientalismo

A pesquisa no campo da relação entre arte e ecologia levanta alguns questionamentos que aparecem na arte contemporânea quando esta se aproxima do que é proposto pelo paradigma ecológico. Assim, diante da tarefa de pensarmos sobre obras de arte e processos de criação num contexto que, por si só, já coloca as relações ecológicas em questão, nos colocamos um primeiro desafio teórico: como pensar o termo “ecológico” na arte contemporânea?

Discutir ecologia e arte, atualmente, é como andar sobre o fio da navalha, principalmente se observamos como este tema é tratado pela arte no campo do mercado. Podemos observar o aspecto apelativo que palavras como “ecológico” e “sustentável” ganham, cada vez mais, na publicidade, ao se tornarem meros adjetivos, incluindo aí todo o marketing sobre um “modo de vida ecológico”, pois atualmente pipocam soluções aliando o mágico prefixo “eco” às práticas do dia-a-dia.

É com esta plasticidade dada à palavra “ecologia” que estamos imersos em “ecos” para todos os lados. Estes, por sua vez, quase sempre se disseminam através de vozes dissonantes, pois, por trás de referências “eco” para os olhos, pés, cabelos e órgãos sexuais em soluções que vão desde garrafas pet com alto índice de reciclagem até absorventes com baixas quantidades de poluentes para o solo. A publicidade garante a todos um discurso ambientalmente “correto”, enquanto contribui para a manutenção dos padrões de consumo.

Porém, paradoxalmente a este incentivo ao consumo, estamos inseridos na crise ambiental talvez no momento em que ela é mais pungente e mais exposta, mesmo quando camuflada sob a roupagem de camisetas recicladas produzidas com fibras de embalagens do tipo pet, como as vendidas a preços exorbitantes em lojas da grife *Osklen*.

Fica claro que a mídia e todo o sistema que ela cria lucra com isso, se apoderando da subjetividade, dos desejos e forjando a ação efetiva dos consumidores, quando se coloca como prometedora do cumprimento do ciclo da reciclagem. A questão é que ela faz por você, enquanto você, literalmente, consome o desejo de reciclagem. Diante

disso, Peter Pál Pelbart (2011) confirma a obsessão de Félix Guattari em demonstrar que a subjetividade está no coração da produção capitalística, e nunca fez tanto sentido quanto atualmente.

Observamos que as promessas veiculadas por produtos comercializados são feitas diretamente às instâncias do desejo, pois estes chegam a prometer “coisas boas” a quem consumi-los, vide o rótulo da nova garrafa de água mineral da *Coca-Cola* estampada com a frase “Torça e faça um pedido”, o que também remete ao imaginário de Aladim e a Lâmpada, ou seja, a *Coca-Cola* possibilita “mundos e fundos” a quem a consome, inclusive a reciclagem do próprio lixo. Isto tudo num passe de mágica, pois basta amassar a embalagem que, pelo fato de conter vinte por cento a menos de plástico na sua constituição, se torna mais maleável e esta promete preencher a falta, que o consumidor sente, o seu vazio.

Diante do exemplo citado acima, queríamos, antes, poder acreditar que se trata de alguma ironia, embora, infelizmente, estejamos bem distantes da intervenção artística de Cildo Meireles, em 1970, com *Inserções circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola*, na qual o artista devolve ao mundo da circulação garrafas de *Coca-Cola* com inscrições contestatórias como “*Yankees go home*”, “*Jesse James no*”, e “*Pavio, fita, gasolina*”. É nítido que a obra de Cildo Meireles dialoga temporalmente com o momento no qual foi realizada, ou seja, o contexto da ditadura militar na década de 1970, no qual os artistas “ao urdir outros espaços, tempos, sentidos e formas de vida, se veriam capazes de resistir às redes dos símbolos de uma cultura que impunha sistemas, convenções, valores, necessidades e interesses” (COSTA, 2009, p.21). Nas palavras do próprio artista: “uma garrafa transporta o líquido, que seria o refrigerante, mais uma ideologia. Na verdade, ela está fazendo esta ideologia circular”<sup>14</sup>. Assim, a pungente problemática ambiental no contexto de hoje adquire contornos menos críticos, promovendo a circulação de uma “ideologia ambientalista” ambígua já que, a princípio, a garrafa da bebida é considerada “símbolo-chave do capitalismo e da cultura massiva do consumo” (COSTA, 2009, p.22). Utilizando uma expressão do

---

<sup>14</sup>Fala do Cildo Meireles no documentário “O que é arte?”. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=COKJf1\\_ZZVQ](https://www.youtube.com/watch?v=COKJf1_ZZVQ)>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2014.



ecocrítico Greg Garrard, ao comentar sobre as campanhas publicitárias, este exemplo é um reflexo da ação de “capitalizar o sentimento ambientalista das massas” (GARRARD, 2006, p.170).

Deste modo, na construção dos espaços, somos habilitados pelo que a mídia e os produtos comercializados, desde plásticos biodegradáveis até calças jeans estonadas com água fria, nos oferecem como possibilidades de se alcançar a “sustentabilidade”. A contradição está no fato de que é através da mídia que somos habilitados a agir “ecologicamente”, pois rotulados como “ambientalistas” mantemos o *status quo* do consumismo, aliviados pela compra dos produtos ditos “ecológicos”.

A arte contemporânea também é atingida pela “onda verde” que pulverizada, muitas vezes, como algo que agrega valores politicamente corretos, acaba servindo de isca à eco-publicidade. No entanto, dentre toda a diversidade de “ecos”, há uma crescente busca pelo campo artístico no que se refere a ampliação de sua relação com os temas ligados à ecologia e ao meio ambiente, como a produção de eventos, mostras ou pesquisas que trafegam entre as duas áreas, mas de uma forma crítica e inventiva.

Na área de cinema e documentário há, ao menos, oito festivais que acontecem no Brasil aliando cinema e meio ambiente, segundo o site *Green Nation*<sup>15</sup>, como o FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental<sup>16</sup>, entre outros, além de diversas mostras com este tema, como a Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental<sup>17</sup>, que ocorre em São Paulo, já em sua terceira edição.

Não só a área do cinema, mas o próprio teatro e a arte performática têm se apropriado do prefixo “eco” a fim de denominar objetos que discutam o tema da

---

<sup>15</sup> GREENNATION. Segundo a descrição presente no site, o GreenNation é um ambiente colaborativo online que interage com pessoas para convergir cultura, informação e proteção ambiental a partir de questões que envolvem o futuro do planeta. Organizaram o “[GreenNationFest](#): festival ambiental de cinema e novas mídias”, que aconteceu entre os dias 31 de maio e 7 de junho de 2012 no Rio de Janeiro e teve como principal objetivo sensibilizar os participantes para agir em prol de um mundo mais sustentável. Disponível em: < <http://www.greennation.com.br/>>. Acesso em: 12 de março de 2014.

<sup>16</sup> FICA – Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental. Disponível em: <<http://fica.art.br/>>. Acesso em: 12 de março de 2014.

<sup>17</sup> “Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental”. Atualmente na sua terceira edição, a Mostra sempre é realizada na cidade de São Paulo. A edição deste ano exibiu uma programação de sessenta filmes em sete dias. Disponível em: <<http://www.ecofalante.org.br/mostra/>> Acesso em: 4 de abril de 2014.

relação do ser humano no meio ambiente como, por exemplo, o termo “ecoperformance” cunhado pela bailarina/atriz/performer Maura Baioochi também diretora e co-fundadora, junto a Wolfgang Pannek, da Taanteatro Companhia – Teatro Coreográfico de Tensões<sup>18</sup> que já vai para a quarta edição da realização do Fórum de Ecoperformance<sup>19</sup>, evento criado com o intuito de estimular a discussão sobre as relações entre as artes performáticas e o meio ambiente.

Tema de dois fóruns realizados nos anos de 2011 e 2012, na cidade de São Paulo e de um terceiro realizado em junho de 2013 em Córdoba, na Argentina, o conceito “ecoperformance” se integra aos demais conceitos criados pela Companhia como o eterno originar, a vontade de tensão e a esquizopresença, o que denota uma clara influência do pensamento de Guattari e Deleuze na concepção do trabalho.

A adoção do conceito de “pegada ambiental” pela ecoperformance criada por Maura Baioochi, como podemos observar nos aspectos contidos na descrição de sua proposta, inclui:

Designa um tipo específico de performance no campo das artes (não é um indicador de desempenho ecológico como nas indústrias);

Compreende corpo e meio ambiente como elementos indissociáveis da composição e realização performática;

Entende o meio ambiente como um conjunto de presenças e forças interativas da performance;

Situa os performers e suas ações como uma parte desse jogo de forças, não como agentes centrais ou foco temático;

Experimenta, tematiza e investiga interações ambientais dos elementos de sua composição e ao mesmo tempo configura-se como processo ambiental;

Pode ser realizada em qualquer ambiente (não se restringe de forma alguma a ambientes específicos como, por exemplo, a natureza);

Em consonância com seus objetivos artísticos e sócio-políticos, a ecoperformance procura se conscientizar de seu impacto ambiental, visando

---

<sup>18</sup> “Taanteatro Companhia”. Disponível em: <<http://www.taanteatro.com/taanteatro>>. Acesso em: 22 de dezembro de 2012.

<sup>19</sup> “Fórum de Ecoperformance”. O Fórum é um evento de iniciativa da Taanteatro Companhia (São Paulo, Brasil) que visa incentivar a reflexão e o debate sobre as relações entre as artes performáticas e o meio ambiente. Suas duas primeiras edições foram realizadas em São Paulo sob os lemas *O meio ambiente é a gente* (2011) e *Meio ambiente e artes performáticas - um desafio* (2012), com a participação de artistas, produtores, acadêmicos e o público em geral. O 3º Fórum de Ecoperformance, sob o título *O Ambiente como Performance*, foi realizado em Córdoba, na Argentina, com o intuito de levar a discussão para um âmbito internacional. Disponível em: <<http://forum-de-ecoperformance.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2014.

a sustentabilidade de sua realização, isto é, a redução de sua pegada ambiental.

Corroborando com a afirmação de RoseLee Goldberg (2006) de que a arte da performance continua a ser uma forma extremamente reflexiva e volátil que os artistas utilizam em respostas às transformações de seu tempo, o conceito de ecoperformance incorpora a discussão ecológica, tema que nunca esteve tão em alta quanto nos dias de hoje. No entanto, para além dos aspectos práticos, através dos quais se pode configurar um novo termo em performance como, por exemplo, relacionando-a aos aspectos ecológicos, inclusive incorporando medidas ecologicamente corretas, como a observação sobre a “pegada ambiental”, ou seja, o impacto que uma determinada atividade tem no ambiente onde é realizada, a reflexão que buscamos é com o objetivo de ampliarmos as possibilidades de análise da relação entre a arte contemporânea e a ecologia, sem restringirmos este encontro a aspectos determinantes ou instrumentais, que apenas trabalhem com informações e dados objetivos. Por sua vez, a proposta da Maura Baioochi, recria a possibilidade da performance com toda a postura crítica da qual faz parte e, ainda, repensando seu fazer, seu “como fazer”, o que define uma pesquisa da artista em sua poética e sobre os modos como o performer constrói sua obra, mas também como, ao fazê-lo, ele dialoga com os conteúdos da sustentabilidade.

Embora não seja o objeto desta pesquisa, é importante enfatizar nossa surpresa ao constatarmos que nas principais fontes teóricas do movimento da performance como no livro de RoseLee Goldberg (2006), *A arte da performance: do Futurismo ao Presente* e, também, no livro *A arte da performance*, de Jorge Glusberg (1987), não há abordagem sobre a influência do movimento ambiental neste campo artístico embora tenha sido no ano de 1970 que tanto a arte performática como o movimento ambiental ganharam uma certa autonomia.

No campo das lutas ambientais, o ano de 1970 é tido como a data que representa o começo do movimento ambiental moderno, que tem início com a comemoração do “Dia da Terra 1970”, nos Estados Unidos da América, como uma proposta modesta de educação nacional sobre meio ambiente crescendo depois para um evento

multifacetado com milhões de participantes (HANNIGAN, 2009). A década de 70 foi considerada como “década ambiental” pela mídia da massa norte-americana.

No começo dos anos 70, a ecologia se tornou o marco fundamental teórico da nova e rapidamente difundida preocupação com o meio ambiente. Os ecologistas começaram a sair do seu papel de cientistas para se tornarem grandes colaboradores do debate ambiental (HANNIGAN, 2009, p.73).

Entretanto, diversos movimentos ambientalistas que estavam ocorrendo neste mesmo período, influenciando diretamente artistas plásticos como os do movimento *Land Art*, não aparecem de modo claro, ou, talvez, significativo no campo da performance. Neste, quando se fala do ambiente político, a relação do ser humano na natureza não é explorada com o objetivo de discutir questões que a prática da performance mobilizava neste âmbito. Esta constatação, apesar de ser ainda insuficiente para qualquer afirmação definitiva, surge como um ponto interessante para futuras pesquisas sobre a relação cultura-natureza no campo da história da arte performática.

Quando se trata de espetáculos teatrais, o tema ambiental é levado em conta de diversas formas. Em 2012, pudemos ver *Amérika!*, último espetáculo da “Trilogia da Matéria” encenada pelo Grupo Dragão Voador Teatro Contemporâneo, com direção de Joelson Gusson. A trilogia é composta, ainda, por *Manifesto Ciborgue* e *Paisagem Nua*. O espetáculo *Amérika!* tem como base de criação o artigo de Giorgio Agamben, *Elogio da Profanação* (2007).

Brincando com elementos da cultura hegemônica e fagocitária, responsável pela globalização de nosso pequeno e verde mundo, chamado, num passado remoto, de Pindorama, o diretor e os atores trazem à cena o descarte da matéria, a alusão, e ilusão, à felicidade que o consumo promete trazer. Na era do desperdício de bens materiais (e imateriais), o espetáculo constrói uma crítica a esta relação do ser humano na natureza, compreendendo a “natureza” também como as relações implicadas no conceito de *epiméleia heautoû*<sup>20</sup>, do Foucault (2011), e ainda com a

---

<sup>20</sup> O conceito *epiméleia heautoû* (cuidado de si mesmo), na sua origem, segundo Michel Foucault, no livro *Hermenêutica do Sujeito* (2011), estava relacionado a três aspectos principais: “Primeiramente, o tema de uma atitude geral, um certo modo de encarar as coisas, de estar no mundo, de praticar ações, de ter relações com o outro. A *epiméleia heautoû* é uma atitude para consigo, para com os outros, para com o mundo. Em segundo lugar, [...] é um também uma certa forma de atenção, de olhar, cuidar de si mesmo implica que se converta o olhar, [...] do exterior, dos outros, do mundo, etc.

natureza exterior, como exemplo, a ambientação de parte do cenário constituindo uma praia, onde os personagens tomam banhos de sol e de lixo, pois durante o decorrer do espetáculo, todos os produtos consumidos pelos personagens vão se acumulando em enormes sacos de lixo na frente do palco, que são abertos e despejados no chão formando um imenso mar de dejetos sólidos onde os personagens nadam e interagem com os resíduos secos. Eles colocam em prática a profanação no sentido de um Midas inverso cujo poder é de “des-sacralizar qualquer coisa em seu altar vitrine”, como escreve Joelson Gusson no programa do espetáculo.

Fica nítido, nesta abordagem do tema ambiental através da proposta de encenação do Grupo Dragão Voador Teatro Contemporâneo, que esta se propõe a repensar o modo de apropriação sobre os dispositivos, suscitando uma nova dimensão do uso que se confere à humanidade relativa à reflexão sobre abordagens da problemática do consumo no contexto da crise ecológica para além da abordagem da “eco-publicidade”.

Porém, há ainda outros casos nos quais, especialmente nos espetáculos infantis, a questão do meio ambiente é exposta referindo-se apenas a dados, estatísticas e fórmulas que parecem ter sido retiradas de programas ultrapassados de educação ambiental, cujo foco da expressão artística se dá pela via da informação. Na maioria das vezes, estas práticas exibem um desenvolvimento pela via da comunicação informativa, como podemos observar, por exemplo, quando elegem como prioridade a passagem de dados alarmantes, ao invés de procurarem por relações mais profundas no campo do imaginário que trafeguem no simbólico referente à relação do ser humano na natureza.

---

para “si mesmo”. O cuidado de si implica uma certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento [...].Em terceiro lugar, a noção de *epiméleia* não designa esta atitude geral ou esta forma de atenção voltada para si. Também designa sempre algumas ações, ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos [...] Enfim, com a noção de *epiméleia heautoû* temos todo um *corpus* definido, uma maneira de ser, uma atitude, formas de reflexão, práticas que constituem uma espécie de fenômeno extremamente importante, não somente na história das representações, nem somente nas histórias das noções ou das teorias, mas na própria história da subjetividade ou, se quisermos, na história das práticas da subjetividade” (p.12-13).

O risco que se corre com espetáculos deste tipo é a disseminação de um discurso que, apesar de parecer questionar e promover mudanças na relação cultura e natureza, apenas mantém o *modus operandi* já estabelecido pelas relações, enquanto estas acabam ficando no registro do já citado “ambientalismo”, ou também “ecologia rasa, sobre a qual falaremos mais a frente.

Por outro lado, há cada vez mais espaços de circulação da arte contemporânea interessados em ampliar suas discussões para outros campos, colocando a arte como cruzamento experimental de novas fronteiras. Como exemplo, há o “Grupo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes, Culturas e Sustentabilidade”<sup>21</sup>, liderado pelo Prof. Dr. Adilson Roberto Siqueira, da Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ), que tem como objetivo a pesquisa de novas fronteiras e possibilidades nas relações entre arte e sustentabilidade, além de se propor a experimentar a aplicabilidade dos princípios deste conceito nas artes, buscando desenvolver técnicas e modos de fazer através de uma investigação pelos preceitos da transdisciplinaridade (SIQUEIRA, 2010).

A partir do termo “ecopoéticas”, referente a novas linguagens artístico-estéticas e teórico-práticas, o grupo busca a ampliação do papel das artes na direção do desenvolvimento de uma cultura e de uma estética da sustentabilidade. Dentre os objetivos do grupo de pesquisa, estão,

pesquisar as implicações dos princípios da sustentabilidade para as práticas contemporâneas em artes, performance e artes cênicas, pesquisar as inter-relações entre arte e sustentabilidade, conforme proposto pelo paradigma da sustentabilidade e pelo conceito de “sustentabilidade como uma nova fronteira para as artes” e desenvolver técnicas, linguagens e ações práticas com base nas relações entre artes e sustentabilidade. Deve ser também criar obras artísticas como resultados de tais investigações, além de reunir pesquisas e atividades desenvolvidas sobre as inter-relações entre arte e sustentabilidade de modo a criar um banco de dados de referencia para os estudos das relações entre arte e sustentabilidade no Brasil e no Mundo (SIQUEIRA, 2010, p.92).

Outro grupo de pesquisa no campo das artes cênicas que trabalha unindo temas que envolvem a dimensão ecológica com base em teóricos como o geógrafo Milton Santos e o filósofo e esquizoanalista Félix Guattari, entre outros, é o “Coletivo de Performance

---

<sup>21</sup> “Grupo Transdisciplinar de Cultura e Sustentabilidade”. Disponível em: <http://www.arteesustentabilidade.com/>. Acesso em: 15 de abril de 2014.

Heróis do Cotidiano”, desenvolvido sob a coordenação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tânia Alice, diretora artística do grupo junto ao Prof. Dr. Gilson Motta, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO). O coletivo vem atuando desde 2009 em diversos eventos artísticos importantes, além de performances/intervenções urbanas, a fim de colocar em evidência diversas questões envolvidas direta ou indiretamente com o tema central do heroísmo, entre estas a exclusão social, o consumo e o meio ambiente.

Sobre as bases da pesquisa teórica do coletivo, se destacam as teorias do Nicolas Bourriaud acerca da estética relacional que, a partir da interpretação dos diretores do grupo, guia a ação de pôr em questão o uso do espaço urbano, propondo formas alternativas de ação e reação aos dispositivos sociais:

[a estética relacional] consiste em pensar a arte a partir de uma dimensão na qual interações humanas e seu contexto social são valorizadas, de tal modo que o elemento processual e a relação entre criadores e espectadores são mais fundamentais que a obra em si, enquanto um produto. Assim, a estética relacional valoriza a criação de acontecimentos artísticos a partir da relação com o outro em seu contexto, estreitando o espaço das relações, de modo a gerar novas sociabilidades, novas formas de percepção e a busca de novas formas de vivência do espaço a partir de uma poética de errância e deslocamento (MOTTA, 2012, p.3).

No campo dos museus, o Seminário Internacional Arte-Ação Ambiental<sup>22</sup> ocorrido no Museu de Arte Contemporânea, em Niterói (RJ), ocorrido em novembro de 2013, além da interface entre arte, museu e sociedade, trouxe à tona o tema ambiental conectado com a importância artística e o envolvimento da comunidade por meio de projetos que extrapolam as paredes do museu. Um dos fóruns realizado durante o Seminário, denominado “Arte Ação Ambiental – Propostas em Defesa *della Natura*”, trouxe como convidado, inclusive, Nadam Guerra<sup>23</sup>, o criador do programa “Residência Artística Terra UNA”, demonstrando a abertura à crescente discussão acerca dos temas.

---

<sup>22</sup> Seminário Internacional Arte-Ação Ambiental. Disponível em: <<http://www.macniteroi.com.br/?p=1448>>. Acesso em: 28 de março de 2014.

<sup>23</sup> Nadam Guerra, artista visual e performer, com obra multidisciplinar unindo dança, vídeo e artes visuais, é o fundador do programa “Residência Artística Terra UNA”. É formado em Artes Cênicas na UNIRIO e colega da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Tatiana Motta Lima, uma das professoras com quem cursei disciplinas durante a pós-graduação. Seu nome e proposta à qual deu seguimento como projeto de vida, a ecovila Terra UNA e suas reverberações, sempre eram citados por esta professora durante as aulas para a turma da pós-graduação de Artes Cênicas, da qual eu também fazia parte, denominada “Em torno do ‘trabalho sobre si’: subjetividades e artesanias”, no segundo semestre de 2012.

Faz-se notar que o interesse pela problemática ambiental vem aparecendo cada vez mais no campo da arte contemporânea no que se refere à constituição das obras, porém, podemos observar que, de um modo diferente de como aconteceu nos movimentos da *Land Art* ou a *Environmental Art*, que tem suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do *Pop* e do novo realismo (ARCHER, 2001), onde a relação com o termo ambiente (*environment*) trafegava, na maioria das vezes, entre uma relação com o espaço e a paisagem, por isso a adoção do termo “ambiental” (*environmental*).

Renata Bernardes Proença, no artigo *A noção de ambiental em Joseph Beuys, Hélio Oiticica e Robert Smithson*, faz um levantamento da ideia de “ambiental” na arte. Ela aponta que, segundo o crítico Harold Rosenberg, se trata de “uma palavra todopoderosa do jargão artístico atual na qual todos os tipos de estímulos e de forças induzidas mecanicamente influem sobre o espectador, fazendo dele não mais um espectador, mas por vontade ou força, um participante e às vezes um criador” (ROSENBERG, apud PROENÇA, 2012, p.256).

Historicamente, a ideia de ambiental na arte surge em seguida de uma reflexão sobre o espaço da escultura. Entre o final da década de 1910 e o começo dos anos 1920, a ideia de ambiente escultural começa a se desenvolver baseada em uma conscientização da “interdependência” entre o objeto construído e a situação ou o espaço criado pelo artista e o seu “lugar real” (PROENÇA, 2012, p.256).

A concepção “ambiental” para a obra de arte estava diretamente ligada à criação de *Merzbau*, por Kurt Schwitters, para Proença (2012), que o considera como revelador. Kurt Schwitters foi um dos primeiros artistas a reivindicar uma concepção ambiental para a obra de arte. Segundo a autora, nesta obra Schwitters propiciou

a percepção de um ‘ambiente integrado’, onde o espectador tivesse a oportunidade de se sentir dentro da obra, construída de fragmentos de objetos recolhidos durante suas caminhadas pela cidade, aos quais também incorporou elementos autobiográficos e ficcionais (PROENÇA, 2012, p.257).

Indo para o contexto da *Land Art*, podemos dizer que o que estava em questão parecia ser uma expansão do campo da arte para o ambiente, para o espaço, a relação da forma no espaço como, por exemplo, a abertura da possibilidade do significado de um objeto de arte jazer “fora” dele, em suas relações com o seu meio ambiente, como o estudo de Michael Archer aponta no capítulo *O campo expandido* do livro *Arte*



*Contemporânea – uma história concisa* (2001). A ideia de que o que deveríamos fazer era “decidir olhar os fenômenos do mundo de um modo artístico” (ARCHER, 2001, p.94-95), contribuía para que as obras circulassem muito na esfera da relação com a paisagem.

As caminhadas de Richard Long, por exemplo, dialogavam com a descrição da forma no espaço, mas também com a obra de arte na paisagem, em contraponto à sua presença na galeria. Havia também a preocupação de desenvolver uma teoria da relação entre um local particular no meio ambiente, denominado de “sítio”, e os “não-sítios”, como por Robert Smithson. Os “não-sítios” eram espaços anônimos, como as galerias onde o artista poderia expor. Nas obras de Smithson havia uma preocupação constante com a natureza e o meio ambiente, entretanto, a artista visual e performer Maria Beatriz de Medeiros critica a violência ao mundo que certos objetos estéticos podem gerar e cita, entre alguns exemplos, algumas instalações de Smithson, como *Spiral Jetty* e *Broken Circle*, afirmando que, por mais precauções que se tenham tomado, estas obras geraram uma agressão ao ambiente natural que se mantém até hoje (MEDEIROS, 2005).

O fato de obras artísticas de grandes dimensões como as que, na maioria das vezes, a *Land Art* propunha, interferiam no meio onde eram instaladas gerando consequências na dinâmica natural de um determinado ecossistema que alterações de outras ordens, não artísticas, também poderiam causar. No caso da obra de Smithson, *Spiral Jetty*, provavelmente o dinamismo das correntes marítimas e da distribuição dos sedimentos na costa onde a obra foi instalada sofreu grandes alterações, o que pode ter desestabilizado o modo como a paisagem se organizava antes da interferência dos aglomerados de pedras. Apesar de casos como este, muitas vezes, a *Land Art* revelava ao observador a paisagem em si, ao invés de se impor sobre ela como uma nova presença e, nesse revelar, se ampliava a percepção ambiental de inserção do ser humano no meio ambiente, afinal contribuía para o surgimento de novas perspectivas, como nos explica Carla Hermann (2011), a partir de sua leitura de *A paisagem urbana*, de Wim Wenders:

A paisagem é apreensão imagética de elementos ou de algo presente no espaço. É, antes de mais nada, uma construção mental, a eleição de

elementos existentes no meio. Depende da existência de um observador e constitui, antes de tudo, portanto, um ponto de vista (p.388).

A afirmação de Archer (2001), sobre a relação do ambiente nas obras da *Land* e *Environmental Art*, nos apresenta algo como o início de uma estética relacional, no entanto, em relação ao ambiente:

tanto “Ambiental” quanto “Instalação” são rótulos que se tornaram correntes desde os anos 70 para dar conta da frequência com que os espectadores achavam que precisavam estar na obra de arte para poder vê-la e vivenciá-la (p.103).

Nesta afirmação, aparecem duas características que é a experimentalidade do espectador no meio, portanto, no ambiente, e a relação que ficava expressa a partir da noção de “vivência”, que apenas poderia se dar com o “estar na obra”.

Entretanto, a dimensão de relação entre arte e ecologia à qual esta pesquisa se debruçou foi referente às interações que ocorreram a partir de um programa de residência artística num ambiente de comunidade ecológica, uma ecovila, tempo-espaço permeado mais pela noção do termo ambiental do ponto de vista da ecologia, embora, de maneira alguma, uma não seja excludente da outra:

Do ponto de vista da ecologia, a palavra “ambiental”, adquire, a partir dos anos 1960, novos significados que passam a englobar um conjunto de condições naturais - físicas, químicas, biológicas e culturais (sociológicas) - suscetíveis de agir nos organismos vivos e nas atividades humanas (PROENÇA, 2012, p. 257).

A ecovila Terra UNA, enquanto abrigo de uma residência de arte, nos reaproxima dos termos “ambiental” e “instalação”, embora estejamos comparando o uso destes termos com o modo como eram utilizados há algumas décadas, mas que, numa análise a partir do ponto de vista da arte integrada a ecologia nos ajudará a saltar para um espaço, como descreve Proença (2012), que “confronte o artista, a arte e o espectador a novas realidades” (p.257):

Desde a criação e a expansão das instalações e dos ambientes, os artistas buscam neles uma autonomia em relação ao universo codificado da museografia tradicional. Essas novas formas não provocam apenas uma tensão entre o artista, a ‘obra’ e os espaços institucionais, mas geram igualmente uma conquista de novos espaços destinados à arte. Podemos observar nas instalações e nos ambientes dos anos 1960 a existência de um desafio e de um enfrentamento real, com o objetivo de vencer a proteção (física e simbólica) do ‘cofre forte’ que representam os museus e as galerias e de arriscar-se em espaços que confrontem o artista, a arte e o espectador

a novas realidades. Dentro desse novo contexto, as questões sociais e ambientais são de extrema atualidade para esses artistas (PROENÇA, 2012, p.257).

## **1.2 – Caminhar por outras terras e ares onde haja arte**

Partindo da paisagem, pois que na história da arte esta se faz presente como guia das propostas artísticas que carregavam a nomeação “ambiental”, para que iniciemos a reflexão da arte enquanto modo de habitar ecológico, proponho mostrar a vocês a paisagem que tive oportunidade de fruir no espaço-tempo da ecovila Terra UNA quando a visitei a fim de acompanhar artistas em residência pelo “Prêmio TAC Terra UNA/ Residência Artística”, durante o mês de fevereiro de 2013.

Aa imagem que reproduzo é bem aquela nascida de minha percepção e com sua criação pelo modo como Hermann (2011) reproduz o nascimento da visão de paisagem:

Os olhos repousam sobre o horizonte à frente, e o sol ilumina toda a superfície visível, dando mais destaque a determinados aspectos e apagando outros nas lacunas de sua ausência. Ao observador cabe a tarefa de escolher – por algumas eleições conscientes e várias outras nem tanto – quais facetas do espaço adiante configuram a sua percepção. Vai conformando, assim, sua visão de paisagem (p.388).

No primeiro contato com o lugar no qual cheguei, imediatamente pensei: “não havia melhor nome para as residências artísticas que executam aqui”, uma reflexão referente à denominação do “Prêmio Interações Florestais”, uma das frentes do programa “Residência Artística Terra UNA”, nome que utilizam desde a sua criação no ano de 2008, embora esta denominação já tivesse vindo em um sonho para Nadam Guerra em 2007, na primeira vez em que artistas se reuniram na ecovila a fim de experimentações estéticas:

Este projeto pra mim começou com um sonho, nas primeiras vezes que eu fiquei sozinho aqui, um dia acordei com isso na cabeça, escrevi um projeto, um projeto?! Escrevi muito rápido, assim, precisava, e pensei “Residência

Artística Terra UNA”, era o título que tinha na minha cabeça já e fiquei um ano aí pensando como ia ser isto (GUERRA, 2008) <sup>24</sup>

Se abrimos a cuca para o sonho, com ele chegamos junto as utopias, que espelhadas pela paisagem de Terra UNA, imagetivamente evocam as palavras de Oscar Wilde quando ele insiste em lugares-tempos chamados Utopia, onde estamos sempre desembarcando “[...] quando a humanidade chega ali, olha para o horizonte e, ao ver um país melhor, zarpa em sua busca” (apud ALI, 2012, p.65) <sup>25</sup>.

Embora as residências artísticas na ecovila Terra UNA aconteçam desde 2007 <sup>26</sup>, apenas no ano seguinte receberam o financiamento para o “Prêmio Interações Florestais 2008” <sup>27</sup>, que se deu pelo edital “Conexão Artes Visuais” FUNARTE/MinC/Petrobrás.

Em 2009, abrigaram uma residência dos artistas Michel Groisman e Nadam Guerra financiada pela Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro e foram premiados no primeiro “Prêmio Interações Estéticas - Residências Artísticas em Pontos de Cultura”, edital do Ministério da Cultura (MinC), para realizarem o projeto “Ponto Florestal” <sup>28</sup> em parceria com o Ponto de Cultura e Sustentabilidade “Fábrica do Futuro”, em Cataguases, Minas Gerais.

Finalmente, em 2010 a Organização Não-Governamental (ONG) e ecovila Terra UNA firmou um convênio com o governo federal para a criação do Ponto de Cultura e

---

<sup>24</sup> GUERRA, Nadam. Depoimento de Nadam Guerra no vídeo de apresentação da primeira residência artística realizada no ano de 2008 através do edital Conexão Artes Visuais – Petrobras/FUNARTE/MinC. Disponível em: < <http://www.terrauna.org.br/interacoesflorestais/video.html> > Acesso em: 15 de junho de 2013.

<sup>25</sup> ALI, Tariq. O espírito da época. In: Harvey, David *et al* (Org.). **Occupy –movimentos de protestos que tomaram as ruas**. Trad. João Alexandre Peschanski *et al*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2012.

<sup>26</sup> No projeto piloto da “Residência Artística Terra UNA”, os artistas Nadam Guerra e Jaya Pravaz que instalaram ateliê na ecovila realizaram um projeto piloto de residência artística em Terra UNA em fevereiro de 2007 com artistas convidados. Estiveram presentes, além de Nadam Guerra e Jaya Pravaz, Cristina Ribas, Domingos Guimaraens e Flávia Vivacqua. Eles ficaram durante uma semana em Terra UNA realizando ações e propostas artísticas e trocando experiências. Disponível em: <[http://www.terrauna.org.br/residencia2007/Projeto\\_piloto.html](http://www.terrauna.org.br/residencia2007/Projeto_piloto.html)> Acesso em: 12 de junho de 2013.

<sup>27</sup> Catálogo do “Prêmio Interações Florestais Residência Artística Terra UNA 2008”. Disponível em: <<http://www.terrauna.org.br/interacoesflorestais/IF.html>> Acesso em: 12 de junho de 2013.

<sup>28</sup> Catálogo do “Ponto Florestal – arte, vídeo e ecologia”. Disponível em: <[http://www.terrauna.org.br/ponto\\_florestal/ponto\\_florestal\\_.html](http://www.terrauna.org.br/ponto_florestal/ponto_florestal_.html)> Acesso em: 12 de janeiro de 2013.

Sustentabilidade na cidade de Liberdade e, já a partir do edital da FUNARTE, “Interações Estéticas – Residências Artísticas em Pontos de Cultura”, fizeram a segunda edição do “Prêmio Interações Florestais”<sup>29</sup> com patrocínio da FUNARTE/MinC e o “Prêmio Interações Florestais Equador”<sup>30</sup> em parceria com *Ceroinspiracion* e apoio do Centro Cultural da Espanha (AECID).

Em 2011 realizaram o “V::E::R - encontro de arte viva”<sup>31</sup>, através do edital “Festivais de Fotografia, Performances e Salões Regionais” e a terceira edição do “Prêmio Interações Florestais”, o “*Interacciones en Red*”<sup>32</sup>, para artistas sulamericanos e, ainda, o “Projeto Arte e Sustentabilidade”<sup>33</sup> que buscou pontes entre artistas e membros da ecovila sob a teoria e a experiência da sustentabilidade. Estes projetos foram realizados a partir de dois editais do “Prêmio Interações Estéticas Residências Artísticas em Pontos de Cultura”, respectivamente: na categoria regional e na categoria federal.

Em 2012, aconteceu o projeto *Interacciones Urbano\_Rural*<sup>34</sup>, a segunda edição de um projeto em colaboração com os centros de residência artística de Terra UNA (Brasil), *Residência en la Tierra* (Colômbia) e *Centro Rural de Arte* (Argentina). Estes três espaços se uniram pela particularidade de estarem localizados e desenvolverem projetos no âmbito rural/ florestal, mesmo que em condições sócio-geográficas bem diferentes. Planejado para propor a reflexão quanto à interação entre cidade e campo, o urbano e o rural, este projeto trouxe até Terra UNA artistas de grandes cidades como Rio de Janeiro, Porto Alegre, Fortaleza, Santiago, Valparaiso, Quebec, Haifa e Florença.

Assim, após este breve panorama da proposta artística que Terra UNA abriga e, também, a fim de que nosso olhar para a união entre arte e ecologia na ecovila alcance

---

<sup>29</sup> Catálogo do “Prêmio Interações Florestais Residência Artística Terra UNA 2010”. Disponível em: <<http://www.terrauna.org.br/if2010/>> Acesso em: 12 de janeiro de 2013.

<sup>30</sup> Catálogo do “Prêmio Interações Florestais Equador”. Disponível em: <[http://www.terrauna.org.br/if\\_equador/resumo.html](http://www.terrauna.org.br/if_equador/resumo.html)> Acesso em: 12 de janeiro de 2013.

<sup>31</sup> Catálogo do “V:: E:: R – encontro de arte viva” . Disponível em: <<http://terrauna.org.br/ver2011/>> Acesso em: 12 de janeiro de 2013.

<sup>32</sup> Catálogo do projeto “Interações Florestais Residência Artística Terra UNA 2011 – *Interaccionnes em Red*”. Disponível em: <<http://www.terrauna.org.br/interacoesflorestais2011/2011.html>> Acesso em: 12 de janeiro de 2013.

<sup>33</sup> Catálogo do projeto “Arte e Sustentabilidade”. Disponível em: <<http://terrauna.org.br/arte/?p=154>> Acesso em: 12 de janeiro de 2013.

<sup>34</sup> Catálogo do projeto “*Interacciones Urbano\_Rural*”. Disponível em: <<http://interaccionesurbanorural.org/>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2013.

uma perspectiva mais ampla, os convido a subirem comigo o morro ao leste da área da ecovila até o mirante de onde poderemos avistar toda a extensão de Terra UNA.

Terra UNA: Um nome um tanto curioso. De que terra se fala? E por que germinar UNA com residências em arte? Perguntas que não me saíam da cabeça no momento da minha primeira subida no mirante, quando, acompanhada dos artistas residentes, descobrimos o espaço onde residiríamos juntos durante um mês. As respostas a estas e outras perguntas foram chegando aos poucos, quando esta pesquisa se deixou habitar pela estada artística vivenciada por lá.

Nós, agora, subimos a trilha que leva até um trecho de onde a vista é magnífica: assim poderiam ser definidos os mirantes em Terra UNA. Trilha feita, paramos em um dos pontos mais altos da ecovila e daqui avistamos um vale não muito extenso, mas amplo o suficiente para preencher toda a vista de verde. A sensação é como se, envolto pelas montanhas que cercam a área, tudo o que habita o espaço verdejado pudesse dormir tranquilo ao cair do sol, quando a luz alaranjada toma conta do céu que, antes do pôr do sol, fica colorido de um azul intenso quase sem nuvens.

Falando em habitar o espaço, faz-se necessário uma primeira interpretação sobre aquilo que se forma na retina dos olhos: as construções que avistamos deste mirante, tanto as arquitetônicas, que se integram à paisagem verde; como as que estamos chamando de humanas, porque a subjetividade é uma construção, que atualmente são compostas por dez moradores efetivos na ecovila Terra UNA, foram feitas a partir de princípios ecológicos, no mais amplo sentido que este termo pode alcançar. Assim, a reunião do que vemos se deu por relações ecológicas, uma vez que os valores que compartilham estão relacionados a valores integrativos como conservação, cooperação e parceria, compondo, por si só, um cenário de ecologia.

Ecologia. Este termo amplo e cheio de ramagens, é um dos fios condutores desta pesquisa. Fiquemos, por enquanto, com a perspectiva de que uma visão ecológica traz, no mínimo, o objetivo de assegurar a integridade daquele ambiente, inclusive para gerações futuras.

Proponho, então, que desçamos do mirante de onde avistamos o vale e caminhemos até uma grande árvore, um pau-ferro, que se encontra ao lado da cozinha coletiva da ecovila. Já próximos à imensa árvore de tronco esbranquiçado e frondosa copa verde, nos sentamos na grama e continuamos a conversa sobre o que nos trouxe até aqui. Neste exercício imaginativo, sentados sob os galhos, retiramos os sapatos e deixamos que nossos pés toquem a grama. Disponibilizamos-nos para uma maior relação com a natureza que se apresenta para e em nós. Somos natureza.

No programa “Residência Artística Terra UNA”, a denominação de alguns projetos sob o título de “Interações Florestais” é um dos pontos que mais chama a atenção, não só pela imagem que, ao colocarmos tais palavras em contato, se cria e ganha movimento, mas por ser este prêmio o que mais aconteceu em Terra UNA desde a criação do programa de residência artística, em 2007.

Interações: este termo já carrega em si as relações e a ecologia, cujo verde das florestas da ecovila só tende a aumentar. Temos diante de nós um espectro de possibilidades para a interpretação do ambiente no qual esta pesquisa construiu sua morada, ou melhor, compôs seu pouso de pesquisa-ação. E, há ainda a leitura à qual nossos pés descalços convocavam, pois que experienciam aquele ambiente através dos sentidos.

No dia da percepção desta paisagem que fruíram comigo, paisagem que se concretiza no enquadramento daquilo que se formaria em camadas afetivas de vivências ocorridas, tinha início uma pesquisa que se abria para outros modos de apreensão da relação entre arte e ecologia e que encontraria ressonância no pensamento ecológico do filósofo Félix Guattari, influenciador do crítico de arte Nicolas Bourriaud, cuja teoria da “estética relacional”, em grande parte, se deve à influência do filósofo e esquizoanalista francês. Esta pesquisa, portanto, nascia tendo como base teórica estes dois guias e também ambientada pela contextualização do paradigma ecológico dada pelo físico e ecologista Fritjof Capra. Uma pesquisa que só foi possível a partir dos artistas que, em relação a ela, de alguma forma, se deixaram habitar.

Sobre cada um destes, quando imersos em residência artística, podemos dizer, juntamente com a reflexão feita por Marcos de Moraes, que

inserido em outro contexto, o artista não tem mais o controle absoluto, e percebendo-se como incapaz de deter isso em suas mãos, lança-se em uma experiência – e não em uma aventura – que o toma por inteiro (MORAES, 2010, p.82).

Experiência. Relações geram experiência, ou o contrário? Ou vice-versa? Jorge Larrosa Bondía (2002), indo ao encontro da palavra experiência, a partir da convicção de que as palavras produzem sentido, criam realidades e, às vezes, funcionam como potentes mecanismos de subjetivação chega à conclusão de que “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (p.21).

A experiência, portanto tem lugar e tempo em nós, tem lugar e tempo no espaço. A experiência, em algum lugar e tempo, habita. E é uma busca por experiências ecológicas através da arte que esta pesquisa vai atrás quando aporta na ecovila Terra UNA.

Refletindo sobre o artista, sujeito que se deixa atravessar, sobrevivendo numa sociedade sob o signo da informação, ele se encontra submetido aos aspectos que dificultam a experiência. Entre estes aspectos, podemos citar o excesso de informação, a falta de tempo – podemos pensar na velocidade e o que ela provoca - a falta de silêncio e de memória e o excesso de trabalho.

Bondía diz que o sujeito da experiência, “é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos” (2002, p.24), e conclui:

em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura (p.24).

Deixar-se habitar pela experiência predispõe, portanto, a uma abertura. Esta habitação e a abertura que ela provoca podem ser pensadas tanto em termos do sujeito quanto dos processos criativos que a residência artística em Terra UNA propõe, a começar pelo processo seletivo, aberto e auto-gestionado, ou auto-curatorial, como seus organizadores, Nadam Guerra e Domingos Guimaraens, o definem.

Influenciado por um sistema de financiamento coletivo de ações, com o qual Nadam Guerra tomou contato há alguns anos, onde os participantes se inscreviam e escolhiam



quem deveria ganhar o prêmio através de uma plataforma virtual na qual, além de exporem os projetos com os quais estavam concorrendo, também discutiam suas propostas e defendiam seus pontos de vistas, Nadam, juntamente com Domingos, teve a ideia de criar um sistema que, aliado aos conceitos da ecovila, que Nadam afirma terem norteado bastante a criação do projeto de residências artísticas, tivesse um funcionamento que privilegiasse a auto-gestão:

a gente queria manter uma coisa que Terra UNA trazia que era a vivência comunitária, as decisões horizontais e coletivas, uma estrutura não hierarquizada, claro que você tem focalizadores, mas não tem uma coisa de cima pra baixo, e com isso a gente foi criando esse método de seleção e não sei se já tem em outro lugar, se a gente é o primeiro que fez, mas é um negócio que não tinha aparecido no Brasil, até então, eu nunca tinha visto (GUIMARAENS, 2013 – ANEXO IX).

Se falamos no sujeito da experiência como *topos*, um lugar, é importante também abordarmos o fato de que o programa de residência artística em Terra UNA é um dos poucos programas que atuam em ambiente rural e florestal no Brasil, além de ter o diferencial de fazer parte das dinâmicas próprias de uma ecovila que, por sua vez, segue um ideal de vida sustentável. Arte, ecologia, relação e habitação: abre-se um caminho para o relacionar de campos aparentemente distintos, ecossistemas diferentes conectados sobre um mesmo solo.

Numa busca pela ampliação das relações, pois que são como as picadas de facão que abriram as trilhas pelas quais este estudo foi se fazendo, surge um dos primeiros questionamentos que estavam presentes desde o início, quando, ainda, o que havia eram tímidos lampejos: de que modo o “onde”, no caso o espaço-tempo da ecovila Terra UNA, traz implicações para os artistas que lá residem e para a arte que lá é produzida? Portanto, foi a partir da influência do modo de vida ecológico ao qual se busca no ambiente da ecovila e que, conseqüentemente, se estende à residência artística, que os fundamentos teóricos puderam ser construídos.

### **1.3 – Edificações teóri(e)co-artísticas da habitação: o que ecologia diz**

Para examinar estas relações, optamos por três bases teóricas que se relacionam a partir da abertura que imprimem nos conceitos de arte e de ecologia, confluindo na ideia de *habitação*, como veremos no transcorrer deste capítulo.

Enquanto Fritjof Capra, no livro *“A teia da vida”* (2006), situa o momento da crise ecológica atual, de ruptura do paradigma cartesiano a caminho do desenvolvimento de um paradigma ecológico e oferece o solo no qual as duas outras bases teóricas se apresentam, a proposta da arte como uma solução para a crise ganha forma e vida através do pensamento do esquizoanalista e filósofo Félix Guattari, que vai apresentar as duas outras referências teóricas desta pesquisa: a *“ecosofia”*, desenvolvida no livro do mesmo autor *“As três ecologias”* (1990) e a *“estética relacional”*, desenvolvida por Nicolas Bourriaud (2009) no livro de mesmo nome, *“Estética relacional”* (2009), a partir da proposta de paradigma estético criada por Guattari.

Quase como uma resposta a abordagem da utopia por Oscar Wilde, podemos dizer que, nesta perspectiva que construímos, a arte não tenta perseguir o objetivo de construir realidades inexistentes, mas sim constituir modos de existência ou inventar modos de habitar melhor o mundo. Este habitar o mundo não será visto apenas no âmbito do artista, que transforma sua relação com o mundo sensível ou conceitual, mas sim no âmbito do fazer artístico portador da potência de reverberação através das três dimensões ecológicas desenvolvidas pela *“ecosofia”* de Guattari: a ecologia mental, a ecologia social e a ecologia ambiental, ainda que a ênfase neste estudo se dê sobre o sujeito, portanto, na ecologia mental que é a edificação para a expressão da arte como um habitar ecológico.

Só há possibilidade de se habitar o que se constrói. Porém, há construções que, embora não sejam habitações, estão no âmbito do nosso habitar. Há, portanto, um âmbito de nosso habitar, que também se identifica como *“um âmbito que ultrapassa essas construções sem limitar-se a uma habitação”* (HEIDEGGER, 2002, p.1). Essas construções às quais Martin Heidegger se refere no artigo *Construir, habitar, pensar*, no livro *Ensaio e conferências* (2002), também remetem às habitações que oferecem ao homem um abrigo, como o autor afirma, mas não no sentido literal, de um teto e quatro paredes, como uma moradia, casa, ou mesmo um teto de pedra, configurando

uma espécie de caverna: “nelas, o homem de certo modo habita e não habita, se por habitar entende-se simplesmente possuir uma residência” (HEIDEGGER, 2002, p.125).

Portanto, possuir uma residência, para Heidegger, não é condição significativa de habitar. Na sua fala, vemos que, se entendemos habitar simplesmente como a posse de uma residência, não habitamos. O que garante, então, o acontecimento de um habitar? Como garantir que nas habitações aconteça um habitat? Pois, afinal, para Heidegger, “as construções que não são uma habitação ainda continuam a se determinar pelo habitar uma vez que servem para o habitar do homem” (HEIDEGGER, 2002, p.126).

As construções que não são uma habitação, portanto, se determinam pela habitação porque servem ao habitar do homem. A garantia para que aconteça um habitar, para que haja determinação pelo habitar, é de que as construções devam servir para o habitar do homem. E admitindo que “habitar seria [...] o fim que se impõe a todo o construir. Habitar e construir encontram-se, assim, numa relação de meios e fins” (HEIDEGGER, 2002, p.126)

Tomando os verbos “habitar” e “construir” para duas atividades separadas, no entanto, investigando o esquema meio-fim que havia afirmado anteriormente, Heidegger conclui que construir não é apenas meio para uma habitação, sendo portanto em si mesmo o próprio habitar: “construir já em si mesmo habitar” (HEIDEGGER, 2002, p.126).

A partir daí, da pergunta que o filósofo faz, “quem nos oferece de fato uma medida para dimensionarmos o vigor essencial do que seja habitar e construir?”, é que chegamos ao eixo nevrálgico do pensamento de Heidegger no presente artigo, que é a linguagem como lugar de acesso à essência das coisas, mas, a linguagem, apenas quando a ela nos tornamos atentos ao seu vigor próprio.

Crendo que a linguagem é a senhora do homem, no sentido de criadora, Heidegger adverte ao homem o cuidado com o dizer e o transbordamento de utilizar a linguagem apenas como um meio de expressão. Deixando que a linguagem fale, o filósofo começa

por ouvir o que diz “construir” e chega à conclusão de que no idioma do antigo alemão, construir significa habitar.

Construir, para o filósofo, diz: permanecer, morar. É somente nesse sentido de permanecer, morar, que se dá o habitar. E, para pensar o habitar que aí se nomeia, Heidegger parte em busca dos comportamentos variáveis aos quais este verbo se dá. Portanto, volta-se à palavra do antigo alemão que originou a sua reflexão, “*buan*”, e chega ao vigor essencial do habitar, que tem a ver com a fala originária desta palavra.

“*Buan*”, no idioma do antigo alemão, portanto também diz “eu sou” e Heidegger conclui que: “a maneira como tu é e eu sou, o modo segundo o qual somos homens sobre essa terra é o *Buan*, o habitar” (HEIDEGGER, 2002, p.127). E para Heidegger, ser homem diz: “ser como um mortal sobre essa terra. Portanto, ser homem diz habitar” (HEIDEGGER, 2002, p.127).

A partir da afirmação de que “a antiga palavra ‘*bauen*’ (construir) diz que o homem é à medida que habita” (HEIDEGGER, 2002, p.128), o filósofo conclui que “habitar é o traço fundamental do ser-homem” (HEIDEGGER, 2002, p. 128), embora isso tenha caído no esquecimento. Porém, não admitindo que a evidência disto emudeça o apelo inicial da palavra, pois o apelo apenas silencia, Heidegger propõe prestarmos atenção a este silêncio. Neste silêncio também ouvimos que a palavra “*bauen*” nos diz um outro significado seu que é proteger e cultivar, e este cultivo está voltado ao cultivo do campo, à cultura do alimento: “construir significa cuidar do crescimento que, por si mesmo, dá tempo aos seus frutos” (HEIDEGGER, 2002, p.128).

Ambos os modos de construir – construir como cultivar, em latim, “*colere*”, cultura, e construir como edificar construções, “*aedificare*” – estão contidos no sentido próprio de “*bauen*”, isto é, no habitar. No sentido de habitar, ou seja, no sentido de ser e estar sobre a terra, construir permanece, para a experiência cotidiana do homem, aquilo que desde sempre é, “como a linguagem diz de forma tão bela, habitual” (HEIDEGGER, 2002, p.129).

É, então, que Heidegger chega à conclusão de que “construímos e chegamos a construir à medida que habitamos, ou seja, à medida que somos como *aqueles que*

*habitam* (grifo do autor) (HEIDEGGER, 2002, p.130). O vigor essencial do habitar constituiria assim, escutando mais uma vez a linguagem, em estar resguardado, preservado do dano e da ameaça.

Portanto, “habitar, ser trazido à paz de um abrigo, diz: permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência” (p. 130), e daí que Heidegger conclui que “o traço fundamental do habitar é resguardo” (p.130), pois este perpassa o habitar em toda a sua plenitude.

Observemos agora a etimologia da palavra ecologia com o objetivo de expor o significado do termo a partir da importância que a língua e a linguagem ocupam na atividade e sentido do homem, assim como Heidegger acredita. A palavra se constitui de dois termos gregos: 1º *Oikos*, cujo significado é habitação, família, raça; e 2º *Logia* que se formou do verbo *leguein* (dizer, anunciar, ler, ordenar), ao qual se prende também a palavra *logos*, portanto *logia*, cujo significado é palavra, razão, discurso (CASTRO, 1992).

Após percorrer e confrontar os diferentes significados possíveis dos dois termos gregos, Castro (1992) nota que em nenhum momento aparece a palavra natureza e, se há um significado central no termo ecologia este é “habitação”. Assim, podemos dizer que o movimento de preservação da habitação é o que estaria mais propriamente relacionado ao termo ecologia. Este último, por sua vez, prescinde completamente da relação do ser humano no meio onde habita. A obra de arte, estendendo esta reflexão, só cria um mundo se esta relação que estabelece for da ordem da habitação, o que se institui quando abre espaço para integração das três ecologias, estas referentes à subjetividade, ao *socius* ao meio ambiente.

Este estudo por habitações artístico-ecológicas possui, ainda, um caráter cartográfico, pois se trata de discutir, em certa medida, a invenção de estratégias para a constituição de novos territórios, estes concebidos como “outros espaços de vida e afeto”, onde se inscrevem apontamentos, invenções “para fora dos territórios sem saída” (GUATTARI; ROLNIKE, 2011, p.17).

Assim, parafraseando Deleuze, se tratar também de irmos “em busca destes inconscientes que protestam” (DELEUZE, apud GUATTARI; ROLNIKE, 2011, p.18), quando relacionamos o protesto à crise da economia do desejo, pois nos referimos às mudanças vertiginosas que se operam sobre o “modo de viver” na atualidade relacionado às formas de apreensão do mundo.

O modo como o mundo é apreendido por cada pessoa, ou seja, as subjetividades podem ser consideradas o ponto de partida da problemática ecológica atual, ancorado na dimensão da ecologia mental, um dos três vasos comunicantes da ecosofia de Guattari e sobre o qual iremos focar, por conta do papel que a arte têm no âmbito da subjetividade.

A escolha da perspectiva guattariana para analisarmos as obras propostas em Terra UNA e o foco na ecologia mental, para depois partirmos para as outras ecologias de sua ecosofia, vem do fato de que, na releitura de Bourriaud (2009) sobre Guattari, o foco na ecosofia mental para início da constituição de “territórios existenciais” tem como base fundadora articular universos singulares, formas de vida raras a partir da interação em si mesmo pra depois passar ao social e ao ambiental.

A arte, portanto, tanto para Guattari como para Bourriaud, seria um dos campos mais ricos de articulação destes universos singulares, dimensionados pelas subjetividades, porém, não só. Uma vez que, para Michel Foucault (2009), as utopias são “posicionamentos sem lugar real” (p.414-415), esses “outros espaços” criados pela arte se refletem no conceito de “heterotopia”, pois seriam “lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (p.415).

Assim, as heterotopias seriam uma concretização do paradoxo daquilo que é e, ao mesmo tempo, daquilo que não é, como ocorre na suspensão de significados e sentidos de um espaço habitual, gerando um outro espaço, constituindo assim, um espaço heterotópico que, segundo Foucault (2009), se caracteriza como configurações de junções e simultaneidades não corriqueiras, próprias da contemporaneidade, definidas como: “uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos” (FOUCAULT, 2009). No caso desta pesquisa, podemos pensar

este outro espaço como um ambiente (espaço-tempo) de relações ecológicas, ou seja, “heterotopias ecológicas”.

A arte instituindo o sentido de habitação, como propomos neste estudo, uma vez que visamos o fazer artístico expandido pelas três ecologias, se define, portanto, como uma forma de “micropolítica”. O termo micropolítica foi criado por Guattari em oposição à dimensão macropolítica e é referente aos processos de revolução que acontecem na política do desejo, da subjetividade e da relação com o outro no campo social (GUATTARI;ROLNIKE, 2011).

Há quase trinta anos, Guattari já inscrevia a possibilidade de utopias através de micropolíticas que se dariam através de revoluções moleculares, como microutopias cotidianas a partir de estratégias de proximidade que a arte tenderia a fundar. Micropolíticas são as políticas referentes à ordem do desejo, da subjetividade e da relação com o outro, políticas que a articulação dos três registros da ecologia podem gerar. Designam, portanto, as estratégias da economia do desejo no campo social.

Já as revoluções moleculares atuam num âmbito mais micro e têm a ver com o desfazimento de uma cartografia capitalista a seu modo geral, de controle sobre a subjetividade, do *socius* e da relação com o meio ambiente, para uma cartografia nova, uma cartografia de desejos. Portanto, a revolução molecular tem a ver com a revitalização do inconsciente, pois este é um dos âmbitos da produção de Territórios de existência (territórios existenciais), assim como de suas cartografias e de suas micropolíticas (GUATTARI; ROLNIKE, 2011).

A estratégias de proximidades, às quais Guattari se refere, seriam referentes a novas formas de sociabilidade:

Assim como penso que é ilusório apostar numa transformação gradual da sociedade, da mesma forma creio que as tentativas microscópicas, tipo comunidades, comitês de bairros, organização de uma creche na faculdade etc., desempenham um papel absolutamente fundamental (GUATTARI, apud BOURRIAUD, 2009, p.44).

É, portanto, por abordarmos uma espécie de comunidade temporária que acontece durante o período de residência artística e que, por sua vez, também acontece dentro

de uma comunidade maior constituída pelos moradores e visitantes e trabalhadores da ecovila Terra UNA, que optamos por utilizar as bases teóricas apresentadas.

#### **1.4- Um mar de ecologia: remar na espuma sem sair do lugar, ou mergulhar profundo e avançar**

Antes de avançarmos na ecosofia de Guattari, que nos abrirá janelas para a vivência nos processos de criação e nas obras resultantes do programa de residência artística em Terra UNA, a partir da noção de *habitação* que a articulação das três ecologias na filosofia guattariana instala, é importante compreendermos o momento de transição de paradigma sob o qual a crise ambiental se encontra na atualidade.

Fritjof Capra, em seu livro *A teia da vida* (2006), aborda uma nova concepção da vida baseada numa nova percepção da realidade, que vai culminar numa compreensão científica da vida pra além dos organismos, abrangendo todos os níveis dos sistemas vivos, portanto estendendo-se aos sistemas sociais e aos ecossistemas.

O físico e ecologista, ao abordar o contexto cultural do fim do século XX, afirma que os principais problemas de nossa época, problemas globais que danificam a biosfera e a vida humana, não podem ser entendidos isoladamente, pois são problemas sistêmicos, uma vez que estão ligados e são interdependentes.

Neste panorama incluem-se as questões sociais, como a relação que há entre a extinção de espécies animais e vegetais e as dívidas econômicas dos países dependentes de empréstimos para o seu desenvolvimento, bem como o fato de a escassez dos recursos e a degradação do meio ambiente estarem relacionadas com a rápida expansão populacional, o que gera um colapso nas comunidades locais, entre outras relações.

Fritjof Capra indica que neste contexto de superpovoamento e globalização, o que está em questão é uma única crise, que define como uma crise de percepção. A solução seria, então, uma mudança radical em nossa percepção, atingindo nossos pensamentos e valores. O autor aponta que neste momento de início do século XXI



estamos, justamente, no princípio destas mudanças fundamentais de visão de mundo, tanto na ciência quanto na sociedade, chegando a compará-la à radicalidade com que se deu a revolução copernicana. Esta mudança que estamos vivendo, segundo Capra, se caracteriza como uma mudança de paradigma. Como físico, Capra parte das novas concepções da física que têm gerado uma profunda mudança em nossas visões de mundo, partindo de uma visão mecanicista de Descartes e Newton para uma visão holística, ou também chamada de ecológica.

A partir da noção de “paradigma científico” de Thomas Kuhn e da condição de mudança dos mesmos que, segundo este mesmo autor, ocorrem sob a forma de rupturas descontínuas e revolucionárias denominadas “mudanças de paradigma”, na física já se reconhece uma mudança de paradigma como parte integral de uma transformação cultural muito mais ampla.

A fim de analisar esta transferência cultural, Capra generaliza a definição de Kuhn de um paradigma científico até obter um paradigma social, definido como:

uma constelação de concepções, valores, de percepções e de práticas compartilhadas por uma comunidade, que dá forma a uma visão particular da realidade, a qual constitui a base da maneira como a comunidade se organiza (CAPRA, 2006, p.25).

Fritjof Capra faz um panorama do paradigma que neste momento está retrocedendo, mas que foi o regulador da nossa cultura por várias centenas de anos e modelou nossa moderna sociedade ocidental. Os valores e ideias entrincheirados neste paradigma consistem, entre outros, na visão do corpo como máquina, na concepção da vida em sociedade como uma luta competitiva pela existência, a crença no progresso material ilimitado a ser obtido pelo crescimento econômico e tecnológico e também a crença na classificação da mulher numa posição inferior a do homem como uma lei básica da natureza.

Capra, observando que o termo ecológico, nesta transição, é empregado num sentido muito mais amplo e mais profundo do que o usual, nos leva a comparar com a visão de Guattari que, por sua vez, afirma que o termo ecológico está relacionado a perceber como algo ou determinado objeto está encaixado no seu ambiente natural e social, além de compreendê-lo, no caso do objeto, como um todo funcional e, também, a

interdependência das suas partes. Por exemplo, no caso de um objeto, questioná-lo como ecológico é levantar questões sobre aspectos como a origem das matérias primas que entram na sua constituição; como ele foi fabricado; como seu uso afeta o meio ambiente natural e a comunidade pela qual este objeto é utilizado, e assim por diante.

Para Fritjof Capra, usa também o termo ecológico, para denominar o novo paradigma associando este com uma escola filosófica específica que é também um movimento popular global, em via cada vez maior de expansão, denominado “ecologia profunda”. A ecologia profunda é uma escola filosófica fundada pelo filósofo norueguês Arne Naess e sua distinção em relação à ecologia rasa, ao qual se contrapõe, se refere a uma das principais divisões dentro do pensamento ambientalista contemporâneo, definindo posturas frente à crise ambiental.

A postura, ou visão, que mais possui integrantes no mundo inteiro, isto é, daqueles que podem consumir este determinado “modo de vida”, portanto, é a denominada ecologia rasa, ou, como é mais conhecida, ambientalismo.

A variada quantidade de pessoas interessadas em questões ambientais como o aquecimento global e a poluição, desejante por manter ou melhorar seu padrão de vida, tal como propagada pela mídia, e que não aceitaria, nem está disposta a mudanças sociais radicais é o que define, nesta distinção dos discursos ecológicos, os ambientalistas.

Embora suas preocupações girem em torno da escassez de recursos naturais ou da poluição, os adeptos da ecologia rasa, tal como definidos pela postura que se contrapõe à ecologia profunda, preferem recorrer aos governos ou a organizações não governamentais, para que eles forneçam soluções, em geral tecnológicas, para estas problemáticas. Seu ativismo pode ir da reciclagem de garrafas e da compra de alimentos orgânicos até um envolvimento com atividades conservacionistas. Nesta área, as pressões políticas e de consumo exercidas pelos adeptos da ecologia rasa podem ser consideradas como responsáveis por muitas melhorias concretas, como a rápida expansão da agricultura orgânica nos últimos anos, entre outras.

No entanto, se utilizando do valor que se encontra, em nossa sociedade, agregado a estas posturas, os partidos políticos enaltecem esta categoria, aliás, a maioria das propostas que se caracterizam como políticas públicas em relação ao meio ambiente podem ser consideradas ambientalistas, no sentido que procuram manter uma estrutura sócio-econômica vigente. A ecologia rasa, portanto, é muito difundida e, em certos aspectos, muito poderosa. Os partidos políticos tendem a enaltecê-la e as indústrias reagem de maneiras que vão desde modificações superficiais, mas aparentemente efetivas, de processos de produção até medidas “verdes” meramente cosméticas, destinadas a atrair ou a aplacar os ambientalistas (GARRARD, 2006).

O discurso ambientalista, ou ecologia rasa age através de posturas de transigência para com a ordem sócio-econômica dominante, além de sustentarem uma postura nula sobre o domínio dos meios de comunicação e de produção sobre a subjetividade, ao qual estão completamente atrelados no seu consumo de um “modo de ser”, um “modo de vida” específico, mas que apenas desenha sua vivência ecológica dentro de um parâmetro determinado pela relação de poder que se estabelece com ressalvas de manutenção do sistema vigente, agindo, portanto, não dentro do que lhe é possível, mas sim do que lhe é possibilitado.

Se, por um lado, a ecologia rasa é antropocêntrica, ou centralizada nos seres humanos, vendo-os situados acima ou fora da natureza, como a fonte de todos os valores e atribui apenas um valor instrumental, ou de “uso”, à natureza, a ecologia profunda, por outro, não separa seres humanos – ou qualquer outra coisa – do meio ambiente natural. Vê o mundo não como uma coleção de objetos isolados, mas como uma rede de fenômenos que estão fundamentalmente interconectados e são interdependentes, reconhecendo o valor intrínseco de todos os seres vivos e concebendo os seres humanos apenas como “um fio particular na teia da vida” (CAPRA, 2006, p.26).

Portanto, a partir do pensamento de Capra, somos apresentados a uma outra visão ecológica, denominada ecologia profunda, que exige o reconhecimento do valor intrínseco da natureza e identifica a separação dualista entre os seres humanos e a natureza, promovida pela filosofia e pela cultura ocidentais, como a origem da crise ambiental.

A ecologia profunda interessa-se por incentivar uma atitude igualitária, por parte dos seres humanos, não apenas para com todos os membros da ecosfera, mas até para com todas as entidades ou formas identificáveis na ecosfera. Assim, esta postura pretende estender-se, por exemplo, “a entidades (ou formas) como rios, paisagens e até espécies e sistemas sociais, considerados por eles mesmos” (SESSIONS, apud GARRARD, 2006, p.39).

O que a ecologia profunda propõe pode ser encarado como uma percepção espiritual, ou religiosa no sentido etimológico da palavra, do *religare*:

Quando a concepção do espírito humano é entendida como o modo de consciência no qual o indivíduo tem uma sensação de pertinência, de conexão, com o cosmos como um todo, torna-se claro que a percepção ecológica é espiritual na sua essência mais profunda [...] a ecologia profunda faz perguntas profundas a respeito dos próprios fundamentos da nossa visão de mundo e do nosso modo de vida modernos, científicos, industriais, orientados para o crescimento e materialistas. Ela questiona todo esse paradigma com base numa perspectiva ecológica: a partir da perspectiva de nossos relacionamentos uns com os outros, com as gerações futuras e com a teia da vida da qual somos parte (CAPRA, 2006, p.26).

Há ainda outras duas escolas filosóficas importantes e sobre as quais tem ocorrido um intenso debate no campo da filosofia: a ecologia social e o ecofeminismo. Na perspectiva de Capra, cada uma destas três escolas, incluindo a ecologia profunda, aborda aspectos importantes do paradigma ecológico e, como sugestão, o autor pensa que todas deveriam integrar suas abordagens numa visão ecológica coerente. Esta análise vem do fato de que o autor enxerga falhas na ecologia profunda no que diz respeito ao quanto ela leva em questão as características e os padrões culturais de organização social, na sua visão, bastante responsáveis por produzir a atual crise ecológica.

Capra faz, portanto, uma sugestão de integração entre a ecologia profunda e a ecologia social, pois o foco da ecologia social, que abrange várias escolas, é o reconhecimento de que “a natureza fundamentalmente antiecológica de muitas de nossas estruturas sociais e econômicas está arraigada naquilo que Riane Eisler chamou de ‘sistema do dominador’ de organização social” (CAPRA, 2006, p.26).

Como exemplos de dominação exploradora e antiecológica estão o patriarcado, o imperialismo, o capitalismo e o racismo. Estes diferentes padrões de dominação social,

dentre as diferentes escolas da ecologia social, grupos marxistas e anarquistas utilizam seus respectivos arcabouços conceituais para analisar diferentes padrões de dominação social.

Nesta proposição de ter como base a ecologia profunda integrada a ecologia social, uma vez que o próprio termo ecológico já é visto na sua concepção mais ampla, de uma forma geral, enquanto o velho paradigma está baseado em valores antropocêntricos, a ecologia profunda está alicerçada em valores que podem ser chamados de ecocêntricos.

A percepção ecocêntrica é uma visão de mundo que reconhece o valor inerente da vida não humana, pois a partir da ecologia profunda temos a percepção de que a natureza e o eu são um só. Esta se caracteriza como uma experiência profunda, ecológica ou espiritual e é definida como a instrução básica da ecologia profunda. Quando há a percepção de que todos os seres vivos são membros de comunidades ecológicas ligadas umas às outras numa rede de interdependências, emerge, segundo Capra, um sistema de ética radicalmente novo. Sobre esta ética ambientalista, Arne Naess diz que:

O cuidado flui naturalmente se o “eu” é ampliado e aprofundado de modo que a proteção da Natureza livre seja sentida e concebida como proteção de nós mesmos. [...] Assim como não precisamos de nenhuma moralidade nos fazer respirar, se o seu “eu” , no sentido amplo dessa palavra, abraça um outro ser, você não precisa de advertências morais para demonstrar cuidado e afeição, você o faz por si mesmo, sem sentir nenhuma pressão moral para fazê-lo. Se a realidade é como é experimentada pelo eu ecológico, nosso comportamento, de maneira natural e bela, segue normas de estrita ética ambientalista (NAESS, apud CAPRA, 2006, p.29).

Assim, Capra conclui que o vínculo entre uma percepção ecológica do mundo e o comportamento correspondente não é uma conexão lógica, mas sim psicológica, e que esta conexão nas mudanças entre pensamentos e valores é algo indispensável para a mudança de paradigma.

Portanto, o paradigma ecológico tem como base a ecologia profunda, porém enriquecida com os questionamentos da ecologia social. Inicialmente focada no âmbito psicológico a ecologia profunda aponta para o desenvolvimento de valores que envolvam tendências integrativas, algo também proposto pela ecologia social.

Sobre estas tendências, Capra diz que nossa cultura industrial ocidental enfatiza em excesso as tendências auto-afirmativas, enquanto negligencia as integrativas, tanto nos pensamentos como nos valores. As integrativas, portanto, seriam, juntamente às ecofilosofias citadas acima, também constituintes do novo paradigma ecológico.

Estas tendências integrativas desalojariam as auto-afirmativas no campo do pensamento sendo o intuitivo, no lugar do racional; a síntese, no lugar da análise; o holístico, no lugar do reducionista e o não linear, no lugar do linear. Já no campo dos valores, esta mesma troca seria feita da conservação, no lugar da expansão; da cooperação, no lugar da qualidade e da parceria, no lugar da dominação.

Portanto, tanto Capra quanto Guattari vão abordar a possibilidade de uma nova percepção da realidade ancorada numa dimensão psicológica. Enquanto Capra a define como um “eu ecológico” que a ecologia profunda tenderia a trabalhar, Guattari supõe esta relação a partir do que denomina como “ecologia mental”. Assim, a partir do que vimos com Capra, a dimensão ecológica emerge como uma questão que atinge, entre outras esferas, os sistemas sociais, econômicos, políticos e, principalmente, a dimensão do sujeito.

### **1.5 – O sujeito da experiência artística e a ecologia mental, ou obras-processos de um “eu ecológico”**

Neste estudo a noção de sujeito em sua relação com a natureza através dos processos e obras artísticas é o que está em foco, portanto, se faz necessária uma discussão sobre o significado do termo “sujeito” a partir da base teórica que escolhemos como referência: o pensamento de Félix Guattari no campo da ecologia e da arte.

No livro *Micropolíticas: cartografias do desejo* (2011), especificamente no capítulo *Subjetividade e História*, sem se ater a discutir o deslocamento do sujeito a partir da modernidade até o momento atual, como faz Stuart Hall na obra *A Identidade Cultural Na Pós-Modernidade* (1997), mas atento à reflexão sobre a dimensão do sujeito e da subjetividade, Guattari faz uma distinção entre indivíduo e subjetividade inicialmente a partir da contestação que Freud faz sobre a totalidade do ego, o que caracteriza a seu

desenvolvimento como esquizoanalista, em paralelo ao termo psicanalista. No entanto, não iremos focar nessa dimensão do filósofo, uma vez que nos debruçaríamos sobre o campo da psicologia e este não é o objetivo desta pesquisa.

Ao propor a divisão entre indivíduo e subjetividade, o autor deixa claro sobre qual registro cada categoria trafega. Assim, enquanto o indivíduo é serializado, registrado, modelado; a subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo, pois há, para o autor, a multiplicidade dos agenciamentos da subjetividade, uma vez que esta é fabricada e modelada no registro do social.

Assim, para Guattari, estamos todos sujeitos, ou melhor, somos sujeitos aos processos de produção subjetiva que, no caso, configuram o que o autor chama de “economia coletiva do desejo”. Esta configuração não confere mais uma dependência de formação a partir das estruturas pesadas de produções das relações sociais, sendo, portanto, apontada pelo autor como a própria matéria-prima do movimento que influencia a crise ecológica atual, como veremos mais a frente, pois age diretamente na percepção dos sujeitos sobre o mundo: “tais mutações ecológicas não funcionam apenas no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo [...]” (GUATTARI, 2001, p. 34).

Guattari expõe a ideia de uma subjetividade de natureza industrial, maquinica, uma subjetividade fabricada, modelada, recebida e consumida. Esta subjetividade, cujas máquinas de produção variam entre os sistemas tradicionais -e aí se incluem etnias, castas, escalas profissionais- é uma subjetividade produzida, principalmente, por sistemas capitalísticos, no qual a produção industrial se dá em escala internacional.

Portanto, para o autor, tudo o que é produzido pela subjetivação capitalística, ou seja, tudo o que nos chega pela linguagem, pela família e pelos equipamentos que nos rodeiam, não são apenas ideias ou significações por meio de enunciados significantes como, por exemplo, da ordem do discurso. Trata-se, pois, de maneiras de perceber o mundo que, através de conexões diretas entre grandes máquinas produtivas, máquinas de controle social e as instâncias psíquicas, constituem as subjetividades.

É neste sentido que Guattari demonstra que as sociedades “arcaicas”, que ainda não incorporaram o processo capitalístico, têm uma percepção do mundo inteiramente diferente da que se costuma ter da perspectiva dos esquemas dominantes, o que os leva a constituírem outras cartografias, pois agem a partir de um modo de subjetividade que, sim, é territorializado, mas que inclui modos de relações sociais e de vida social que não são laminados por dimensões dominantes como a do processo capitalístico.

Estas “outras cartografias” possíveis de serem constituídas, seriam referentes à “invenção de estratégias para a constituição de novos territórios, outros espaços de vida e de afeto, uma busca de saída para fora dos territórios sem saída” (GUATTARI; ROLNIKE, 2011, p.18). Trazendo para as possibilidades atuais, estas cartografias, portanto, estão presentes onde há a criação de territórios singulares, territórios independentes de serializações subjetivas.

A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos de subjetivação ou de semiotização não são centrados em agentes individuais (no funcionamento de instâncias intrapsíquicas, egóicas, microsociais) nem em agente grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extrapessoal, extra-individual (sistemas maquínicos, econômicos, sociais, tecnológicos, icônicos, **ecológicos** [grifo meu], etológicos, de mídia, ou seja, sistemas que não são mais imediatamente antropológicos) quanto de natureza infra humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de desejo, de representação, de imagem e de valor, modos de memorização e de produção de ideias, sistemas de inibição e automatismos, sistemas corporais, orgânicos, biológicos, fisiológicos e assim por diante) (GUATTARI, 2001,p.39).

O que nos interessa nesta definição é a instância do sistema ecológico que, na visão do autor, se constitui como uma “máquina de expressão” de natureza extrapessoal. A subjetividade, nesta perspectiva, não se situa no campo individual, mas, por outro lado, seu campo é o de todos os processos de produção social e material.

Admitindo com Guattari que todos os fenômenos importantes da atualidade envolvem dimensões do desejo e da subjetividade, principalmente no campo da arte, o autor afirma que só pode haver possibilidade de uma micropolítica processual a partir de agenciamentos que a constituam através invenções de modos de referência, de modos de *práxis*, que serão construtores de novos modos de subjetivação que ajam no



sentido de uma singularização. Neste panorama, o autor propõe dois modos extremos pelos quais o indivíduo pode viver esta subjetividade:

[...] uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização (GUATTARI, 2001, p.42).

A subjetividade capitalística excede, sendo mais ampla do que os demais componentes de subjetividade como os inconscientes, os relacionados ao domínio do corpo, ao domínio do clã, ao bando ou da turma, ou ainda do domínio da produção de poder, relacionados à lei, à polícia e a instâncias de gênero, sendo formada por um “entrecruzamento de determinações coletivas de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia e de tantas outras” (GUATTARI, 2001, p.43).

Portanto, é sob o viés da subjetividade capitalística no campo da ecologia que se constrói a perspectiva desenvolvida por Guattari em uma de suas principais obras, o livro “*As três ecologias*” (2001), cujo conteúdo se mostrou imprescindível para esta pesquisa. Quando elegemos como objeto de pesquisa o programa “Residência Artística Terra UNA”, sabendo que este acontecia num ambiente rural e florestal integrado às dinâmicas de sustentabilidade, se fez possível o pensamento analítico sobre os modos de subjetividade que estariam presentes nos processos e obras artísticas ocorridos na ecovila. Além da possibilidade de avaliar em que medida o ambiente permeado por pelas questões ecológicas influenciaria os residentes em seus processos de criação. Foi esta dinâmica, residentes-processo de criação, que nos impulsionou a construir uma reflexão voltada à ideia de “habitar”.

Em seu livro *As três ecologias* (2001), Guattari aponta para a urgente necessidade de repensarmos a maneira de vivermos sobre o planeta, ou seja, de habitarmos a Terra, mas não apenas no sentido de utilização dos seus recursos, como comumente vemos na abordagem das soluções para a crise ambiental, mas sim da invenção de outros modos de relação. Esta abordagem tem como cerne a subjetividade.

Guattari, ao analisar a crise ambiental, a concebe instalada sob um paradoxo segundo o qual, ao mesmo tempo em que o planeta passa por intensas transformações técnico-científicas, se formam desequilíbrios ambientais de magnitude nunca antes vista. Em

paralelo a este paradoxo, atuando como um processo de combustão silencioso, ele chama atenção para os modos de vida humanos individuais e coletivos que evoluem, porém no sentido de uma progressiva deterioração.

A partir desta análise das relações humanas interativas, Guattari indica que atualmente há uma “gangrenagem” e “ossificação” dos seres humanos por uma espécie de padronização dos comportamentos e pelo consumo da mídia:

É a relação da subjetividade com sua exterioridade - seja ela social, animal, cósmica – que se encontra assim comprometida numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização regressiva. A alteridade tende a perder toda a aspereza. O turismo, por exemplo, se resume quase sempre a uma viagem sem sair do lugar no seio das mesmas redundâncias de imagens e comportamentos (GUATTARI, 2001, p.8).

Na visão do autor, apenas uma articulação ético-política, a qual dá o nome de “ecosofia”, é que poderia esclarecer tais abrangentes problemáticas, pois articularia os três registros ecológicos: o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana.

Frente a uma disponibilização, cada vez maior, do tempo de atividade humana potencial, Guattari apresenta-nos a questão, que envolve diretamente a re-invenção da percepção ecológica:

Mas com que finalidade? A do desemprego, da marginalidade opressiva, da solidão, da ociosidade, da angústia, da neurose, ou da cultura, da criação, da pesquisa, da re-invenção do meio ambiente, do enriquecimento dos modos de vida e de sensibilidade? (GUATTARI, 2001, p.9)

Assim, o autor não acredita numa verdadeira resposta à crise ecológica que não seja em escala planetária e que envolva uma revolução política, social e cultural, uma vez que aponta que a influência sobre a crise ambiental está diretamente relacionada ao modo de produção capitalístico de bens materiais e imateriais, guiado por uma finalidade do trabalho social regulada por uma economia de lucro e por relações de poder:

Essa revolução deverá concernir, portanto, não só às relações de forças visíveis em grande escala, mas também aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo (GUATTARI, 2001, p.9).

Para o autor, há um modo dominante de valorização das atividades humanas, que lamina os sistemas particulares de valor, colocando num mesmo plano de equivalência

os bens materiais, os bens culturais, as áreas naturais, etc., o que denomina de sistemas de valor “unidimensionalizantes” que é estimulado pelo “Capitalismo Mundial Integrado<sup>35</sup>” (CMI), que é como o autor chama ao sistema de globalização. Enquanto houver a expansão do CMI, se retroalimentando da laminação das subjetividades, haverá cada vez mais centros de hiperexploração. Para exemplificar, Guattari cita lugares como Hong Kong, Taiwan, Coréia do Sul, etc., mas também poderíamos dizer sobre o Brasil e suas atuais problemáticas de desigualdades sociais que compõem e acentuam cada vez mais o quadro de crise ecológica.

Assim, para onde quer que nos voltemos, reencontramos esse mesmo paradoxo lancinante: de um lado, o desenvolvimento contínuo de novos meios técnico-científicos potencialmente capazes de resolver as problemáticas ecológicas dominantes e determinar o reequilíbrio das atividades socialmente úteis sobre a superfície do planeta e, de outro lado, a incapacidade das forças sócias organizadas e das formações subjetivas constituídas de se apropriar desses meios para torná-los operativos (GUATTARI, 2001, p.12).

No entanto, acreditando num processo de “laminagem das subjetividades”, que possibilita o desenvolvimento de distâncias de singularização com relação à subjetividade normalizada, Guattari define o que seria resultante dessas distâncias de singularização: os “territórios existenciais”, que o autor define como

espaço de ressingularização da experiência humana e, conseqüentemente, do surgimento de novas modalidades de valorização que envolvem a subjetividade e a socialidade [...] (SOARES, 1999, p.56).

Portanto, é neste contexto, que Guattari define como “de ruptura, de descentramento, de multiplicação dos antagonismos e de processos de singularização” (GUATTARI, 2001, p.14), que surgem as novas problemáticas ecológicas. Estas, se caracterizam por serem transversais às outras linhas de fratura que também integram este contexto.

---

<sup>35</sup> “O termo capitalismo mundial integrado proposto por Felix Guattari como alternativa à globalização, se aproximando mais de seu real sentido econômico, fundamentalmente um movimento do capitalismo neoliberal instalado globalmente. O capitalismo é mundial e integrado porque potencialmente colonizou o conjunto do planeta, porque atualmente vive em simbiose com países que historicamente pareciam ter escapado dele (os países do bloco soviético, a China) e porque tende a fazer com que nenhuma atividade humana, nenhum setor de produção fique de fora do seu controle” (GUATTARI; ROLNIK, 2011, p. 411).

É a partir da transversalidade de uma nova referência filosófica, ou “ecosófica”, que Guattari acredita poder indicar linhas de recomposição das práxis humanas nos mais variados domínios:

Em todas as escalas individuais e coletivas, naquilo que concerne tanto à vida cotidiana quanto à reinvenção da democracia – no registro do urbanismo, da criação artística, do esporte, etc. – trata-se, cada vez mais, de se debruçar sobre o que poderiam ser os dispositivos de produção de subjetividade, indo no sentido de uma re-singularização individual e/ou coletiva, ao invés de ir no sentido de uma usinagem pela mídia, sinônimo de desolação e desespero. (GUATTARI, 2001, p.15)

Mesmo nesta perspectiva, Guattari não nega a definição de objetos unificadores, por exemplo, relativos à causa ambiental, como a luta contra o desmatamento ou a implantação de usinas nucleares. Entretanto, estes dispositivos não se dariam mais através de palavras de ordem estereotipadas, reducionistas, expropriadas de outras problemáticas, mas seriam constituídas a partir de outros agenciamentos de subjetividades. Neste sentido, ele propõe uma articulação ético-política entre os três registros ecológicos: o do meio ambiente (ecologia ambiental), o das relações sociais (ecologia social) e o da subjetividade humana (ecologia mental). A esta relação que ele configura, dá o nome de “ecosofia”.

Para Guattari, a única maneira possível de se operar uma verdadeira resposta à crise ecológica é em escala planetária e somente se houver uma revolução política, social e cultural que reoriente os objetivos da produção de bens materiais e imateriais, além das relações de forças visíveis em grande escala, pois, para ele, “tal problemática, no fim das contas, é a da produção de existência humana em novos contextos históricos” (GUATTARI, 2001, p.15).

Guattari aponta como um dos focos desta ecosofia a “reconstrução das modalidades do ser-em-grupo” (GUATTARI, 2001, p.16), entretanto, não apenas pelas vias exteriores, como a via comunicacional, mas trazendo uma perspectiva que opera muito pelo registro da ecologia mental.

Neste trabalho, é sobre a ecologia mental que nos deteremos ao falarmos sobre o campo da subjetividade, uma vez que sua composição é fundamental para a ação das duas outras vertentes ecológicas da ecosofia: a ecologia social e a ecologia ambiental, uma vez que Guattari irá desenvolver sua reflexão sobre as implicações desta

perspectiva ecosófica sobre a concepção da subjetividade, buscando outras maneiras de existir que se instauram fora da consciência. É a partir da relação da subjetividade com a arte que iremos nos deter, a partir do paradigma ético-estético, base da ecosofia que Guattari propõe.

A ecosofia mental [...] será levada a procurar antídotos para a uniformização midiática e telemática, o conformismo das modas, as manipulações da opinião pela publicidade, pelas sondagens, etc. Sua maneira de operar aproximar-se-á mais daquela do artista do que a dos profissionais “psi”, sempre assombrados por um ideal caduco de cientificidade (GUATTARI, 2001, p.16).

Tecendo uma crítica à abordagem da subjetividade quando realizada através dos paradigmas pseudocientíficos, em referencia às ciências “duras”, como o autor denomina as ciências como a termodinâmica, a topologia, a teoria da informação, a teorias dos sistemas, a linguística, etc., Guattari propõe a criação de dimensões criativas, evolutivas e autoposicionantes dos processos de subjetivação: “[...] parece-me urgente desfazer-se de todas as referências e metáforas cientistas para forjar novos paradigmas que serão, de preferência, de inspiração ético-estéticas”. (GUATTARI, 2001, p.19). Portanto, Guattari propõe uma valorização de se trabalhar a ecologia mental através do paradigma estético, no sentido da produção de subjetividade. Os agenciamentos subjetivos individuais e coletivos formadores de territórios existenciais que se dão através da arte, estabelecem cartografias com as quais, segundo ele,

[...] deveria suceder como na pintura ou na literatura, domínios no seio dos quais cada desempenho concreto tem a vocação de evoluir, inovar, inaugurar aberturas prospectivas, sem que seus autores possam se fazer valer de fundamentos teóricos assegurados pela autoridade de um grupo, de uma escola de um conservatório ou de uma academia... *Work in progress!* (GUATTARI, 2001, p.22)

A ideia de *work in progress* nos remete ao território onde as reinvenções são constantes, portanto, Guattari propõe que tais cartografias sejam realizadas a partir da proposta do paradigma estético, onde o pensamento brota de uma arte, que não é sinônimo de retórica (BOURRIAUD, 2009).

A partir da constatação de que as relações da humanidade com o *socius* e com a psique e com a natureza tendem a se deteriorar cada vez mais, não apenas a partir de nocividades e poluições objetivas, mas também por um desconhecimento e de uma

passividade dos indivíduos com relação às questões que a perspectiva ecosófica aborda, o autor coloca a possibilidade da formação da subjetividade a partir das três perspectivas da ecologia, o que é fundamental para se inaugurar uma nova apreensão do mundo:

Não é justo separar a ação sobre a psique daquela sobre o *socius* e o ambiente. A recusa a olhar de frente a degradação destes três domínios, tal como isto é alimentado pela mídia, confina numa empreendimento de infantilização da opinião e de neutralização destrutiva da democracia. Para se desintoxicar do discurso sedativo que as televisões em particular destilam, conviria, daqui pra frente, apreender o mundo dos três vasos comunicantes que constituem nossos três pontos de vista ecológicos (GUATTARI, 2001, p.24).

Constatando que, mais do que nunca, a natureza não pode ser separada da cultura, o autor chama ao aprendizado do pensamento transversal entre as relações dos ecossistemas, da mecosfera e dos “Universos de referência sociais e individuais” (GUATTARI, 2001, p.25), concernente às subjetividades.

Entretanto, este pensar transversalmente que levaria as três ecologias a estabelecerem seus pontos cartográficos, apenas poderia se dar a partir do despreendimento dos paradigmas pseudocientíficos, acarretando no desenvolvimento de uma “lógica diferente” daquela que rege a comunicação ou da que rege a inteligibilidade dos conjuntos discursivos e o encaixe indefinido dos campos de significação.

Segundo Guattari, esta “lógica diferente”, ou “lógica das intensidades”, tanto presente na arte como também possível de ser gerada na vida cotidiana, geraria o que autor vai chamar de linhas de fuga processuais:

Enquanto que a lógica dos conjuntos discursivos se propõe a limitar muito bem seus objetos, a “lógica das intensidades”, ou a “eco-lógica” leva em conta apenas o movimento, a intensidade dos processos evolutivos. O processo, que aqui oponho ao sistema ou à estrutura, visa à existência em vias de, ao mesmo tempo, se constituir, se definir e se desterritorializar. Esses processos de “se pôr a ser” dizem respeito apenas a certos subconjuntos expressivos que romperam com seus encaixes totalizantes e puseram a trabalhar por conta própria e subjugar seus conjuntos referenciais para se manifestar a título de indícios existenciais, de linha de fuga processual. (GUATTARI, 2001, p.28)

Nesta perspectiva, que valoriza o movimento a partir de indícios existenciais gerando linhas de fuga processuais, podemos observar sua escolha pelo paradigma estético,

através do qual a arte atua como um suporte expressivo dos Agenciamentos de enunciação, levando o autor a afirmar que, na ausência de suportes expressivos, os catalisadores existenciais correm o risco de perderem sua consistência. Guattari, como saída, indica a arte como um dispositivo de concretização destes catalisadores existenciais.

Em todos os lugares e em todas as épocas, a arte e a religião foram o refúgio de cartografias fundadas na assunção de certas rupturas de sentido “existencializante”. Mas, a época contemporânea, exacerbando a produção de bens materiais e imateriais em detrimento da consistência de Territórios existenciais individuais e de grupo, engendrou um imenso vazio na subjetividade que tende a se tornar cada vez mais absurda e sem recursos (GUATTARI, 2001, p.30).

Guattari agrupa em quatro principais regimes semióticos os instrumentos sobre os quais o CMI age: as semióticas econômicas (instrumentos monetários, financeiros, contábeis, de decisão, etc.); as semióticas jurídicas (título de propriedade, legislação e regulamentação diversas, etc.); as semióticas técnico-científicas (planos, diagramas, programas, estudos, pesquisas, etc.) e as semióticas de subjetivação (que inclui todas as referentes ao sujeito e ainda à arquitetura, ao urbanismo, aos equipamentos coletivos, etc.).

Assim, enquanto a ecologia social deverá desenvolver seu trabalho na reconstrução das relações humanas em todos os níveis, em se tratando da ordem do *socius*, ela deve sempre ter em vista que o poder capitalista se infiltrou nos mais inconscientes estratos subjetivos e, portanto, sua oposição ao sistema capitalista não poderá jamais ser de fora, como se dá com as práticas políticas tradicionais. A oposição ao sistema capitalista deve encarar seus domínios nas relações sociais como um todo, mas principalmente nas relações de criação e ética pessoal.

Através do paradigma ético-estético, que coloca os novos “operadores ecológicos” e os novos “Agenciamentos ecosófico de enunciação” no lugar de novos orientadores dos ganhos de produtividade engendrados pelas revoluções tecnológicas atuais, Guattari acredita haver possibilidade de desenvolvimento por vias menos absurdas do que o CMI, pois estas não contribuiriam com a formação e manutenção das subjetividades capitalísticas.

É no conjunto dessas frentes emaranhadas e heterogêneas que, parece-me deverão articular-se as novas práticas ecológicas, cujo objetivo será o de tornar processualmente ativas singularidades isoladas, recalcadas, girando em torno de si mesmas. [...] Dever-se-á considerar os sintomas e incidentes fora das normas como índices de um trabalho potencial de subjetivação. Parece-me essencial que se organizem assim novas práticas micropolíticas e microssociais, novas solidariedades, uma nova suavidade juntamente com novas práticas estéticas e novas práticas analíticas das formações do inconsciente (GUATTARI, 2001, p.34-35).

Em referência ao paradigma estético, Guattari formula uma atuação da lógica ecosófica que se assemelha à do artista, sujeito sempre disponível à possibilidade, o que nos remete a uma saída da zona de conforto, essencial para a criação. A lógica ecosófica incitaria à ação de

remanejar a sua obra a partir da intrusão de um detalhe acidental, de um acontecimento-índice que repentinamente faz bifurcar seu projeto inicial, para fazê-lo derivar longe das perspectivas anteriores mais seguras (GUATTARI, 2001, p.36).

Trazendo a relação para o foco, ao analisar os princípios de cada ecologia presente em sua perspectiva ecosófica a fim de liberar as antinomias que poderiam haver entre estas, Guattari identifica como base comum às mesmas o fato de seus territórios existenciais, aos quais todas as três nos põem em confronto, serem sempre abertos no sentido de um trânsito, abertos à dimensão relacional e não fechados sobre si mesmos:

capaz de bifurcarem em aberturas processuais a partir de práxis que permitam torná-lo “habitável” por um projeto humano. É essa abertura práxica que constitui a essência desta arte da “eco” subsumindo todas as maneiras de domesticar os Territórios existenciais, sejam eles concernentes à maneira íntima de ser, ao corpo, ao meio ambiente [...] (GUATTARI, 2001, p.37-38).

Como princípio específico da ecologia mental, ele identifica o fato de que sua abordagem dos territórios existenciais depende de lógicas de produção de subjetividades “primárias” que, a partir de seu pensamento já exposto, se desenvolvem em escalas verdadeiramente industrial e, portanto, a partir da mídia e dos equipamentos coletivos, já estariam determinadas. Sobre as subjetividades primárias, relacionadas diretamente à ecologia mental, Guattari conclui:

Fazer face à lógica da ambivalência desejante, onde quer que ela se profile - na cultura, na vida cotidiana, no trabalho, no esporte, etc. - reapreciar a finalidade do trabalho e das atividades humanas em função de critérios diferentes daqueles do rendimento e do lucro: tais imperativos da ecologia



mental convocam uma mobilização apropriada do conjunto dos indivíduos e dos segmentos sociais (GUATTARI, 2001, p.42).

Assim, já abrindo o canal comunicativo da ecologia mental à ecologia social, Guattari aponta que, frente ao domínio e à produção que o CMI gera, apenas uma reconstrução das engrenagens conseguirá fazer face a esta problemática. No entanto, esta reconstrução concerne preferencialmente à promoção de práticas inovadoras que se dão através da disseminação de experiências alternativas centradas no respeito à singularidade e no trabalho permanente de produção de subjetividade, que, ao mesmo tempo, vai adquirindo autonomia e também vai se articulando ao resto da sociedade.

No âmbito da ecologia social, seu princípio particular é em relação à promoção de investimentos afetivos e pragmáticos em grupos de diversos tamanhos. Guattari irá usar a expressão de “Eros de grupo” para denominar este tipo de atividade. A ecologia social, portanto, se desenvolveria através de transferências, porém suscetíveis de bifurcar numa via singular, ao invés do processo de imitação identificatória. Nesta perspectiva, multidões de grupos-sujeitos seriam capazes de fazer transitar aspectos de uma era da mídia a uma era pós-mídia, por exemplo, quando operariam este dispositivo numa via de ressingularização, sempre indo na direção de romper os tipos de subjetividade que as sociedades capitalísticas fabricam.

Guattari propõe que “práxis coletivas politicamente coerentes” assumam o domínio da ecologia social a partir de um renascimento dos sistemas de valorização, dando ênfase à arte:

Não se trata aqui de propor um modelo de sociedade pronto para usar, mas tão somente de assumir o conjunto de componentes ecosófico cujo objetivo será, em particular, a instauração de novos sistemas de valorização (GUATTARI, 2001, p. 49-50).

O autor pontua que, para isso, é imprescindível que outros sistemas de valor sejam levados em conta, como a estética, os valores de desejo, etc. Como agente capaz de agir nestas instâncias, ele aponta a potencia do terceiro setor, que configura como sendo “da ordem do trabalho maquínico”, pois acredita ser da ordem deste setor -nem público e nem privado- a possibilidade de levar adiante empreendimentos individuais e coletivos, cujo caminho pode desembocar numa ecologia da ressingularização.

O que condena o sistema de valorização capitalístico é seu caráter de equivalente geral, que aplaina todos os outros modos de valorização, os

quais ficam assim alienados à sua hegemonia. A isso conviria senão opor ao menos superpor instrumentos de valorização fundados nas produções existenciais que não podem ser determinadas em função unicamente de um tempo de trabalho abstrato, nem de um lucro capitalista esperado. Novas 'bolsas' de valores, novas deliberações coletivas dando chance aos empreendimentos mais individuais, os mais singulares, os mais dissensuais, são convocados e emergir – se apoiando, particularmente, em meios de concertamento telemáticos e informáticos. A noção de interesse coletivo deveria ser ampliada a empreendimentos que a curto prazo não trazem "proveito" a ninguém, mas a longo prazo são portadores de enriquecimento processual para o conjunto da humanidade. É o conjunto do futuro da pesquisa fundamental e da arte que está aqui em causa (GUATTARI, 2001, p. 51).

Indicando que é nos vários domínios da ecologia social que as problemáticas ecológicas se entremeiam, Guattari elege como princípio da ecologia ambiental o fato de que, devido tanto às piores catástrofes quanto às progressões de melhorias mais extraordinárias serem possíveis, cada vez mais os equilíbrios naturais dependerão das intervenções humanas. Neste ponto, o filósofo elege como importante o desenvolvimento de éticas ecosófica e políticas focadas no destino da humanidade.

Os movimentos ecológicos atuais têm certamente muitos méritos, mas, penso que na verdade, a questão ecosófica global seja importante demais para ser deixada a algumas de suas correntes arcaizantes e folclorizantes, que às vezes optam deliberadamente por recusar todo e qualquer engajamento político em grande escala (GUATTARI, 2001, p.36).

Sobre a ação das vias da tripla visão ecológica, Guattari afirma:

Fazer emergir outros mundos diferentes daquele da pura informação abstrata; engendrar Universos de referência e Territórios existenciais, onde a singularidade e a finitude sejam levadas em conta pela lógica multivalente das ecologias mentais e pelo princípio de Eros de grupo da ecologia social e afrontar o face a face vertiginoso com o Cosmos para submetê-lo a uma vida possível – tais são as vias embaralhadas da tripla visão ecológica (GUATTARI, 2001, p.53).

Sua ecosofia, portanto, se propõe a ser ética-política e estética e, não sendo uma disciplina de recolhimento na interioridade e nem outra forma de militantismo, se caracteriza como um movimento de múltiplas faces que dá espaço à instâncias e dispositivos ao mesmo tempo analíticos e produtores de subjetividade.

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

Guattari acredita ser esta a única via possível pela qual as práticas sociais e políticas trabalhem para a humanidade, sincronizadas com as práxis ecológicas e as micropolíticas do desejo, e não mais para um simples reequilíbrio permanente do universo das semióticas capitalísticas. Estes diversos níveis de prática não devem ser homogêneos e sim engajados em processos de heterogêneses, sendo fundamental o desenvolvimento das culturas particulares que inventando, ao mesmo tempo, outros contatos de cidadania, poderão gerar outras relações.

A conotação da ecologia deveria deixar de ser vinculada à imagem de uma pequena minoria de amantes da natureza ou de especialistas diplomados. Ela põe em causa o conjunto da subjetividade e das formações de poder capitalísticas – os quais não estão de modo algum seguros que continuarão a vencê-la, como foi o caso na última década (GUATTARI, 2001, p. 36).

Assim, identificando que a crise ambiental passa pela crise do desejo, uma vez que passa pela articulação de modos de viver, já que “fábricas de subjetividade serializada” acabam por colonizar os “territórios existenciais”, Guattari acredita que há a resistência concreta dos inconscientes que através de invenções “desinvestem-se as linhas de montagem da subjetividade, investem-se outras linhas, ou seja, inventam-se outros mundos” (GUATTARI; ROLNIKE, 2011, p. 16).

## **1.6 – Para habit(ar-te): a tu, a nós, ao todo**

Propomos agora, portanto, um retorno da escuta para os movimentos que a arte contemporânea pode gerar no campo ecológico a partir da noção da “estética relacional”, pensando em construir uma compreensão sobre a arte para além da definição genérica que a identifica como “um conjunto de objetos apresentados no âmbito de um relato chamado história da arte” (BOURRIAUD, 2009, p. 147). Relato que estabelece uma genealogia crítica e problematiza os campos desses objetos através de três subconjuntos: pintura, escultura e arquitetura. É nesta linha de pensamento que semeamos a nossa hipótese: a ação da estética relacional como um modo de habitar ecológico.

No livro *Estética Relacional* (2009), Bourriaud inicia sua reflexão sobre a forma material das obras artísticas contemporâneas, que define como “estilhaçadas”. É a partir deste termo que o autor explicita a inapreensibilidade das mesmas, tanto das obras construídas no âmbito processual como no âmbito comportamental. Ao citar exemplos da história da arte da década de 1960, Bourriaud mostra que este foi um momento em que houve inúmeras propostas artísticas em função de noções interativas, conviviais e relacionais.

Trazendo esta perspectiva, das relações sociais, para o século XXI, o autor aponta que a maioria dos vínculos estabelecidos pelas relações sociais contemporâneas são motivados pelo espaço e pelos objetos mercantis, definidores da forma/ força/ face simbólica do convívio contemporâneo. A partir desta problemática, Bourriaud propõe a atividade artística como uma forma de solução, pois enxerga através dela a possibilidade de efetuar ligações, abrir passagens obstruídas e pôr em contato níveis de realidade apartados.

Assim, o espaço das relações habituais é o que se encontra mais duramente atingido pela reificação geral. Se quiser escapar ao domínio do previsível, a relação humana – simbolizada ou substituída por mercadorias, sinalizada por logomarcas – precisa assumir formas extremas ou clandestinas, uma vez que o vínculo social se tornou um produto padronizado (BOURRIAUD, 2009, p.12)

Situando, deste modo, a problemática principal da arte atual, o autor questiona sobre ainda haver possibilidade de a arte gerar relações no mundo num campo prático, quando na tradição da história da arte o foco sempre se deu sobre seus modos representativos, evidenciados nas formas da escultura, da pintura e da arquitetura.

Colocando em lados opostos a representação e a relação, Bourriaud constrói sua teoria relacional demonstrando que a prática artística aparece como um campo fértil de experiências sociais por ser um campo poupado à uniformização dos comportamentos, onde há possibilidade de acontecerem várias formas de “utopias de proximidade” (BOURRIAUD, 2009, p.13). Este conceito, que o autor aponta como definição da problemática mais aguda da arte contemporânea, abre uma janela para pensarmos sobre a geração de relações ecológicas no mundo através da arte.

O conceito de “utopias de proximidade” se situa em contraponto a um contexto de “separação”, que é evidente no cenário definido por Guy Debord, inclusive, cenário no qual Bourriaud se baseia para, ao propor sua desconstrução, criar a teoria da estética relacional:

A “separação” suprema, a que afeta os canais relacionais, constitui a última etapa da transformação rumo à “sociedade do espetáculo” descrita por Guy Debord. Sociedade em que as relações humanas não são mais diretamente vividas, mas se afastam em sua representação “espetacular” [...] Ao contrário do que pensava Debord, para quem o mundo da arte não passava de um depósito de exemplos do que seria preciso “realizar” concretamente na vida cotidiana, hoje a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos (BOURRIAUD, 2009, p.12-13).

Assim, propostas artísticas que trazem a tona uma “utopia de proximidade” são as que movimentam experimentações sociais, o que constrói também a constituição de uma linha de fuga dentro da massificação da ecologia rasa à qual a maioria de nós se encontra submetido.

Uma vez que a arte também propõe mudanças de paradigmas, na análise que faz sobre o a arte do século XX, Bourriaud identifica três visões de mundo responsáveis pelo prosseguimento que a arte tem hoje. Através destes ambientes expostos pelo autor é criada uma linha histórica na qual fica claro que a arte deu continuidade à sua oposição à modernidade através da proposição de modelos perceptivos, experimentais, críticos e participativos.

O século XX foi palco de uma luta entre três visões de mundo, uma concepção racionalista-modernista derivada do século XVIII, uma filosofia da espontaneidade e da liberação através do irracional (dadaísmo, surrealismo, situacionismo) e ambas se opondo às forças autoritárias ou utilitaristas que pretendiam moldar as relações humanas e submeter os indivíduos (BOURRIAUD, 2009, p.16).

A arte à qual cabia a função de preparar ou anunciar um mundo futuro através das vanguardas, hoje, na visão de Bourriaud, apresenta modelos de universos possíveis, ou seja, modos de aprender a *habitar* melhor o mundo:

[...] as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade já existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista (BOURRIAUD, 2009, p.18).

Estas constituições de modos de existência ou modelos de ação tornam-se formas de habitar o mundo pelo artista que, na visão de Bourriaud, ao habitar as circunstâncias

dadas pelo presente, transforma o contexto de sua vida. Como “contexto de sua vida”, se entende a sua relação com o mundo sensível ou conceitual para transformá-lo num universo duradouro, algo que terá uma persistência para além da esfera individual, portanto um universo de *habitação* para além do sujeito, mas que parte de sua subjetividade.

Bourriaud abre a possibilidade para pensarmos a arte no sentido da *habitação* juntamente com Félix Guattari e Fritjof Capra, quando a enxerga como construção de um interstício social, ou seja, uma *arte relacional* que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social.

O significado do termo “interstício social”, que Bourriaud utiliza quando situa a obra de arte para além de seu caráter comercial ou de seu valor semântico, é fundamental para compreendermos o lugar em que o autor coloca a obra de arte no sistema global da economia simbólica ou material, ambas regentes da sociedade contemporânea.

O termo interstício foi usado por Karl Marx para designar “comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas, etc.” (BOURRIAUD, 2009, p.22). Assim, admitimos as trocas como constituintes de relações, pois segundo a definição dada pela releitura de Bourriaud, o interstício é

um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema (BOURRIAUD, 2009, p.22).

Ao focar o olhar sobre cultura urbana que, a partir da Segunda Guerra Mundial, promoveu um aumento dos intercâmbios sociais e uma maior mobilidade dos indivíduos, Bourriaud coloca em evidência certo aspecto físico que lhe interessa, uma vez que as obras e artistas sobre os quais irá abordar situam-se no ambiente da urbe, ocupando espaços como galerias, museus e outras instituições que comumente são abrigadas pela cidade.

Uma vez que, na perspectiva que esta pesquisa construiu, o termo *habitação* foi situado como o norte da possibilidade de pensarmos uma arte que possa ser vista como ecológica, porém concebendo este termo em seu sentido amplo, gostaríamos de

esclarecer que Bourriaud também utiliza “habitação”, porém, de forma literal, cuja referência o autor coloca no espaço urbano enxergando este como catalisador de encontros casuais intensivos, por conta da proximidade que a cidade promove:

a cidade permitiu e generalizou a experiência da proximidade: ela é o símbolo tangível e o quadro histórico do estado da sociedade, esse “estado de encontro fortuito imposto aos homens”, na expressão de Althusser, em oposição àquela selva densa e “sem história” do *estado de natureza* (grifo do autor) na concepção de Jean-Jacques Rousseau, uma selva que impedia qualquer encontro fortuito mais duradouro (BOURRIAUD, 2009, p.21).

Embora o pensamento do autor francês se dirija contra Rousseau e o estado de natureza, a noção da proximidade com a natureza como condição para a criação, apontada, cada vez mais, como relevante em novas pesquisas, é também discutida na tese de Marcos José Santos de Moraes (2009), *Residências Artísticas: ambiente de formação, criação e difusão*, pois levanta a questão da importância das colônias de artistas isoladas em meio ao ambiente rural e à natureza na metade do século XIX, momento de intensa industrialização.

Levando em conta este olhar para a natureza, a reflexão tecida nesta pesquisa só foi possível através da construção de uma perspectiva sobre as relações que se dão num ambiente rural e florestal, embora este também agregue em sua constituição diversos elementos urbanos, que são decorrentes não só da proveniência dos artistas residentes, mas também das relações comerciais estabelecidas com a cidade de Liberdade (MG), o centro urbano mais próximo à ecovila Terra UNA.

Independente do fato de a arte sempre ter sido relacional em diferentes graus, ou seja, ter sido um forte fator de socialidade e fundadora de diálogo no transcorrer da história, o que nos interessa na perspectiva da “estética relacional” é discutir de que modo as relações do ser humano na natureza, a partir da expressão de sua “ecologia mental”, ou “ecologia do eu”, puderam ser observadas nas obras e processos realizados no programa de residência artística que acontece em Terra UNA.

Neste sentido, esta pesquisa se propôs a investigar o desenvolvimento de um projeto eco-político de arte contemporânea que traz à tona obras e processos que envolvem, de certa forma, a relação entre as três ecologias do Guattari, definidas pelo filósofo em

seu projeto de ecosofia como uma possibilidade de realizar uma arte que habita, um *habit(ar-te)*.

Ao problematizar a questão da forma na arte contemporânea, Bourriaud chega à conclusão de que a arte atual mostra que só existe forma no encontro fortuito, na relação dinâmica de uma proposição artística com outras formações, artísticas ou não. Para o autor, “a forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica” (BOURRIAUD, 2009, p.29).

Assim, para a sua definição de obra de arte, Bourriaud desenvolve a ideia de que a forma só assume sua consistência, adquirindo uma existência real, quando atinge e problematiza as relações humanas. Para além de iniciar um diálogo com a obra, Bourriaud acredita que a “proposta de habitar um mundo em comum” é a grande essência da prática da arte, cuja capacidade de reverberação é infinita:

A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos; cada obra de arte particular seria a proposta de habitar um mundo em comum, enquanto o trabalho de cada artista comporia um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações, e assim por diante, até o infinito (BOURRIAUD, 2009, p.31).

Na concepção de Bourriaud, a atividade artística consiste em “efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, por em contato níveis de realidade apartados” (BOURRIAUD, 2009, p.11) numa sociedade onde as relações habituais encontram-se extremamente atingidas pela reificação geral e onde a relação humana precisa assumir formas extremas ou clandestinas a fim de escapar do domínio previsível.

A arte, portanto, na concepção da estética relacional e cujo significado também adotamos neste estudo, se caracteriza com o generalista significado de uma “atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos” (BOURRIAUD, 2009, p.147), mas particularizado, não no sentido egoísta, mas sim de se tornar especial, de possuir um diferencial, pois este significado se expande ao infinito quando o abrimos ao estado de campo fértil de experimentações sociais, um território onde é possível disseminar e ver crescer relações.



Assim, embora tratemos de uma espécie de “utopia da proximidade”, do mesmo modo como Bourriaud propõe, pelo fato do objeto desta pesquisa ser constituído pelos processos e obras realizadas no programa de residência artística da ecovila Terra UNA e, também, admitindo que nossa abordagem coloca a esfera das relações humanas como o próprio lugar da obra de arte, uma vez que é espaço produtor de subjetividade, não iremos conceituar as obras e as relações a partir da concepção da “arte relacional” desenvolvida por Bourriaud como uma espécie de classificação fechada, que teria lugar neste estudo se quiséssemos alocar as obras dentro de uma denominação específica.

Diferente do que Bourriaud faz no livro *Estética Relacional*, nosso intuito não foi o de denominar, no campo da crítica de arte, este ou aquele artista como relacional<sup>36</sup>. Neste estudo, as propostas artísticas são diversas e provenientes de artistas que atuam em campos variados, tendo como perspectiva a reflexão sobre a relação entre ecologia e arte contemporânea.

Como já descrito anteriormente, o fazer artístico para nós se constituiu num espaço-tempo relacional, cujas interações humanas e, ainda, com a natureza, tentaram se libertar das restrições ideológicas da cultura de massa assombrada pela postura capitalista da ecologia rasa (ou ambientalismo) a partir de um paradigma ético-estético, como propõe a ecosofia de Félix Guattari.

---

<sup>36</sup> Tarefa que Bourriaud executa em seu livro, “Estética Relacional”, elegendo alguns artistas que denomina de “relacionais” e cujas obras são fundamentadas na inter-subjetividade e interação como os principais elementos a dar forma à sua atividade.

## Capítulo II

### O estudo da casa, ou estudo do (a) caso

O “Prêmio TAC Terra UNA/ Residência Artística” foi uma edição especial realizada em comemoração aos cinco anos do programa de residência artística e aconteceu entre os dias 20 de fevereiro e 12 de março de 2013, portanto, 21 dias de imersão na ecovila Terra UNA. A equipe que organizou o projeto foi formada por Nadam Guerra, Beatriz Lemos e Domingos Guimaraens na coordenação e por Luciane Lima e Márcia Peixoto na produção local.

O patrocínio da galeria Toulouse Arte Contemporânea (TAC), galeria de arte localizada no Rio de Janeiro, possibilitou a realização da residência para seis artistas selecionados a partir de uma convocatória aberta no site da ecovila e através de um processo autogestionário: Denise Alves-Rodrigues (SP), Kaloan Meenochite (SP), Lucas Sargentelli (RJ), Louise Botkay (RJ), Pedro Victor Brandão (RJ) e Rodrigo Tavares Bessone da Cruz Ferreira (Bartolo) (RJ). O “Prêmio TAC Terra UNA/ Residência Artística” também concedeu um prêmio extra, que foi escolhido entre os seis artistas pela convocatória, para realizar uma residência de um mês na Colômbia, na *Residencia en la Tierra*.

Houve ainda duas convidadas, Elena Landínez (Colômbia), artista e gestora da referida residência artística na Colômbia, *Residencia en la Tierra*, parceira de Terra UNA e também a curadora Kamilla Nunes (SC). Yosman Botero Gómez (Colômbia), artista que veio através da convocatória internacional, também participou da residência, porém por um tempo menor, pois chegou depois que esta já havia iniciado e foi embora antes de seu término. Pela singularidade de sua participação na residência, o que envolveu um tempo menor na mesma, embora tenha apresentado sua obra junto aos demais artistas na exposição realizada em Terra UNA, optei por não abordá-lo neste estudo.

Além destes artistas, se agregaram à residência nestes 21 dias as voluntárias Florencia Martinez (Argentina) e Juliana Sicuro (RJ), de generoso e fundamental auxílio nas atividades de manutenção do funcionamento da ecovila, além de mim, que na posição de pesquisadora, desenvolvi uma metodologia de pesquisa-ação que escolheu por

seguir o fluxo das atividades, processos e propostas na ecovila, deixando guiar-se pelos bons ventos.

Minha chegada em Terra UNA se deu através de um dos integrantes do grupo de membros da ecovila, Nadam Guerra, o fundador do programa “Residência Artística Terra UNA”. Este encontro se deu porque, ao final de uma das disciplinas do mestrado, desenvolvi um trabalho sobre perspectivas atuais do discurso ecológico presentes em algumas propostas teatrais e, para isto, realizei uma breve análise sobre o espetáculo *Amérika!*, de Joelson Gusson, partindo de pontos como os recursos através dos quais a problemática ambiental era abordada, quais ecofilosofias o espetáculo colocava em trânsito, como ele movimentava o tema, etc.

Foi então que, me aproximei do programa “Residência Artística Terra UNA” através do site da ecovila e dos primeiros contatos através da internet com o Nadam Guerra. Isto ocorreu no início do ano de 2013, quando Terra UNA havia acabado de abrir a convocatória para o “Prêmio TAC Terra UNA/ Residência Artística” no site da ecovila<sup>37</sup>. Portanto, eu teria a oportunidade de participar como pesquisadora-participante, embora esta residência não contasse com o patrocínio do edital do MinC, como as demais realizadas através do “Prêmio Interações Florestais”, que teve início em 2008 e seguiu até o ano de 2012, tendo tido, entre 2009 e 2012, o patrocínio do “Prêmio Interações Estéticas - Residências Artísticas em Pontos de Cultura”, do Ministério da Cultura (MinC).

Construí, então, um plano de pesquisa-ação que pudesse me auxiliar durante o acompanhamento da residência artística, embora tudo fosse realmente imprevisível, uma vez que apenas por informações dos catálogos anteriores do programa de residências não havia como prever uma determinada linha de conduta, devido às mutantes relações que um grupo pode dar ao coletivo particular que cada dinâmica de residência artística constrói.

---

<sup>37</sup> Chamada para a convocatória do “Prêmio TAC Terra UNA/ Residência Artística”. Disponível em: <<http://terrauna.org.br/arte/?p=170>>. Acesso em: 15 de janeiro de 2013.

Com o auxílio recebido para o trabalho de campo concedido pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, tive a oportunidade de poder participar da residência de forma integral. Quando falo “de forma integral”, me refiro ao fato de que, para a estadia em Terra UNA, é necessário pagar uma diária, que pode ser negociada, também, a partir de trabalhos voluntários junto às demandas da ecovila como a destinação de 8h/dia para atividades internas que sirvam ao coletivo. Entretanto, na função de pesquisadora, era muito importante estar inteiramente presente no acompanhamento do processo dos artistas como, de fato, se deu. Tal regime de participação na residência artística não excluiu minha participação no coletivo das atividades da comunidade, as quais também contribuíram, e muito, para compor esta pesquisa. Portanto, por tudo que está exposto, ao “caso” do meu estudo dei o nome de “casa”, por conta da união entre arte e ecologia e, assim, sua estreita ligação com a morada, o *oikos*.

## **2.1 – Comunidade de seres animados e inanimados: o ambiente e o que ele convoca**

A ecovila Terra UNA está inserida na APA da Serra da Mantiqueira, que é caracterizada por aspectos rurais e florestais que formam um campo de sentidos outros, um habitat de aspectos que no espaço urbano quase não se vê e, ao qual, comumente, não se tem acesso. Um extenso vale com um rio que gera duas cachoeiras, de pequeno e médio porte, muito belas e, ainda, outras quedas d’água maiores e com poços profundos em áreas fronteiriças ao vale onde Terra UNA está localizada. Na visão de Beatriz Lemos, curadora e membro do conselho organizador do “Prêmio TAC Terra UNA/ Residência Artística” e que tem acesso constante para a ecovila no acompanhamento dos demais programas de residência artísticas, o fato de visitar aquele ambiente com uma certa frequência não faz com que seus olhos se acostumem à paisagem: “Paisagem em UNA

é assunto imponente [...] não há lugar que não impressione o olhar. Natureza exuberante e sedutora” (LEMOS, 2011)<sup>38</sup>.

Algumas das terras que fazem limite com a ecovila estão em vias de serem compradas por membros da própria comunidade, o que amplia a vista e contribui pra compor um cenário de natureza ainda mais extensa de floresta, rios e cachoeiras que nos convida à contemplação, mas não só.

A ideia de pura contemplação da natureza, quando contraposta à interação, nos remete à problemática na qual a relação ser humano/natureza está envolvida a partir do modelo de criação de áreas naturais protegidas, cujo início se deu nos Estados Unidos da América, a partir do século XIX, com a criação do Parque *Yellow Stone*. Neste modelo de criação de parque natural, que contribuiu para a configuração do sistema que instituiu a criação de unidades de conservação no mundo inteiro, inclusive no Brasil, vigora a concepção do ser humano como necessariamente destruidor da natureza. A política conservacionista do Brasil é regida atualmente pelo Sistema Nacional de Unidades de Conservação (SNUC), criado pelo Ministério do Meio Ambiente (MMA), a partir da influência direta do modelo norte-americano, bem como se dá com a política conservacionista de praticamente todos os países considerados do Terceiro Mundo (DIEGUES, 1999).

O sociólogo Antônio Carlos Diegues (1999), ao discutir a política de preservação das áreas naturais no país, traz à tona um conflito entre os mitos que povoam o imaginário das populações que vivem em relação intrínseca com a natureza, quando suscita o debate sobre os mitos e simbologias que as populações tradicionais moradoras de áreas protegidas, em especial os Parques Nacionais, têm em relação ao mundo natural, uma vez que há restrições severas quanto à presença de comunidades humanas nos referidos espaços.

As comunidades tradicionais recebem diversos nomes relativos à distribuição geográfica e cultural, mas de uma forma geral são definidas como:

---

<sup>38</sup> LEMOS, Beatriz. 2011. Catálogo da residência artística “Arte e Sustentabilidade”, dentro do “Prêmio Interações Florestais”. Disponível em: < <http://terrauna.org.br/arte/?p=154> >. Acesso em: 23 de maio de 2013.

[..] populações de pequenos produtores que se constituíram no período colonial, frequentemente nos interstícios da monocultura e de outros ciclos econômicos. Com isolamento relativo, essas populações desenvolveram modos de vida particulares que envolvem grande dependência dos ciclos naturais, conhecimento profundo dos ciclos biológicos e dos recursos naturais, tecnologias patrimoniais, simbologias, mitos e até uma linguagem específica, com sotaques e inúmeras palavras de origem indígena e negra (DIEGUES, 1999, p.25).

Com o objetivo de avaliar a importância fundamental da presença das populações tradicionais nas unidades de conservação nas quais moram, Diegues (1999) constrói um histórico da criação de áreas naturais protegidas e analisa a relação ser humano/natureza como o princípio definidor de conservação de áreas naturais habitadas pelas comunidades tradicionais e tem como foco analisar como as atividades arraigadas em mitos bioantropomórficos, que o autor define como os mitos que colocam o homem como parte da natureza presentes nas relações das comunidades tradicionais no meio onde vivem, justificam uma melhor conservação e preservação destas áreas, além de, conseqüentemente, uma maior promoção de biodiversidade nas mesmas.

Esta postura que o autor procura observar vai de encontro à imposição de neomitos, a ideia da natureza selvagem intocada, ou, como ele denomina, o “mito moderno da natureza intocada”, ideia esta propagada através da política de criação dos Parques Nacionais. Abordaremos este assunto mais à frente quando discutirmos sobre a formação das ecovilas no mundo, pois estas, em relação às comunidades tradicionais, são definidas como “comunidades intencionais”:

As assim chamadas ecovilas são tipos de comunidades intencionais que tomaram como legado muitos dos ideais e das práticas comunitárias desenvolvidas ao longo da história, em especial das grandes experiências realizadas por grupos alternativos nos anos 60/70. Porém, enquanto conceito e enquanto experiências vividas, elas surgem nos contextos da atual sociedade técnica-científica-informacional, na década de 90 do século XX, realizando uma nova síntese a partir daí. Buscam acompanhar o debate que se desenvolveu no final do século passado em torno dos limites de esgotamento do sistema global, em função da possível exaustão da Natureza e de seus recursos, bem como dos fortes desníveis entre as sociedades e suas gentes. Ademais, tendo se expandido para além dos horizontes “alternativos”, têm, paulatinamente, se tornado experiências

comunitárias mais institucionalizadas, abertas a um diálogo (possível) com a sociedade hegemônica (SANTOS Jr, 2006, p.8)<sup>39</sup>.

Por todos os lados da ecovila podemos avistar exemplares da árvore conhecida popularmente como araucária, árvore inspiradora do símbolo escolhido para representar a ecovila. A terra na qual estas e outras espécies arbóreas crescem está aberta para quem quiser dono dela ser, afinal, sobre ela tem-se o comum acordo de posse coletiva relativa a todos os membros da ecovila. Os membros são todos aqueles que, em determinado momento aderiram à proposta de viver em comunidade, mesmo ainda não morando em Terra UNA. No entanto, esta adesão passa, na verdade, por um longo processo que inclui várias etapas de envolvimento.

Primeiro, o interessado em se tornar membro da ecovila deve se candidatar a ser um colaborador e, sendo aceito pelo grupo dos já membros, fica na condição de colaborador por um período de, aproximadamente, seis meses, durante o qual contribui com um valor mensal de manutenção do espaço e alimentação e tem o direito de frequentar Terra UNA sempre que quiser. Nas próximas etapas, ele passa a participar de todas as reuniões, encontros e tomadas de decisões relativas à ecovila e passa da categoria de colaborador à categoria de associado, a qual pode ter a duração de dois anos, dependendo do grau de envolvimento dele com os demais membros.

Na etapa seguinte, se espera que o associado adquira a “joia”, que é um valor relativo ao que os demais membros já efetuaram sobre a terra, desde que esta foi comprada. No entanto, quando um associado compra a “joia”, não está adquirindo um pedaço de terra em Terra UNA, e sim toda a terra da ecovila, nesta posse coletiva.

O direito do associado é sobre um pequeno espaço de terra onde poderá desmatar para construir sua casa. Se o sócio quiser desistir do projeto de viver em comunidade na ecovila, esta casa não poderá ser vendida a quem ele “bem entender”, mas sim, o

---

<sup>39</sup> SANTOS Jr, Severiano. Ecovilas e comunidades Intencionais: Ética e Sustentabilidade no Viver Contemporâneo. In: **Encontro da Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Ambiente e Sociedade**. 23 a 29 de maio, 2006 – Brasília –DF – Brasil. p.1-16 Disponível em: <[http://www.anppas.org.br/encontro\\_anual/encontro3/GT8.html](http://www.anppas.org.br/encontro_anual/encontro3/GT8.html)>. Acesso em: 17 de janeiro de 2014.

destinatário da casa deverá passar por uma espécie de crivo dos demais membros da comunidade, para então ser aceito como um novo membro da ecovila.

Todas estas etapas e acordos são para garantir uma certa unidade entre os membros de forma que as relações venham a ser sustentáveis, por mais que um dos imperativos da vida em comunidade, como os próprios membros de Terra UNA propõem, seja uma celebração da diversidade e uma aposta na saída da zona de conforto. Entretanto, apostam na sustentabilidade de um lugar, de um grupo, sempre pensando nos frutos que as relações entre os integrantes geram.

Portanto, para se viver em comunidade, é preciso estar aberto e atento às relações e, por isso, estas etapas de adaptação à vida comunitária, que envolvem desde novas formas de tomada de decisão, como o consenso, até novas formas de relação com os recursos naturais e que, naturalmente, se estende aos demais grupos que integrem Terra UNA, mesmo que temporariamente, como os artistas participantes da residência artística.

Somos uma comunidade que tá em busca da sustentabilidade, o primeiro ponto que a gente trabalha da sustentabilidade é o da comunidade: como é que este grupo se mantém? Saem pessoas, entram pessoas, mas e se essa comunidade racha? O que adiante ter uma ecovila aqui? Vai ficar um terreno com algumas casinhas. Essa é talvez o nosso mote principal no mote de Terra UNA: de como manter o grupo com as situações que acontecem, com os conflitos que acontecem. Quando um grupo vem pra cá, seja uma rede de artistas, ou seja um grupo diverso, de outro caráter, de arquitetos, não importa, uma coisa que eles experimentam é o viver em comunidade (KHODJA, 2013 - ANEXO X).

Dentro do vale, cuja terra, portanto, é de posse coletiva de todos os membros, tanto moradores quanto associados e colaboradores de Terra UNA, há ainda uma área de Reserva Particular do Patrimônio Natural (RPPN). A RPPN é uma categoria de Unidade de Conservação definida pelo SNUC que protege uma área particular transformando-a em um bem para a humanidade, pois institui a proteção de uma área de floresta que passa a ter um caráter de preservação permanente, estando, portanto, protegida de qualquer agressão ou alteração, mesmo que a terra onde se encontra seja vendida para outra pessoa ou grupo.

A criação de uma RPPN sempre parte da iniciativa dos proprietários da terra onde esta faz parte, tendo sido, portanto, uma proposta da comunidade de Terra UNA que, junto



ao órgão financiador do projeto, no caso a ONG S.O.S Mata Atlântica, irão investir os recursos recebidos no reflorestamento da área.

Onde há vegetação preservada, como tanto a classificação de APA já antecipa bem como a classificação de RPPN, há animais nativos, ou não, daquele ambiente que ali residem ou por ali transitam para a manutenção e propagação da própria espécie e, conseqüentemente, das espécies do entorno. No caso das comunidades humanas, não há muitas diferenças, pois habitamos também um território, onde residimos ou passamos por ele agindo de diferentes formas com relação à propagação da nossa espécie e de outras, como na relação entre fauna e flora em ambientes florestais.

Trata-se, portanto, de habitar uma comunidade de artistas residentes, inseridos numa comunidade de membros de Terra UNA que, por sua vez, habita uma comunidade maior, tanto formada pela comunidade da cidade de Liberdade, como a comunidade biótica, de fauna e flora que cerca toda a região, além da imensa comunidade abiótica, composta pelas rochas, terra, minerais, água, etc.

A partir desta breve descrição ficamos a par da influência da extensa área florestal que é habitada por Terra UNA e por todos que por ali moram, trabalham, residem temporariamente ou apenas passam, seja para participar do programa de residência artística, apenas para conhecê-lo ou para compartilhar do funcionamento da ecovila realizando trabalhos de forma comunitária. É aqui que surge o ponto central da ecovila e que de certa forma reflete no programa de residências artísticas: as relações em comunidade.

Terra UNA foi fundada sobre uma visão ecológica que tem suas bases na sustentabilidade. Porém, diferente do que, comumente, se vê associado a este termo, no caso da ecovila, a sustentabilidade não está voltada apenas para o plano do meio ambiente, mas abraça a esfera das relações humanas, onde, ao que parece, seu foco é até maior, pois a partir das relações sociais é que partem as relações com o ambiente, o que faz parte de um processo que coloca em prática as três ecologias de Guattari, pois envolve a ecologia mental, a social e a ambiental.

Dentro da dinâmica de Terra UNA, cuja busca é pela sustentabilidade em todas as áreas, no âmbito da arte e dos trabalhos artísticos ali realizados, esta se depara com o componente do poético, do sensível e subjetivo. As relações entre estes aspectos construídas na ecovila, ficam muito evidentes nos textos publicados nos catálogos das residências artísticas realizadas pelo programa “Residência Artística Terra UNA”. Especialmente dentro do projeto “Arte e Sustentabilidade”, quando vários membros de Terra UNA foram convidados a participar do projeto de residência realizando uma espécie de acompanhamento dos artistas, percebemos as reflexões sobre o tema da sustentabilidade integrado à *poièsis*, como um alimento à subjetividade, como fica claro nas palavras de Jaya Pravaz: “Qual arte é sustentável? Importa que o seja? Sustento: alimento; arte sustentável; arte que alimenta o todo. Sustento para o indivíduo, sustentável para o planeta. Alimentando de significado, de profundidade, de nuances” (PRAVAZ, 2011)<sup>40</sup>.

É possível estabelecer pontes sobre estes dois termos, arte e sustentabilidade, simultaneamente, uma vez que ambos podem ser pensados através da descrição também presente no catálogo do projeto:

Sua natureza é ser diversa, dialogar com as diferentes áreas do conhecimento, interpretá-las e propor caminhos, utilizar-se de linguagens e elementos não convencionais para explicitar e realimentar nossos processos, infiltrar-se nos movimentos de transformações socioculturais, criar interfaces onde antes não existiam, abrir espaço para a realização da felicidade humana (KHODJA, 2011)<sup>41</sup>.

Numa provocação à busca pela felicidade, Emmanuel Khodja, um dos educadores da ecovila, tece um paralelo entre a sustentabilidade, a liberdade e a felicidade, inspirado pelas palavras de Joseph Beuys que, mais do que carvalhos, plantou muita ecologia no campo da arte.

---

<sup>40</sup> PRAVAZ, Jaya. 2011. Catálogo da residência artística “Arte e Sustentabilidade”, dentro do “Prêmio Interações Florestais”.

<sup>41</sup> KHODJA, Emmanuel. 2011. Catálogo da residência artística “Arte e Sustentabilidade”, dentro do “Prêmio Interações Florestais”.

Joseph Beuys disse que, “libertar as pessoas é o objetivo da arte, portanto a arte pra mim é a ciência da liberdade” (BEUYS, apud KHODJA, 2011)<sup>42</sup>. A partir disto, Khodja conclui que “a sustentabilidade é a ciência da felicidade” (p.61), pois pensada como uma ciência da liberdade a longo prazo, uma vez que a concepção de liberdade, muitas vezes, sugere em nós a capacidade de fazer o que se quer, a qualquer momento e, para que isto ocorra, este “qualquer momento” tem de ser estendido a “qualquer época” da civilização humana. A única forma de garantir esta liberdade, logo, esta felicidade, seria através da sinergia que a sustentabilidade propõe.

Uma dos pilares do trabalho educativo promovido pela ecovila está na reflexão sobre a revolução cultural necessária para que as bases, os valores e conceitos rumem em busca da sustentabilidade. Khodja (2009)<sup>43</sup>, define as três esferas ou dimensões humanas nas quais, em sua visão, este trabalho se dá: pessoal, social e ambiental, o que nos traz à tona um paralelo com as ecologias do eu, do *socius* e do meio ambiente. A dimensão pessoal representando, no esquema de Kothja, o relacionamento do EU com o EU; a dimensão social, o EU com o TU; e a dimensão ambiental, o EU com o NÓS, como escreve Khodja (2009) no artigo *Sustentabilidade?* (KHODJA, 2009)<sup>44</sup>.

Seguindo esta linha de pensamento, o autor aponta que, para se colocar em prática a dimensão pessoal, são necessárias ferramentas como as práticas de consumo consciente, a simplicidade voluntária, a ecologia profunda, a alfabetização ecológica e outros processos educacionais libertários, todos inseridos como maneiras de auxílio nesta revolução interna e individual.

Já na esfera social, as ferramentas concernem ao trabalho sob a ótica da cooperação, e não da competição, e aos modelos de organização mais circulares e menos hierárquicos, como princípios de governança circular, lideranças rotativas, tomadas de decisões participativas e tecnologias sociais que buscam uma comunicação mais harmônica e integrativa.

---

<sup>42</sup> Ibid., 2011. Catálogo da residência artística “Arte e Sustentabilidade”, dentro do “Prêmio Interações Florestais”..

<sup>43</sup> KHODJA, Emmanuel. 2009. Catálogo Ponto Florestal.

<sup>44</sup> Ibid., 2009. Catálogo Ponto Florestal.

Por fim, na dimensão ambiental, a importância é relativa ao uso de tecnologias que ofereçam alternativas para a diminuição dos impactos provenientes das atividades humanas sobre a Terra. Portanto, modelos como a permacultura, a agroecologia, agroflorestas, a bioconstrução, a produção de energias renováveis, os tratamentos de resíduos e reciclagem, entre outros mecanismos ecológicos para habitarmos o planeta de uma maneira saudável para todos os organismos aqui presentes, constituem a dimensão do EU com o NÓS, onde o NÓS representa todos os terráqueos bióticos e abióticos, incluindo também o planeta, ou Gaia, como um organismo, segundo James Lovelock e Lynn Margulis (LOVELOCK, 2006) propagam em sua Teoria de Gaia.

Terra UNA parece ser uma tentativa de seguirem no caminho destas três dimensões, a partir da dimensão ecológica que pode ter acesso através da vivência com seus membros e colaboradores:

o trabalho, deste ser vivo, que você é, consigo mesmo, de refletir sobre as suas crenças, os seus valores, a forma como você se relaciona com os seres humanos, a forma como você se relaciona com cada ser vivo e, pensando na família humana, nessa biosfera, se você quiser pensar assim, como essa biosfera vai criar as suas tecnologias e vai interagir de novo com habitação, com criação de alimentos, com água, com energia, etc. [...] Então, como é a sua ecologia interior, a relação que você tem consigo mesmo, com o seu corpo, com a sua saúde, com a sua mente, com os seus pensamentos, a sua relação com seus companheiros, com seus amigos, com o lugar que você habita, com a terra que você mete a mão, com o alimento que você come? Tudo isso serão expressões com aquilo que você tem de crenças (KHODJA, 2013 - ANEXO X).

O foco no coletivo, a partir da instância da subjetividade, fica exposta nas respostas de alguns moradores sobre a concepção de ecologia na dinâmica da ecovila, como nas palavras de Diogo Alvim:

é reaprender a conviver, valorizando o que cada um tem pra trazer, questionando, investigando e nos abrindo pra reconhecer e mudar algumas heranças, algumas heranças de dinâmica de poder, de manipulação, de controle, de cobrança, de decisão pra a partir disso forjar uma outra forma de cotidiano. A gente quer um outro cotidiano (ALVIM, 2013 - ANEXO XI).

A ecologia do eu ampliada ao *socius*, em Terra UNA, naturalmente se estende à ecologia do meio ambiente, no que ela tem de mais próximo às práticas do dia-a-dia:

a gente se dedica muito a isso, que seria uma ecologia no campo social e político, no campo interno político, principalmente, e aí os nossos acordos são, a gente tem um regimento interno e um estatuto também, mas no regimento interno existem vários destes acordos sobre o uso sustentável dos recursos, sobre o mínimo impacto, por exemplo, as casas têm que ter

um tratamento de água, tem que ter uma destinação de resíduos, enfim, mas isso é básico, a gente tenta ao máximo que o nosso estilo de consumo privilegie os orgânicos, os naturais, os integrais, e isso tanto do nível político como do nível saúde, mas tá tudo interligado (GUERRA, 2013 - ANEXO VIII).

Junto com a visão ecológica de Terra UNA, o que me chamou a atenção para a análise na perspectiva proposta neste capítulo foi um dos trechos de um artigo do Nadam Guerra sobre a experiência do Ponto Florestal em Cataguases, primeira experiência que levaria Terra UNA a propor um Ponto de Cultura na cidade de Liberdade.

Em *Brasa Acordada* (2009), Nadam Guerra, ao falar sobre o seu “Manifesto UM”, no qual constrói uma crítica de arte unissista que encare qualquer criação ou expressão artística com as mesmas ferramentas que já não diferenciam mais arte e vida, a define como:

uma crítica que não só pense o produto, mas também as pessoas e o processo. Uma crítica que pense antes ‘este produto é coerente consigo mesmo e seu contexto? É íntegro com as pessoas e os processos que o criaram? (GUERRA, 2009)<sup>45</sup>.

Esta contextualização apareceu, de novo, durante minha entrevista com o Nadam, quando conversamos sobre a importância das propostas trazerem uma comunicação com o contexto da ecovila, que ele definiu com o termo “contexto específico”, que tem relação com a pertinência de um determinado projeto ao contexto específico de Terra UNA.

Contexto específico é trabalhar sobre coisas específicas daqui, ou seja, trabalho sobre contexto específico, que é uma coisa que a gente valorizava, que o trabalho tenha realmente a ver com o contexto daqui, podia ser a ecovila Terra UNA ou o bairro, ou alguma coisa específica, o contexto, o contexto cultural, político, ecológico (GUERRA, 2013 - ANEXO VIII).

Este critério relacionado ao contexto da ecovila, faz parte de uma lista mais abrangente que pauta, de certa forma, o voto dos organizadores da Residência Artística sobre as propostas. Esta lista, inclusive, é enviada para os participantes da convocatória, a fim de que atentem para os critérios que podem ser interessantes de serem levados em conta na hora de votar nas propostas inscritas para a seleção a partir da convocatória. Reproduzo abaixo trechos da lista de critérios formulada no ano de 2011:

---

<sup>45</sup> GUERRA, Nadam. 2009. Catálogo Ponto Florestal.

-Os textos e imagens apresentam a proposta com clareza, objetividade e coerência?

-A partir do projeto (imagens e textos), do currículo, no tempo de 28 dias e por meio dos recursos disponíveis, é viável a realização da proposta?

-O projeto é pertinente levando em conta o contexto específico cultural, da ecovila, do ponto de cultura e de interação com os outros artistas?

-É original na ideia, na forma e/ou no contexto?

-É um trabalho com o qual você gostaria de colaborar?

-Como um critério de desempate, sugerimos que você distribua suas indicações por artistas das diversas regiões do país e por projetos com mídias diversas, contemplando a diversidade de expressões e linguagens.

Nadam afirma que o fato de a proposta ser pertinente ao contexto pode se constituir como um definidor de sucesso do processo durante a residência artística, o que acaba, também, por fortalecer bastante a ação dos votos no momento da seleção:

É claro que é importante, mas não é fundamental este contexto, sabe? Tem trabalhos incríveis que foram adaptados aqui e não levam em conta este contexto, mas a gente gosta disso, pede isso, pensa isso porque a gente tem uma relação aqui com o espaço mais a longo prazo, então propostas que trabalham com essas coisas do contexto são especialmente bem-vindas, não que os outros não (GUERRA, 2013 - ANEXO VIII).

Neste sentido, a residência artística na ecovila Terra UNA nos oferece um espaço-tempo onde os artistas são convidados a habitá-la a fim de também conservá-la, segundo as considerações que o conselho do programa de residência artística repassa aos participantes da convocatória. Há um olhar especial para a relação com a comunidade do entorno, como podemos perceber na fala de Emmanuel Khodja, um dos membros de Terra UNA, que tem acompanhado os programas de residência artística:

Eu acho que tem um aspecto interessante que é o quanto que ele consegue integrar realmente o seu trabalho num novo ambiente, já que ele gosta de fazer isso com as pessoas, e aí? Quando você chega aqui, já existe uma cultura, e aí? Você vai simplesmente repetir uma cultura urbana aqui e achar que tem o mesmo público? E até o próprio consumir a arte, você não quer fazer a sua arte só pra estar lá escondida no alto de uma montanha e ninguém ver, você que ela seja consumida em alguma instância, é claro que há os trabalhos que se escondem e esse é o conceito, mas em geral você quer que seja consumido, mas daí você tá fazendo algo que um público com uma cultura própria tem o interesse de consumir? [...] São culturas diferentes, se você consegue ler a cultura e também fazer com que o seu trabalho se integre a essa cultura, ou você tá simplesmente fazendo o seu trabalho como uma expressão independente se ela tá ecoando no público que tá consumindo (KHODJA, 2013 -ANEXO X).

Assim, sabendo desta característica contextual presente no processo de seleção, pensei numa primeira análise das obras produzidas na residência artística a partir do que resolvi chamar de *contexto relacional*, dentre as quais identifiquei dois regimes de criação: um regime da visualidade e um regime da relação. Estes aspectos, desenvolvidos em diálogo com teorias de Michel Foucault e Nicolas Bourriaud, serão abordados no Capítulo III, quando falarmos sobre os processos e as obras artísticas durante a vivência no “Prêmio TAC Terra UNA/ Residência Artística”.

## 2.2 – Intencionar novas formas de se relacionar: residir em ecovilas

É interessante, para compreendermos a formação do núcleo sócio-ambiental de Terra UNA, observarmos como ocorreu o surgimento e desenvolvimento das ecovilas no mundo, afinal, esta ação teve seu ápice, já instituída como movimento, na mesma década em que as residências artísticas começaram a surgir, ou seja, a partir de 1990.

De acordo com Dawson<sup>46</sup> (2014), o conceito de ecovila (*örkdorf*, em alemão) foi primeiramente utilizado de forma ampla pelo movimento ativista alemão anti-nuclear, na década de 80, porém apenas sendo difundido internacionalmente pela primeira vez, em 1991, por Robert e Diane Gilman.

Este casal de jornalistas foi contratado no ano de 1987 pela organização *Gaia Trust* da Dinamarca que, com o intuito de investir em pesquisas e fundos que abrissem caminhos de transição para um futuro mais sustentável e pacífico, encomendou um relatório que seria feito a partir de um projeto de estudo sobre comunidades intencionais e tradicionais ao longo do mundo e as relações que estas desenvolviam com a sustentabilidade.

Durante dois anos a pesquisa foi realizada com comunidades intencionais e tradicionais e, ao final, publicaram o relatório intitulado “Ecovilas e Comunidades

---

<sup>46</sup> DAWSON, J. *The ecovillage dream takes shape*. Disponível em: <[www.gaia.org/resources/JDawson\\_EcovillageDream.pdf](http://www.gaia.org/resources/JDawson_EcovillageDream.pdf)> Acesso em: 07 de janeiro de 2014.

Sustentáveis”, no qual admitiam que não havia sequer uma comunidade intencional que pudesse ser chamada de sustentável em sua totalidade.

Na análise feita pelo casal Gilman, a sustentabilidade nas comunidades visitadas se dava apenas por aspectos isolados como, por exemplo, em comunidades do Sri Lanka onde a religiosidade era um âmbito que contribuía para uma sustentabilidade no campo espiritual. Já outras comunidades exibiam uma sustentabilidade em distintas áreas como economia, etc., porém, havia ausência de um modelo que possuísse, em todas as áreas, a característica da sustentabilidade.

A conclusão de que não havia comunidades sustentáveis no mundo, ao invés de significar um resultado negativo da pesquisa, como poderia parecer à primeira vista, lançava luz sobre um outro fator que depois viria a ser fundamental para a disseminação das ecovilas no mundo. Todas as comunidades que o casal havia visitado tinham elementos que, se reunidos num modelo único, poderiam representar um bom desenvolvimento para uma comunidade que pudesse ser chamada de sustentável, ou uma comunidade que estivesse em “vias de”, no sentido de estarem a caminho de perpetuarem um desenvolvimento sustentável em diversos aspectos, mas cada um a seu modo de caminhar.

Entretanto, foi apenas a partir de um encontro entre comunidades intencionais, ocorrido em 1995 na Fundação *Findhorn*, na Escócia, que o relatório foi melhor sistematizado e popularizado. Na ocasião, foi, então, criada a *Global Ecovillages Network* (GEN), dando maior visibilidade e dinâmica ao movimento.

Este fato foi fundamental para a criação de um movimento das ecovilas que fizesse frente aos desafios impostos à criação e expansão de experiências comunitárias em base sustentáveis. Do mesmo modo como se deu com a criação e o surgimento das residências artísticas no mundo, o movimento das ecovilas, se servindo da recém-criada rede mundial de computadores e da *internet*, não só pôde tornar-se mais integrado regional e globalmente, bem como ajudou a espalhar a ideia para um número bem maior de pessoas, dando início a uma forte onda de criação de novas ecovilas.



Atualmente, não só a criação de novas ecovilas ocorre com uma certa constância, bem como a publicação e divulgação de pesquisas, além de sites e mapeamentos destas comunidades ao longo do mundo<sup>47</sup>. O que chamamos nos dias atuais de “modelo das ecovilas” é fruto deste estudo e também da conferência realizada na ecovila de *Findhorn*, na Escócia.

Aos poucos, tanto o conceito de ecovila como as experiências comunitárias que as sustentam têm feito parte dos circuitos políticos-institucionais de âmbitos variados, dialogando com estruturas decisórias locais, regionais, nacionais e também internacionais. Em 1996 membros da GEN participaram do encontro *Habitat II*, em Istambul, promovido pela ONU e isto fez com que tanto o conceito de ecovilas quanto a Rede passassem a ser melhor conhecidas pelo público e por demais instituições públicas. Foi em 1998 que as ecovilas *Cristal Waters* da Austrália, *Lebensgarten* da Alemanha e *Findhorn* da Escócia foram oficialmente consideradas pela ONU como modelos de excelência de vida sustentável, ao entrarem na “Lista das 100 melhores práticas”, que é editada pelo “Programa Habitat” bianualmente. No ano de 2000, mesmo sendo uma ONG, a GEN conseguiu obter o reconhecimento pela ONU de “organização oficial” com status consultivo no Conselho Econômico e Social do Comitê das Organizações Não Governamentais – (ECOSOC) (SANTOS Jr, 2006)<sup>48</sup>.

Dentro do movimento das ecovilas, se entende que a sustentabilidade possui oito dimensões relativas à governança, comunicação, arte ou cultura, economia, ecologia, saúde, educação e espiritualidade. Para estas oito dimensões, portanto, há uma bagagem de conhecimentos acumulados que foram experimentados e estão postos em prática pelas ecovilas ao redor do mundo.

---

<sup>47</sup> Mapa Ecoaldeas Abya Yala. Disponível em: <<http://ecoaldeasabyayala.blogspot.com.br/>> Acesso em: 14 de janeiro de 2014.

<sup>48</sup> SANTOS Jr, Severiano. Ecovilas e comunidades Intencionais: Ética e Sustentabilidade no Viver Contemporâneo. In: Encontro da Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Ambiente e Sociedade. 23 a 29 de maio, 2006 – Brasília –DF – Brasil. p.1-16 Disponível em: <[http://www.anppas.org.br/encontro\\_anual/encontro3/GT8.html](http://www.anppas.org.br/encontro_anual/encontro3/GT8.html)>. Acesso em: 17 de janeiro de 2014.

Estas experiências são, de certa forma, compiladas no curso denominado “Educação Gaia”<sup>49</sup>, que faz parte do programa educativo das ecovilas que compõem a Rede Global de Ecovilas. No Brasil, Terra UNA representa o núcleo responsável por realizar o curso nos estados do Rio de Janeiro e em Minas Gerais.

Entretanto, como já discutimos anteriormente, do mesmo modo como as campanhas ambientalistas realizadas pela mídia e publicidade se apropriam das iniciativas ecológicas a fim de promover uma atitude de consumismo, a denominação como “ecovila” também é utilizada para diversos fins, que vão desde condomínios de alto luxo em grandes metrópoles, até experiências como as de Terra UNA.

O que, atualmente, definem as ecovilas e as diferenciam da generalização do prefixo “eco”, empregado pela mídia, é que as ecovilas, de certa forma, são herdeiras dos movimentos emancipatórios do período que compreende as décadas de 1960 e 1970 e que, no desenvolvimento de novos projetos que incitavam novas ideias e experimentavam novos estilos, agiram politicamente tomando para si a responsabilidade diante de um mundo visto como decadente. Estas comunidades alternativas, em sua maioria, se deram em espaços rurais e semi-rurais, embora também tenha havido experiências em contextos urbanos. As experiências em ambientes rurais nos remetem à forma de vida das comunidades tradicionais, como citamos acima, embora, em contraponto a estas, a denominação de comunidades intencionais tenha sido dada aos grupos que possuem sua origem nas comunidades alternativas.

Foi assim que, para por em prática esses ideais e recriar vínculos e projetos comuns, que um grande número de pessoas começou a deixar os espaços urbanos para agrupar-se naquilo que ficou conhecido como comunidades alternativas. Para eles, um espaço possível de mudanças e de realização de sonhos, aqui e agora (SANTOS Jr, 2006, p.4)<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> Curso Educação Gaia – Design em sustentabilidade. Disponível em: <<http://www.terrauna.org.br/gaia/gaiauna2012.html>>. Acesso em: 26 de abril de 2014.

<sup>50</sup> SANTOS Jr, Severiano. Ecovilas e comunidades Intencionais: Ética e Sustentabilidade no Viver Contemporâneo. In: Encontro da Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Ambiente e Sociedade. 23 a 29 de maio, 2006 – Brasília –DF – Brasil. p.1-16 Disponível em: <[http://www.anppas.org.br/encontro\\_anual/encontro3/GT8.html](http://www.anppas.org.br/encontro_anual/encontro3/GT8.html)>. Acesso em: 17 de janeiro de 2014.

As ecovilas, a despeito da multiplicidade de influências e filosofias que professam, partilham ideais singulares de comunitarismo e de sustentabilidade. Portanto, como uma proposição que unifica as ecovilas, podemos dizer que estas, em suas matrizes, são necessariamente comunidades intencionais e sustentáveis, embora esta sustentabilidade se dê, muitas vezes, de forma estratificada.

No Brasil, o movimento começou a se fortalecer a partir dos anos de 1992 e 1993, durante as edições do Fórum Social Mundial e, também, por conta da organização, pelo próprio movimento mundial das ecovilas, de um banco de dados com mais de vinte e duas mil experiências de ecovilas catalogadas. Outro impulso veio com a criação e o desenvolvimento no país, do programa de educação que integra todas as ecovilas ao redor do mundo que são vinculadas à GEN, uma vez que estas enxergam a educação como uma ferramenta essencial de transformação. Portanto, o curso “Educação Gaia” sistematiza o conhecimento acumulado pelas experiências das ecovilas no mundo e, assim, partilha e multiplica o aprendizado destes cinquenta anos de desenvolvimento das iniciativas de se viver em comunidade.

Atualmente este programa educacional acontece em trinta e dois países. Há, em âmbito nacional, uma Rede Brasileira de Ecovilas e um conselho das comunidades alternativas brasileiras, a Associação Brasileira das Comunidades Alternativas (ABRASCA). Além destas organizações, anualmente se realiza o Encontro Nacional de Comunidades Alternativas (ENCA), cada vez realizado num lugar diferente do país e que contribui para o incentivo de continuidade das comunidades intencionais e também da criação de novas iniciativas.

Embora o movimento de ecovilas não seja muito forte no Brasil, quando comparado com as experiências ao redor do mundo, estas, por sua vez, consideradas muito mais antigas, há grandes exemplos de comunidades intencionais brasileiras como a “Vila Yamaguishi”<sup>51</sup>, no estado de São Paulo que é constituída por quarenta pessoas. Outro

---

<sup>51</sup> Portal Yamaguishi. Disponível em: < <http://www.yamaguishi.com.br> >. Acesso em: 21 de dezembro de 2013.

modelo de grande desenvolvimento é a comunidade “As Doze Tribos”, no Paraná. Como uma das formas de se relacionarem de modo sustentável no campo da economia, por exemplo, estas comunidades intencionais encontraram uma forma de economia comunitária. Em ambas as propostas não há posse particular, pois trabalham com caixa único e não há contas bancárias pessoais, o que é mais um exemplo das diversas dinâmicas sociais que uma ecovila pode sustentar.

Após esta breve explanação sobre a formação e desenvolvimento de ecovilas, tomando como base o fato de que a residência artística na ecovila Terra UNA é capaz de possibilitar aos artistas um universo de re-invenção e criação de outras formas de se relacionar na natureza, partimos do termo “comunidades intencionais” para que possamos olhar os grupos de artistas que são selecionados nas convocatórias para o programa de residência artística através de uma analogia com as tais comunidades, porém concebendo-as, como “comunidades intencionais temporárias”.

A partir disso, é inevitável não pensarmos no conceito de “zonas autônomas temporárias” (TAZ), como propõe Hakim Bey, cujas ideias tornaram-se referência para diferentes intervenções, manifestações, ações e movimentos espalhados pelo mundo. O conceito de Bey também engloba a noção de heterotopia de Foucault, pois em ambos os casos encontramos a experiência de libertação das formas de controle e poder, tanto exercidos pela sociedade como pelo Estado, pois quando Foucault (2009) propõe a suspensão do significado e sentido de um espaço habitual, este habitual está relacionado ao condicionamento dado pelas formas de poder. Como define Hakim Bey,

a TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la (BEY, 2001, p.19).

Assim, partindo do pressuposto que o grupo de artistas que chega à ecovila Terra UNA para habitá-la por alguns dias vem, em sua maioria, do meio urbano com intuito de fazer daquele espaço seu ambiente de trabalho, de produção, constituindo, pois uma “comunidade intencional temporária”, podemos relacioná-la com o que Diegues (2000) nos diz sobre as comunidades tradicionais, o que nos leva a refletir sobre em qual ponto se encontram estas duas dimensões de dinâmicas sociais:

Essas comunidades tradicionais têm também uma representação simbólica desse espaço que lhes fornece os meios de subsistência, os meios de trabalho e produção e os meios de produzir os aspectos materiais das relações sociais, isto é, os que compõem a estrutura de uma sociedade (DIEGUES, 2000, p. 39).

A representação simbólica do espaço é o que diferencia estes diversos grupos e os torna segregados, em parte, pela concepção de cultura que carregam e que, como é de se esperar, vai influenciar na relação deles com a natureza. Como afirma Godelier (apud DIEGUES, 2000), “a força mais profunda que movimenta o homem e faz com que invente novas formas de sociedade é sua capacidade de mudar suas relações com a natureza, ao transformá-la” (p.38).

Ainda seguindo esta linha de pensamento, quando trazemos à tona estas comparações colocamos a atenção na perspectiva que é a mais disseminada no meio urbano sobre a relação do ser humano na natureza: o ambientalismo, cuja postura que impõe àqueles que se iludem na tentativa de colocá-lo em prática (a partir das reflexões já tecidas no Capítulo I), de certa forma, mantém a "operacionalização de um neomito" (DIEGUES, 2000, p.39).

Antônio Diegues vê esta dinâmica concretizada, por exemplo, nas áreas naturais protegidas sem população e que na postura do ambientalismo capitalista contribui para um dualismo cultura/natureza, portanto, estancando a dimensão humana desta última, colocando-a em um lugar de pura contemplação estética, além de gerar uma despolitização da problemática ecológica.

Deste modo, o pensamento ambientalista, ao manter o modo de exploração dos recursos naturais sem propor alterações significativas na relação ser humano/natureza, reafirma a distância entre ambos isolando de um lado a natureza e, do outro, as ações humanas apenas possíveis de convivência com o meio natural através da mediação de dispositivos “eco”, cuja produção capitalista insiste em desenvolver com o objetivo último de manter o padrão de consumo. Ampliando a visão sobre os artistas residentes como uma espécie de comunidade intencional temporária onde a sustentabilidade pode se dar em vários aspectos, desde a utilização dos recursos naturais para a criação das obras - onde não haja a extinção ou a depreciação dos mesmos - até o fato de as obras não serem construídas com fins

comerciais nem mercantilistas, é possível refletirmos sobre as relações possíveis que há nesta interação entre o lugar onde os artistas/obras residem e sua transformação, bem como o processo inverso, da transformação que este espaço-tempo realiza no artista/obra levando em conta o envolvimento nesta interação das três ecologias do Guattari.

Mesmo que os artistas habitem o espaço apenas por um breve período de tempo, há, neste habitar, a possibilidade de constituição de sentidos que colocam em questão o dualismo que o discurso ambientalista mantém, onde a relação do ser humano é apartada da natureza. Portanto, em se tratando de uma comunidade intencional temporária residindo dentro de uma comunidade intencional perene, no entanto relacional, a constituição do sonho e da utopia parece ganhar ainda mais força e se mostra capaz de tecer as propostas artísticas que ali surgem, ou melhor, como já concluímos, incitam à “heterotopias ecológicas”.

Apesar de surgirem de formas diversas e adversas, na maioria das vezes em oposição aos contextos hegemônicos de suas épocas, as comunidades intencionais vigoram como experiências sociais ricas e inauditas, na tentativa de tornarem reais sonhos e utopias (SANTOS Jr, 2006, p.7)<sup>52</sup>.

### **2.3 - UNA: única, porém coletiva**

Uma vez que a própria constituição da comunidade intencional, ou ecovila Terra UNA, nasceu de um sonho coletivo e que a dimensão do sonho ainda reaparecerá como inspiração na criação do programa de residências artísticas que lá acontece, nos abrimos para o sonho artístico coletivo que perpassa aquele que se deixa afetar pela união, natureza e arte, significados presentes na própria definição do nome UNA:

Terra UNA nasce de um sonho coletivo de um grupo de amigos que descobriu três paixões em comum: a união, a natureza e a arte, por isso UNA. A união tem a ver com o amor, com o encontro, com a vontade de ser irmão e conviver junto e trabalhar junto; a natureza é essa paixão de cachoeiras e borboletas e florestas, e esse amor profundo pela vida, pela

---

<sup>52</sup> SANTOS Jr, Severiano. Ecovilas e comunidades Intencionais: Ética e Sustentabilidade no Viver Contemporâneo. In: Encontro da Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Ambiente e Sociedade. 23 a 29 de maio, 2006 – Brasília –DF – Brasil. p.1-16 Disponível em: <[http://www.anppas.org.br/encontro\\_anual/encontro3/GT8.html](http://www.anppas.org.br/encontro_anual/encontro3/GT8.html)>. Acesso em: 17 de janeiro de 2014.

terra; e a arte pra cada um é diferente, assim, a gente sempre partilhou um prazer pela dança, todo tipo de dança e a música também nos une, a gente tem isso em comum [...] (PRAVAZ, 2013 - ANEXO XII).

A história de Terra UNA, desde a origem das primeiras experiências realizadas pelo grupo que mais tarde viria a se unir enquanto um coletivo que optou por viver em comunidade ecológica numa área rural e florestal, partiu de um sonho geral de solidariedade, pois se deu através de conhecimentos teóricos e práticos sobre as redes de economia solidária, que se constituem como redes de troca que buscam encontrar outras formas de se relacionar economicamente, a partir de feiras de trocas, etc.

Em 2003, havia um grupo de amigos moradores do bairro de Santa Tereza no Rio de Janeiro que, a partir da proximidade com a prática da economia solidária, criou uma rede de trocas chamadas Flor & Ser. A partir desta experiência, o grupo foi se aprofundando no interesse sobre o novo paradigma ecológico de sustentabilidade planetária e com isso criaram um grupo de discussão chamado Arco-Íris. O grupo, a partir de reuniões semanais e por conta de integrantes que estavam realizando um curso sobre Formação de Ecovilas, foi aprendendo e discutindo temas como Liderança Circular, Consenso, Permacultura, Jogos Cooperativos, Antroposofia, etc., até que, após reflexões em conjunto, decidiram formar uma ecovila e saíram em busca de uma terra que pudesse ser o terreno onde o sonho cresceria.

Como já colocavam em práticas tecnologias sociais como tomada de decisão em círculo, o diálogo com as diferenças através, por exemplo, da Comunicação Não-Violenta<sup>53</sup> (CNV) que também auxiliava para a escuta e a fala que envolvia *feedbacks*, todas estas caracterizadas pelo grupo como formas saudáveis e produtivas de

---

<sup>53</sup> Definição divulgada no Catálogo “Almanaque Terra UNA HABITAT”: “A Comunicação Não-Violenta (CNV) é um processo de pesquisa contínua que apoia o estabelecimento de relações de parceria e cooperação, em que predomina a comunicação eficaz e com empatia. Enfatiza a importância de determinar essas ações como base de valores comuns. Quando usada de guia na construção de acordos, a CNV pode tomar a forma de uma série de distinções: observações e juízos de valor, sentimentos e opiniões, necessidades (ou valores universais) e estratégias, pedidos e exigências/ameaças. Uma comunicação à base destas distinções tende a evitar dinâmicas classificatórias, dominatórias e desreponsabilizantes, que rotulem ou enquadrem os interlocutores ou terceiros. A CNV enxerga uma continuidade entre as esferas pessoal, inter-pessoal e social, e proporciona formas práticas de intervir nelas” (GUERRA, 2013). A CNV foi criada por Mashall B. Rosenberg e sua principal livro é *Comunicação não-violenta: técnicas para aprimorar relacionamentos pessoais e profissionais* (2006). Disponível em: <<http://terrauna.org.br/habitat/habitat/habitat.html>> Acesso em: 23 de março de 2014.

comunicação, acreditaram que encontrar a terra propícia para ver o sonho crescer não seria tão difícil.

Porém, foi apenas depois de visitarem quase quarenta terras que, através da indicação de um amigo, chegaram ao bairro Soberbo, localizado no município de Liberdade, Serra da Mantiqueira, Minas Gerais. Foi quando perceberam que naquele vale poderiam plantar, cuidar e ver crescer a diversidade.

Em 2005 a terra foi comprada. A princípio no nome de dois membros do grupo, a terra depois foi transferida para todos os membros da associação quando esta se tornou uma ONG, do mesmo modo como a ecovila Terra UNA se organiza politicamente até hoje.

Como qualquer coisa que se planta vai crescer segundo os cuidados que receber, enquanto os membros ainda moravam no Rio de Janeiro, muitos já em casas coletivas, foram dialogando e criando a visão comum, o estatuto e o regimento interno da ecovila. Assim, foram dando forma à ecovila Terra UNA.

No terreno comprado havia inicialmente apenas duas moradias, que foram nomeadas de Casa da Borboleta e Casa da Tartaruga, logo após os membros terem se mudado pra lá. Estas passaram a ser habitadas por todos do grupo que se deslocaram para começarem o projeto de comunidade na terra, se tornando, portanto, casas coletivas. A partir daí foram construídos alojamentos coletivos, um salão e as casas dos moradores atuais, todas estas construções seguindo os princípios da bioconstrução<sup>54</sup>.

Com a terra habitada por moradores, a partir de 2007, puderam desenvolver uma horta orgânica e ainda plantações de milho, feijão, amaranto e árvores frutíferas.

---

<sup>54</sup> Definição do termo bioconstrução feita pela própria equipe de Terra UNA no “Almanaque Terra UNA HABITAT”, catálogo da residência artística realizada em abril de 2013 na ecovila: “Bioconstrução é um termo utilizado para se referir a construções onde a preocupação ecológica está presente desde a sua concepção até sua ocupação. Dentre as práticas, está a preocupação de utilizar materiais que não agridam o ambiente do entorno, reciclar materiais locais, aproveitar resíduos e minimizar o uso de matéria-prima do meio ambiente. Um dos principais focos é o máximo aproveitamento dos recursos disponíveis com o mínimo de impacto. O tratamento e o reaproveitamento de resíduos, coleta de águas pluviais, uso de fonte de energias renováveis e não-poluentes, aproveitamento máximo da iluminação natural em detrimento da artificial, são exemplos de preocupações na concepção desses projetos”(GUERRA, 2003, p.36). Disponível em:<<http://terrauna.org.br/habitat/habitat/habitat.html>> Acesso em: 23 de março de 2014.



Reformas nas casas coletivas também foram feitas e a Casa da Borboleta se transformou numa grande área coletiva com cozinha, área de serviço, refeitório, área das crianças, lojinha, biblioteca e ainda uma espécie de escritório improvisado para os moradores. Desde então, outros moradores vêm chegando e se integram contribuindo para o sonho de ver Terra UNA ficar cada vez mais madura:

Seguimos modelando nosso sonho e visão coletivos, evoluindo juntos, sempre em movimento, aprendendo da terra e nos inspirando nela. Estamos estudando este modo de ser ao mesmo tempo moradia e centro de visitação e vivências, compartilhando a nossa vida e as dádivas desta terra com os que chegam. O nome Terra UNA surgiu entre nós e veio permeado de significados. Descobrimos que existia na região uma tribo chamada Una, o que significa, no idioma deles, preto. Então, Terra UNA é terra preta, terra fértil...e nas letras de UNA temos os três pilares que permeiam nossa visão como grupo: União, Natureza e Arte <sup>55</sup>.

## **2.4- Dançar, performar, esculpir, colar, filmar, pintar, cavar, fotografar, experimentar um outro mapa**

Inventar um modo de estar juntos é, a saber, sonhar com uma co-habitação, bem como Flavia Vivacqua, artista e uma das três integrantes do conselho criador da “Residência Artística Terra UNA” ocorrida em 2007, pontua: “Interações Florestais vem de uma vivência num ambiente não urbano e de um processo de residência como uma convivência comunitária”<sup>56</sup>

Com influência da “Capacete Entretenimentos”, instituição que mantém, desde 2000, um programa de residência artística localizado em ambiente urbano que acolhe artistas convidados em casas do bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, com objetivo de integrar o artista à comunidade local e fornecer condições básicas para que possam desenvolver seus projetos, Nadam Guerra relembra que, em 2007, quando

---

<sup>55</sup> Trecho retirado do texto de criação coletiva denominado “Breve História de Terra UNA”, fixado no mural da “Lojinha”, localizada na Casa da Borboleta:

<sup>56</sup> GUERRA, Nadam. Depoimento feito no vídeo-documentário da realização da primeira edição do programa “Residência Artística Terra UNA” através do “Prêmio Interações Florestais” em 2008: Disponível em: <<http://www.terrauna.org.br/interacoesflorestais/video.html>> Acesso em: 15 de junho de 2013.

criaram o projeto para a ecovila esta era a única residência da qual ele tinha conhecimento:

[...] o Capacete no Rio, até essa época, 2007, 2008 era uma coisa meio mítica, tinha o Capacete, mas nenhum artista brasileiro participava [...]. Era uma coisa frequente, constante, interessante, mas não era muito acessível, quem era de arte sabia da existência, mas era uma coisa que meio inacessível, assim, meio “caramba, o Capacete”, mas era uma coisa que me estimulava [...] (GUERRA, 2013 - ANEXO VIII).

Assim, inicialmente planejada para acontecer de um modo semelhante ao que é desenvolvido pela maioria das residências artísticas no Brasil, onde os artistas têm o foco no desenvolvimento do seu processo de trabalho residindo no ambiente, o “Prêmio Interações Florestais” teve este nome bastante influenciado pelo projeto “Interferências Urbanas”, organizado pelo mesmo coletivo que realizava o “Arte de Portas Abertas”, no bairro de Santa Tereza. O “Interferências Urbanas” aconteceu durante alguns anos desde 2008 e consistia num prêmio que os artistas ganhavam a partir da votação de uma banca de seleção e recebiam uma verba para fazerem uma interferência de um fim de semana, ou dois, pela cidade do Rio de Janeiro.

Entretanto, o termo interferência dava, ao coletivo criador do programa “Residência Artística Terra UNA”, a ideia de intervir, que levantava a questão de uma inserção em algo que está inerte. Ou seja, passa a ideia de um conceito unilateral, pois agrega um ser ativo (que interfere) e outro passivo, (receptor da interferência), o que também traz a noção de embate e não de relação. Além disso, o que o grupo já havia presenciado no projeto realizado em Santa Teresa, trazia bastante a ideia de interferências pontuais, de certa forma, superficiais, que aconteciam, mas não tinha uma continuidade.

Foi neste sentido que a ideia de interação, ao contrário da ideia de violência que o termo intervenção suscitava, agradou mais ao grupo e criaram então o “Prêmio Interações Florestais”, no ano de 2008, inclusive, que já recebeu, no mesmo ano, o patrocínio do edital “Conexões Artes Visuais”, da FUNARTE/MinC, para ser colocado em prática na ecovila, configurando a primeira residência realizada a partir de uma convocatória aberta em Terra UNA, após a residência artística improvisada por Nadam Guerra e Jaya Pravaz em 2007, segundo o depoimento do artista:

[...] a gente ficou dormindo e vivendo o dia inteiro juntos na Casa da Tartaruga [...] no final a gente fez um trabalho, um vídeo do Domingos, um vídeo meu, fez todo mundo junto, a Alê e tal, a Cris tirou muitas fotos também, foi um momento rico, assim. E logo depois abriu o edital “Conexão Artes Visuais” , a gente saiu daqui em fevereiro e em abril abriu, a gente tava começando a escrever o projeto já quando abriu o “Conexão Artes Visuais” pela primeira vez, que foi uma novidade, não havia edital assim, foi o primeiro edital de arte visuais que abriu assim e a gente se encaixava completamente, “‘Conexão Artes Visuais’, exatamente o que a gente quer fazer tá lá escrito no edital, é o que eles pedem!”. E a gente se inscreveu e ganhou esse dinheiro, então foi meio no susto, assim. Então, de repente uma coisa que era totalmente longínqua, “ah, uma residência que existe na Europa financiada por dinheiro de não sei o quê”, sabe? Uma coisa totalmente longínqua fazia parte da política da FUNARTE de repente, porque dizia “residências artísticas” e residência artística não existia, como assim? Só o Capacete aqui no Rio, então, um projeto que dizia intercâmbio, residência artística, tava lá escrito bem claramente tudo o que a gente queria. Então, esse primeiro edital “Conexão” foi muito importante e dentro do parâmetro da FUNARTE, também (GUERRA, 2013 - ANEXO VIII).

O curioso desta epopéia de nomes e renomes é que, no ano de 2009, o governo lançou um edital chamado “Prêmio Interações Estéticas - Residências Artísticas em Pontos de Cultura”, também do MinC, que lançava como proposta o conceito de interação. Visto como uma influência para a política de financiamento público, o nome “Interações Florestais”, para Nadam Guerra, traz à tona a porosidade que há entre os projetos artísticos independentes, que são postos em prática constantemente, e a política governamental:

em “intervir” você tem uma coisa de conflito às vezes, intervir, fazer uma intervenção cirúrgica. E, o “interação” é alguma coisa que já se permeia mais, você recebe e você dá e você recebe e você dá. E até por isso, por esse nome se encaixar tanto na política do estado é porque foi absorvido pelo “Interações Estéticas”, que foi o que aconteceu em 2009 pela primeira vez e que uma das fontes de inspiração é, claro, o “Interações Florestais”. Então eu acho que a gente interage, mesmo, a política de governo não é uma coisa que tá caindo do céu, é uma coisa que eles se alimentam das coisas que estão dando certo no mundo, no Brasil, e eles recriaram como uma política pros Pontos de Cultura se fortalecerem esse edital do “Interações Estéticas”(GUERRA, 2013 - ANEXO VIII)

Foi, portanto, a partir deste edital que o programa de residências artísticas em Terra UNA se adaptou para promover outras residências que funcionam através de investimentos particulares ou através do apoio de alguma galeria que queira patrocinar a estadia de artistas escolhidos pelo mesmo processo de seleção, como ocorreu no ano de 2013 com o patrocínio da Galeria Toulouse de Arte Contemporânea, do Rio de Janeiro.

Atualmente, há três instâncias acontecendo simultaneamente em Terra UNA: enquanto artistas residem e habitam o espaço, moradores da ecovila interagem, ao mesmo tempo em que os artistas com aquele espaço-tempo, e também com os processos artístico e, ainda, há simultaneamente a dimensão da relação direta com a comunidade da cidade de Liberdade através das oficinas realizadas pelo Ponto de Cultura e na Escola de Ensino Fundamental e Médio da mesma cidade.

O Ponto de Cultura e suas implicações para as residências artísticas que lá acontecem, e vice-versa, se deram a partir do “Prêmio Interações Estéticas - Residências Artísticas em Pontos de Cultura” que, a partir do ano de 2010, subsidiou algumas das residências ocorridas na ecovila. No edital deste prêmio, no que confere aos objetivos do mesmo, há o foco no processo colaborativo entre artistas e os membros do Ponto de Cultura:

#### 1. Do Objeto

1.1. Este Edital visa, em parceria com a Secretaria de Cidadania e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura, premiar 50 projetos de residências artísticas em todo o território nacional.

1.2. Serão aceitas inscrições de projetos dos diversos segmentos artísticos, observando o item 1.1 e 1.3 deste edital, sem restrições de temáticas ou suportes, com exceção daquelas previstas na Constituição Federal.

1.3. A Bolsa Interações Estéticas tem como objetivo apoiar projetos por meio do intercâmbio cultural e estético em rede. Este processo se dará através da realização de iniciativas de residências que promovam a mobilidade, a experimentação artística e a reflexão crítica, fortalecendo e realimentando com ações inovadoras a rede de artistas e pontos de cultura e comunidades que direta ou indiretamente se relaciona com o projeto desenvolvido.

a) Entende-se, neste edital, por Interações Estéticas o conjunto de interações/experiências nos diferentes segmentos e realidades no campo da arte que se realizam num processo colaborativo entre artistas, comunidade local, instituições com os quais o projeto estabeleça diálogo.

b) Pontos de Cultura é o reconhecimento atribuído a núcleos de cultura, juridicamente constituídos como entidades não governamentais, sem fins lucrativos e que desenvolvem ações culturais continuadas, reconhecidas publicamente a partir de ato normativo do Município, Estado, Distrito Federal ou União, em consonância com os princípios e objetivos do Programa Cultura Viva. Mais informações são encontradas no endereço eletrônico: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/pontode-cultura/>.

1.4. Os projetos de residência artística constituem-se no deslocamento do artista para um Ponto de Cultura com o objetivo de desenvolver um processo de criação associado à troca de experiências, linguagens,

conhecimentos e realidades em conjunto com profissionais das instituições envolvidas e suas respectivas comunidades.<sup>57</sup>

Porém, embora o edital “Interações Estéticas” só tenha patrocinado as residências em Terra UNA a partir de 2010, desde 2007 o trabalho de dezenas de artistas, a cada programa da “Residência Artística Terra UNA”, instaura naquele espaço-tempo diversas instalações, performances, ações, etc., que abordam a ecologia mental de várias formas.

Quando se trata de constituir novos tipos de sociabilidade, a artista Michelle Moura, residente na primeira edição do programa, em 2008, coloca em questão um dos maiores levantes da contemporaneidade quando comenta a residência: “uma proposta muito interessante a partir de uma ótica que parece que impossibilita a competição” (MOURA, 2008)<sup>58</sup>.

Fazendo um paralelo com o conceito de “heterotopia” do Foucault (1966), um lugar sem competição, antes de ser considerado quase uma utopia nos dias de hoje, pode ser revisto como uma heterotopia, pois que se faz presente em propostas artísticas como a da residência em Terra UNA, sendo uma contestação ao mesmo tempo mítica, porque simbólica, e real do espaço em que vivemos.

Nós não vivemos num espaço neutro, plano. Nós não vivemos, morremos ou amamos no retângulo de uma folha de papel. Nós vivemos, morremos e amamos num espaço recortado, enquadrado, matizado com zonas claras e escuras, diferenças de níveis, degraus de escadas, cheias, corcovas, regiões duras e outras friáveis, penetráveis, porosas. Há regiões de passagem: ruas, trens, metrô; regiões do transitório: cafés, cinemas, praias, hotéis e também as regiões fechadas do repouso e do lar. Eu sonho com uma ciência que teria como objeto esses espaços diferentes, esses outros lugares, essas contestações míticas e reais do espaço em que vivemos. Essa ciência não estudaria as utopias, pois é preciso reservar esse nome para o que não tem lugar. Mas, ela estudaria as heterotopias, espaços absolutamente outros e forçosamente a ciência em questão se chamaria, ela se chama já “Heterotopologia”<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Bolsa Interações Estéticas Residências Artísticas em Pontos de Cultura 2012. Disponível em: <[http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2012/08/Edital\\_Bolsa-Interações-Estéticas\\_2012.pdf](http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2012/08/Edital_Bolsa-Interações-Estéticas_2012.pdf)> Acesso em: 23 de março de 2013

<sup>58</sup> MOURA, Michelle. Catálogo do “Prêmio Interações Florestais Residências Artísticas Terra UNA”, 2008. Vídeo-documentário da residência artística. Disponível em: <<http://www.terrauna.org.br/interacoesflorestais/video.html>> Acesso em: 21 de fevereiro de 2014.

<sup>59</sup> FOUCAULT, Michel. **Michel Foucault por ele mesmo** (Michel Foucault Par Lui Même).1966. Filme de Philippe Calderon. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xkn31sjh4To>>. Acesso em: 30 de maio de 2013.

Para a arte relacional, a noção de sentido não é preexistente à ação humana, portanto este apenas passa a existir a partir dos contatos sociais e das construções coletivas, indo no sentido de uma coabitação. O conceito de coabitação é relativo há um lugar central que a obra reserva para a negociação, pois que aí se dá o desenvolvimento de uma coabitação, porque contém uma ética do observador. Portanto, a partir da disponibilidade de negociação, há uma coabitação, que só é possível a partir do observador.

Por sua vez, a obra que porta essa abertura para a negociação se inscreve na história das obras que levam o espectador a tomar consciência do contexto em que se encontra, como o proposto pelos *environments* dos anos 1960. Essa tomada de consciência do contexto, e inclusive a denominação a qual se refere *environment* é diretamente ligada à noção de ecologia, se ampliarmos a interpretação para as relações que a tomada de consciência do “ambiente” provoca, assim como é o significado da palavra em inglês.

O conceito de coabitação também se relaciona com a experiência sensível baseada na troca. Para Bourriaud, o que estabelece a experiência artística atual é a co-presença dos espectadores diante da obra, esta podendo ser efetiva ou simbólica. Bourriaud fala até mesmo de projetos artísticos festivos, onde o público se vê cada vez mais levado em conta: “a arte não transcende as preocupações do cotidiano: ela nos põe diante da realidade através de uma relação singular com o mundo através de uma ficção” (BOURRIAUD, 2009, p.80-81). Mas, esta ficção nos atravessa e nos remete a um real. Bourriaud acredita que a arte atual na sua forma relacional é marcada pela democraticidade porque são formas que negociam com o espectador relações abertas, não resolvidas de antemão:

Retomar a ideia de pluralidade para a cultura contemporânea nascida da modernidade significa inventar modos de estar-juntos, formas de integrações que ultrapassem a fatalidade das famílias, dos guetos do tecnoconvívio e das instituições coletivas que nos são oferecidas. Não podemos dar prosseguimento à modernidade a não ser superando as lutas que ela nos legou: em nossas sociedades pós-industriais, o mais urgente não é mais a emancipação do indivíduo, e sim a da comunicação inter-humana, a

emancipação da dimensão relacional da existência (BOURRIAUD, 2009, p.84).

Marcos José Santos de Moraes (2009), ao justificar o surgimento das residências artísticas na década de 1990, mesma época do auge do desenvolvimento das ecovilas no mundo, levanta a questão de que as iniciativas de programas de residências artísticas conseguiram se fortalecer e expandir as propostas, bem como influenciar novas dinâmicas propositoras de espaços de arte, apenas facilitadas pelas redes de comunicação. Como vimos anteriormente, a mesma justificativa é apontada pelos pesquisadores do movimento das ecovilas no mundo.

Ao comparar as colônias rurais de artistas na Europa entre o final do século XIX e início do século XX, em meio à ampliação da urbanização característica da segunda metade do século XIX, Moraes (2009) observa que estes eram espaços pra onde os artistas se dirigiam a fim de se cercarem de um espaço de proximidade com a natureza e, naturalmente, com a simplicidade da vida nestas condições.

Reconhecendo o movimento de fuga do artista para um reencontro com o instante da criação em meio a ambientes rurais e de natureza, Moraes (2009) afirma que estas colônias eram “caracterizadas por uma proposta utópica de escapar da civilização industrial e criar um espaço idílico que poderia encarnar uma ‘espécie de romantismo bucólico’” (MORAES, 2009, p.14-15). A partir disso, o autor conclui que estas colônias apontam numa direção distinta da propugnada pelas residências artísticas no mundo contemporâneo.

Se não se pode deixar de lado o caráter utópico presentes nas colônias de artistas, fator que corresponde ao processo de questionamento e, frequentemente, de tentativa de superar as contradições internas do modernismo industrial, esse componente pode ser visto como um dos diferenciais entre as atuais residências, e que as distanciam daquela concepção de espaço para a arte; estas últimas encarnam um papel mais incisivo, ao não propugnarem pela visão utópica, como solução para o mundo, mas no sentido de busca de alternativas para se verem inseridas no contexto de sua atuação, devem ser pensadas, assim, como as heterotopias, conceito originado do pensador Michel Foucault (MORAES, 2009, p.15).

Esta direção propagada pelas residências artísticas atuais, somada a do movimento de ecovilas, ambos surgidos com força na década de 1990, pode ser também estendida a uma “categoria” de artista, que segundo Bourriaud, surge também neste ano e que vai se somar, de certa forma, à proposta de socialidade tanto das residências quanto das

ecovilas. Segundo Bourriaud, sobre a ideologia dominante, esta “quer que o artista seja sozinho, sonha com o artista solitário e indômito” (BOURRIAUD, 2009, p.113).

Portanto, os “artistas relacionais”, ou os que trabalhavam na esfera relacional, aparecem no ano de 1990 e se lançam numa atitude de comunicação que privilegia o contato e a qualidade tátil, além de um privilégio pelo imediatismo em suas práticas. Estes artistas atribuem uma prioridade ao tempo em detrimento do espaço, o que vai constituir a imaterialidade das obras desta década. As obras têm uma resolução formal que se aproxima da eternidade por ser pontual e temporária.

Em relação a este tempo promovido pela arte relacional, Bourriaud fala sobre uma utopia no cotidiano subjetivo que instaura um tempo real de experimentações concretas e fragmentárias:

A obra de arte apresenta-se como um *interstício social* (grifo do autor) no qual são possíveis essas experiências e essas novas “possibilidades de vida”: parece mais urgente reinventar relações possíveis com os vizinhos de que entoar loas ao amanhã. (BOURRIAUD, 2009, p.62)

Bourriaud coloca que, em contraponto ao “imaginário de oposição” do modernismo, segundo os termos de Gilbert Durand, o imaginário de nossa época se preocupa com negociações, vínculos, coexistências. Podemos expandir estas proposições de relações para os contratos estéticos, os quais, segundo Bourriaud, consistem em

criar *modi vivendi* que permitam relações sociais mais justas, modos de vida mais densas, combinações de vida existências múltiplas e fecundas. Da mesma forma, a arte não tenta mais imaginar utopias, e sim construir espaços concretos (BOURRIAUD, 2009, p.63).

A arte relacional inspira-se, principalmente, em processos maleáveis que regem a vida comum, concebendo o cotidiano como terreno de muita fecundidade. Não há, até mesmo, um foco nas mídias como o privilégio da forma visual da comunicação. Os relacionais atuam promovendo uma mudança na sensibilidade coletiva, o que também é uma transformação da percepção. O que está em questão, em questionamento, é a divisão arbitrária entre o gesto, que gera as relações, e as formas por ele produzidas.

Os objetos e as instituições, o emprego do tempo e as obras são, ao mesmo tempo, resultados das relações humanas – pois concretizam o trabalho social – e produtores de relações – pois organizam modos de socialidade e regulam os encontros humanos (BOURRIAUD, 2009, p.66).



Em uma residência artística, deixar-se habitar pela experiência predispõe sempre uma abertura. Esta abertura e a habitação que ela provoca podem ser pensadas tanto em termos do sujeito quanto dos processos criativos que a residência artística em Terra UNA propõe, a começar pelo processo seletivo aberto e autogestionado, ou auto-curatorial, como seus organizadores o definem. No espaço-tempo da residência artística em Terra UNA, onde todas as decisões são tomadas em consenso, se promove uma abertura à qual o deixar-se habitar convoca, como expressa a fala de Domingos Guimarães, criador do programa de residência artística junto a Nadam Guerra:

Com divulgação, inscrição, seleção e difusão da produção dos artistas via internet, o projeto consolida a prática da autogestão no processo seletivo dos residentes e seus projetos, capacitando artistas para interagir e discutir as propostas apresentadas em processos de decisão dialógicos e horizontais e ativando redes de arte, educação, cultura, ecologia e comunicação (GUIMARÃES; REDIN, 2012, p.92)<sup>60</sup>.

É interessante pensarmos sobre esta mesma interatividade que é ampliada nos vetores de comunicação, uma vez que os sites ou programas interativos se configuram como um novo espaço de convívio através do qual é possível estabelecer novos contatos com o objeto cultural.

Embora, Bourriaud faça uma crítica a estes novos espaços como portadores de “ilusão de uma democracia interativa”, ambiente no qual a “sociedade do espetáculo” institui uma sociedade dos figurantes, no caso de Terra UNA, a proposta é de que não haja figurantes e protagonistas, pois, ao comentar o encontro que se dá através da convocatória aberta, divulgada pelo site da ecovila, Nadam Guerra o compara ao funcionamento de uma comunidade que, mesmo apenas virtualmente, procura estabelecer um diálogo a fim de que uma decisão seja tomada por todos de forma igualitária:

é uma coisa de comunidade, de *sangha*, como dizem os budistas, *sangha* é a comunidade artística ou a comunidade de algum grupo que seja religioso,

---

<sup>60</sup> GUIMARÃES, Domingos; REDIN, Mayana. “Prêmio Interações Florestais – Residências artísticas Terra UNA”. In: BEZERRA, André (ORG.). Prêmio Interações Estéticas Residências Artísticas em Pontos de Cultura 2008, 2009, 2010, 2011. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012. 160p. Disponível em: <[http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2013/03/Catalogo\\_Premio-Funarte-Interacoes-Esteticas-Residencias-Art%C3%ADsticas-em-Pontos-de-Cultura-2008-2010.pdf.pdf](http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2013/03/Catalogo_Premio-Funarte-Interacoes-Esteticas-Residencias-Art%C3%ADsticas-em-Pontos-de-Cultura-2008-2010.pdf.pdf)> Acesso em: 15 de fevereiro 2013.

de alguma família, é uma *sangha*. As pessoas todas que querem participar da residência fazem parte da mesma classe, se você quiser, ou de uma mesma família, estão trabalhando num mesmo sentido, por mais que cada um goste de uma coisa ou de outra mas eles estão interessados numa mesma coisa que é vir fazer arte aqui, então eles tem uma coisa em comum, pode ser considerado uma comunidade, mesmo que virtualmente. Então, como essa comunidade toma uma decisão junto? (GUERRA, 2013 - ANEXO VIII).

Esta característica processual nos faz pensar na arte atual e sua forma relacional que expressa o que Bourriaud (2009) chama de “democraticidade”, uma vez que produz formas que dependem da negociação de relações abertas com o espectador, no caso todos os artistas participantes da convocatória para a residência artística em Terra UNA, uma vez que naquele momento passam a ser todos espectadores, ao mesmo tempo em que artistas, num ambiente onde não há relações definidas de antemão, ambiente virtual que pode ser pensado como um território em formação, onde a relação com a arte, que o processo convocatório da residência artística em questão aborda, propõe a criação de um novo arranjo, assim como a arte em si é vista por Guattari.

A arte forma um território privilegiado da individuação, sendo esta última, para Guattari, consequência final da subjetividade. A partir disso, Bourriaud (2009) define o pensamento guattariano como um empreendimento de “des-naturalização” da subjetividade e seu desdobramento no campo da arte, relacionando-a ao quadro da economia geral, quando cria a ecosofia.

Esta des-naturalização envolve o paradoxo de não haver nada mais natural que a subjetividade e também nada mais construído, elaborado, trabalhado. É fato, criam-se novas modalidades de subjetivação, porém esta criação se dá tanto pelo sistema de equipamentos coletivos formados pelas ideologias e categorias de pensamento, como pela atividade artística. E é aí que a residência artística em Terra UNA floresce: a arte é produção de subjetividade, um arranjo produtivo sobre o qual a *eco mental* e o *socius* se constroem.

### Capítulo III

## A residência artística: des-rotinas de passos junto a antepassados em busca de obras em moto-contínuo<sup>61</sup>

Como quem embarca numa viagem rumo ao desconhecido, se é que todas não são assim devido ao caráter imprevisível que lhes é inerente, depois de um mês trocando *emails* com a organização do programa “Residência Artística Terra UNA”, finalmente foi no dia da partida da rodoviária do Rio de Janeiro para o trajeto que nos levaria até a cidade de Liberdade em Minas Gerais, que conheci os artistas que acompanharia, ou, talvez, com os quais residiria, ou melhor, residentes com os quais viveria em companhia em Terra UNA. Os seres com os quais viveria em arte, agora, eu diria.

Acompanhada da curadora e crítica de arte Beatriz Lemos, uma das organizadoras do programa de residência artística, e de apenas duas pessoas selecionadas para a residência, saímos da rodoviária do Rio de Janeiro no dia 20 de fevereiro de 2013 num ônibus de viagem com destino à ecovila Terra UNA. Seguiram neste ônibus Kamilla Nunes (curadora convidada para participar da residência), vinda de Santa Catarina e Lucas Sargentelli, cuja cidade de origem era o Rio de Janeiro.

Já os demais artistas selecionados, Pedro Victor Brandão, Rodrigo Tavares Bessone da Cruz Ferreira (Bartolo) e Louise Botkay, (todos vindos do Rio de Janeiro) optaram por irem de carro. Fomos informados que a artista Louise Botkay só chegaria dois dias após

---

<sup>61</sup> “Um moto-contínuo ou máquina de movimento perpétuo (em latim *perpetuum móbile*) são classes de máquinas hipotéticas as quais reutilizariam indefinidamente a energia gerada por seu próprio movimento. É consenso científico que moto-contínuos são impossíveis de serem construídos, pois violariam a primeira ou a segunda lei da termodinâmica. Os princípios da termodinâmica são tão bem estabelecidos, tanto teoricamente quanto experimentalmente, que propostas de moto-contínuos são universalmente vistas com descrença pelos físicos. Um moto-contínuo (mecânico) além de violar as lei da termodinâmica, violaria também a chamada Lei Áurea da Mecânica, onde o trabalho aplicado é igual ou maior que o trabalho realizado. Apesar do fato de moto-contínuos serem fisicamente impossíveis de existir, em termos do atual entendimento das leis da Física, a busca por tais dispositivos permanece popular. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Moto-cont%C3%ADnuo>> Acesso em: 15 de junho de 2013.

o início da residência, por conta de questões profissionais e que Elena Landínez, artista colombiana convidada através da parceria de Terra UNA com a *Residência La Tierra*, já nos aguardava na ecovila.

### **3.1 - Diário de (um) campo: terra produtiva de lama, canções, jogos, comidas inesperadas, silêncios partilhados, xixi a céu aberto, consensos e vaga-lumes performáticos em mudas de arte**

É da estrada que início este relato, afinal, esta é canal de passagem concretizando em cada um que por ela se arrisca, uma mudança em tempo real de aspectos de variadas ordens, o que inclui mudar de clima, solo, cheiros, cores, hábitos. Após duas horas de viagem por estrada de asfalto, pixe preto que, ao sol, é brilho conhecido dos nossos sentidos na selva urbana em que habitamos, a van que seguia em direção à Terra UNA, parou na rodoviária da cidade de Resende (RJ), e lá encontramos com mais dois artistas que se tornariam residentes, Kaloan Meenochite e Denise Alves-Rodrigues, pois ambos vinham da cidade de São Paulo (SP).

A partir deste ponto, com o grupo dos residentes selecionados, pegamos uma van enviada pelos organizadores da residência artística que nos levaria até a ecovila Terra UNA. Este trajeto, que até certo instante seguiu numa estrada ordinária aos olhos acostumados ao cimento, de repente pousou sobre uma estrada de terra amarelada, o que obrigou o automóvel a desacelerar bruscamente, tornando a viagem um tanto quanto contemplativa, quase como se fazem com os carros que transportam turistas em ambientes idílicos. Seguíamos, portanto, lentos e embebidos em silêncio, o que destoava do som da van que, por opção de algumas pessoas, tocava músicas variadas de um dispositivo de mp3 cedido por um dos artistas. Partíamos ao desconhecido, mesmo com aportes tecnológicos em meio à área rural e florestal que se apresentava desde a estrada.

Esta trilha aberta para outros sentidos na amarela estrada de terra, que teria a duração de uma hora, aproximadamente, caso seguisse no ritmo do pixe sobre o solo, durou longas e tranquilas três horas devido, principalmente, ao ritmo lento que a

estrada de chão exigiu do transporte. Havia uma certa expectativa no ar. Em meio à tanta novidade que nos aguardava, já havia sido dito sobre o sinal para celular ser quase inexistente em Terra UNA e ainda pairavam dúvidas sobre a possibilidade de acesso à internet na área da ecovila. Enquanto a tarde caía dentro da van, alguns assombros sobre inusitadas paisagens como as árvores em formatos curiosos teciam os primeiros fios de interação entre os artistas.

Após uma breve parada na cidade de Bocaína de Minas, onde fomos avisados que a partir daquele ponto não haveria mais sinal de celular, seguimos até a cidade de Liberdade, especificamente o bairro de Soberbo, onde a ecovila está localizada. No caminho, íamos avistando pequenas placas à beira da estrada de terra com o desenho de uma árvore presente na região, a araucária. Sabíamos, então, que Terra UNA se aproximava.

A chegada na ecovila foi ao cair da tarde. Nadam Guerra, organizador da residência artística, e Amanda junto a sua filha Tainá, ambas também membros da ecovila, nos receberam na entrada de Terra UNA: havia fome, alegria e frio. Os artistas conheceram os alojamentos onde se instalaram rapidamente e, sabendo que algo quente e saboroso esperava a todos na cozinha coletiva, descemos e jantamos juntos na Casa da Borboleta, uma das construções coletivas de Terra UNA que abriga a cozinha e outras áreas comunitárias relacionadas a ela, como uma extensa varanda onde há várias mesas coletivas.

Esta casa batizada pelos moradores de Terra UNA como Casa da Borboleta, como fiquei sabendo depois, já fazia parte da propriedade quando esta foi comprada pelos membros da ecovila. Estes apenas reformaram-na, ampliando a cozinha e fazendo o amplo espaço da varanda onde os artistas tomam o café da manhã, almoçam e jantam, além de realizarem ali também reuniões e qualquer outra atividade que necessite de um amplo espaço cimentado, pois ali é uma das maiores áreas planas construídas da ecovila.

Dentro da cozinha, além do fato do fogão à lenha, naturalmente, aproximar as pessoas em volta do fogo, por conta da baixa temperatura que toma conta de Terra UNA ao cair da noite em qualquer estação do ano, este é também o ponto de encontro da

comunidade da ecovila, pois é nela que se reúnem todos os moradores a cada almoço, prática que eles cultivam desde que moravam em casas próximas no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro.

Portanto, na hora do almoço, se reúnem artistas residentes e moradores da ecovila e seus filhos, trabalhadores da ecovila, visitantes, vizinhos de Terra UNA que vem para almoçar com os moradores e ainda quem mais estiver passando por lá, e então vemos quão grande é a ação de reunião que o ato do alimento pode provocar.

Em Terra UNA, toda refeição é vivida pela comunidade como uma celebração. Durante a primeira reunião para o jantar, em nosso primeiro dia na ecovila, fomos apresentados à prática de fazer uma roda antes de iniciarmos a alimentação. Todos nós, de mãos dadas, cantamos uma canção puxada por quem se sentisse à vontade para tal ação de partilhar o som e o instante. A intenção parecia estar mais no celebrar em comunidade, no compartilhar o instante presente e precedente à refeição, do que em se saber quem puxaria a canção, ou mesmo qual seria a música. Assim, as canções seguiram abrindo todas as refeições, o que nos levava à mesa sempre com um sorriso no rosto e o corpo mais leve, devido à descontração e alegria ocasionadas pelos simples passos dançados ao ritmo das canções.

Marcinha, uma das responsáveis pela produção local desta residência artística e também membro de Terra UNA, após o jantar no primeiro dia de residência, nos apresentou o funcionamento da ecovila. Este, num primeiro momento, nos deu a impressão de seguir num ritmo bastante diferente do da cidade, pois, era nítido, havia o corte físico com o ambiente urbano e seu tempo, mas não só. Havia uma lógica de inclusão no ar e uma grande amabilidade, se é que há como se falar em “amor maior”.

Em Terra UNA, tanto os artistas residentes quanto os visitantes, que chegam para conhecer o projeto da ecovila ou o programa de residência artística, são convidados a participarem de práticas relacionadas ao funcionamento do espaço. Todos os espaços na ecovila têm por princípio modos de funcionamento sustentável, desde a reciclagem dos dejetos orgânicos à divisão e manutenção das tarefas cotidianas.

Acordos internos entre os membros da ecovila definem o modo de funcionamento do lugar como, por exemplo, a cozinha coletiva. Há um acordo feito pelos membros da ecovila de que ali dentro não se cozinha nenhuma espécie de carne. Embora a maioria dos moradores de Terra UNA não seja vegetariana, como poderíamos pensar, e sim onívoros seletivos - pessoas que eventualmente decidem por comer carne em eventos especiais - o acordo estabelecido entre os moradores e que, naturalmente, se estende aos residentes e visitantes da ecovila, é que o cozimento de qualquer tipo de carne só é permitido em suas casas particulares.

Dentre os pontos tratados estão as indicações sobre o funcionamento do banheiro, que em Terra UNA se chama “banheiro seco” pelo motivo mais óbvio: nele não há utilização de água. Os dejetos “secos” – pois, neste caso, o xixi é o seu oposto, ou seja, dejetos molhados - são feitos num balde que é coberto por serragem a cada “ida ao banheiro”. A manutenção destes, assim como das demais atividades da ecovila, é feita pelos artistas residentes e também pelos membros da ecovila. Já os xixis devem ser feitos numa espécie de *tchipis*, que em Terra UNA recebe o apelido carinhoso de “xipis”, tendas que abrigam fundos e estreitos buracos no chão, sobre o qual pode-se esvaziar a bexiga. Porém, a quem não agrada o “xipi”, pode se sentir à vontade para irrigar outras áreas da ecovila. Em Terra UNA o xixi “é livre”, pode ser feito em qualquer lugar do chão, da floresta, nas moitas, na grama, etc., desde que não na horta e nem sobre hortaliça alguma utilizada na alimentação.

Todo o lixo de Terra UNA é separado entre “seco” e “orgânico”, pois praticam a reciclagem do lixo orgânico em composteiras e minhocários que acabam gerando adubo em grande quantidade para a horta e para o pomar. Quanto aos lixos não-recicláveis que são gerados, como camisinhas, fraldas, absorventes, absorventes internos, pilhas, baterias, fio dental e guimbas de cigarros, estes devem ser separados pelo usuário e levados para alguma cidade onde se espera que haja uma coleta e programa de tratamento especializado.

Quanto aos fumantes que vão para a residência, embora não seja permitido fumar nos espaços coletivos, é permitido que se fume a uma distância de, no mínimo, 50 metros destes e também no estacionamento da ecovila. Já o uso dos demais psicoativos, o uso

destes, a quem se identifique com a prática, fica restrito às áreas particulares, nunca permitidos nas áreas comuns da ecovila.

Esta mesma restrição de ambientes para algumas práticas, acontece com relação à prática de nudismo nas cachoeiras. Esta prática é permitida, porém, somos indicados a dar preferência para realizá-la na cachoeira localizada próxima à cozinha, por esta ser mais restrita aos moradores de Terra UNA, diferente das outras quedas d'água, que também são frequentadas pelos moradores do entorno da ecovila.

Além dos avisos que toda residência carrega, seja ela concreta ou significativa de um modo de estar, como o uso ponderado dos recursos elétricos e do gás em Terra UNA utilizado para aquecer os chuveiros dos alojamentos, na residência artística o ritmo é algo fundamental. Não tão diferente das canções que são entoadas antes das refeições, os grupos residentes geralmente estabelecem um ritmo de trabalho que é particular de cada convivência, porém é interessante quando se atenta para esta construção, uma vez que isso vai influenciar bastante o caminhar e as trilhas abertas por cada residência artística que por lá se instala.

Sendo assim, sobre esta construção do ritmo do grupo, fomos apresentados às práticas do “silêncio” e da “partilha”, ações (ou, poderíamos dizer, não-ações) coletivas que também fazem parte do ritmo de Terra UNA. Precedidos pelo “silêncio” que se inicia quinze minutos antes do momento da “partilha”, entramos em um momento onde o que mais importa é a escuta, ingrediente fundamental para o viver em comunidade.

O “silêncio”, como o nome diz, se constitui, diariamente, no silenciar que toma a forma de um círculo entre as pessoas que estiverem sentadas dentro do salão, à meia luz, às 18h45, o que constitui um ambiente de meditação coletiva. A proposta é que este silêncio se estenda a todas as pessoas que estejam transitando pelos espaços coletivos da ecovila neste horário. E, após este, às 19h, se vive a “partilha”, um dos momentos mais especiais de escuta e troca no processo de residência artística, onde se compartilha de tudo, sonhos e sentimentos, práticas do dia-a-dia, confissões, desabafos e o que mais surgir entre aqueles que estão dispostos a abrir seus ouvidos ao próximo.



Todas estas nuances que constituem o ritmo da residência são entremeadas pelo som grave que emana de um grande búzio localizado na varanda da cozinha, quando soprado por quem tiver fôlego na ação de convocar a todos para as atividades coletivas, inclusive as refeições. Assim como o som que se expande do búzio a todos os cantos de Terra UNA e marca o ritmo da residência, os artistas junto aos membros da ecovila, no expandir de suas fronteiras e possibilidades, são convidados a habitar a residência e permitir que esta os habite numa reconstrução de mundo, na criação de novas formas de viver.

Para que estas novas relações, estas interações humanas e florestais se deem, são necessários alguns acordos, que no caso específico desta residência, foram chamados de “acordos TAC”. Estes foram feitos durante a primeira manhã da residência artística, no dia em que todos se apresentaram e falaram sobre suas propostas.

Os acordos realizados foram relacionados aos seguintes aspectos: honrar parcerias, como na divulgação de algum trabalho que tivesse tido a ajuda de outro artista, para que os créditos fossem dados ao mesmo; clareza nas relações, o que influenciaria quanto ao aspecto da honra com relação às parcerias; desapego das ideias, a fim de que houvesse uma abertura das propostas aos processos relacionais que pudessem acontecer; não-triangulação, para garantir a integridade entre todos os participantes da residência artística, não havendo a formação de “núcleos” ou, as também conhecidas, “panelinhas”; prática de *feedback*, o que garante o retorno da impressão de qualquer pessoa com relação à ação de outra, como uma espécie de resposta à algo que é proposto, contribuindo para que não haja mal-entendidos entre as pessoas; confidencialidade, que dispensa comentários; pegou-usou-guardou, regra simples e prática para manutenção da “saúde” do ambiente da ecovila como um todo, por este ser comunitário; equilíbrio de trabalho, acordo que vem para lembrar do objetivo da residência artística, mas, não só, pois abre janelas para a restauração do ser em meio à rotina de trabalhos e vivências no ambiente e, por fim, a pontualidade, contribuidora do ritmo como um todo.

Tínhamos pela frente, portanto, vinte dias, uma vez que ao todo a residência compreenderia vinte e um dias. Neste período, durante todos os dias, tínhamos a

abertura do dia com uma dinâmica corporal, fosse o *yoga* ou as aulas de expressão corporal realizadas por uma das voluntárias, a artista Florencia Martinez, da Argentina. O espaço do Salão era aberto a quem se interessasse em compartilhar dinâmicas pela manhã com o intuito de despertar corpo e mente. Houve, até mesmo, aulas do ritmo “cumbia” com a artista colombiana Elena Landinéz.

Também seria o corpo que, da mesma maneira, iria auxiliar a todos no processo de seleção do artista a ser escolhido para ganhar o prêmio extra concedido pela TAC, relativo à residência artística de um mês na *Residência en La Tierra*, na Colômbia, pois o processo de escolha foi realizada através da tomada de decisão por consenso a partir de uma dinâmica mediada pelo Nadam.

O consenso é uma maneira de não haver hierarquia na tomada de decisão, em contraponto a regimes como a tirania ou a autocracia, em que apenas uma pessoa decide, além da democracia, processo pelo qual quanto mais pessoas votarem em uma proposta, numa proporção mínima de cinquenta mais um, aquela proposta é aceita em detrimento das outras. A perspectiva da tomada de decisão pelo consenso é a de que todos devem tomar a decisão juntos para que a decisão seja, realmente, de todos, por mais que haja restrições sobre o aspecto que está sendo votado. Nadam explica um pouco desta lógica:

é como a gente faz em Terra UNA, então uma pessoa não concorda, então a gente continua conversando. Podia votar, seria muito mais rápido, vota e pronto, mas a ideia é que não, se essa pessoa não foi escutada, ela não vai participar da realização, ela vai boicotar, mesmo que inconscientemente, ou naturalmente ela vai, não vai estar tão envolvida na realização e a ideia é pra todos realizarem, então todos tem que ser contemplados na decisão (GUERRA, 2013 - ANEXO VIII).

Para a escolha do artista que seria contemplado com o prêmio de passar um mês na *Residencia en la Tierra*, na Colômbia, participaram da seleção todos os artistas residentes e ainda a curadora convidada, Kamilla Nunes e Bia Lemos, enquanto eu participei como observadora. Nadam fez a mediação e isto deu ao processo uma particularidade que, provavelmente, se fosse feito por outro membro de Terra UNA, não teria, o que tornou a decisão por consenso quase performática, no sentido de utilização do corpo.

Primeiramente todos foram convidados a andar pelo espaço do salão, livremente. E quando fossem tocados pela Nadam no ombro, poderiam dizer o motivo pelo qual gostariam de participar da residência artística na *Residencia en la Tierra*, na Colômbia. Dentro disso, a medida que os artistas iam falando, um por um, sobre a sua relação com a possibilidade de irem para esta residência, o que tinham em mente, como a viagem iria interferir em seus demais projetos e etc., apareciam condições prós e contras relacionadas à agenda pessoal de cada um, uma vez que a viagem para a *Residencia en la Tierra* já tinha uma data aproximada para acontecer, por volta de julho de 2013. Portanto, em meio a justificativas positivas, de interesses em desenvolver determinada pesquisa artística, cada um expunha facilidades e entraves à viagem que já faziam parte da sua programação para aquele período do ano.

Depois desta primeira etapa, onde as falas eram feitas um a um enquanto caminhavam pela sala, foram convidados a escreverem, individualmente, num papel o nome da pessoa na qual votariam para ir à Colômbia. Feito isso, depositaram os papéis em um canto da sala e depois Bia Lemos foi abrindo um por um e fazendo a contagem em voz alta. Foram definidos, então os dois artistas que mais receberam votos. Embora Denise tivesse recebido uma quantidade muito maior de votos do que todos os outros artistas, o Kaloan ficou em segundo lugar na contagem dos votos. A estes dois artistas, Kaloan e Denise, Nadam pediu que ficassem cada um em um lado da sala, voltados com as costas para o centro da mesma, onde os demais artistas foram instruídos por ele a caminharem livremente. Desta vez, os artistas, exceto Denise e Kaloan, caminharam livremente até o momento em que Nadam bateu as mãos. Neste instante, cada artista deveria caminhar na direção de um dos dois artistas finalistas para votar em quem deveria ganhar a viagem à Colômbia.

Feita esta terceira etapa, houve uma maioria de pessoas apoiando a ida de Denise, no entanto ainda havia alguns artistas que ainda haviam votado no Kaloan. Como ainda havia uma divisão no grupo, Nadam mediu uma quarta etapa, propondo que Denise fosse a escolhida para ganhar o prêmio da viagem. Então, ao se sentarem em círculo, teve início realmente o consenso, onde a proposta de Nadam, sobre a Denise ser a ganhadora da viagem, deveria ser discutida entre todos até que chegassem num acordo sobre a mesma. Neste momento, sentados em círculo e refletindo sobre a sua

ação de escolha, os prós e contras da viagem para cada um dos dois finalistas foi aparecendo de modo mais claro, pois as justificativas apareceram como uma conversa entre todos os integrantes da residência. Foi quando os motivos e as dificuldades e facilidades de cada um dos dois finalistas ficaram ainda mais claras e houve um consenso geral de que a escolhida para fazer a *Residência La Tierra* deveria ser a Denise, inclusive na opinião do próprio Kaloan, que disse ter votado em Denise para ir à residência na Colômbia.

Além das reuniões do coletivo de residentes, como a exposta acima, havia um cronograma construído pelos próprios artistas, que funcionava como um “esqueleto” das atividades do dia. Este era dividido em horários determinados e suas respectivas práticas: 7h - prática de corpo; 8h - café da manhã; 9h30 às 13h - atividades do período da manhã; 13h - almoço; 14h30 às 18h: atividades do período da tarde; 19h - partilha; 19h40 - jantar; 20h30 às 22h - atividades do período da noite.

Portanto, quem estivesse participando das práticas de corpo, não poderia estar com o nome no quadro de atividades referente ao preparo do café da manhã, por exemplo. Estes acordos relativos às preferências e disponibilidades para as atividades eram feitos de modo livre e aberto entre os residentes. No período da tarde, as atividades ficavam livres, a não ser em casos de realização de alguma reunião sobre os andamentos dos trabalhos, ou alguma proposta de palestra/bate-papo realizada pelos membros da ecovila aos artistas residentes, como a palestra sobre o tema do movimento das ecovilas no mundo e a Comunicação Não Violenta (CNV), sugerida por uma das organizadoras da residência artística, a curadora Beatriz Lemos, para ser realizada por Diogo Alvim, membro da ecovila.

Os residentes aproveitavam o período da tarde para darem continuidade aos seus processos de trabalho e, muitas vezes, organizavam caminhadas para exploração do entorno da ecovila, o que também contribuía para os trabalhos individuais, pois realizavam experimentações no contato com o espaço e com o ambiente, ampliando percepções.

As caminhadas eram previamente definidas por um ou mais residentes e geralmente feitas com o objetivo de darem prosseguimento aos processos. Todas as atividades e

encontros, incluindo as caminhadas, a feitura do almoço, a limpeza do banheiro, etc., eram sempre feitas permeadas por conversas entre os residentes que iam desde comentários sobre o percurso artístico de cada um na residência, mas também fora dela, como projetos e obras já realizadas e ainda propostas para o futuro. Nestas conversas, se davam muitas criações de parcerias para serem realizadas durante a vivência na ecovila, como um artista auxiliando no trabalho de outro.

Esta exploração do espaço que as caminhadas empreendiam, tanto pela ecovila como na região do entorno, incluindo as propriedades dos moradores vizinhos, também se deu no próprio interior de Terra UNA durante, por exemplo, nossa primeira tarde como residentes. Pois, foi quando, após o café da manhã coletivo, Nadam Guerra nos apresentou todo o espaço, enquanto ia mostrando as construções feitas com as técnicas de bioconstrução e permacultura dentro da propriedade coletiva da ecovila.

Durante esta visita mediada pelo Nadam, os artistas caminharam por Terra UNA conhecendo as construções, os sistemas de bioconstrução, exemplos de reciclagem e diversos tratamentos de resíduos orgânicos, como a compostagem, o método de filtração do banheiro molhado, reaproveitamento de materiais como vidros e ainda as demais formas alternativas de se pensar a bioconstrução.

Era notável o interesse dos artistas, que se dava sobre diversos temas, incluindo a origem dos materiais utilizados para a construção, a vazão que os resíduos orgânicos reciclados podem ter no funcionamento da ecovila, etc. Além de todo o charme que o próprio ambiente de beleza natural e o peculiar modo de funcionamento da ecovila exercia sobre os residentes, havia ainda a forte presença de uma dinâmica temporal que fazia com que os artistas tivessem que se organizar de modo que possibilitasse, minimamente, o cumprimento de suas propostas iniciais dentro do prazo.

O tempo de processo de criação que dispunham estando lá, por sua vez, como durante outras edições do programa “Residência Artística Terra UNA”, integrava, ao final, uma exposição das obras em Terra UNA que seria tanto aberta ao demais residentes quanto aos moradores da ecovila e da área do entorno, ou seja, toda a comunidade do entorno e ainda do centro de Liberdade e de Bocaína de Minas – as cidades mais próximas de Terra UNA- se fazem convidadas. Houve, por exemplo, algumas pessoas,

amigos dos artistas e dos curadores presentes na residência artística, que se deslocaram do Rio de Janeiro para a ecovila apenas para verem a apresentação das obras.

A possibilidade de os próprios residentes participarem como espectadores das obras se fez pelo fato de, no dia da exposição, organizarem uma espécie de roteiro. Neste, geralmente elaborado a partir de um desenho feito à mão pelo residente por algum residente que se interou – no caso a desenhista Elena Landínez – vimos o espaço da ecovila distribuído como um mapa onde os pontos foram numerados e nomeados a partir dos títulos das obras e dos horários em que foram apresentadas. Esta distribuição é decidida por consenso, em reunião com todos os residentes, dias antes da exposição.

### **3.2 – Corpos animados em residir: se deixar semear pelo que serve de guia**

Corpos sentados em círculo embevecidos pela penumbra do salão seguindo um ritmo diário de encontro sempre às 18h45 confeccionavam em carne, osso, afetos e perceptos, respirações e silêncio, os momentos da “partilha”. Era durante estes que também se constituíam linhas de fugas e se construía novos territórios, pois se trabalhava com a escuta, mais do que qualquer outra coisa, para a qual se fazia imprescindível

[...] dissolver o medo, modular ritmos, abrir intervalos de desaceleração; não como uma finalidade em si mesma, simples oposição à aceleração, sob forma de preguiça ou ócio, mas sim como condição para escutar o rumor sutil das intensidades. Aprender a sustentar-se na metaestabilidade, no vórtice da tensão do paradoxo entre estar atravessado pela tomada de consistência de novos territórios e ter que situar-se ainda em perda de consistência. Instalar-se no olho do furacão dos fluxos que atravessam a subjetividade, mantendo sempre como norte a proteção da vida em seu processo infinito de diferenciação, processo difícil, mas muito generoso (ROLNIK, 2002, p. 6).

Assim, em Terra UNA, os processos de cada artista foram entremeados por dinâmicas em grupo, estas, muitas vezes, com foco na dimensão corporal, como os momentos

matutinos, contribuindo para um corpo disponibilizado ao processo de criação. Houve também ainda outras vivências em grupo realizadas no período da manhã, como o caso da performer Polina Porras. A artista, de passagem por poucos dias na ecovila a fim de conhecer o programa de residência artística, reuniu todos os residentes numa ação de silêncio, escuta, transitoriedade e permanência<sup>62</sup>.

O encontro, entre os residentes e as pedras, proposto por Polina, culminou numa escultura que, ao final, ao comentarem sobre a experiência, compararam a pétrea criação a um barco, o que nos remete ao nascimento das formas para a tradição materialista iniciada por Lucrecio e Epicuro. As formas, nesta tradição, nascem do desvio e do encontro aleatório entre dois elementos até então paralelos e, para que haja a criação de um mundo, este encontro tem de ser duradouro. A unificação numa forma é o que garante esta duração, pois é como se este tivesse que “dar liga”, condição *sine qua non* através da qual é possível gerar um “encontro fortuito duradouro” (BOURRIAUD, 2009, p.27).

Este aglutinante dos átomos na obra tem a ver com o sentido nascente da mesma, independente de uma “matéria unificadora” concreta, vide a nossa experiência visual que apreende os pontos de ligação entre os esparsos elementos de uma instalação, por exemplo. Estas “formas-mundos”, como Bourriaud nomeia, assumem a condição

---

<sup>62</sup> Polina Porras, pela manhã, pediu aos residentes que buscassem, cada um, duas pedras de qualquer tamanho e formato que lhes tivessem atraído a atenção pelo terreno da ecovila. A artista marcou um local onde nos encontraríamos e foi escolhido um espaço de grama plano, próximo ao campo de vôlei da ecovila, que é margeado por floresta. Ao chegarmos no local no horário marcado, fizemos um círculo de mãos dadas e, a partir daí, Polina, que estava conduzindo a experiência, nos deu a indicação de que tínhamos pego um barco que havia nos deixado em uma ilha deserta, onde éramos os únicos residentes daquele lugar. Nesta ilha, iríamos começar uma nova vida, mas para que esta tivesse início tínhamos que construir, primeiramente, um monumento, uma escultura que seria a fonte de energia, portanto, a fonte de tudo. A sobrevivência e a construção desta nova vida, de cada um de nós, mas também do coletivo que agora habitava aquela “ilha”, dependeria da construção deste objeto, desta espécie de escultura, por isso teríamos que colocar toda a atenção e intenção em sua construção. A construção deste monumento deveria ser feita em silêncio e cada um teria que colocar suas pedras, ou seja, ninguém poderia colocar as pedras pelo outro. Todas as pedras teriam que funcionar como suporte de outras, somente a última pedra, pela sua posição, não suportaria nenhuma outra sobre ela. Assim, cada pedra teria que ter a função de conceder base à outra pedra. Em meio a todas estas relações de equilíbrio, a escultura não deveria cair e, caso isso acontecesse, deveríamos recomeçar todo o processo, ou seja, construir uma forma capaz de ser duradoura.

de um conjunto de unidades que podem ser reativadas por um observador-manipulador.

Ampliando para o que Émile Durkheim, pai da sociologia, considera como “coisas”, ou seja, os “fatos sociais”, podemos concluir que “a forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica” (BOURRIAUD, 2009, p.29). Assim, ela, a obra, não é o efeito secundário de uma composição, como suporia uma estética formalista, e sim o princípio ativo de uma trajetória (movimento) que se desenrola através de signos, objetos, formas, gestos. A forma relacional estaria, portanto, mergulhada na dimensão do diálogo, que extrapola a relação artista-obra, dando o sentido à mesma através do diálogo para com o externo, feito das subjetividades que se relacionam com a obra.

Consequentemente, nesta concepção, cada obra de arte particular é a proposta de habitar um mundo em comum, uma vez que as interações humanas girariam em torno de algo comum e, assim, comporiam a obra. Portanto, o trabalho de cada artista construiria um feixe de relações com o mundo, que geraria outras relações e assim por diante.

Observando as práticas artísticas contemporâneas, deveríamos falar mais em ‘formações’ do que em ‘formas’, ao contrário de um objeto fechado em si mesmo graças a um estilo e a uma assinatura, a arte atual mostra que só existe forma no encontro fortuito, na relação dinâmica de uma proposição artística com outras formações, artísticas ou não (BOURRIAUD, 2009, p.29-30).

Para Bourriaud, a teoria relacional constitui uma teoria da forma, que só ocorre de fato quando coloca em jogo interações humanas. O que o autor define como forma é:

uma unidade coerente, uma estrutura (entidade autônoma de dependências internas) que apresenta as características de um mundo: a obra de arte não detém o monopólio da forma; ela é apenas um subconjunto na totalidade das formas existentes (BOURRIAUD, 2009, p.26).

Para Bourriaud, a forma só assume sua consistência e concretude como existência real quando coloca em jogo interações humanas. O autor aponta que, assim, retoma-se a questão do olhar para o escritor Witold Gombrowicz, para quem “nossa forma é apenas uma propriedade relacional que nos liga aos que nos reificam pelo olhar” (p. 30), no entanto, este inteligível que o romancista expõe através do olhar, Bourriaud



expande para todo o inteligível que nos cabe a partir das interações humanas que nascem através do diálogo que o artista inicia com sua obra.

Portanto, seria diferente se este estudo tivesse como objetivo a identificação determinada de qual enunciação ecológica se faz presente no ato da realização da obra pelo artista e levasse em conta, para tal fim, por exemplo, os discursos ecológicos que a ecocrítica determina para a crítica literária. Não sendo esta a nossa intenção, e sim uma observação das possibilidades de um habitar ecológico da arte sob a perspectiva guattariana a partir da vivência durante a residência, foi a partir do acompanhamento das propostas dos residentes e seus respectivos processos que pudemos perceber dois regimes de criação que instauraram diferentes óticas sobre as propostas-processos, embora ambos constituam modos de ação dentro da realidade existente. Sobre este último aspecto, Bourriaud afirma que

em outros tempos, as obras já não perseguem a meta de formar realidade imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista (BOURRIAUD, 2009, p. 18).

Assim como os jardins botânicos e os gabinetes de história natural tiveram importância fundamental para a cultura clássica, por suscitar o visível relevo das formas, em Terra UNA o ambiente rural e florestal serve aos artistas que lá irão trabalhar, porém, do modo como Bourriaud coloca:

Não existem formas na natureza, no estado selvagem, porque é nosso olhar que as cria, recortando-as na espessura do visível. As formas desenvolvem-se umas a partir das outras (BOURRIAUD, 2009, p.30).

Portanto, quanto aos dois regimes de criação que guiaram as propostas-processos, estes se referem ao regime da visualidade e ao regime das relações. Na citação de Bourriaud, podemos perceber ambos os regimes acontecendo ao mesmo tempo, bem com se dá em alguns propostas artísticas dentro da residência.

A fim de pensarmos este paralelo, proponho iniciarmos sobre o regime da visualidade, visto que este é o sentido mais privilegiado pelo ser humano no contexto da sociedade contemporânea. Não é à toa que o regime da visualidade tem uma relação intrínseca com a rede arqueológica responsável, na idade clássica, pelo saber da natureza e, conseqüentemente, pela constituição da história da mesma.

O conto *O idioma analítico de John Wilkins*, do escritor Jorge Luis Borges, cita “uma certa enciclopédia chinesa” que, ao dividir os animais, instala o paradoxo ao descrever uma taxonomia que, diferente de sua função habitual, de esclarecer o pensamento, indo na direção contrária, torna este impossível. O texto que abala a profusão dos seres é o que ocasiona risos e inspira Michael Foucault a escrever a obra *As palavras e as coisas* (1981), como o próprio filósofo aponta no prefácio do livro.

Ao se questionar sobre o lugar onde as coisas enumeradas em tal taxonomia poderiam se encontrar, Foucault responde que é apenas no não-lugar que a linguagem instala:

A monstruosidade que Borges faz circular na sua enumeração consiste, ao contrário, em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado. O impossível não é vizinhança das coisas, é o lugar mesmo onde elas poderiam avizinhar-se [...] onde eles poderiam jamais se encontrar, a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no não-lugar da linguagem? (FOUCAULT, 1981, p.6).

A linguagem, neste caso, ao desdobrar estes animais, abre um espaço impensável, pois a única coisa que os une, o fio condutor é composto pelas letras do alfabeto. Não há, como a imagem da clássica taxonomia aponta, uma “tábua de trabalho”. E, é esta abertura na linguagem que, ao instalar um não-lugar, abre espaço permitindo fábulas e discursos.

As *utopias* consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As *heterotopias* inquietam, sem dúvida, porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe” e, não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. Eis porque as utopias permitem as fábulas (FOUCAULT, 1981, p.7-8).

Kamilla Nunes, curadora selecionada para participar da residência na condição, também, de artista residente, uma vez que tinha uma proposta de trabalho que consistia em desenvolver textos acerca dos processos dos residentes, os quais, além de estar presenciando, também estava vivenciando, expressou um processo criativo que ia ao encontro das questões expostas acima, pois sua proposta era completamente dependente dos processos de trabalho dos demais artistas.

A curadora, que então, transitava entre as duas categorias, a de artista residente e de curadora, se propôs a escrever sobre os processos e os acontecimentos vivenciados em Terra UNA misturando ficção e realidade. Kamilla trouxe para a residência três livros de contos de autores contemporâneos, para inspirá-la neste processo: “Flores”, do Mário Ballatin; “Anões”, da Verônica Stigger e “Mínimos, Múltiplos e Comuns”, do João Gilberto Noll.

Os textos escritos por Kamilla (ANEXO XV) falam sobre triangulações, movimentos, tragédias-cômicas, realidade e ficção, acontecimentos reais e fictícios durante a residência artística em Terra UNA. Seus textos sobre os trabalhos foram feitos, como a própria curadora define, “de uma forma não convencional” (NUNES, 2013, informação verbal)<sup>63</sup>.

Kamilla escreveu a partir da construção de algumas personagens literárias como, por exemplo, uma senhora que olha o tempo todo pra todos os residentes com um telescópio e, também, uma espécie de *voyeur* que anda a cavalo e espera ansiosamente por todos os artistas que chegam em Terra UNA.

Eu não pretendo dizer no livro que são ficções e se as pessoas tiverem um mínimo de bom senso vão saber que tem coisas ali que não poderiam ser verdade. Eu queria que essa mescla acontecesse, mesmo, no plano real [...] São textos que passam mais a sensação que vocês estão trazendo pra mim com a obra e com a vivência, do que necessariamente citar trabalho e blá blá blá, enfim, estou tentando trazer elementos que estão acontecendo no entorno e misturar, enfim, botei um pêndulo na mão do Kaloan e, sabe, fazer essa coisas de misturar um trabalho com o outro, e uma coisa que eu já pedi pra algumas pessoas, mas não pra todas, é escrever os textos na primeira pessoa, na voz de vocês e pra isso acontecer eu gostaria de mesclar o que vocês realmente pensam com aquilo que eu penso que vocês pensam (NUNES, 2013, informação verbal)<sup>64</sup>.

Para colocar em prática a sua proposta, Kamilla pediu aos residentes que compartilhassem com ela textos pessoais, anotações técnicas, descrições de sonhos, enfim, qualquer coisa escrita pelo artista tanto durante a residência, como em outros momentos. Seu intuito era o de mesclar o que o artista produziu e o que ela própria criou, agindo sobre o que artista pensou e produziu. Um de seus objetivos era que, no

---

<sup>63</sup> NUNES, Kamilla. 2013. Trecho de conversas realizadas durante as reuniões sobre o andamento dos processos.

<sup>64</sup> NUNES, Kamilla. 2013. Trecho de conversas realizadas durante as reuniões sobre o andamento dos processos.

resultado de seu processo, ou seja, nos textos que expôs em Terra UNA, se instalasse uma dúvida sobre os fatos serem realidade ou ficção. Assim, a mescla entre ficção e realidade aconteceu também no plano real, como era o intuito da curadora desde o início da proposta.

O olhar de Kamilla recaiu sobre acontecimentos que se deram durante a residência, como processos feitos em parceria e também situações que iam ao encontro da vivência envolvendo o coletivo dos artistas, pois, para a curadora, a residência aconteceu mais através de diversas participações de artistas nos trabalhos de outros artistas, parcerias, do que na perspectiva de trabalhos feitos através de um coletivo.

### **3.3 – Relaciolhar: o olhar a partir de uma relação, ou a relação a partir do olhar**

Não há dúvidas de que o olhar nos guia, atualmente, pra além de qualquer outro sentido, e em Terra UNA, não foi diferente. Todos os processos desenvolveram bastante a relação do olhar sobre a paisagem, sintomas de pares de olhos exploradores, olhos por demais acostumados à cidade, embora na evolução histórica, para que este ser humano tenha chegado à urbe, muito de seu olhar sobre o rural e o florestal tenha sido preciso.

Mesmo as obras cujo interesse era promover intercâmbios sonoros, se definiram muito por conta do olhar, às vezes de um artista isolado e outras de uma parceria, onde um acabava sendo o “olho” do outro quando se tratava da utilização de dispositivos de registro, como câmeras fotográficas e filmadoras, além da presença de um dos modos de registro mais arcaicos, presente também nas maletas dos primeiros botânicos -as canetas à nanquim- objeto que já nos primórdios das pesquisas científicas, promovia o reencontro do meio ambiente ao olhar. O saber da natureza se construía pelos traços das canetas-tinteiro.

Assim, entendo o espaço-tempo da residência artística também como uma larga e profunda paisagem, transcorrida em tempos de *chronos* e *kairos*, na qual o relacionar do dia-a-dia incitava interações que se somavam ou se subtraíam ao que é concreto, seja uma árvore<sup>65</sup>, as pedras que o solo guarda<sup>66</sup>, folhas e galhos caídos no chão<sup>67</sup>, o trabalho de moradores da ecovila em mutirão no capinar de uma horta<sup>68</sup>, ouvidos atentos a um texto que ironiza as exploração sobre os recursos naturais do Brasil<sup>69</sup>, as recíprocas influências dos elementos naturais na ação de atrair ou repelir objetos<sup>70</sup>, ou a promoção de um diferente convívio com espécies arbustivas que passam despercebidas aos nossos sentidos enquanto distraídos seguimos pelos caminhos da ecovila<sup>71</sup>. As obras-processos que por lá aconteceram teceram camadas sobre o solo de Terra UNA que, se inicialmente germinado com arte, agora mostrava seus primeiros brotos. Multicultura de arte, plantação que, ao longo do vivenciar da residência, foi crescendo cada vez mais.

No capítulo denominado *Classificar*, no livro *As palavras e as coisas*, Foucault busca definir a rede arqueológica responsável pelo saber da natureza na idade clássica. A história das ideias, ou, também, a história das ciências designa que foi a partir do século XVIII que houve uma precisão e uma amplitude dada às ciências da vida. Um dos motivos principais deste feito foi relacionado à observação, tendo se iniciado com a prática de naturalistas e depois com os aperfeiçoamentos técnicos que a invenção do microscópio ocasionou.

Foucault conclui que, nesta espécie de “purificação”, que consiste em “pousar pela primeira vez um olhar minucioso sobre as coisas” (FOUCAULT, 1981, p.145), e, após isso, transcrever o que o pesquisador, o biólogo “recolhe em palavras lisas,

---

<sup>65</sup> Referência à obra “Árvores Sonoras”, de Rodrigo Tavares Bessone da Cruz Ferreira (Bartolo).

<sup>66</sup> Referência à obra de Elena Landínez.

<sup>67</sup> Referência à obra “Entidades Temporárias”, de Kaloan Meenochite.

<sup>68</sup> Referência à obra de Louise Botkay.

<sup>69</sup> Referência à obra “Cultura e opulência no Brasil pela comodificação do território”, de Pedro Victor Brandão.

<sup>70</sup> Referência à obra “Campanhas de testes com tecnologia e ciência duvidosas”, de Denise Alves-Rodrigues.

<sup>71</sup> Referência à obra “Folhas”, de Lucas Sargentelli.

neutralizadas e fiéis” (FOUCAULT, 1981, p.145), a primeira forma de história que se constituiu foi a história da natureza, na qual os documentos foram

espaços claros onde as coisas se justapõem: herbários, coleções, jardins; o lugar dessa história é um retângulo intemporal, onde [...] os seres se apresentam uns ao lado dos outros, com suas superfícies visíveis, aproximados segundo seus traços comuns e, com isso, já virtualmente analisados e portadores apenas de seus nomes (FOUCAULT, 1981, p.145).

E, onde, também, o olhar imperava:

observar é, pois contentar-se com o ver. Ver sistematicamente pouca coisa. Ver aquilo que, na riqueza um pouco confusa da representação, pode ser analisado, reconhecido por todos e receber, assim, um nome que cada qual poderá entender (FOUCAULT, 1981, p.148).

Assim, enquanto a história natural passa a ser a nomeação do visível, a História anterior, por sua vez, se caracterizava de modo diferente. Ela era a unidade entre aquilo que se vê das coisas e de todos os signos que nela foram descobertos ou depositados, como na história de uma planta ou de um animal, na qual estavam presentes seus órgãos, mas também todas as lendas com que se misturou.

A história de um ser vivo era esse ser mesmo, no interior de toda a rede semântica que o ligava ao mundo. A divisão, para nós evidente, entre o que vemos, o que os outros observaram e transmitiram e o que os outros enfim imaginaram ou em que creem ingenuamente, a grande tripartição, aparentemente tão simples e tão imediata, entre a Observação, o Documento e a Fábula não existia (FOUCAULT, 1981, p.143).

Foucault afirma que, no desenvolvimento da história natural, houve um certo estreitamento da experiência, o próprio microscópio promovia uma observação mais tecnicamente controlada. No entanto, havia, de modo geral, uma abertura deste novo campo de visibilidade, mesmo que houvesse também o comprometimento de outros campos, como os demais sentidos, chegando à “exclusão” destes, como o filósofo aponta:

A observação a partir do século XVIII é um conhecimento sensível combinado com condições sistemicamente negativas. Exclusão, sem dúvida, de ouvir-dizer; mas exclusão também do gosto e do sabor, porque com sua incerteza, com sua variabilidade, não permitem uma análise em elementos distintos que seja universalmente aceitável. Limitação muito estreita do tato na designação de algumas oposições bastante evidentes [...] O campo de visibilidade onde a observação vai assumir seus poderes não passa do resíduo dessas exclusões: um visibilidade que, além de liberada de qualquer outra carga sensível, é parda. Esse campo, muito mais que o acolhimento enfim atento às próprias coisas, define a condição de possibilidade da história natural e do aparecimento de seus objetos filtrados: linhas, superfícies, formas, relevos (FOUCAULT, 1981, p.146 - 147).

Porém, enquanto para as ciências naturais, nessa articulação fundamental do visível, o primeiro confronto entre a linguagem e as coisas se estabelece de uma forma que exclui toda incerteza, porque trabalha por variáveis, por notas, como as designadas por Lineu, já na arte, a dúvida e a incerteza geradoras de experimentações, de *work in progress* são fundamentais, imprescindíveis para os artistas, como Guattari acrescenta:

Os artistas são mutantes, em condições muito difíceis para a mutação, condições de controle pelas imagens dominantes, pelas mídias, pelo sistema das galerias, por exemplo.[...] São as pessoas que têm coragem de lançar sua existência sobre um processo de singularidade e é nisso que eles nos oferecem um paradigma interessante (GUATTARI, 1989-1990)<sup>72</sup>.

E se estamos de acordo que cabe aos artistas a construção de novos mundos, em ares de arte em Terra UNA, podemos falar em paisagem que, em camadas de tijolo por tijolo, imagem digna do *work in progress*, ambienta aquilo que é imagem:

Paisagem é imagem. É uma percepção do meio, captada em determinado instante. Cada imagem é única, pois também é única a apreensão do momento. O espaço – seja natural ou construído – é formado por camadas. Camadas materiais que cristalizam temporalidades e história, camadas geológicas entranhadas na terra, camadas afetivas de vivências nele ocorridas (HERMANN, 2011, p.38).

### **3.4 – O olhar que instala um modo de se relacionar**

Na linha de pensamento sobre a noção de estrutura, através da qual os botânicos trabalhavam – compreendendo-a como a composição e a reunião das peças que formam o corpo da planta - através do uso do microscópio, podemos estabelecer um paralelo com o desenho, onde também ocorre o que Foucault diz: “Limitando e filtrando o visível, a estrutura lhe permite transcrever – se na linguagem. Por ela, a visibilidade do animal ou da planta passa por inteiro para o discurso que a recolhe” (FOUCAULT, 1981, p.149).

---

<sup>72</sup> GUATTARI, Félix. 1989-1990. Entrevista com Félix Guattari realizada por Antoine Spire, Michel Field e Emmanuel Hirsch no programa “Grandes entrevistas”, da Televisão Francesa 1989-1990 e publicada nas Éditions de L’aube, Paris, 2005. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=jXi8eNHISM4>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2013.

Embora o desenho também lide com a noção de estrutura, o objeto da história natural vem à tona por um visível descrito e este objeto é dado por superfícies e linhas, não por funcionamentos ou tecidos invisíveis, como pontua Foucault:

Tudo isso é de grande importância para a definição da história natural quanto ao seu objeto. Este é dado por superfícies e linhas, não por funcionamentos ou invisíveis tecidos. Veem-se menos a planta e o animal em sua unidade orgânica que pelo recorte visível de seus órgãos. Eles são patas e cascos, flores e frutos, antes de serem respiração ou líquidos internos (FOUCAULT, 1981, p.151).

Na arte, entretanto, esta identificação a partir de “um nome que cada qual poderá entender” é desimportante, quando não indispensável. Embora haja um privilégio quase exclusivo da vista como o sentido da evidência e da extensão, em determinadas linguagens da arte, como o desenho, este discurso é o próprio traço que cria imagens carregadas de subjetividades com o lugar.

Assim, como para o botânico, “o livro torna-se o herbário das estruturas” (FOUCAULT, 1981, p.150), abordaremos, a seguir, processos que refazem um inventário, como Foucault coloca, porém que também não deixam de ter o aspecto relacional, mesmo aparentando a ênfase na visualidade.

Nos três processos que se seguirão, podemos observar uma semelhança com o que ocorria no desenvolvimento das Ciências Naturais por conta do regime da visualidade, no entanto, diferente do que acontece no desenvolvimento durante o século XVII, em Terra UNA “nem tudo que se oferece ao olhar” (FOUCAULT, 1981, p.147), será estritamente objeto de trabalho por este.

### **3.4.1 – O livro colhido a céu aberto de Elena Landínez**

O visível escrito e a possibilidade da arte nos fazer ver os objetos da história natural por superfícies e linhas, nos remete à proposta de trabalho da Elena Landínez<sup>73</sup>:

---

<sup>73</sup> Elena Landínez nasceu em Barranquilla, Colômbia. Estudou Design Gráfico na Universidade de Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colômbia. Ela cria personagens surrealistas inspirados no dia-a-dia da Colômbia. É também uma colecionadora de coisas comuns e velhas como estampas, fotos, envelopes e mapas. Com estes materiais, ela faz colagens e desenhos adicionando tipografias à maioria deles. Em 2007,



A minha proposta é fazer um livro muito simples, porque cada vez mais me convenço de que eu encontro no desenho, no desenhar a verdade sobre mim, como chegar à tranquilidade [...], então chegar aqui foi como ter um tempo pra mim, pra desenhar, pra ver as coisas, pra sentir a natureza, a gente sempre está fazendo muitas coisas na cidade, eu vivo numa cidade muito caótica [...] e também aqui encontrei muitas coisas legais, encontrei muitos pigmentos. A minha proposta aqui tem a ver com o livro, tem a ver com retratar as coisas que eu vejo, eu olho todos os dias e me interesso todos os dias, são coisas muito simples como, por exemplo, ontem no jantar, eu estava olhando como nós comíamos, como organizávamos a comida e eu achei que o Bartolo comia como que perfeito, ele estava organizando o seu prato, mas pra mim foi como “uau!”, não sei, encontrei algo, eu tive que desenhar (LANDÍNEZ, 2013 - ANEXO II).

Por mais que um de suas principais ferramentas de trabalho fosse o olhar, a artista o guiava apenas pelo o que de bom encontrava. Estes bons encontros acabavam em cor e traço em seu caderno e podiam ter vindo de encontros de sua pele com as pedras do solo, ou das minúsculas inflorescências do mato ao redor das trilhas. Em pequenos acontecimentos havia a possibilidade da artista transver imagens a partir de microrelações que estabelecia com os elementos da natureza e estas culminavam concretizadas em cor e traços em seu caderno, que a todo momento estava com ela, onde quer que fosse, se assemelhando Bem ao modo dos antigos botânicos, quando em trabalho de campo.

Por tantas paradas criativas ao acompanhar Elena durante as caminhadas ou ao observar as longas horas que se mantinha sentada com o caderno aberto e a caneta de nanquim em punho, fiquei maravilhada pelo modo através do qual a artista, a todo tempo, suscitava no cotidiano “bons encontros”, a partir do que Gilles Deleuze comenta sobre a noção de bom encontro de Espinosa:

Quando eu faço um encontro de modo que a relação do corpo que me modifica, que age sobre mim, combina-se com a minha própria relação, com a relação característica do meu próprio corpo, o que é que acontece? Eu diria que minha potência de agir é aumentada; ela é aumentada ao menos sob aquela relação (DELEUZE, 1978, p. 8).

---

Elena criou Olivia Pook, um projeto que é inspirado em colagens feitas à mão e que chama a atenção para coisas que fazem parte do cotidiano como notebooks, agendas e mochilas. Atualmente ela vive em Bogotá e é membro do projeto *Residencia en la Tierra (Residence on Earth)*. Este projeto foi criado em 2009 com o objetivo de estabelecer pontos de contato entre várias disciplinas artísticas. O principal objetivo da *Residencia en la Tierra* é oferecer a artistas, escritores, pesquisadores, curadores e admiradores da arte em geral, uma atmosfera que promova o desenvolvimento de trabalhos de arte e projetos criativos. Mais informações em: <http://www.elenalandinez.com/>.

Em tudo a artista via um modo de fazer com que os elementos naturais com os quais topava pela frente, de alguma forma, a marcassem, o que acaba por contagiar a todos que estivessem presentes para também participarem daquele bom encontro.

Após uma semana de trabalho, seguindo a sua proposta inicial que era a de fazer um livro de Terra UNA, Elena manteve a proposta, mas passou a concebê-la, também, como uma materialização da vivência dos artistas durante a residência. Seu processo se deu através da feitura de desenhos durante todos os dias tentando captar o “espírito do lugar”, como ela própria definiu, ou, como retomamos da tradição grega, o *genius loci*, o gênio do lugar frequentando e habitado pelo homem.

Sua prática de habitar a ecovila, que consistia em andar pelas trilhas de Terra UNA recolhendo os pigmentos e pedras que encontrava pelo chão, se conecta com um processo que abraça o imprevisível, a mudança, o inesperado. Portanto, a artista não apresentou uma metodologia de trabalho estrita, como uma programação para o dia que estabelecia uma rotina ou um cronograma de trabalho, pois, para ela como ela mesma afirmou, “todos os dias pra mim são diferentes” (LANDÍNEZ, 2013, informação verbal)<sup>74</sup>. Por outro lado, Elena se mostrou aberta a tudo o que encontrava no dia e todos os encontros se tornavam desenho:

Meu trabalho tem sentido quando é para o outro, sabe? Eu gosto muito de unir, como de trabalhar para os demais, então tenho a ideia da foto coletiva para a memória da residência e estou também fazendo um artigo para coisas encontradas, coisas achadas todos os dias, mas é muito livre, não tem uma metodologia [...] então, pego coisas de todos os dias, se encontro um bicho, o guardo. Também gosto muito de estudar as pedras, já tenho uma espécie de artigo que estou fazendo de pedras e também tudo o que eu encontro, eu desenho, então é como mostrar a minha visão do mundo através do desenho e também, o desenho com relação ao tempo (LANDÍNEZ, 2013, informação verbal)<sup>75</sup>.

A artista, tanto em sua proposta para a residência, como em sua presença, trazia sempre a impressão de estar construindo um inventário, mas um inventário vivo, ambulante. Ela transformava em escultura as pedras que encontrava pelos caminhos,

---

<sup>74</sup> LANDÍNEZ, Elena. 2013. Trecho de conversas realizadas durante as reuniões sobre o andamento dos processos.

<sup>75</sup> Ibid., 2013. Trecho de conversas realizadas durante as reuniões sobre o andamento dos processos.

arranjava as flores colhidas nas trilhas em enfeites nos cabelos, além de experimentar os pigmentos soltos pelas pedras em seu próprio corpo. Em toda ação, Elena tornava o ambiente, a paisagem e o espírito do lugar presente em si mesma, no próprio corpo, ou, ainda, em seus desenhos.

Outro foco da artista durante o processo da primeira semana de trabalho foi trazer à tona o debate sobre a foto coletiva da residência artística. Sua proposta para a imagem era a de que ficássemos nus, mas pintados com os pigmentos de barro e pedras argilosas que ela havia coletado ao longo dos dias da residência. Suas justificativas para concretizar a ideia sempre traziam à tona a proposta de trabalho de Kaloan Menochitte, outro artista residente, cujas obras apresentadas em seu portfolio expunham esta mescla entre o transfigurar-se através pinturas e de indumentárias.

Seguindo com seu modo de trabalhar, que a artista define como livre, por conta da sua relação com o tempo e com a escolha do momento que irá desenhar, Elena desenhou a “cotidianidade”, o que todos viveram, incluindo momentos muito ordinários, como o momento das refeições. Quando se debruçou sobre o ato de desenhar as refeições, a artista incluiu o local onde estas eram compartilhadas, mas não só, pois sua atenção recaiu sobre os espaços de encontro de forma geral. Em exemplos como este, que apareciam em sua obra, pude perceber a noção do artista como expositor de afetos de Deleuze, quando diz que

O artista é o mostrador de afetos, o inventor de afetos, o criador de afetos, em relação com os perceptos ou visões que ele nos dá. E não é só na sua obra que ele os cria. Ele também nos dá afetos e faz-nos devir com eles [...]. A flor vê... [...] A arte é a linguagem das sensações, que o artista passa pelas palavras, pelas cores, pelos sons e pelas pedras. (DELEUZE, 1972, p. 166).

Esta noção se dava de modo muito constante e nítido, para mim, que via Elena encontrando, não só o prato de comida que aparece em seus desenhos, mas também nas receitas que eram trocadas e colocadas em prática pelos residentes, formas de expressar os afetos de que Deleuze nos fala. Bem como quando, numa ação de pintar todo o corpo com as pedras de pigmentos brilhantes que encontrava, criar sua proposta de devir-pedra, ali onde tudo um dia foi e voltaria a ser, barro, chão.

Sua atenção poética recaiu também sobre as tarefas diárias e tudo o que fazia parte do cotidiano da vivência em Terra UNA, fosse um enquadramento do céu azul pintado

com brancas nuvens visto através do vidro do banheiro, como também insetos, pedras, folhas e pequenos objetos com os quais a artista topava nas trilhas. O olhar de Elena era como um devir-paisagem, pois se alongava e, na maioria das vezes, replicava o que via nas folhas brancas de seu caderno.

Para a exposição em Terra UNA, a artista construiu uma espécie de arquivo de catalogação de tudo o que coletou durante a residência, compondo, assim, “artigos artísticos” sobre as coisas que descobriu ao longo dos dias de estada na ecovila. Para expor os trabalhos, Elena construiu uma “parede de desenhos”, usando a expressão da própria artista (LANDÍNEZ, 2013, informação verbal)<sup>76</sup>. Para isso, ela desarmou as folhas do seu caderno de desenhos e colocou-as à mostra, pregadas em uma das paredes da Casa da Borboleta, além de expor sobre uma das mesas seus arquivos compostos pelos objetos coletados por ela e rearranjados segundo a sua escolha.

A exposição de Elena em Terra UNA causou em mim um acordar do espanto da infância diante da natureza, um eu que descobre o novo a cada instante, a cada *pisante*, a cada passo sobre as trilhas, semelhanças entre aquilo que, diante de olhares mais acostumados, ou, adormecidos, passariam despercebidas. Semelhante à nostalgia de uma infância animista, onde até o mineral possui alma, a proposta criativa da artista não é dissociada de seu cotidiano. Isto remete a uma suposta unidade primordial entre o homem e a natureza, transcendência da beleza artística à beleza natural, mesmo que a primeira esteja enraizada na segunda para dela se nutrir, parecendo imitá-la. Foi com estas lentes surrealistas, de herança romântica, que me deparei com as suas obras.

Elena dispôs os materiais que coletou trazendo à tona detalhes muito sutis que colocavam em proximidade pedras, insetos, clips e traços desenhados que, ao materializarem, por exemplo, um carrinho de plástico amarrados à uma concha, espécie de “presente de grego” que a artista recebeu de Tuan, filho do Nadam Guerra, nos confundiam sobre o que era natural, ou seja, o que era uma reprodução de

---

<sup>76</sup> LANDÍNEZ, Elena. 2013. Informação obtida durante a reunião sobre o andamento dos trabalhos.

elemento da natureza e o que era uma reprodução de elemento manufaturado pelo homem.

A exposição da artista em Terra UNA me lembrou o que Roger Caillois<sup>77</sup>, ensaísta, escritor, integrante do movimento surrealista e grande colecionador de pedras, diz sobre o homem e a natureza:

[...] segundo Caillois, o homem não se opõe à natureza, ele próprio é natureza; as leis físicas e biológicas que governam o universo penetram no homem, atravessam-no, organizam-no; ele coincide com elas, ou pelo menos, não se pode separar delas, e essas leis são geradoras de beleza (RIBON, 1991, p.49).

Há um maravilhar-se da artista sobre os elementos mais banais da natureza, aspecto este que fica claro em suas obras, uma vez que os desenhos trazem detalhes que olhos desacostumados às “lentidões”, termo bastante utilizado pelo poeta Manoel de Barros, acaba por não perceber. Seguindo uma ordenação em linhas paralelas sobre o papel em branco, que vai da maior a menor pedra de cristal de quartzo e então, ao verificarmos que, ao final desta, o que se julgava ser uma pequenina pedra, é, por sua vez, a casca vazia de um inseto cuja transparência do material nos levou a vê-lo como um outro quartzo, embaralhando a noção entre mineral e animal, quando revela estas semelhanças, é algo, de fato, muito simples em sua beleza e que retoma o pensamento de Caillois, segundo Ribon (1997):

se é somente da natureza que o homem retira seus critérios de beleza, o resultado disso é que a arte descobre ou revela mais do que cria, e a beleza de suas obras só nos seduz porque nelas encontramos uma inspiração e um brilho que nos fascinam no espetáculo da natureza (p.50).

As intervenções que Elena realizava nos locais pelos quais passava na ecovila, como fazendo pequenas esculturas com as pedras encontradas e deixando-as no mesmo local onde as havia encontrado, dando a impressão de que as pedras integravam aquele espaço de modo natural, tendo estado sempre ali, mesmo naquela forma escultural, eram ações inerentes ao seu modo de estar presente nas atividades, responsável também por alçar a artista num mundo surrealista, assim como ela definiu

---

<sup>77</sup> Segundo Michel Ribon (1997), o nome de Roger Caillois (1913-1978) está associado às grandes aventuras da pesquisa contemporânea (estética, literária, sociológica, etnológica) ligada à decodificação do Real. De 1932 a 1935 Caillois participa do movimento surrealista e funda, em 1952, a revista *Diogène*, dedicada às *ciências diagonais*.

quando expressou sua criação relacionando-a um planeta de onde retirava suas visões sobre os objetos do meio.

Ao contemplar a obra de Elena, o deslocar da temporalidade que a nostalgia da infância causou em mim escancara a natureza como porta de entrada para uma imaginação ilimitada e promotora de simbologias que fogem à midiatização massificante e rasa que o ambientalismo instaura. Assim, a natureza, sob os olhos de Elena é campo de contemplação inventiva e, portanto, criação instigadora de novas relações nas consciências que se demoram a fim de enxergá-la em seus detalhes.

Se Caillois tem um tão vivo interesse pelas pedras, é porque elas lhe parecem miraculosamente subtraídas aos mecanismos da natureza, escapando assim ao mundo da banalidade repetitiva em que se reproduzem a vulgaridade e a uniformidade; ele pesquisa essas pedras apenas por aquilo que elas têm de “raro”, “estranho”, “bizarro”, “insólito” e “fantástico”, logo, por seu aspecto não natural que nos faz sonhar e compor poemas. Grafismos de nossos sonhos passeios irrealis, estampas dos nossos imaginários, locais mágicos, equivalentes de objetos de arte: em face desse mundo mágico, a natureza já não tem poder ou sentido e a temporalidade é cancelada (RIBON, 1997, p. 51-52).

### **3.4.2 – Gestos do trabalho visível e do que não se vê , por Louise Botkay**

A artista Louise Botkay<sup>78</sup> chegou em Terra UNA com uma proposta que dependia da configuração social, mas também espacial, da ecovila, como podemos observar no arquivo enviado pela artista para a convocatória aberta no site do programa de residência artística:

---

<sup>78</sup> Autobiografia da artista: 2002/2006 Escola nacional de cinema da França – FEMIS; « Sugar Freeze » curta metragem (Super8 2011): festival int. de São Paulo 2011; « Sève » curta metragem (vídeo e 16mm, 2011): festival Semana dos realizadores 2011, Menção honrosa no festival Janela Int. do Recife 2011; « Novo ano » curta metragem (vídeo, 2010): festival Janela Int.do Recife 2010; « Inútil Paisagem » curta metragem (16mm, 2010): festival Cinema City (premio especial do júri), Servia festival Curta Cinema (2010) Rio de Janeiro, festival Les trois continents (2010) França; « 4 portes » curta metragem, 6' (vídeo,2009): festival Curta Cinema (2009)Rio de Janeiro, festival do Musée de l'Homme (2010) Paris; « Fofô Niamey » (documentario) 58' (vídeo,2007): festival de Brive 2008, festival FESPACO Burkinafasso 2009; « Viva »: curta metragem ( 35mm, 2006), festival d'Angers 2006, festival Janela Int. do Recife; « Mammah » curta metragem 8' (vídeo,2006): festival pocket film (Paris museo Pompidou 2006), festival Doc en court (em Lyon 2006); Vidéo/ « Mammah » Juiho 2011: galeria Christopher Grimes Gallery, CA, Au Yerba Buena Center for the Arts in San Francisco, California du 28 janeiro à 8 julho 2012 e MAM - Rio de Janeiro.

O projeto que me proponho a desenvolver na Residência TAC Terra UNA 2013 tem como meta a realização de uma série de filmes mudos, cujo tema principal é o corpo ao longo do processo de trabalho. A partir da convivência com as pessoas que aceitarem ser filmadas e da observação ativa da vida cotidiana na ecovila Terra Una e na cidade de Liberdade, meu objetivo é compor uma série de filmes mudos de curta duração (3 a 10 min) constituídos essencialmente de planos sequência. Serão filmes de ação, nos quais o discurso não passará pelo verbo, mas pelo corpo, pelo movimento, pelos gestos. A câmera quer estar sempre próxima dos personagens, sem a preocupação de dar a ver o todo, sem a pretensão de explicar a situação na qual se encontra a pessoa filmada. Serão planos sequência que bailam concentrados nos detalhes do movimento e nas expressões da face do trabalhador. Para mim será muito interessante pensar o paralelo entre o trabalhador dessa pequena cidade do interior de Minas chamada Liberdade e o trabalhador da Ecovila Terra Una, que assume explicitamente sua busca pela liberdade de ação no mundo <sup>79</sup>.

A partir do que encontrasse na ecovila, Louise construiria seu filme. No entanto, seu processo foi bem peculiar, uma vez que já durante a primeira reunião sobre o andamento dos trabalhos, ela relatou o fato de o ambiente da residência ter exercido uma grande influência sobre seu planejamento inicial, alterando completamente sua proposta:

Em muito pouco tempo muitas coisa aconteceu com o trabalho, eu cheguei com uma vontade de encontrar com os trabalhadores de Terra UNA e aí, logo que eu cheguei eu falei, “mas tem tão pouca gente”, então eu falei “cadê a horta, cadê o pessoal trabalhando na terra?” [...] Visitei a construção da casa do Nadam, tá, bom, é uma construção, mas, por enquanto não é, talvez eu chegue lá e fale, “caramba, eu vou fazer só isso?” [...] Eu comecei então, logo no primeiro dia, meio angustiada, perguntando, “então, quem são os vizinhos, o que eles fazem?”, “ah, tem o cara Mestre do mel, que mora ali e eles vão colher o mel amanhã” (BOTKAY, 2013, informação verbal) <sup>80</sup>.

Louise que, a princípio, não tinha a proposta de filmar os artistas, passou, após o contato com a ecovila, a achar interessante filmar os residentes em processo, uma vez que a mudança de perspectiva ocasionada pelo ambiente da residência trouxe a possibilidade de ampliar seu olhar para situações e imagens das quais os artistas não só faziam parte, como também eram seus constituintes principais. Afinal, eram

---

<sup>79</sup> BOTKAY, 2013. Projeto de Louise Botkay enviado para a convocatória do “Prêmio TAC Terra UNA/Residência Artística”. Disponível em: < <http://www.terrauna.org.br/tacuna/projetos/ver/55-louise-botkay> >. Acesso em: 10 de janeiro de 2014.

<sup>80</sup> BOTKAY, Louise. 2013. Trecho de conversas realizadas durante as reuniões sobre o andamento dos processos.

situações e imagens que dependiam completamente dos residentes para se constituírem.

A maior quantidade de trabalhadores transitando diariamente pelos espaços da ecovila era formada, justamente, pelos residentes, uma vez que estes passavam muitas horas do dia dedicados à artesanaria dos materiais que estavam utilizando para continuarem os processos que levariam à concretização de suas propostas.

Assim, cenas como a da artista Denise sentada num banco de alvenaria ao lado dos quartos do alojamento e rodeada por fragmentos de madeiras coletados durante as caminhadas, concentrada, esculpindo seus pêndulos com um alicate nas mãos; Kaloan andando por entre os caminhos de Terra UNA abarrotado de materiais orgânicos sendo carregados nos ombros, cabeça, costas, com partes do corpo inteiramente cobertas por plantas secas, flores, tufo de capim, ou, ainda, sentado na grama tecendo estes materiais que iam compondo uma espécie de “tecido vivo”; Elena cavando a terra ao lado da cachoeira e levando à luz do sol as pedras que encontrava, a fim de perceber as partículas brilhantes contidas em cada pigmento argiloso, ou ainda imagens da artista se pintando com as diversas nuances das terras coletadas por ela na cachoeira com os cabelos repletos de flores e o rosto com faixas de lama demarcando uma pintura indígena, etc. Estas e outras situações eram cenas abundantes no cenário de Terra UNA e criaram material de expressão para propostas como a da Louise. Além destes, Louise incluiu outros objetos e situações em suas filmagens:

Tô abrindo espaço pra natureza morta, viva, sei lá [risos], ontem, quando eu sai pra filmar eu ia filmar uma coisa, aí no caminho mudou e eu desci pra cachoeira e eu fiquei um tempão e foi muito legal, é, dá um certo medo, né, filmar cachoeira é uma coisa tão banal, batida e eu consegui umas imagens que na hora pareciam incríveis e eu fiquei brincando muito com o polarizador e com o reflexo da água [...] eu fiquei uma hora dentro da cachoeira, mas filmando pouquinho, filmando minutos em que eu digo “começou”, tá valendo e “acabou”, acabou, mesmo. Tentando não deixar sobra pra montar depois. Quando eu começo é quase mágico, assim, abriu uma porta e aí muitas coisas mágicas acontecem, quando é assim, né, que eu me pré-disponho pra esse momento. Bom, nem sempre acontece, mas



muitas vezes acontece. É como se abrisse uma abertura, assim. (BOTKAY, 2013, informação verbal)<sup>81</sup>

Louise trouxe uma ação de abertura em sua obra, ação esta que, no seu processo de criação, se referia principalmente à postura definida como metodologia de trabalho frente à captação das imagens. Ela decidiu que filmaria apenas um tempo diário entre cinco a dez minutos. Esta filmagem não deveria admitir cortes, portanto, seguia direto, constituindo, assim, um plano sequência. Louise explicitou diretamente a influência da dinâmica própria da vivência durante a Residência na escolha pela metodologia de filmagem:

tem a ver com um desejo antigo e esse encontro com essas pessoas e esse trabalho de corpo que a gente faz de manhã, com a Flor, com esse tempo mais desacelerado que a gente tem em Terra UNA, de prestar atenção na presença, no momento presente, de sentir essa calma mesmo, essa observação e essa escuta do que tá acontecendo, do outro, da natureza, do vento, da chuva (BOTKAY, 2013 - ANEXO IV).

Ainda sobre as influências às quais Louise se expôs ao chegar em Terra UNA, a artista falou sobre a recepção dos próprios residentes sobre a sua proposta inicial, o que contribuiu também com alterações feitas posteriormente pela artista. Pois, como o modelo de convocatória e seleção criados pelo programa “Residência Artística Terra UNA” disponibiliza todas as propostas enviadas pelos artistas na página virtual da ecovila. Definida como auto-gestionada, ou auto-curatorial, a seleção é feita pelos próprios concorrentes à convocatória, que têm acesso completo às propostas enviadas.

Assim, tanto a proposta de Louise como a dos demais artistas ficaram expostas durante a seleção e, segundo a artista, o fato de ter utilizado, na estética da sua proposta no site, imagens fotográficas em preto e branco, embora no texto que acompanhava a proposta não houvesse nenhuma especificação sobre a cor da filmagem – havia apenas a informação de que seriam filmes mudos e curtos – ao chegar em Terra UNA, a artista foi bastante indagada sobre a gravação das imagens em preto e branco durante as conversas informais com os demais residentes, o que fez

---

<sup>81</sup> BOTKAY, Louise. 2013. Trecho retirado das conversas durante as reuniões sobre o andamento dos processos.

com que ela mudasse a proposta quanto ao colorido do filme utilizado, decidindo, finalmente, filmar em preto e branco.

Estas e outras influências, a artista enxergou como positivas em sua obra, mais uma vez se faz notar uma postura de abertura ao acaso proporcionado pelo ambiente da ecovila. Com relação a influência direta de outro residente em sua proposta, a obra do artista Lucas Sargentelli, o que se sucedeu foi que, durante a programação de apresentação dos portfólios dos residentes, um dos trabalhos sobre os quais Lucas comentou a fez refletir sobre a relação entre os sentidos e a recepção de uma obra, uma vez que Lucas falou sobre a vivência que teve ao realizar caminhadas e mapas sem utilizar a visão, uma vez que cobria com vendas os olhos dos espectadores:

E o preto e branco, eu pensei no seu trabalho também, porque o fato de você [Lucas Sargentelli] botar os tampões e levar as pessoas, você abre a percepção do olhar, quando você tira o som, você tira a cor, você abre pra outra coisa. (BOTKAY, 2013, informação verbal)<sup>82</sup>

Louise também acabou estendendo seus objetos de filmagem para os moradores da ecovila, embora a configuração do trabalho que exerçam em Terra UNA aconteça, em sua maioria, na esfera intelectual e no espaço no entorno da ecovila, pois a maioria dos moradores dão aulas e também trabalham com projetos em Liberdade e ainda em outras cidades da região.

Portanto, com relação aos membros de Terra UNA, Louise realizou filmagens da palestra feita pelo Diogo durante a residência; captou imagens de uma das moradoras, a Nana, embalando sua filha Luna; gravou imagens da Jaya Pravaz, membro de terra UNA e bailarina, dançando entre as árvores; Nadam na feitura de peças de cerâmica com pessoas da comunidade de Liberdade durante uma ação realizada pelo Ponto de Cultura; Marcinha, moradora de Terra UNA, trabalhando na horta durante o mutirão; Lili, outro morador da ecovila, durante a coleta do mel nas colmeias cultivadas por ele dentro de Terra UNA, etc.

Já com os artistas, captou imagens de quase todos quando em processo de trabalho e ainda filmou pessoas que residem no mesmo bairro da ecovila, o bairro de Soberbo,

---

<sup>82</sup> BOTKAY, Louise. 2013. Trecho retirado das conversas durante as reuniões sobre o andamento dos processos.

como Dona Rita, conhecida como “a benzedeira” em Liberdade; o ferreiro, São Zé do Manuel, morador do bairro de Quirinos e ainda imagens de Waldinei e seu irmão, que trabalham em Terra UNA, entre outras situações que geraram inúmeras imagens.

A ideia é que todos estes trabalhos sejam montados todos no mesmo patamar, o trabalho de dança de uma performer na cachoeira ou o cara catando o mel com a fumaça, é tudo o mesmo trabalho, fluxo contínuo de trabalho humano na terra. Uma coisa que eu exercitei aqui e eu to gostando é ser muito econômica e faz parte do trabalho, faz parte desse momento mágico, quando a câmera começa a rodar, eu não me permito filmar muitas vezes a mesma coisa, então eu observo e tento ter a maior presença possível pra quando eu dou o REC isso tá valendo e tem que ficar valendo até o fim, são plano sequências, então tem uma coisa de, entre aspas, de uma verdade, porque não tem montagem interna, o que é tá acontecendo ali do começo do plano ao fim do plano e está sendo um exercício muito bom pra mim, eu já tenho pensando isso há muito tempo, e aqui eu tô colocando isso em prática e, é isso, tem uma situação e o ideal eu só filmo uma vez, um plano sequência e vou embora (BOTKAY, 2013 - ANEXO IV).

A apresentação de seu trabalho em Terra UNA, trouxe até nós um primeiro recorte sobre sequências de imagens, cada uma delas focada num trabalhador e num espaço da residência na ecovila, ampliando a noção de trabalho, como pudemos ver a partir da descrição acima. A noção de trabalho, no filme de Louise, se expandiu a partir do que propunha a sua primeira argumentação da proposta, como vimos no site da convocatória.

Durante a apresentação de um primeiro corte do filme na exposição realizada em Terra UNA, o lugar de mistério e de descoberta que as imagens captadas por Louise nos trouxeram, ao mesmo tempo em que nos retirava as bases de identificação para conseguirmos distinguir um tipo de trabalho do outro -quando se trata buscar identificar a imagem que aparece no filme como sendo de um artista trabalhando ou de moradores, funcionários ou vizinhos de Terra UNA- foi o que me levou a refletir sobre o quanto a obra de Louise discute as dimensões do trabalho material e imaterial.

Afinal, se o capital se apropria das subjetividades e das formas de vida numa escala e profundidade cada vez maiores, esta mesma subjetividade é também um capital potencial de que cada um dispõe com forma singular de vida que lhe pertence ou que lhe é dado inventar, com consequências políticas a determinar, uma vez que é um agente potente transformador do meio onde se insere, portanto o que relaciona diretamente a ideia de trabalho à habitação, o *oikos*, a morada e, portanto, à ecologia.

Esta potência de vida com capacidade de transformação fica mais clara quando a associamos ao termo “trabalho imaterial” (PELBART, 2011). Chama-se trabalho imaterial aquele que produz coisas imateriais e aquele que para ser produzido mobiliza dos que o produzem também requisitos imateriais. Portanto, produz imagens, informações, signos e mobiliza de seu produtor imaginação, criatividade, inteligência, afetividade, poder de conexão intersubjetiva, etc. Por fim, trabalho imaterial é aquele cujo produto incide sobre um plano imaterial de quem os consome. Os fluxos produzidos por ele, de informação, de imagem, de serviços, etc., afetam, sobretudo, a subjetividade dos consumidores. São subjetividades postas em prática para afetar outras subjetividades, cadeia que tem uma potência transformadora imensa, cuja ação pode ser canalizada para fins diversos.

### **3.4.3- Pedro Victor Brandão e a resistência silenciosa dos recursos naturais**

Também embebido pelas relações sociais formadoras da sociedade, o trabalho de Pedro Victor Brandão<sup>83</sup> foi mais uma proposta em que houve a predominância do olhar. Sobre a genealogia de sua proposta, Pedro pontuou:

Eu fiz uma outra residência, há um tempo atrás, em que eu acabei vendo um livro que se chama “Cultura e Opulência do Brasil por suas Drogas e Minas”<sup>84</sup>. É um livro antigo, de 1710, que fala sobre a colônia portuguesa no Brasil no aspecto econômico fornecendo detalhes muito minuciosos sobre o café, o ouro, a cana de açúcar, o açúcar e a relação com a terra, a relação

---

<sup>83</sup> Autobiografia do artista: Artista visual e fotógrafo. Formado na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (em cursos livres de 2005 a 2009 e no programa Aprofundamento, em 2010). Em 2009, graduou-se em Fotografia pela Universidade Estácio de Sá. Desde 2005 desenvolve trabalhos autorais que versam sobre ressignificações da imagem fotográfica hoje. Em 2011 faz sua primeira exposição individual dentro do projeto Ocupação Cofre, na Casa França-Brasil, com a série Pintura Antifurto. Entre as exposições coletivas que participou destacam-se Novíssimos (Galeria IBEU/ 2012 – Rio de Janeiro); Novas Aquisições 2010/ 2012 (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro/ 2012); Sem Título #1 - Experiências de Pós-Morte (Galeria Oscar Cruz/ 2011 – São Paulo); Abotoados pela Manga (galpão da Ilustre/ 2010 – São Paulo) e Por aqui, formas tornaram-se atitudes (SESC Vila Mariana/ 2010 – São Paulo). Em 2008, ganhou o 3º Prêmio do 1º Salão de Artes Visuais de Petrópolis e em 2010, é premiado no XI Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia, com o projeto O Transitório Fóssil. Em 2012 realiza uma residência artística na Cité Internationale des Arts, em Paris. Seus trabalhos integram coleções públicas e particulares. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

<sup>84</sup> ANTONIL, Andre João (pseudônimo). “Cultura e Opulência do Brasil”. Oficina Real Deslandesiana: Lisboa, 1711)

com os escravos, como ser um senhor de engenho. E é um documento bastante bizarro porque fala da terra como uma potência que você só extrai, não tem uma relação com um futuro e é um texto curioso. E aí eu resolvi misturar esse texto com um outro texto que é um manual de exportação<sup>85</sup> feito por uma fundação junto com o Ministério das Relações Exteriores ensinando, numa linguagem fácil, pra comerciantes estrangeiros, como trazer seus produtos pro Brasil. Esse manual é de 2007 e tá acessível num dos servidores FTP do Itamaraty, de uma embaixada em Atenas. E eu peguei esses dois documentos e a viagem é fazer uma mistura com esses dois documentos, possivelmente com coisas inventadas e ideias que possam vir das conversas que aconteceram aqui sobre permanência, sobre a qualidade de vida no campo e na cidade, construções sobre opulência, o que é riqueza, pensar um pouco do que é essa riqueza que os estrangeiros tanto falam do Brasil e pensar esse *Eldorado* de forma crítica também. E paralelamente a isso tem um ensaio fotográfico de umas 14 imagens que eu tô produzindo com uma câmera de grande formato, analógica, percorrendo o território de Terra UNA e fora de Terra UNA também. São fotos de paisagens que contém informações sobre o presente desses lugares que a gente tá vivendo nesses 21 dias (BRANDÃO, 2013 - ANEXO VII).

Aliado ao desenvolvimento da proposta inicial, o artista manifestou a vontade de fotografar os fornos de carvão abandonados na região, a fim de também realizar um trabalho também sobre a tecnologia obsoleta que alimentava as fornalhas dos trens. Fato, este, no passado responsável pelo desmatamento de grandes áreas da Floresta de Mata Atlântica, além da exploração da mão de obra para a feitura do carvão, na maioria das vezes, ilegal e em condições sub-humanas. Porém, após a explicação de Nadam de que estes fatos haviam, sim, ocorrido na região, mas já há muitos anos, numa época em que havia um forno a cada alqueire, mas que agora, devido ao fato de a própria configuração do sistema ferroviário ter mudado e, conseqüentemente, seu tipo de combustível, e, ainda, pelo fato de a ferrovia não ter mais comprado terras para estender os trilhos, não há mais nenhum forno de carvão ativo, Pedro Vitor acabou deixando a proposta à parte. Embora, a intenção do artista fosse fotografar os fornos mesmo desativados, pois isso se conectava ao tema do seu trabalho, cuja proposta girava em torno da problematização desta opulência que chegou ao seu fim.

Outros interesses do Pedro Victor se deram sobre as cercas de Terra UNA e também as cachoeiras presentes na ecovila, além da captação de imagens na cidade que envolvessem situações unindo elementos do campo e da cidade, que são de interesse

---

<sup>85</sup> “Como exportar para o Brasil: guia prático sobre o processo de importação no Brasil”. FUNCEX – Ministério das Relações Exteriores: Brasília, 2006.

do artista porque traçam um paralelo entre o encontro destas duas ordens, o rural e o urbano.

Entre os trabalhos paralelos à sua proposta, Pedro fez uma foto do momento de silêncio e meditação que acontece durante a “partilha”. Para o artista, esta foto caracterizou uma espécie de retrato do grupo dos residentes, devido à importância atribuída pelos mesmos a este momento, uma vez que era quando, reunidos, compartilhavam o dia através de impressões exteriores, mas, principalmente de estados da alma, sensações, impressões interiores, percepções.

Além disso, o artista também fotografou pequenas pedras com as quais trabalhou alterações na proporção com relação ao meio onde se encontravam através de mudanças no tamanho dos elementos presentes na imagem, a partir da edição das mesmas utilizando um programa instalado em seu *notebook*. Sua ideia foi a de dar a uma pedra pequena a dimensão de uma montanha, o que foi atingido pelo artista através da técnica da colagem. Pedro também se interessou por trabalhar com a dimensão de infinito e, embora ainda não estivesse certo de como isto se configuraria no seu trabalho, procurou por fotografar objetos com dimensões quadradas, redondas e retangulares, a fim obter a percepção do infinito.

Este era um aspecto comum durante a residência artística, muitas vezes os artistas tinham diversas ideias e inspirações, por conta de muitas instigações proporcionadas tanto pelo ambiente, como influências exercidas pelos demais residentes. Entretanto, embora alguma vez ou outra obtivessem êxito ao executá-las, como no caso de Pedro que conseguiu desenvolver trabalhos paralelos à sua proposta inicial, na maioria das vezes estas inspirações influenciadas diretamente pela residência não chegavam a se concretizar.

Estou fazendo umas fotos 3D de nuvens que é uma coisa legal para as crianças verem de óculos, dá uma onda, e tem um aviãozinho *dronner* que eu tô desenhando. É tipo uma paisagem bonita com um *dronner* voando, que é tipo um aviãozinho de guerra, espião. Têm as imagens do território da pedra, que é a pedra como um deserto, a pedra como uma montanha, que são colagens, são colagens digitais. [...] E fora isso tem o acompanhamento

fotográfico que acaba acontecendo com os artistas (BRANDÃO, 2013, informação verbal)<sup>86</sup>.

Dentre as imagens realizadas dentro de Terra UNA, Pedro fez uma do evento do mutirão realizado na área da horta, atividade que uniu residentes e membros da ecovila para ações como capina e reestruturação do terreno onde plantam que, além de ambientar o espaço, também serve à cozinha comunitária. Pedro também fez imagens da mata reconstruída, como ao redor da casa de um dos casais de moradores onde há pouco tempo houve um replantio, pois, anteriormente, havia um pasto para criação de gado no local.

Fora da área de Terra UNA, o artista captou situações tanto de pasto quanto de desabamento, ambas com foco na terra que se degrada com rapidez. Além disso, fez imagens registrando os pinheiros e os eucaliptos, com o objetivo de captar as práticas de monocultura, como também a criação de gado, uma vez que sua proposta foi captar imagens de situações que levassem à reflexão da utilização da terra como produto. A plantação de madeira para a venda é uma prática de monocultura que vem tomando muito espaço na região, como é feito com o eucalipto, produto revendido às indústrias produtoras de celulose.

Na proposta de trabalho de Pedro, ele não prevê nenhuma alteração nas fotos que realizou durante a residência, pois, diferentemente de trabalhos anteriores, ele optou por não retrabalhá-las com manipulação digital. Portanto, a cópia, a impressão da imagem sairá direto do negativo, metodologia que o artista definiu pelo termo “documental”.

O objetivo do artista foi registrar uma média de doze situações que trouxeram o “dentro e fora” de Terra UNA com o foco na paisagem. Parte da proposta do seu trabalho era discutir essa espécie de mito do *Eldorado* que se cria no “novo Brasil” da era pós-Lula. Sobre esta questão, em conversas com o artista, ele colocou em paralelo o importante crescimento que o país teve relativo à mobilidade social, por exemplo, mas também lembrou do desenvolvimento que houve com o uso dos recursos

---

<sup>86</sup> BRANDÃO, Pedro Victor. 2013. Trecho retirado das conversas durante as reuniões sobre o andamento dos processos.

naturais, onde tanto a exportação de matéria prima quanto a importação de produtos priorizaram o desenvolvimento de outros países, contribuindo para a pauperização do Brasil, o que afirma a ideia do título de sua proposta: “Como exportar cultura e opulência”.

Acho que parte deste trabalho é desconstruir um pouco esse mito de *Eldorado* que se cria com esse novo Brasil da era pós-Lula, depois do Lula. É claro que houve mobilidade social, teve um tipo de crescimento que é importante, mas tem o desenvolvimento que vem assim, com o uso da água, monocultura, a gente tá exportando pro exterior matéria prima, assim, ferro, soja, os transgênicos entram aqui com todo o vapor [...] Enfim, o *Eldorado* e a gente tá exportando matéria prima, tirando tudo do solo, minério, folhas, grãos e mandando pro desenvolvimento de outros países também. E acho que este trabalho fala um pouco dessa relação, como pensar o futuro se o presente de barbárie leva a um futuro opulento e rico. Assim como a gente tem um passado colonial que é bárbaro e atualmente a gente tem um futuro rico, entre aspas. Mas, assim, eu não passei a ganhar mais nos últimos oito anos, então aonde está essa opulência? (BRANDÃO, 2013, informação verbal)<sup>87</sup>.

Pedro Victor dedicou um bom tempo do trabalho na residência para editar o texto cuja ideia era expor junto às fotos feitas como a máquina analógica sob o título de “Como exportar cultura e opulência”. O texto sobre o qual Pedro trabalhou foi construído a partir de uma colagem de dois outros textos: *Como exportar para o Brasil: guia prático sobre o processo de importação no Brasil* (FUNCEX – Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006), que indica como o comerciante estrangeiro deve pensar e agir durante transações comerciais no nosso país, e outro texto, de Andre João Antonil (pseudônimo), *Cultura e Opulência do Brasil* (Oficina Real Deslandesiana - Lisboa, 1711), que traz detalhes do funcionamento das minas e do cultivo de cana e tabaco no Brasil durante o século XVIII.

Este processo, de mistura dos parágrafos para a criação de um terceiro texto, se deu a partir de cortes e colagens dos originais. O artista fez uma mistura entre as frases, nunca deixando dois períodos inteiros de cada texto, embora eles se conectem na ideia, o que permitiu uma certa fluência no texto que foi apresentado em Terra UNA.

Na exposição realizada em Terra UNA, Pedro expos o texto resultante deste processo de cortes e colagens, através de uma leitura do mesmo, e fez a mostra de uma

---

<sup>87</sup> BRANDÃO, Pedro Victor. 2013. Informação obtida durante a reunião sobre o andamento dos trabalhos.



sequência de imagens, porém não as imagens feitas com a câmera analógica, uma vez que não havia condições próprias para a revelação das fotos durante a residência.

Segue abaixo um trecho do texto apresentado:

Investimentos continuados em pesquisa e desenvolvimento contribuíram para a performance superlativa do Brasil em produzir e exportar diversos produtos. O Brasil é um dos líderes mundiais na produção e exportação de vários produtos agrícolas, sendo o maior produtor de café, açúcar e suco de laranja. A soja apresenta uma partição de 80% dos cultivos para exportação.

Dos senhores dependem os lavradores que têm partidos arrendados em terras do mesmo engenho, como cidadãos dos fidalgos; e quanto mais os senhores são mais possantes e bem aparelhados de todo o necessário, afáveis e verdadeiros, tanto mais são procurados, ainda dos que não têm a cana cativa, ou por antiga obrigação, ou por preço que para isso recebem.

Lidar com clientes brasileiros não é tarefa complicada. Embora a reunião seja um ato formal de negócios, os encontros desenvolvem-se geralmente em um ambiente agradável e leve. Devem-se observar, no entanto, os costumes comerciais e culturais do País, a fim de evitar certos comportamentos que podem causar surpresa ou mesmo constrangimento.

Para ter lavradores obrigados ao engenho, é necessário passar-lhes arrendamento das terras, em que hão de plantar. Estes costumam fazer-se por nove anos, e um de despejo, com obrigação de deixarem plantadas tantas tarefas de cana, ou por dezoito anos e mais, com as obrigações e número de tarefas que assentarem, conforme o costume da terra. Porém, há-se de advertir que os que pedem arrendamento sejam fazendeiros e não destruidores da fazenda, de sorte que sejam de proveito e não de dano. E, na escritura do arrendamento, se hão de pôr as condições necessárias, por exemplo, que não tirem paus reais, que não admitam outros em seu lugar nas terras que arrendam, sem consentimento do senhor delas; e outras que se julgarem necessárias para que algum deles, mais confiado, de lavrador se não faça logo senhor<sup>88</sup>.

Ao ouvir, junto aos outros espectadores, estas elucubrações que misturavam os tempos, imagens estapafúrdias, mas que fazem tanto sentido quando se pensa o movimento da exploração do homem -bicho humano- sobre o próprio homem, destilei em risos a ironia sarcástica que o texto carregava, porque a obra de Pedro me trouxe à mente o que diz Deleuze, em seu *Abecedário*<sup>89</sup>, na letra “R” de *Resistance*, que “um

---

<sup>88</sup> Trecho do texto apresentado por Pedro Victor Bandrão cedido pelo próprio artista.

<sup>89</sup> O *Abecedário* de Gilles Deleuze é uma realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnasse, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Tradução e Legendas: Raccord [com modificações]. A série de entrevistas, feita por Claire Parnet, foi filmada nos anos 1988-1989. Como diz Deleuze, em sua primeira intervenção, o acordo era de que o filme só seria apresentado após sua morte. O filme acabou sendo apresentado, entretanto, com o assentimento de Deleuze, entre novembro de 1994 e maio de 1995, no canal (franco-alemão) de TV Arte. Deleuze morreu em 4 de novembro de 1995. A primeira intervenção de Claire Parnet foi feita na ocasião da apresentação (1994-1995), enquanto a primeira intervenção de Deleuze é da época da filmagem (1988-

dos motivos da arte e do pensamento é uma certa vergonha de ser homem”.

Sentimento que segundo ele é muito profundo, complexo e não unificado:

Acho que, na base da arte, há essa ideia ou esse sentimento muito vivo, uma certa vergonha de ser homem, que faz com que a arte consista em liberar a vida que o homem aprisionou. O homem não pára de aprisionar a vida, de matar a vida. [...] É uma liberação da vida, uma libertação da vida. E não são coisas abstratas. [...] E isso é resistir. Isso é resistir, não sei. Vemos isso claramente no que fazem os artistas. Quer dizer, não há arte que não seja uma liberação de uma força de vida. Não há arte da morte. [...] Quando dizemos criar, é resistir efetivamente. O mundo não seria o que é sem a arte. As pessoas não aguentariam. (DELEUZE, 1988-1989).

Em meio ao sentimento de assombro que as palavras, distantes em séculos, quando aproximadas fizeram questão de me lembrar, juntava-se a alegria de estar diante de um artista e de uma obra que, como a planta que insiste em brotar no cinza do cimento, resistia trazendo à tona seu “eu ecológico” transbordante da ecologia social.

Enfim, acho que um artista não tem que ter um tema ecológico, senão vai fazer jardinagem. Acho que é interessante ser propositivo a ponto de promover rupturas, promover instâncias críticas que possam levar a um entendimento melhor sobre o ambiente, a vida e tal (BRANDÃO, 2013 – ANEXO VII)

Ambos os textos traziam uma visão comercial sobre os recursos naturais, porém num contraste de quase trezentos anos, o que criava uma dinâmica retroativa e, ao mesmo tempo, em pleno desenvolvimento, como se a situação exposta para o século XVIII no Brasil apenas tivesse sofrido alterações de caráter de etiqueta, ou coisa que o valha, pois, o que acontece na atualidade é que a exploração dos recursos naturais no país continua a todo vapor, bem como a poluente imagem que esta expressão carrega.

A ironia da obra, devido à contaminação do tempo presente pelas práticas do passado, chocou, justamente, pela causalidade que pude enxergar no que é contemporâneo, no que habita a dimensão de uma política social que se pretende ecológica e sem a qual, não há solução possível. Afinal, é através das práticas exercidas desde a colonização do Brasil, no século XVI, aprimoradas no século XVIII e suas nítidas consequências no tempo atual, que fica clara a crise econômica e social exposta pelo país atualmente.

---

1989). Disponível em: < <http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/abc.prn.pdf>. > Acesso em: agosto de 2013.

Tive oportunidade de ver os contatos das fotos tiradas com a câmera analógica durante a residência e o interessante é que nelas e vemos situações da terra dentro e fora da área da ecovila, porém, isto não fica evidente para um espectador que não saiba de que áreas foram fotografadas. Assim, entre as imagens há horizontes com cadeias de montanhas a perder de vista, pontes de madeira naturalmente arborizadas pela mata ciliar, mas também extensas monoculturas de eucalipto, bem como áreas de pasto onde podemos ver algumas poucas árvores iniciando um processo de reflorestamento.

A terra em sua magnitude e naquilo que tem de sublime, como do marrom, do seco, germina o vivo, verde e colorido. A terra, apesar da monocultura esterilizante, através olhar de Pedro, ganha o caráter de resistência, r(e)xiste. E, embora não tenha expressamente um tema ecológico, como o próprio artista afirma, a obra promove uma reflexão que se aproxima das ideias da ecologia social, para a qual os problemas no campo dos recursos naturais, referentes à crise ambiental, não podem ser claramente divorciados de aspectos mais comumente definidos como problemas sociais.

### **3.5- Abrir o corpo à escuta, aos odores e aos tatos: relações para além das retinas**

A fim de entrarmos no regime das relações, onde “o sentido da obra nasce do movimento que liga os signos emitidos pelo artista, mas também da colaboração dos indivíduos no espaço expositivo, uma vez que ‘a realidade é apenas o resultado transitório daquilo que fazemos juntos’, como escrevia Marx” (FOUCAULT, 1981, p.114), o que também não exclui as propostas com o foco nas imagens, nos deparamos com as propostas-processos de artistas que instalam outras realidades a partir do que as relações suscitam.

#### **3.5.1 – Lucas Sargentelli em contato com as folhas no ato de tragá-las**

Na proposta de Lucas Sargentelli<sup>90</sup>, toda a relação dependeu do tempo de encontro com as plantas comestíveis de Terra UNA:

Tem várias camadas, você primeiro conhece as plantas e vai se aproximando da horta, da mata próxima, que é um processo que eu acho lento, assim, pra você identificar as coisas e entender. Eu acho que isso é um trabalho de catalogação das possibilidades e não que esse trabalho aconteça em partes isoladas, ele se mistura o tempo inteiro, eu não tô fazendo por etapas, assim, mas eu acho que depois disso tem todo um trabalho escultórico com essas folhas e desmontagem delas e eu corto elas e desmonto e fraciono em partes e é isso que tá me interessando, assim. E, também, depois tem esse momento do experimentar a coisa como experiência de comer, e tal, e que também me interessa bastante ver como é que pode passar de uma coisa pra outra. Então, são muitas camadas e acho que todas precisam ir pra mais, assim. E agora eu acho que com essa história das caminhadas, eu quero retomar isso, assim, fortemente, ver o que dá pra fazer neste âmbito (SARGENTELLI, 2013 - ANEXO V).

Lucas passou a primeira semana dedicando-se à pesquisa com pequenas séries de folhas, sobre as quais realizou intervenções como cortes e dobras, e propôs, a partir disso, uma experimentação, pelos demais artistas, das sequências que criou, esperando para realizá-la num momento de reunião de todos os residentes no Salão da ecovila.

Durante a primeira semana de residência, Lucas disponibilizou bastante tempo para descobrir a horta de Terra UNA, suas plantas, espécies, texturas e demais características estéticas. Porém, não só, pois uma de suas principais atividades diárias era passear pela área da horta e conversar sobre as plantas com vários membros e moradores da ecovila, dentre eles Nadam, Lili e Marcinha. O artista recolheu as folhas que julgava interessante e fez um caderno, uma espécie de inventário, iniciando um

---

<sup>90</sup> Autobiografia do artista: cursou três anos de desenho industrial na ESDI/Uerj. Desde 2007 frequentou diversos cursos na EAV Parque Lage. Atualmente finaliza o bacharelado de Artes Visuais na Uerj. Participou em 2012 da Universidade de Verão, organizada por Daniel Steegman no Capacete Entretenimentos. Em 2012 foi selecionado pelo Projeto Road/CAPACETE, realizando residência artística itinerante pelo Brasil durante 2 meses. Em 2010 uma série de desenhos seus foi publicada no livro O cirurgião de Lázaro – desenhos: Lucas Sargentelli – poesias: Nauro Machado/ Rio de Janeiro, Contracapa/ ISBN: 978-857740074-4. Exposições (últimas): EXPOSIÇÃO - Teatro Ipanema, Curadoria Amilcar Packer, Rio, 2012; Ocupação do BNB, Projeto Road, Fortaleza, 2012; Material Bruto – Dança no Andar de Cima, Projeto Road, Fortaleza, 2012; Estufa – Laurinda Santos Lobo, Rio, 2012; Neblina – curadoria: Ícaro Lira, <http://nneblina.blogspot.com.br/>, 2012; Vênus-terra - galeria Toulouse Arte Contemporânea, Rio, 2012; Casa Relâmpago, Santa Teresa, Rio, 2011. Mais informações em: <http://cargocollective.com/lsargentelli>

trabalho que se deu por conjuntos, através de sequências de espécies de folhas selecionadas pelo artista.

Embora em sua proposta inicial<sup>91</sup> o artista incluísse também ações como caminhadas pela área de Terra UNA e, ainda, no seu entorno, com o objetivo de explorar a região espacialmente, Lucas decidiu priorizar o trabalho com as folhas durante a residência, que acabou requerendo dele bastante tempo e dedicação, aliado ao fato do trabalho com as folhas ter uma ligação estreita com trabalhos anteriores realizados pelo artista<sup>92</sup>.

A proposta inicial, que também incluía as caminhadas, tinha como meta explorar os antigos trabalhos que foram feitos em Terra UNA utilizando caminhadas e mapas, como a obra do Julio Callado, “Movimentos nômades periféricos – proposta para ações ambulantes” (CALLADO, 2008)<sup>93</sup>, realizada em Terra UNA no ano de 2008, durante o “Prêmio Interações Florestais”. A partir da revisitação de trabalhos como estes, o objetivo de Lucas estava relacionado a desenvolver visitas guiadas e, até mesmo, a relação com o entorno, a fim de contribuir para uma melhor exploração de Terra UNA com relação ao seu espaço, neste caso, diferentemente dos aspectos negativos que esta palavra carrega, a exploração na proposta de Lucas abria o campo para o ampliar das relações tanto internas na ecovila quanto externas.

No entanto, o artista julgou que, pelo ritmo que estavam tendo as atividades diárias durante a residência e, também, pelas atividades de troca e parceria que estavam acontecendo entre os artistas, era mais apropriado dar maior atenção à proposta do trabalho de intervenção sobre folhas e deixar a proposta das caminhadas como uma

---

<sup>91</sup> “Com o intuito de desenvolver uma prática mais voltada para os problemas do lugar, me proponho a realizar regularmente caminhadas investigativas, pensando em articulações de Terra Una e seu entorno, marcadamente a vila abandonada de Augusto Pestana e a pequena cidade de Liberdade”. Disponível em: <http://www.terrauna.org.br/tacuna/projetos/ver/63-folhas> Acesso em: 17 de janeiro de 2014.

<sup>92</sup> Na convocatória do site da residência, Lucas Sargentelli já aborda esta ligação com trabalhos anteriores. Disponível em: Acesso em: 17 de janeiro de 2014.

<sup>93</sup>CALLADO, Julio. Catálogo do “Prêmio Interações Florestais Residências Artísticas Terra UNA”. 2008 Disponível em: <[http://www.terrauna.org.br/interacoesflorestais/Julio\\_Callado.html](http://www.terrauna.org.br/interacoesflorestais/Julio_Callado.html)>. Acesso em: 15 de agosto de 2013.

atividade extra, que foi executada a partir da realização de caminhadas livres feitas pelo artista sozinho ou junto aos demais residentes.

Sobre as atividades diárias, como atividades do cotidiano da ecovila, e ainda de troca e parceria entre os residentes, Lucas pontuou que o aspecto que mais o estimulou no processo da residência artística teve a ver com a convivência, as interações tanto com os artistas quanto com os moradores e colaboradores da ecovila em geral:

Acho que em relação ao processo [...] tem sempre este ajuste do que você pensa e do que você realmente faz, acho que esta coisa da convivência que a gente explora muito aqui é o que mais me acrescenta em Terra UNA, mas por outro lado, como a gente tá trabalhando desde o início, bom, você envia um projeto no início, que tem a ver com o seu trabalho, isso cria um certo conflito naturalmente, porque a coisa aqui é muito comunitária e ao mesmo tempo você tem um projeto que você tem que desenvolver, até tava pensando como isso poderia ser de outra forma, não sei (SARGENTELLI, 2013, informação verbal)<sup>94</sup>.

A exposição da obra de Lucas em Terra UNA foi organizada sobre mesas de madeira improvisadas feitas a partir de longas tábuas colocadas a poucos centímetros do chão, que foram distribuídas pelo espaço do Salão. Sobre as baixas mesas, havia sequências numeradas de folhas, cujos recortes e dobras as assemelhavam às esculturas. Lucas montou diversas sequências de folhas, pensadas pelo artista como uma espécie de “haikai”, por ambos admitirem uma extensa gama de possibilidades, reflexo de sua relação com o espaço e com a vegetação existente no entorno:

Estas pequenas sequencias que tu tinha falado eu to entendo ela como “haikais”, um pouco da minha relação com o espaço e com esse mato todo que tem aqui em volta, então elas são um trabalho meio de síntese, de tentar chegar até um elemento mínimo (SARGENTELLI, 2013, informação verbal)<sup>95</sup>.

Organizadas por ordens de números que iniciavam e encerravam uma determinada sequência, podíamos perceber o percurso do trabalho investigativo do artista sobre cada folha. As possibilidades de ter folhas de espécies vegetais como substrato para um trabalho de composição escultural, nós instigava, como espectadores, a examinar as sequências principalmente com as mãos e com a boca. Nossa conduta, embora estivesse latente desde o instante em que entramos no Salão e nos deparamos com as

---

<sup>94</sup> SARGENTELLI, Lucas. 2013. Trecho de conversas realizadas durante as reuniões sobre o andamento dos processos.

<sup>95</sup> Ibid., Trecho de conversas realizadas durante as reuniões sobre o andamento dos processos.

folhas escultóricas, foi influenciada pelas orientações passadas a nós pelo artista que nos deixou à vontade, dizendo que estávamos convidados não só a explorá-las como também a comê-las. Lucas convidou-nos a escolher uma sequência, ou uma folha apenas, e experimentá-la, o que o levou a formular uma piada sobre a proposta: “Você ganha uma alergia. É de brinde, ela vem junto com o trabalho (SARGENTELLI, 2013, informação verbal)<sup>96</sup>”.

Pelo espaço do salão também havia cuspideiras próximas às mesas, além de vários livros sobre plantas em geral, com abordagens diversas, tanto medicinais como culturais e ainda de caráter mais científico, como no ramo dos estudos botânicos, incluindo aspectos taxonômicos e etc.

Ao entrar no salão e me deparar com tantas pequeninas esculturas verdes sobre a mesa, de imediato pensei: “onde, em que planta estavam estas folhas que não as tinha visto até agora?”. Atada pela vontade de experimentar, o que o fato de ver os outros espectadores naturalmente instigava, além de estar curiosa pelas características medicinais de cada espécie e, conseqüentemente, apreensiva pelo efeito que o consumo de tal e qual vegetal poderia ter sobre o meu organismo, me aproximei das mesas de madeira ainda com estes pensamentos na cabeça.

No entanto, a estética peculiar que cada sequência de folhas exibia fazia com que a vontade de experimentá-las com os espaços da boca demorasse a chegar e, então, os olhos passaram a vaguar entre o comprido das tábuas, claramente me veio à mente uma referência às tábuas dos naturalistas. Tábuas baixas que deixavam em evidência as pequenas esculturas verdes.

No entanto, o alvoroço dos demais espectadores no entorno das mesas, me levou a tocar as folhas e tentar desdobrar as esculturas, como uma espécie de “origami”. Por outro lado, a experiência de colocá-las por inteiro dentro da boca, vivenciando a sensação que as dobras e os cortes causavam por entre a língua e as mucosas, exigia um desprendimento da forma e uma entrega ao sentido do saborear.

---

<sup>96</sup> Ibid., Trecho de conversas realizadas durante as reuniões sobre o andamento dos processos.

Assim como acontecia em meu corpo, era também perceptível, em cada espectador, o espanto de quem é apresentado através do gosto e da textura aos seres de uma flora desconhecida, ambiente tátil onde a “mera contemplação não bastava para revelar seu sentido”, segundo Melin (2008), quando se refere às obras de Hélio Oiticica ou Lygia Clark. Este fato, ao refletir sobre “Folhas”, me levou a aproximá-las, certamente, de uma obra da ordem da ação.

Entre as múltiplas possibilidades de alargamento da noção de performance nas artes visuais, cumpre-nos, ainda, destacar neste último segmento os procedimentos que requerem outra ação para a sua realização: o ato (do artista) como ativador de outros atos (dos participantes) endereçando de imediato a noção de obra como proposição ou como instrução.[...] Obras como a de Hélio Oiticica ou Lygia Clark, diante das quais o espectador era sempre solicitado a usá-las ou manipulá-las, pois a mera contemplação não bastava para revelar seu sentido (p.57).

Tanto por conta das indicações de Lucas, como pelo o que a obra convocava nos corpos, que alvoroçados rodeavam as mesas compartilhando expressões, reações e sabores, além de caras e caretas a partir da ação das folhas em suas bocas, a vivência me recordou, também, da reflexão sobre a presença do objeto na arte, quando, nas décadas de 1960 e 1970 a experimentalidade da obra passou a se dar necessariamente pelo corpo:

Saía-se da esfera da contemplação para o campo da participação mais efetiva, e isso significava, em nosso contexto, incluir o espectador na obra. Tal como propunha Hélio Oiticica, através de uma total incorporação, ou seja, um procedimento que estabelecia a completa aderência *do corpo na obra e da obra no corpo*. E, no seu caso, como bem sabemos, isso iria constituir uma operação nomeada pelo sugestivo termo *vivências*, tal solicitação que fazia do espectador-participador como agente da experiência (MELIN, 2008, p.23-24)

Era concreta a forte referência da obra de Lucas Sargentelli às *estruturas vivas* de Lygia Clark, uma vez que a artista desenvolveu uma série de objetos que somente ganhavam sentido quando manuseados pelos indivíduos, denominados de *estruturas vivas* ou organismos relacionais. Além de perceber a “citação” à artista durante o contato com a obra do Lucas, o residente também deixou clara a influência que recebeu a partir de um curso feito com o Santiago Navarro no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro:

[...]teve uma vez que no processo eu comecei a me interessar mais pela materialidade do papel, da folha, até que, [...] neste trabalho que eu chamo de “mesa”, eu dobrava ao meio as folhas com pigmento dentro e aí abria,



formava uma mancha roxeada e, depois de trabalhar aquilo, eu percebia que tinham grupos e, então, eu agrupava aquilo e criava espacialidade na mesa. Isso daí tava me interessando, daí, depois, eu acho que uma coisa muito importante, mesmo, foi uma vivência que eu tive mais recentemente dos trabalhos da Lygia Clark. Tem um pessoal no Rio que tá fazendo um trabalho bem bacana com os trabalhos da Lygia e eu participei desse curso no MAM com o Santiago Navarro e foi uma aproximação mais cuidadosa com o trabalho dela, com as experiências coletivas dela e foi muito rico e eu comecei a perceber que tinha uma coisa que me interessava muito ali que era a forma como ela lidava com o espaço, com os objetos topológicos, bom, que ela se utilizava dessas figuras topológicas, coisa e tal e uma forma de lidar com o espaço mais sensível e mais relacionado ao corpo (SARGENTELLI, 2013 – ANEXO V).

### 3.5.2 – Bartolo e o tempo da escuta entre árvores e frutos cantantes

O residente Rodrigo Tavares Bessone da Cruz Ferreira<sup>97</sup>, mais conhecido pelo apelido de Bartolo, dependia de inúmeras relações para que sua proposta funcionasse, no entanto dentre estas havia as que fugiam totalmente de seu controle, pois eram relacionadas a aspectos como temperatura e umidade do ar, combinações que poderiam, ou não, resultar em chuva, um agravante para sua obra:

O meu projeto eu batizei de “Árvore Sonora”, é uma instalação feita nas árvores, vou escolher um lugarzinho. Meu projeto é arte visual, mas também música, nesse formato de instalação. Eu acabei montando o projeto de uma forma que desse pra fazer de uma maneira modular, então eu fiquei imaginado que talvez fosse legal não ter apenas um lugar escolhido pra ter o trabalho e deixar ele lá, mas sim visitar alguns lugares e perceber características destes pontos em diferentes lugares, perto da água, longe da água, mais pra cima da mata, uma coisa assim, mas que também não fosse muito longe, porque tem uma logística de carregar um certo peso e tal, e que desse pra fazer uma ação de montagem, visitação, apreciar um pouco,

---

<sup>97</sup> Autobiografia do artista: Participa como compositor e instrumentista da Orquestra Imperial, que acaba de lançar seu novo disco, Fazendo as pazes com o swing. Com Leo Monteiro forma o Duplexx, projeto sonoro/visual com composições experimentais. Com este projeto realizou performances audiovisuais em diversos lugares do Brasil, Inglaterra e EUA. Em 2012 foi lançado o terceiro disco da dupla, intitulado Duplexx. Em 2011 o Duplexx participou do disco Recanto, de Gal Costa, dirigido por Caetano Veloso. É produtor e guitarrista do primeiro disco de Ruben Jacobina, Rubinho e Força Bruta. O Disco recebeu prêmio de disco revelação do ano de 2005 pela APCA. Produziu juntamente com Moreno Veloso o primeiro disco de Jonas Sá, Anormal (Som Livre 2007). Produziu o disco de Jorge Mautner, para ocasião do lançamento de suas obras completas intitulada Mitologia do Kaos (Azougue 2002). Participou como guitarrista e baixista dos álbuns: Um som (BMG 1998) e Saiba (BMG 2004) ambos do artista Arnaldo Antunes. Compôs trilha sonora para a instalação 'Grito Surdo' de Miguel Rio Branco (Porto-Portugal 2002). Compôs trilha sonora para projeção de Sebastião Salgado, editada por Miguel Rio Branco (Planetário da Gávea-RJ 2003). Mais informações disponíveis em: [www.duplexx.com.br](http://www.duplexx.com.br)

documentar e depois desmontar e tentar montar novamente num outro lugar e fazer a mesma coisa, com uma outra experiência, quem sabe com variação da trilha adequada a um novo espaço, a ideia é basicamente essa (FERREIRA, 2013 - ANEXO VI).

Bartolo passou a primeira semana trabalhando na montagem dos feixes dos módulos que seriam ligados aos amplificadores. Alojado com seus materiais no espaço do Galpão, que comportou organizadamente uma grande quantidade de fios elétricos, Bartolo passava longos períodos sondando estruturas a fim de construir o aparato elétrico que seria utilizado para a realização de sua obra artística, cujo título era “Árvore Sonora”.

Desde o começo, Bartolo expressou uma certa metodologia de trabalho, seguindo uma linha cronológica clara, pela qual, o artista acreditava que seu processo de criação caminharia. E, o residente não só as seguiu como ainda organizou suas etapas de trabalho de modo que conseguiu realizar algumas experimentações improvisadas com os demais artistas antes da exposição em Terra UNA. Estas consistiram em vivências com os todos os artistas e demais membros da ecovila, pois todos foram convidados.

O artista fez uma amostra da mesma estrutura de som que seria, posteriormente, feita na exposição das “Árvores Sonoras”, entretanto escolheu o Galpão para o seu primeiro local de experiencição. De noite, fomos todos convidados a um espetáculo de sons, luzes e performance, pois enquanto Bartolo mixava os sons nos inúmeros alto-falantes espalhados sobre o chão do Galpão, Kaloan distorcia outra gama de sons, fazendo numa composição coletiva com Bartolo.

Dos computadores utilizados para tal fruição sonora, luziam coloridos que eram refletidos nas minúsculas esferas que formam o núcleo dos auto-falantes dando material para a filmagem de Louise Botkay, que sem esperar por mais luz no ambiente, uma vez que estávamos imersos no escuro, apurou sua filmadora e compartilhava o prazer de captar as imagens que este encontro de improvisos estava criando.

Nesta ação, Florencia Martinez, artista e performer, que estava auxiliando a residência artística como voluntária, improvisou uma dança que chamou a atenção de todos que já embebedos pelo som, agora tinham o prazer visual dos movimentos de Florencia que

suspendia o corpo entre dezenas de pequenos e frágeis auto-falantes dispostos no chão de madeira.

O processo resultando em obra experimental colocada em funcionamento, portanto, tanto no Galpão quanto em um charco na floresta, local sobrevoado por inúmeros vaga-lumes, auxiliou o artista na escolha sobre os aspectos da obra que, para a sua exposição no dia programado dentro do período da residência artística, o artista iria priorizar.

Bartolo montou toda a parte técnica do seu trabalho no Galpão, que inclui uma montagem esquemática em relação aos amplificadores, aos canais, etc. A trilha sonora dos amplificadores foi feita seguindo a ideia de plano sequência, numa analogia com a construção da imagem, pois o artista fez a programação num sintetizador que é analógico, endereçando eventos diferentes para os caminhos traçados na comunicação.

Sua intenção quando à parte sonora foi deixar acontecer um pouco da música e da gravação, enquanto ele manipulava e, além disso, tinha uma trilha sonora ao final desta programação, na qual mesclou quatro eventos e aproveitou a espacialização dos quatro canais, pensando também na interação dos graves e agudos.

Na obra de Bartolo, cada canal tinha um grupo de som que se relacionava com os outros três canais e com os sons naturais que pode pesquisar durante a vivência na ecovila. Portanto, quando o artista os entrecruzou, para os ouvintes a sensação era de que, em determinados momentos, um dos canais tinha prioridade sobre os outros e assim por diante, acontecendo configurações como dois sons mecânicos (compostos pelo artista) e apenas um utilizando sons gravados diretamente dos barulhos encontrados no ambiente florestal de Terra UNA, mas também ocorria o inverso, ou seja, inúmeras variações foram se dando entre os canais de sons.

Assim, como pude perceber no processo de Bartolo, a composição sonora dos canais dependeu totalmente do local escolhido para a instalação. Surgiram diversas ideias de locais em passeios por Terra UNA, mas sua tendência foi por buscar um local no caminho para a cachoeira conhecida como Casula.

Muitos elementos que foram surgindo na residência ocasionaram mudanças na proposta do Bartolo, como as interações com o ambiente como um todo. O artista afirmou que gostou muito dessas alterações, pois funcionaram como as adaptações naturais que o dia a dia nos traz.

Para a montagem da proposta, o artista levou em conta, o tempo todo, a interação com a água da cachoeira, uma vez que o local escolhido por ele para a exposição da obra trazia bastante este elemento. Outra percepção de Bartolo foi com relação aos sons naturais do espaço da ecovila como um todo, pois estes o influenciaram bastante na hora de compor a trilha sonora.

Dentre estas influências, houve a experimentação do artista a partir de uma ideia surgida durante uma festa feita pelos residentes à noite, na cozinha comunitária. Sua experimentação culminou numa instalação dos auto-falantes próximo a uma região que geralmente fica alagada, uma espécie de charco, onde há, também, um acúmulo de vaga-lumes.

Nesta experimentação, Bartolo elaborou uma espécie de “audiovisual”, unindo a programação sonora e a performance aérea realizada pelos próprios vaga-lumes a partir de seus diversos voos. A utilização do termo “audiovisual” pelo artista para designar o que seria o resultado deste processo, causou estranhamento num primeiro momento entre os demais residentes, porém, ficou clara a intenção do Bartolo quando expôs a ideia da mixagem que se daria entre a sequência de sons composta por ele e a imagem em movimento que os insetos criavam no ar.

Ali perto da casa, no lugar perto do estacionamento, durante a noite, um lugar onde a água chega, que é um baixadinho que parece quase um charco que tem ali, que é lotado de vaga-lume, e eles ficam ali naquelas ondas de luminosidade, de vez em quando uns se intensificam, os outros mínguem e aquilo ali fica circulando e é uma loucura de luzes, super sutil, e é uma reação em cadeia, super bonito e eu fiquei pensando que talvez fosse uma ótima experiência, mas eu não sei como os vaga-lumes vão reagir a isso, montar a instalação ali talvez numa versão um pouco menor, mais adequada àquele universo em miniatura deles ali, uma coisa mais singela, com menos elementos e colocar uma trilha sonora pra acontecer ali e ter um áudio visual ali, dos vaga-lumes e da trilha sonora [...] O som eu dou e eles fazem a performance lá, a dancinha, porque eles fazem festa toda noite, eles dão

festa toda noite, toda noite, é um animal festeiro por natureza (FERREIRA, 2013, informação verbal)<sup>98</sup>.

A causa do processo do Bartolo ter passado por diversas experimentações, foi devido a uma minuciosa observação feita pelo residente a partir do local onde passava trabalhando a maior parte do tempo, o Galpão, pois sua localização, mais isolada com relação aos ambientes comunitários da ecovila, como a cozinha e o alojamento, proporcionou uma maior percepção com relação aos sons do ambiente em diferentes momentos do dia.

Bartolo decidiu aproveitar as nuances que os períodos da manhã, do cair da tarde e da noite, com suas diferentes temperaturas, umidades e coloridos dão aos sons que se expandem por toda a área da ecovila, seja a mata ou a cachoeira, o pomar ou a horta. Estes diferenciais interferem diretamente na dinâmica dos animais, insetos e, também, no balançar dos galhos e folhas, através da dinâmica do vento nas árvores, criando sonoridades distintas e específicas para cada horário do dia.

Assim, apesar das várias caminhadas pela área de Terra UNA em busca do local onde seria feita a instalação da obra para a exposição, o artista pareceu atravessar seu processo de criação bastante através do contato com um ponto físico, espécie de “porto seguro” da criação, se é que esta admite, em alguma instância, aquilo que se pode chamar de estabilidade. Este local, configurado como “baú de criação”, uma espécie de útero, foi o Galpão, de onde Bartolo ouvia o dia e a noite:

[...] o som muda muito de hora pra hora, de manhã tem o som da alvorada, quando chove, o cair da tarde tem muito com de ave misturado com inseto que é muito legal, ontem eu tava no Galpão fazendo um teste de som, abri as portas e as janelas e estava aquele maior som de pós chuva, sol se pondo, muito bicho e eu botei o som baixo ficou realmente uma coia daquele som entrando pela janela e tudo ali pequenininho, pô, ficou foda, então aproveitar essas horas do dia pode ser também um desdobramento disso. (FERREIRA, 2013, informação verbal)<sup>99</sup>.

A própria postura do Bartolo como residente, já se dispunha a esta interação, pois o artista se mostrava aberto a conhecer e interagir com os espaços e as situações

---

<sup>98</sup> FERREIRA, Rodrigo Tavares Bessone da Cruz. 2013. Trecho de conversas realizadas durante as reuniões sobre o andamento dos processos.

<sup>99</sup> FERREIRA, Rodrigo Tavares Bessone da Cruz. 2013. Trecho de conversas realizadas durante as reuniões sobre o andamento dos processos.

vivenciadas na ecovila. No que se conectava à sua proposta, sua recepção ao ambiente parecia sempre transitar entre a percepção sonora de um local específico e sua extensão no espaço, por exemplo.

Foi muito característica a disponibilidade do Bartolo com relação às influências do ambiente em seu processo artístico, pois quando pensada em relação ao espaço e suas alterações, havia uma abertura do artista. A ecovila traz à tona este caráter experimental que está presente desde seu funcionamento físico e material até sua dinâmica social, no que, conseqüentemente, como podemos ver, se estende à residência artística, pois, como Bartolo afirmou “a situação é muito de laboratório” (FERREIRA, 2013, informação verbal)<sup>100</sup>.

Maravilhamento, este foi o estado que a obra de Bartolo me causou. Um estado de sair, sinestésicamente, do anestesiamento imposto pela urbe. Intervenções moleculares, revoluções celulares feitas pelo som. Uma forte comunhão com o tempo da floresta, pois que o ritmo das intervenções dos sons eletrônicos e dos sons colhidos na mata (de insetos e outros animais) criava curtos ciclos numa espécie de curto-circuito, pois a existência de vários canais de som, cada um numa frequência rítmica, além da experiência física, instigava a curiosidade sobre a origem daqueles sons que ouvíamos. Na pausa coletiva dos residentes sentados no chão da trilha, para a escuta se dar, o silêncio abria espaço nos buracos do corpo para a floresta entrar, principalmente quando fechávamos os olhos, dando maior abertura, assim, aos poros.

A instalação de Bartolo me remeteu a abordagem sobre o tempo feita por Abramovic (2008), pois até chegarmos até a obra, tivemos que andar durante alguns minutos pela trilha que, caso seguissemos por ainda mais tempo adiante, chegaríamos à cachoeira Casula. Portanto, além do tempo cronológico que a experiência nos exigia, a partir da fala da performer, percebíamos a disponibilidade de suspensão do cotidiano que nos era exigido para que houvesse a fruição da obra artística.

O que me interessa é o tempo. Eu quero que o espectador me dê seu tempo. É uma troca: eu lhe dou o trabalho, você me dá seu tempo. Você me

---

<sup>100</sup>FERREIRA, Rodrigo Tavares Bessone da Cruz. 2013. Trecho de conversas realizadas durante as reuniões sobre o andamento dos processos.

dá seu tempo e faz uma experiência que eu gostaria que você fizesse. Você segue as instruções e leva seu tempo para fazê-las e acumula uma experiência. O que acho muito importante, pois uma experiência pode ser emocional, visual, intelectual ou pode ser física. Depende de quão longe se pode ir (GALERIA BRITO CIMINO, 2008, p. 8).

Uma interceptação de experiência diária, entre um passo e outro, era a surpresa que a picada<sup>101</sup> dentro da mata nos reservava. Bartolo construiu um “fim da picada”, absurdamente instaurador de um outro tempo, onde o inacessível do concreto da cidade era alcançado, enquanto nós descalços. Simbólica ação de soltar as amarras dos ouvidos engessados pela percepção condicionada e, se deixar re-animar.

### 3.5.3 – Os seres animados na noite fantástica de Kaloan Meenochite

A experimentação também foi um fator indispensável ao processo através do qual se deu a proposta de Kaloan Meenochite<sup>102</sup>, que teve o corpo como principal dispositivo, corpo compositor de “entidades temporárias”:

meu projeto se chama “Entidades temporárias” e a ideia é de criar indumentárias com material perecível que eu encontro, tipo folhas, galhos e vestir essas indumentárias e registrar elas (MEENOCHITE, 2013 - ANEXO III).

Após a primeira semana de trabalho, principalmente sorvida pelo artista em caminhadas de observação pela área da ecovila a fim de localizar possíveis materiais para utilizar na confecção das indumentárias, Kaloan passou a recolher e acumular o que selecionava no chão do Galpão, local escolhido pelo artista como uma espécie de ateliê de trabalho. Grande parte do processo de criação de Kaloan se deu dentro do

---

<sup>101</sup> Segundo o dicionário informal, do orpáculo contemporâneo, o Google: “Picada: é um caminho na mata aberto por foice ou facão, para se chegar a um destino, até então inacessível. O “fim da picada” é o final desse caminho, ou seja, o final das opções, por não haver mais onde ser aberto. Com o passar do tempo, esta expressão virou sinônimo de “absurdo” ou de “inacreditável” que, a priori, não tem relação com o “final do caminho”. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/fim%20da%20picada/5178/>. Acesso em: 30 de abril de 2014.

<sup>102</sup> Autobiografia do artista: Artista multimídia, Bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, vive e trabalha em São Paulo. Desenvolve pesquisas em diversas mídias, tais como desenho, foto, vídeo e instalação. Também é criador da TOSCHEN, editora autônoma que realiza publicações colaborativas, e do Organismo Piknik, coletivo que reúne pessoas em ações experimentais no campo da arte e das relações sociais, realizando principalmente intervenções colaborativas em espaços públicos. Faz parte do grupo Keroøàcidu Suävåk, dedicado a investigações sonoras e performativas. Entre suas exposições destacam-se o 18º Salão de Artes Plásticas de Praia Grande, onde recebeu Menção Honrosa, a exposição Caos e Efeito - Itaú Cultural, onde participou com as revistas TOSCHEN, a 30ª Bienal de São Paulo - Encerramento, com performance do grupo Keroøàcidu Suävåk e a intervenção Piknik realizada na DOCUMENTA 13 em Kassel. Mais informações em: <http://kaloan.tumblr.com/>.

Galpão e por este ser também o local onde Bartolo estava trabalhando, houve entre os residentes uma intensa relação criativa que envolvia “sons e folhas e ruídos”, como Kaloan comentou em uma de nossas conversas.

A maioria do material coletado foi proveniente das podas feitas na área de Terra UNA, ou seja, o material que já estava caído no chão, portanto, material seco, já morto. O único “material verde” coletado por Kaloan foi o de folhas de cana-de-açúcar, mas mesmo estas eram de material descartado durante a poda da plantação na ecovila.

Quando Kaloan passou a experimentar no próprio corpo as indumentárias construídas, pediu ao Pedro Victor que o registrasse através de fotografias que foram feitas levando-se em conta os trajetos pelos quais Kaloan caminhou em busca de seus materiais de trabalho. A importância do registro foi fundamental ao processo do Kaloan, pois um dos aspectos com os quais o artista teve que lidar foi relativo à efemeridade das indumentárias que, segundo o artista, só resistiam durante um ou dois dias, devido à perecibilidade do material de qual eram feitas.

A escolha por posar para as fotos utilizando como cenário o ambiente específico onde os materiais de cada indumentária foram encontrados, foi um aspecto que surgiu a partir da influência direta do processo artístico do residente desenvolvido na ecovila e compôs a relação de cada uma das vestimentas com a paisagem, influenciadora direta na constituição botânica da mesma, uma vez que cada micro-ambiente na flora da ecovila apresentava um tipo de vegetação diferente, como foi possível observar durante as caminhadas pelas trilhas de Terra UNA. Portanto, a composição de cada indumentária estava intimamente ligada à paisagem.

Para os registros, Kaloan também trabalhou em parceria com Elena Landínez, pois ele a vestiu com as indumentárias e fez registros da residente, embora estes não tenham sido expostos no dia da apresentação das obras em Terra UNA:

Foi interessante pra sacar essa dinâmica do local e da indumentária, o tamanho dela, como transportar ela e dos lugares onde eu vou fazendo, como eu tenho captado material nos caminhos, eu tenho achado muito interessante fazer estes registros nos caminhos das trilhas onde eu tenho encontrado material, mas eu já descobri uns problemas de como levar o material, de como construir isso, daí eu tô pensando em fazer umas jornadas mesmo, ir pra um lugar, captar todo o material na trilha e tal,



montar a indumentária lá mesmo onde vai ser documentado (MEENOCHITE, 2013, informação verbal)<sup>103</sup>.

Portanto, para a exposição em Terra UNA, além de apresentar os registros fotográficos, feitos tanto pelo artista quanto em parceria com Pedro e comigo, de suas vestimentas performatizadas a partir dos locais relacionados aos trajetos de onde seus materiais vieram, Kaloan expôs também um breve vídeo no qual realizava uma dança a partir de uma trilha sonora composta pelo próprio artista, numa espécie de transformação contínua. O que, já pela proposta, nos remetia aos parangolés de Helio Oiticica, pois obre a influência da música em suas obras, Proença revela que o artista escreve em seu diário de nome *TEXTO*, em 1986: “a experiência da dança (o samba) me deu a ideia exata do que pode ser a criação pelo ato corporal, a transformação contínua” (OITICICA, apud PROENÇA, 2012, p.262). Na obra de Kaloan, a ação de improvisar ou coreografar uma dança vestindo a indumentária tem relação com um trabalho anterior do residente:

[...] começou a virar um grande ritual, primeiro tinha música, depois da música começou a vir a dança e as indumentárias e aí tinha essa coisa mesmo de evocar forças ancestrais e se deixar levar. As entidades que eu trabalho são mais ancestrais, eu não sei muito das histórias delas, são mais forças e fluxos, eu não sei muito de histórias nem narrativas delas [...], mas a gente tem várias referências. Na dança, o Butoh é uma grande referência pra gente e eu também, eu cresci na umbanda, eu cresci em várias coisas, budismo, umbanda, minha mãe é uma nômade religiosa, ficava migrando em várias religiões (MEENOCHITE, 2013 - APENDICE C).

A partir de uma experiência que Kaloan realizou, de montar a indumentária e ver o que ela causava no corpo para, então, improvisar uma dança que evocava algo que o artista relaciona à criação de um folclore livre, o vídeo foi feito com a parceria do residente Pedro Victor. Este processo de criação, explica o artista, vem da “energia de vestir e sentir o que ela [a indumentária] causa no corpo” (MEENOCHITE, 2013, informação verbal)<sup>104</sup>.

É uma coisa que, a princípio, na nossa banda, quando perguntavam o que a gente tocava, a gente começou a se identificar com um lance que se chama *free folk*, que é tipo *folk* livre, que seria uma coisa de música folclórica mais livre, que a gente reinventa e inventa sem ser esse *folk* que tá vinculado a

---

<sup>103</sup>MEENOCHITE, Kaloan. 2013. Trecho de conversas realizadas durante as reuniões sobre o andamento dos processos.

<sup>104</sup>MEENOCHITE, Kaloan. 2013. Trecho de conversas realizadas durante as reuniões sobre o andamento dos processos.

uma história, mas um *folk* livre que tá se criando agora [...] daí essa coisa de criar o mito próprio, o folclore próprio sem ter este artifício da memória, da história e tal, porque a cultura pode ser inventada aqui na hora. É que o folclórico, eu entendo como um embrião de uma cultura, o folclore, assim. Você tem a princípio um povo que se organiza e começa a criar um tipo de cultura pequena ali e pra mim isso é o folclore deles. (MEENOCHITE, 2013 - APENDICE C)

A composição da trilha sonora para o vídeo, segundo o artista, tem a mesma origem do processo de improvisação de sons que nos apresentou para a vivência denominada por ele como “Ritual do Escuro. Como uma espécie de performance coletiva, o Ritual do Escuro envolveu todos os residentes e ainda os demais moradores da ecovila e também visitantes presentes em Terra UNA. A dinâmica sonora que seu deu a partir da contribuição de todos os presentes, foi vivenciada como uma “prática coletiva como obra”, identificada nestes termos por Kaloan.

Sentados em círculo à noite no Salão, num espaço totalmente sem luz, fomos convidados por Kaloan a “cantar o escuro” (MENOCHITE, 2013, ANEXO IX). Iniciamos, portanto, sentados e, após Kaloan ter dado as indicações sobre o que faríamos e que se tratava de uma espécie de exercício de vocalização, compreendemos que toda criação que o breu comportaria naquele noite deveria partir, unicamente, de cada um de nós que ali estávamos presentes. E, o fim de tal ritual, apenas se daria no momento em que, naturalmente, os estímulos sonoros cessassem.

Nossa ação durou, aproximadamente, quinze minutos durante os quais passeamos por vários tons, sons, intensidades graves, energias agudas, vibrações intermitentes, ponteios sonoros, proposições em estacato, gritos, sussurros e estímulos que lembravam muito o ambiente da floresta, mas não só, pois davam abertura a qualquer realidade que se quisesse construir através daquele mosaico de sons.

Mais do que a estranheza que as imagens e o vídeo do Kaloan causaram em mim, além de uma beleza extraordinária, de seres animados por mosaicos de plantas recortadas e amontoadas, a sensação de estar vendo figuras presentes nos rituais africanos ou mesmo das Folias de Reis, me era muito presente. O ingrediente xamânico prevalecia na impressão que as imagens me passaram, até mesmo pelo fato de a natureza saltar aos olhos, quando as fotos foram projetadas na parede da Casa da Tartaruga, local onde Kaloan expôs suas obras.

Contribuiu com esta atmosfera xamânica, a exposição, no chão, dos desenhos do artista, uma espécie de inscrições que me remeteram às antigas “tábuas de pedra”. Uma espécie de abecedário inventado, numa grafia colorida feita com alusões às formas das letras árabes, sânscritas, sem significado algum aparente, trazia até aquele ambiente uma época distante, poderia dizer, inexistente. Utopia imaginária que, junto às imagens e ao som do vídeo apresentado, construíam um mundo fantástico, onde muitas vezes, as imagens nos confundiam na distinção entre o que era ambiente, o que era indumentária, o que era humano e o que mais havia ali para ser olhado, chegando, mesmo, a constituir figuras, seres oníricos.

### **3.5.4 – Denise Alves-Rodrigues e a criação do invisível**

Dialogando com a construção do conhecimento científico, a artista Denise Alves-Rodrigues<sup>105</sup> trouxe sua proposta, denominada “Campanha de Testes com Tecnologia e Ciência Duvidosas”, para a residência artística:

Sobre a razão de trazer a radiestesia para o campo da arte, eu acho que a primeira coisa tem a ver com o campo da prática artística que a gente tem atualmente, então, é um campo muito vasto, eu costumo dizer que a arte é um campo aberto, extenso onde eu posso caminhar errante que não tem problema nenhum, eu posso fazer o que eu quero, é claro, com relação com o mundo. Eu posso fazer uma investigação que não precisa estar conectada com uma resposta progressista. Então, as pseudociências que eu tô estudando agora, elas sempre foram descartadas ou denegridas porque elas não têm uma resposta rápida pra ciência, então radiestesia não interessa aos médicos ou às empresas farmacêuticas, porque ela tem uma resposta um pouco mais lenta e a aplicação dela, tem que ter não só o domínio, como também você tem que ter uma sensibilidade, você tem que se abrir pra essa sensibilidade corporal que, de certa maneira, a gente tá perdendo. Eu queria ver como eu poderia provar essas pseudociências. Se eu estivesse dentro do campo da ciência, direto, assim, eu não conseguiria, de jeito nenhum, mas como eu tô dentro do campo da arte, eu posso (ALVES-RODRIGUES, 2013 - ANEXO I).

Durante a primeira semana da residência artística, Denise fez instrumentos de medição e os levou a alguns pontos da ecovila onde anteriormente, em outras residências, já havia sido feito um trabalho de energização, por exemplo na proposta

---

<sup>105</sup> Autobiografia da artista: Inicia seus estudos de arte em Ribeirão Preto – SP, é bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo - 2012. Participou de exposições coletivas em Ribeirão Preto, São Paulo, Recife, Belém, Vitória, Maceió, Rio de Janeiro, Madrid-Espanha e de residências em Liberdade-MG e Visconde de Mauá-RJ. Fundadora e gestora do espaço BORDEL com Renan Araujo. Seu trabalho se dá pela pesquisa e produção de máquinas e dispositivos eletrônicos (ou não) e suas relações com a técnica, o meio e o receptor.

realizada pela artista Deborah Cimini, “O Eu e o Outro Eu”<sup>106</sup>, colocada em prática durante a residência realizada no ano de 2011.

Quando eu comecei a pensar sobre esse trabalho, eu pensava muito sobre a forja, porque a gente fica forjando uma porrada de coisa, porque a medicina também forja uma porrada de resultados e aí fica exatamente nessa disputa, né, a medicina forte, a tecnologia dominante, só que eu fico sempre pensando nessas induções do corpo, se elas são realmente uma forja ou realmente uma energia passando e gerando esse resultado (ALVES-RODRIGUES, 2013, informação verbal)<sup>107</sup>.

Denise realizou “caminhadas sensíveis”, como ela mesma denominou, nas quais buscava se tornar disponível para sentir a energia do lugar. Estas caminhadas, às vezes, eram precedidas por uma preparação corporal, porém não necessariamente, a depender da disposição da artista para realizá-las, que as executava tanto com os instrumentos quanto sem eles.

Além de diariamente convidar a todos para acompanhá-la nestas caminhadas, Denise pediu aos residentes que a avisassem caso se sentissem “alterados” quando localizados em algum local de Terra UNA, pois uma de suas intenções com tais relatos era a de construir um “mapa sensível”, expondo possíveis influências de campos energéticos da ecovila sobre os residentes.

A residente fez seus instrumentos de radiestesia com os materiais que encontrou pelas caminhadas em Terra UNA, como varas de jabuticabeiras e diversos troncos de árvores, além de ter confeccionado pêndulos com troncos de araucárias e, ainda, outras madeiras encontradas pelo chão. Denise também confeccionou um *dual roge*, instrumento de radiestesia que se caracteriza por dois punhos de madeira presos a um arame móvel e, ainda, um aurímetro. Este último é utilizado para apontar num mapa, ou numa área qualquer, o lugar onde se encontra um determinado objeto, identificado apenas a partir de processos de mentalização juntamente com a manipulação do instrumento, do modo como postula a radiestesia.

---

<sup>106</sup> Disponível em: [http://www.terrauna.org.br/interacoesflorestais2011/Deborah\\_Cimini.html](http://www.terrauna.org.br/interacoesflorestais2011/Deborah_Cimini.html). Acesso em: 28 maio de 2013.

<sup>107</sup> ALVES-RODRIGUES, Denise. 2013. Trecho de conversas realizadas durante as reuniões sobre o andamento dos processos.

A radiestesia é a primeira pseudociência que Denise “prova”, para usarmos aqui o mesmo termo que a artista utiliza quando argumenta sobre sua proposta para a residência. A artista disse que ainda quer fazer outros projetos para experimentar as diversas pseudociências.

A radiestesia é a primeira pseudociência que eu provo, depois, assim, eu tenho até agora mais quatro, que eu vou fazendo assim, com as oportunidades. Então, tem as próximas que eu vou provar, energia telúrica, aeromancia, e coisas assim (ALVES-RODRIGUES, 2013, informação verbal)<sup>108</sup>.

Sobre o termo “provação”, a artista compreende este como experimentação, não o relacionado ao caráter cientificista da verdade. Para Denise, a provação é estética. Quando questionada sobre a comprovação das experiências realizadas em Terra UNA, função pertencente ao campo da ciência, a artista explicou:

Eu comecei a pensar um pouco sobre isso, porque eu não queria que fosse uma forja, porque existe muito isso, tanto na tecnologia, quanto nas crenças e tal, a pseudo ciência é muito desacreditada porque ela se baseia na interpretação de quem faz, mas mesmo a tecnologia, mesmo ela sendo a ciência pura, mesmo ela tendo as respostas, já se tem vários casos de ciência e de coisas que a gente usou que são forja, assim, placebos, então eu penso em escrever sobre aquilo que aconteceu mesmo, se eu tive resultado sim ou não, mas analisar isso, porque é uma coisa que eu venho fazendo, fazer uma análise, toda hora que tô trabalhando, que eu tô andando eu to fazendo uma análise, se ela trafega entre os sentidos e o racional, se eu realmente tô sentindo ou se eu tô induzindo, porque isso também é um eixo, se eu tô manipulando realmente ou isso existe e eu tô trabalhando com isso, na escrita eu tô tentando desdobrar com isso, tem toda uma parte técnica ensinando a pessoa a reproduzir o que eu fiz aqui, mas tem toda uma parte de análise, então vai ter isso e desenhos, muito desenhos (ALVES-RODRIGUES, 2013, informação verbal)<sup>109</sup>.

A artista fez a documentação fotográfica dos instrumentos de radiestesia com uma máquina analógica, embora também estivesse equipada com outros dispositivos eletrônicos de alta tecnologia. Esta metodologia, de utilizar formas de registros artesanais, faz parte de sua proposta. Denise irá, ela mesma, revelar as fotos quando estiver de volta à cidade onde reside, São Paulo, pois sua metodologia de trabalho compreende o fato de a artista, a partir de sua investigação, sempre ser a responsável pela manipulação de todas as ferramentas que utiliza:

---

<sup>108</sup> ALVES-RODRIGUES, Denise. 2013. Trecho de conversas realizadas durante as reuniões sobre o andamento dos processos

<sup>109</sup> Ibid., 2013. Trecho de conversas realizadas durante as reuniões sobre o andamento dos processos

eu pretendo revelar em preto e branco sozinha, tudo tem isso, né, as ferramentas, sempre estar sempre manipulando as ferramentas, eu fazendo os resultados, eu fazendo as coisas, assim.” (ALVES-RODRIGUES, 2013, informação verbal)<sup>110</sup>.

A residente, em vários momentos de encontros e caminhadas, contou sobre as diversas experiências pelas quais já passou com a radiestesia, nas quais teve sensações como as de “quem descobre coisas que foram perdidas”, o que podemos compreender a partir de uma perspectiva literal, mas também metafórica. Denise armazenou dados sobre sua metodologia, anotações sobre todos os experimentos que realizou, resultados de processos experimentais feitos durante o período da residência e organizou todos os objetos utilizados por ela dentro do quarto do alojamento onde estava dormindo, tanto os manufaturados por ela quanto os trazidos de São Paulo, os deixando expostos para quem quisesse ver e experimentar. A ideia de que a ferramenta, o instrumento, está sempre acessível é algo que perpassa toda a sua proposta.

A configuração destes objetos acumulados no quarto do alojamento onde Denise estava dormindo se assemelhava a uma exposição particular da artista e foi a partir deste modo de lidar com seus resultados e utensílios que a artista organizou sua exposição em Terra UNA.

A gente lê muito naquelas revistinhas de eletrônicas antigas, que pra mim é uma grande experiência de aprendizado, e é uma coisa que influencia o trabalho, é uma coisa que perpassa dentro do trabalho, né, que é a ideia de compartilhar uma coisa que pode ser reproduzida por outra pessoa, sempre, assim (ALVES-RODRIGUES, 2013, informação verbal)<sup>111</sup>.

A exposição da residente em Terra UNA contou com todos seus instrumentos de radiestesia como pêndulos, varas, *dual roges*, aurímetros, etc., e ainda anotações, desenhos, e muitas observações a partir de seus escritos e esquemas. A disposição de seus materiais, incluindo instrumentos e, ainda, processos, experimentos e resultados foi organizada sobre uma extensa mesa de madeira, irônicamente estampada, por um cartaz da peça “Esperando Godot”, de Samuel Beckett. A ironia de tal cenário se

---

<sup>110</sup> ALVES-RODRIGUES, Denise. 2013. Trecho de conversas realizadas durante as reuniões sobre o andamento dos processos.

<sup>111</sup> ALVES-RODRIGUES, Denise. 2013. Informação obtida durante a reunião sobre o andamento dos trabalhos.

tratou, ao meu ver, devido às obras e manobras desse estudo do(a) caso, que parece ter carregado, a todo momento, um “quê” de fantástico.

O fato de a escolha de Denise, por tal tábua de madeira estampada pela obra daquele que um dia disse “não sei dos personagens mais do que eles dizem, do que fazem e do que lhes acontece (...) Eles e eu somos livres” (BECKETT, apud MOTA, 2007), ter sido feita mais por uma questão funcional do que estética e, ainda, presenciar a exposição do seu “livro do artista” em construção, mas aberto como instalação sobre aquela a imagem de Vladimir e Estragon, me remeteu justamente à não-lógica, à liberdade que a arte, generosamente, oferece a quem a ela se entrega. E a fala de Beckett com relação aos seus personagens só vem “provar” isto, mas, provar aqui, não no sentido da lógica cartesiana mas, como Denise sugere, de provação como experimentação, o que, por si só, já tem a liberdade como pressuposto.

Acho que a gente vive dentro de um mundo que a subjetividade e as experiências pessoais das pessoas são bem desacreditadas. Ou você tem um fato, ou você tem uma mercadoria, ou você tem uma coisa, assim, pra poder esfregar na cara das pessoas, ou se não elas não entendem isso ou elas não creem nisso, como se a palavra e a experiência pessoal não valessem nada. Enfim, aí eu tava pensando em como conseguir traduzir isso, eu tô pensando ainda, fechando, tudo, mas basicamente dentro do padrão “arte contemporânea”, eu começo com uma pesquisa de processos, eu vou pra um campo de ação, eu faço a construção de objetos e isso termina numa instalação. Mas eu não tô pensando tanto nisso, ainda tem os desenhos, eu não consigo me utilizar só de uma linguagem em arte, vamos dizer, assim, uma linguagem padrão artística, estética, plástica.

Entre tantas des-rotinas acompanhando processos de obras em moto-contínuo, a liberdade parece permear a crista criativa de todas essas escritas, pois que há inúmeras linguagens que, no processo da residência artística, aparecem como expressões de uma ética, uma ética-eco-política da arte contemporânea, eu diria, pois

A ética seria um exercício da liberdade ou a própria experiência da liberdade. O que não pode dizer livre-arbítrio ou uma escolha entre bem e mal. A liberdade se configura quando nossa potência de agir aumenta junto as produções coletivas e é contrária à servidão ou ao desejo de nos apropriarmos do outro. (MACHADO, 1999, p. 9).

### 3.6 - Sintomas do habit(ar-te): ambientando a obra na presença do lugar

Nas descrições das obras feitas pelos artistas no catálogo da residência (ANEXO XV), este ainda em vias de finalização para ser publicado, há diversas citações sobre o espaço rural florestal de Terra UNA que, muitas vezes, enfocam elementos da natureza, corroborando para a ideia de que o lugar fez parte do processo como um elemento de criação, embora efêmero, bem como muitos dos materiais utilizados nas obras expostas pelos residentes.

Bartolo, quando fala da trilha sonora composta por ele, que dialoga com “insetos e pássaros, fungos e minerais [...] odores e umidades, espacialidade e temperatura” (FERREIRA, 2013), dá vida aos seres inanimados da ecovila. O artista reconhece a necessidade da relação direta entre os seres humanos e os seres botânicos e confere a existência da árvore como ser vivente quando esta se manifesta através dos sons, o que fica evidente em sua obra apresentada em Terra UNA: “como um ser vivo, as árvores sonoras só podem ser sentidas quando estão vivas, e quando estamos entre elas” (FERREIRA, 2013 – ANEXO XV).

Já Elena Landínez descreve o tempo-espaço em que seus desenhos foram feitos, evidenciando aspectos do processo criativo nos quais o ambiente emoldura a obra: “*El día em que estaba en una casa amarilla con azul, debajo de um árbol grande com ramas de serpientes [...] Había una mata colgada de aquel árbol*” (LANDÍNEZ, 2013 – ANEXO XV). Todas as cores, das pedras e pigmentos e seus desenhos que, como a artista deixou claro, não tratavam apenas de coisas, fixas, mas de acontecimentos que dependiam das relações proporcionadas pelo lugar:

A minha proposta aqui tem a ver com o livro, tem a ver com retratar as coisas que eu vejo, eu olho todos os dias e me interesso todos os dias, são coisas muito simples como, por exemplo, ontem no jantar, eu estava olhando como nós comíamos, como organizávamos a comida e eu achei que o Bartolo comia como que perfeito, ele estava organizando o seu prato, mas pra mim foi como “uau!” não sei, encontrei algo, eu tive que desenhar (LANDÍNEZ, 2013 - ANEXO II).

Pedro Victor, que desenvolveu sua obra sobre o uso da terra dentro e fora da ecovila, embora afirme que sua obra possa ser desenvolvida em outros lugares que também tenham sofrido passados coloniais, abordou em suas fotografias uma paisagem pela



qual seus olhos passaram durante todos os dias da residência artística vestidos por uma grande máquina analógica apoiada, todo o tempo, sobre um tripé.

O artista colocou em prática uma proposta inerente ao ambiente que o cercava, ambiente das terras, matas, rios, cachoeiras, fronteiras, plantios e tudo o mais que o solo de Terra UNA abriga. É, também, especificamente sobre os lugares que ali há que a obra de Pedro fala. Por outro lado, as sequências de folhas comestíveis que Lucas desenvolveu são possíveis de serem feitas em qualquer lugar, porém desde que “se encontre por perto a espécie necessária”, como o artista deixa claro em depoimento no catálogo (SARGENTELLI, 2013 – ANEXO XV).

No caso de Kaloan, a obra se fez dos materiais do entorno que, através da decomposição natural, voltariam a ser matéria orgânica, terra. Sua obra, cuja definição feita pelo artista é “indumentárias efêmeras feitas de material orgânico perecível” (MEENOCHITE, 2013 – ANEXO XV), não restringe o lugar onde pode ser realizada, no entanto os materiais utilizados pelo artista foram encontrados na região após uma intensa e extensa investigação da flora local, através da análise de diferentes texturas, cores e formas, o que incluiu a observação das folhas, flores, galhos e demais materiais orgânicos encontrados por toda a área da ecovila.

Denise coloca a atenção da obra no espaço que é extra-material, apesar de, o tempo todo, trabalhar artesanalmente com a feitura dos instrumentos através dos quais o elemento não-material pode ser medido. Os instrumentos dependem do meio em que se encontram para existirem, pois são troncos, sementes, pedaços de galhos, fragmentos de madeiras encontradas pelas trilhas e esculpidas pela artista, mesmo que depois sejam as experiências pessoais, no manejo de cada um, que levará aos resultados.

O ato de colocar o espectador como responsável em relação aos resultados que encontra e também com total autonomia no sentido de construir sua busca para evidenciar sua hipótese ambientada pelo campo da radiestesia, é o que Denise coloca em questão em sua obra, que depende totalmente do ambiente de Terra UNA para acontecer, porém não apenas por conta de fazer parte de um meio rural e florestal, como fica explícito em sua fala:

primeiro que eu precisava de um campo, um campo aberto, eu não posso fazer ela em São Paulo, de jeito algum, existe uma confluência e poluição de energias lá que eu não poderia trabalhar com isso, enquanto aqui existe uma harmonia de energia, a natureza faz isso e campos abertos também [...] Outra coisa também é que em Terra UNA, estes processos que são mais subjetivos, espirituais e sensitivos, eles são bem creditados aqui, eles têm muita força aqui porque é a filosofia do local, mesmo, Terra UNA acredita, eles acreditam em vários tipos de processos. Eles são espirituais, são naturais. Eles não acreditam só na *techne* ou na medicina convencional, eles acreditam nessas outras medicinas, acreditam na medicina da terra, acreditam nessa troca de energia, então, quando eu vi o edital aberto, eu falei assim “poxa, radiestesia dá pra fazer lá” (ALVES-RODRIGUES, 2013 - ANEXO I).

Já Louise, num gesto em preto e branco de imagens em sequência sem palavra alguma, onde apenas a da linguagem corporal, expressa tanto pelo enquadramento de sua câmera quanto pelas imagens que aparecem no vídeo, a artista coloca num mesmo plano o trabalho manual, o trabalho artístico, o trabalho intelectual e ainda aquele que é cultural, também podendo ser pensando como o trabalho de uma ética do outro, que fica claro em seu filme na imagem da mãe ninando sua filha. O lugar, como influenciador do trabalho, também é nítido em sua obra:

como eu tô me focando sobre o trabalho, sobre o entorno e o trabalho artístico e o trabalho em geral é específico pra uma residência rural porque o que se fala, o que se trata, os personagens não seriam os mesmos se fosse uma residência na cidade [...] (BOTKAY, 2013 - ANEXO IV).

O fato do ambiente ser transformado pelos artistas em elemento da obra, também nos leva a refletir sobre o caráter estético do mesmo nas “propostas-processos” descritas acima, uma vez que o meio passa a ser parte vital da obra de arte, trazendo implicações diretas para os residentes e para a arte que lá é produzida, a partir de alterações e influências nas obras e processos.

### **3.7 – E(co-rpo)éticas de Terra UNA**

Para Deleuze, a arte é um mundo que existe por si só, assim como a natureza. A arte, para o filósofo, é um espaço no qual o homem e o animal se tornam indiscerníveis. Ela começa com “impressões territoriais, que não reenviam a nenhum sujeito humano que as capte”, feito o canto dos pássaros. Assim são também as impressões territoriais de um artista que expressa um “eu ecológico” que parta do seu território.

Se entendemos que nossa primeira forma de habitar é exercer a dimensão relacional, portanto, é ser ecologia, voltando o olhar para a poética de artistas que se deslocam para um ambiente rural e florestal a fim de entrarem em processo de criação incessante por quase um mês, digo que, por mais que o artista residente adote uma postura de pedra, portando hermeticamente fechada, não há como não ser impermeável ao plantio de, no mínimo, algum respingo da dinâmica ecológica da ecovila. Se o residente, a despeito de tanta lama lhe assaltando os sapatos, ainda assim, insiste em ser pedra, não tem jeito. Terra UNA lhe habita a qualquer preço, nem que seja recobrando a pedra de limos.

Deleuze diz que a arte não é privilégio dos humanos porque, se ela parte, antes de tudo, das marcas constituintes, dos territórios estabelecidos -o que vale também para os animais nas suas demarcações de territórios- territórios estes vistos pelo filósofo como marcas expressivas, assinaturas, a cor exibida pelos celenterados, neste caso, também é arte.

Portanto, corais coloridos não são pois exposições à parte, mas sim, exposições integradas a tudo àquilo que na filosofia de Deleuze e Guattari, se chama arte. Em Terra UNA, o modo de habitar no dia a dia da residência artística, a vivência em arte passa pela mesma via. Estar em Terra UNA é um criar a si mesmo e, para isso, é preciso constituir primeiramente um território.

As marcas expressivas que pude observar em cada processo de criação durante a residência eram genuínas expressões da “ecologia mental”, do “eu ecológico” de cada artista. Inicialmente, as proposta de trabalho enviadas para a convocatória já eram, portanto, expressões da “ecologia do eu” de cada um. Portanto, territórios.

Proponho, no lugar dos termos de Guattari , “eu ecológico” e ecologia mental”, a partir da reflexão sobre a residência artística, atualizarmos a noção que carregam para o termo de “e(co-rpo)éticas”. Pois, como corpo entendo o primeiro habitat e a origem de todas as relações que se dão no mundo e de onde, também, parte a criação, portanto, a *poiésis*. Corpo é instância primeva onde percebemos que tudo o que está dentro, fora também está. Corpo precedido de “eco”, reforçando a noção do corpo

como *oikos*, morada, mas também em referência ao que a ecologia ilumina, às relações genuínas de algo que se entende fazendo parte de uma rede, teia da vida.

É a partir do corpo que podemos ser devir, entrar em indiscernibilidade com tudo o mais que há. Feito a dinâmica dos minerais da terra que se deixam agir pela chuva, pelo vento, pelo sol, pelas intempéries que as estações instalam, nos disponibilizamos a um processo de e(co-rpo)éticas.

Voltando à análise da residência artística enquanto espaço habitado por e(co-rpo)éticas, pude observar que cada residente, a partir das suas propostas iniciais, saiu em busca do gesto primordial que o definisse enquanto artista durante a residência artística na ecovila, ou seja, “recortar, talhar delimitar um território para nele fazer surgir as sensações”(DELEUZE apud NABAIS, 2009).

O movimento foi o de ir em direção a um habitar a partir do território que, inicialmente, cada artista já havia esboçado. Com o território, ao menos, delimitado, os artistas pretendiam construir uma residência que o abrigasse, pois, já munidos de seus instrumentos, “posturas, cores e cantos”<sup>112</sup>, faltava-lhes, apenas, enquanto obra-processo, habitar um espaço-tempo em arte.

Enquanto estética relacional, em Terra UNA, as maiores relações que acontecem podem ser distribuídas em três camadas distintas, mas comunicantes, feito as três ecologias guattarianas: relações com o si-mesmo, com os demais residentes e com a natureza. O vice-versa deste último par é também verdade. O que pude perceber sobre o estudo das forças que trabalham sobre aquele que se disponibiliza a habitar a residência artística em Terra UNA, me leva próximo ao conceito de devir, que para Deleuze, em suma, é tornar-se natureza.

Deixar-se habitar na ecologia de Terra UNA é e(co-rpo)etizar. Se, devir é o estado de tornar o corpo fragmento do cosmos universal, torná-lo animal, flor ou rio habitando, para tal feito, o mundo dos *affectos* e dos *perceptos* puros, Terra UNA propõe uma das

---

<sup>112</sup> “Eis tudo que é necessário para fazer arte: uma casa, posturas, cores e cantos” (DELEUZE, apud NABAIS, 2009). Disponível em:< <http://deleuzeemportugues.blogspot.com.br/2009/07/homemanimal-arte-como-anti-humanismo.html> > Acesso em: 30de junho de 2013.

vias pelas quais o sujeito des-feito em tantos e(co-rpor)etizares é capaz de por lá engendrar-se em devir quando em arte.

Uma vez que o devir está para além da esfera pessoal -dimensão sabotada dia a dia pelo imaginário regurgitado pelas máquinas capitalísticas - habitar uma residência em arte localizada em ambiente rural e florestal, nos surge como uma busca por outras extensões. Em tempos de referências humanas solapantes de uma ecologia interior, uma residência artística em meio à natureza e integrada ao resistir de uma ecovila que re-existe, enquanto reconstrução de um mundo, abre, sim, possibilidades de um devir.

É na brincadeira de se permitir existir como os seres de Kaloan, sem distinção entre o que é floresta e o que é pele, no fantástico de ter a boca feito pétala, do maravilhoso de habitar a imagem em devir-paisagem, que Terra UNA oferece mais ramagens aos rizomas que frequentam a arte quando coloca em questão a relação ser humano-natureza.

Ao romper com as coordenadas subjetivas enraizadas ao que é pré-determinado a partir dos olhares anestesiados e, ao mesmo tempo, sábio do quanto as sociedades urbanas tendem a eleger os olhos como os principais formadores de opiniões, talvez até mesmo pela proximidade anatômica que exibem em relação ao cérebro, ao recordar o processo de criação e fruição das obras em Terra UNA, me disponibilizo a re-habitar a vivência que tive por lá.

Ao fazer parte da trilha onde Bartolo instalou os seus frutos dissonantes e compôs árvores en-cantantes, me tornei floresta misteriosa de insetos, pássaros e o farfalhar das folhas tocadas pelos paços dos jabutis. Pelo tempo da existência da obra, a floresta, antes entorno, naqueles instantes habitou em mim. Mesmo que a efetiva noção de devir esteja além das opiniões, das ideias, sonhos, imaginações ou estados perceptivos, o que está em questão, durante uma residência em arte e natureza, é ter conhecimento da indistinção do dentro-fora, é habitar e deixar-se habitar pela obra-processo que se desenrola.

Dependendo do grau de entrega, do deixar-se habitar, algumas instâncias destas citadas acima nos auxiliam na compreensão, não racional, mas experiencial, do devir.

Uma arte que se propõe à experimentação só pode, ao meu ver, ser relacional. Em Terra UNA não há como não passar, ao menos próximo, da ação que é criar a partir de uma e(co-rpo)ética.

Admitindo com Deleuze que o *percepto* é a paisagem antes do homem, na ausência do homem, desse sujeito des-feito que, em mínimos lampejos, se expande em devires efêmeros, em estado de *percepto* aliado a um retorno a si, por mais paradoxal que possa parecer, os artistas residentes voltam às paisagens nunca existentes outrora e nestas habitam quando ao caminhar, ao atravessá-las e por elas se deixarem atravessar, instalam ações de coleta. Artistas caminhando quase o tempo todo pela floresta é uma performance inata de residir em Terra UNA.

Feito os nômades que nunca estavam fixos em nenhum lugar, os artistas em Terra UNA saíam a coletar, mas não o coletar como ação de recolher materiais. Em cada meditação diária, os residentes procuravam também coletar um modo de habitar onde não se está enquanto personalidade, enquanto ego, mas sim, enquanto devir. Devir-silêncio, devir-escuridão, devir-fogo, feita a vela ao centro do círculo que abrigava o momento diário da “partilha”.

Uma vez que o ato de criação, para Deleuze, também se dá pelo *afecto*, na zona de indiscernibilidade entre o homem e a natureza, o homem e o mundo inteiro, na tentativa de responder à questão sobre as obras de arte resultantes da residência artística em Terra UNA serem consideradas expressões de devires-natureza, realizadas a partir das e(co-rpo)éticas dos artistas, respondo que sim.

Ao tecer estas considerações artísticas que virão, debruço-me de corpo inteiro sobre as obras, pois foi como em Terra UNA aprendi a ser, um corpo que poetiza a partir de uma ética ecológica específica.

A obra de arte é a tentativa de concretização de vida imanente e liberta de suas amarras subjetivas, já que, enquanto obra exposta, esta não tem mais referência alguma, independe de aspectos humanos para existir. A partir daí, será obra “ao léu”, obra que age, obra que range, que inventa, que gera e regenera *afectos*, uma vez que nos dá, também, a visão do artista, um homem que tentou se aproximar do “não estar

lá” e, portanto, foi capaz de deixar-se habitar pelos *afectos* e *perceptos* da *natureza* que agora a obra atualiza.

A obra de arte exposta em Terra UNA será, com o passar do tempo, literalmente também, devir. Quando instaladas na natureza, além da dimensão cênica de estarem em devir com o meio, inclusive a partir do qual, materialmente, muitas delas foram feitas, as obras se fazem sentir, também, pela transposição do espectador para o ambiente.

Neste aspecto, todas as características, na história da arte, que levaram os artistas a integrarem ao espaço exterior elementos internos às obras, descobrindo o corpo e o ambiente, ou mesmo a ação de se escapar do objeto em busca do “evento”, como faziam as investigações de Lygia Clark em busca de instalar modos de alargar o tempo vivo, ao invés de trabalharem com a representação, são características até hoje presentes na arte contemporânea. Inclusive, presentes de maneira bem contundente nas obras de arte realizadas em Terra UNA.

Do mesmo modo como a arte voltada para a processualidade que, nas décadas de 1960 e 1970, incluía o ambiente, tendo a terra e a natureza como contexto de exibição da obra, em Terra UNA, as obras, além deste aspecto, trazem o ambiente à tona enquanto modos de potencializar a existência real de ações, logo, as relações.

A partir da percepção do anestesiamiento da sociedade, característica que, além dos inúmeros exemplos dados nos capítulos anteriores, podemos exemplificar com os excessivos e intensos processos de urbanização, de reificação das relações, de cimentação dos modos de vida, a abertura que o deslocamento das obras de arte para ao ambiente faz em Terra UNA é, também, uma maneira de constituir rupturas no presente vivido.

Esta característica que aparece como algo imanente nas obras de arte realizadas na ecovila, a partir da análise feita dos catálogos e da vivência na residência artística, dá continuidade à base poética da produção artística que se mantém até hoje. São obras expostas a partir de acontecimentos que, inseridos na vida, potencializam a existência diante de suas várias dimensões e articulam o fator temporal à impermanência do

objeto de arte, contribuindo, assim, para uma política da arte em resistência às formas de poder agem conta a potência de vida.

Nas obras de arte nascidas em Terra UNA, a impressão do tempo real da experimentação fica bastante evidente quando estas são colocadas em exposição. Para mim que, como pesquisadora-participante, acompanhei os processos em residência, a experiência de vivenciar as obras expostas foi como, também, rememorar a origem de cada pedra, folha, pedaço de madeira, ou como cada imagem, galho ou som havia chegado até ali. Coisas que até mesmo o próprio artista não se lembraria, eu seria capaz de reconstruir, afinal, minha metodologia de pesquisa era a presença do meu corpo nos processo de criação do artista munido de algo que pudesse registrar, de alguma forma, os pensamentos.

Houve casos de obras de arte expostas nas quais a experiência de atualização do tempo de processo de criação apareceu de modo duplicado. Na obra de Louise Botkay, por exemplo, seu filme consistia em um documentário rodado a partir de planos sequências, logo, duplamente uma tentativa de captar um tempo real de experimentação, tanto por se tratar de um documentário quanto pela metodologia criada pela artista especialmente para tal processo, que delimitava um tempo único entre o *on* e o *off* da gravação, captando, assim, cerca de dez minutos em gravação contínua.

Outro exemplo foi em relação à experiência de caminharmos durante um longo tempo até encontrarmos as “Árvores Sonoras”, obra do artista Bartolo, durante a exposição. Íamos todos seguindo pela trilha na mata atrás das árvores e dos sons, atualizando o modo como o artista havia feito no processo de criação. No caso da obra de Lucas Sargentelli, “Folhas”, os livros expostos ao lado das mesas de degustação, também atualizavam o processo de criação do artista, pois a consulta em obras literárias e catálogos medicinais alternativos, a fim de obter maior conhecimento sobre cada folha que seria ingerida, foi um dos passos do artista para realizar a instalação.

A exposição de Denise, em forma e conteúdo, tangenciava às escolares mostras de Ciência, onde sobre uma mesa grande com vários objetos dispostos, o espectador da apresentação sentia-se convidado a experimentar os instrumentos amostrados. No



momento da exposição de sua obra, vários residentes re-atualizaram as experimentações com os aparelhos da radiestesia, estas executadas dia e noite nos campos de Terra UNA por Denise. Assim, como pudemos observar, os residentes Lucas, Bartolo, Denise e Louise exibiram experimentações que re-faziam no presente um tempo já ausente.

Por outro lado, partindo de uma análise sobre o tempo real da experimentação sofrido pelo espectador, enquanto um modo de participar como “centro simbólico dentro da estrutura-obra”, para utilizarmos a expressão de Hélio Oiticica, o que violava o estar do espectador como indivíduo no mundo diferenciado e ao mesmo tempo coletivo, para acessá-lo enquanto centro da obra, chegamos a uma outra característica que pude observar nas obras expostas por lá, ou seja, como as obras expostas permitiam ao espectador, vivenciá-las?.

Este aspecto, que pode ser atualizado para o termo “vivência”, foi uma característica que esteve presente em muitas das obras expostas em Terra UNA. Oferecendo instantes de um devir-atmosfera sonora florestal, Bartolo nos habitou com a mata; Lucas propôs um devir-animal entre o mastigar e cuspir das folhas; Kaloan, em meio a iluminuras instantâneas feitas à escuridão, nos abriu a um devir-noite.

Nestas obras, voltava a ser objetivo da participação o de “expor o espectador dentro dos limites de um ambiente espacial definido com precisão, a uma experiência teatralizada oferecendo meios de acesso a modos alternativos de criar a si mesmo” , definido por Jean Christophe Royoux ao descrever a participação do espectador numa resenha feita à Documenta X. Sobre este “criar a si mesmo”, transpondo a noção ao que presenciei em Terra UNA, faço referência ao Foucault e sua *epiméleia heautoû*, mas também à “experiência interior” vislumbrada por Bataille: “‘si-mesmo’ não é o sujeito isolado do mundo, mas um lugar de comunicação, de fusão entre sujeito e objeto” (apud LAGNADO, 2001).

No entanto, é importante notarmos que a *experimentalidade livre*, termo de Mario Pedrosa, observada no Brasil no período de 1960 e 1970, através das experiências que, da ordem do sensível, passavam necessariamente pelo corpo, o que atualmente podemos dizer como “incluir o espectador na obra”, na residência artística em Terra

UNA, acontece de um modo diferente em termos de presença-ausência das categorias espectador e residente .

Durante exposição, estes polos caminham bastante juntos, uma vez que este que receberia a denominação de espectador, ou vivente, portanto, aquele que sofre a ação de participar da obra como algo diferencial diante da exposição das mesmas, não acontece, uma vez que, admitindo a dinâmica processual que a residência artística instaura, nunca houve, há ou haverá separação espectador-obra entre aqueles que participam da vivência em Terra UNA como artistas residentes.

Mesmo que estes adotem uma postura, no momento da exposição das obras, de apenas fruidores, no sentido de potenciais críticos distanciados, uma postura de olhar “de fora”, pelo o que já foi exposto anteriormente, o caráter relacional da residência artística faz com que os processos de criação se re-criem a todo instante, desenvolvendo uma enorme permeabilidade às interferências, intervenções e interações entre todos os artistas residentes e, inclusive, moradores da ecovila.

Esta dinâmica, de uma certa impossibilidade de distanciamento crítico no momento da exposição das obras em Terra UNA, também contribuiu para o modo como construí este estudo, uma vez que foi complicado me descolar da vivência, pois estive presente em diversos momentos do processo de criação dos artistas.

Assim, como esta característica de quase indistinção entre executor-fruidor da obra de arte aparece de modo intenso nas dinâmicas da residência em Terra UNA, considero como uma possibilidade de repensarmos as permeabilidades entre estas duas instâncias, que, em meio a natureza acabam gerando *affectos* e *perceptos* próprios do ambiente, uma vez que as obras acabam lançando-nos cada vez mais próximos do meio ambiente.

Na ecovila, a maioria dos espectadores que participam da exposição das obras, evento geralmente realizado durante no último final de semana dentro do período da residência artística, é formada pelos próprios artistas, portanto, por quem participou ativamente dos processos. Do mesmo modo como também acontece com alguns moradores que participam da exposição, uma vez que, estes acabam, de certa forma,

participando dos processos de criação dos artistas, seja como observadores intencionais, ou mesmo como passantes.

Portanto, ao meu ver, em Terra UNA a participação do espectador passa a ser algo diferente de uma vivência, como no sentido que Hélio Oiticica dava a este termo, quando se tratava de obras da ordem da experimentalidade. Vivência era quando o espectador-participador passava a ser agente da experiência, para Oiticica. Na exposição das obras em Terra UNA não há como aquilo que sempre foi, de repente, vir a ser como novo. Nas considerações tecidas até agora, re-atualizar o inexistente foi tarefa do tempo, não da ação de fruir as obras.

Portanto, invertendo o sentido que o termo vivência tem para Oiticica, em Terra UNA, diante das obras, é a experiência que age no espectador, não o espectador sendo agente da experiência. Uma vez que, o espectador, outrora, também foi residente, ou seja, desde sempre participante. Assim, artistas e moradores, na perspectiva de compartilharem das dinâmicas da ecovila, podem ser considerados também como residentes, não só enquanto presença constante em Terra UNA, mas principalmente com relação à aproximação, quando não forte participação, nos processos de criação.

Fazendo um jogo de palavras entre a noção de espectador e residente, como quando Augusto Boal cria o termo “espectador”, ousou criar um termo para unir estas duas noções na dinâmica da residência artística na ecovila. Refletindo, portanto, tanto nos fruidores das obras de arte quanto nos construtores das mesmas, vistos apenas enquanto características estanques, em Terra UNA, através de devir-outro seríamos todos “respectadores”, residentes e espectadores.

Feito esse devir cambiante entre as diferentes posturas frente às obras expostas em Terra UNA, a vivência na ecovila se mostra como um lugar onde, menos do que saber quem é o artista ou o espectador, fruidor ou construtor que lá está, importa “aquilo quem em nós é animal, vegetal, mineral ou humano já não se distingue”, como Deleuze disse.

As obras-processos mostram um pensamento em criação que se dá pela interseção, pela simbiose com o meio, pela transbordância. Terra UNA propõe um devir-rizoma

enquanto processo de criação. Após a volta dos artistas para seus lugares de origem, suas cidades, se trata do fechamento de um ciclo para aqueles que residiram em arte, mas que agora partem e ardem com rizomas de ramificações nascidas da terra da ecovila, portanto, artistas desterritorializados que, caminhando para fora das fronteiras de Terra UNA, habitantes pois de quaisquer outros espaços, irão reverberar suas e(co-rpo)éticas de respectadores.

Se o termo respectadores nos remete a respeitadores, a partir da vivência na ecovila, me pergunto o que espero dos artistas que em Terra UNA habitam e sobre os quais suas estrelas, florestas, animais e cachoeiras se fazem morada constante. O que esperar quanto ao respeito que a arte habitando o verde pode gerar?

Para James Hillman (1993), por baixo da crise ecológica está a crise mais profunda do amor. Esta, segundo ele, é uma crise consequente da crise da beleza. Nas palavras de Hillman:

Que nosso amor tenha abandonado o mundo, que o mundo esteja desamado, é o resultado direto da repressão da beleza, de sua beleza e de nossa sensibilidade para ela. Para que o amor retorne ao mundo, é preciso, primeiramente, que a beleza retorne, ou estaremos amando o mundo só como uma obrigação moral: limpá-lo, preservar a natureza, explorá-la menos. Se o amor depende da beleza, então, primeiro, vem a beleza, uma prioridade que está de acordo com a filosofia pagã, em vez da cristã. A beleza antes do amor também está de acordo com a experiência demasiado humana de sermos levados ao amor pelo encantamento da beleza (HILLMAN, 1993, p.131).

O autor não só defende que a crise ecológica se relaciona diretamente com uma crise da beleza, como também propõe que atentemos pelo modo como o movimento ecológico, muitas vezes, reduz os mistérios do mundo a um funcionalismo interativo, de forma que nosso maravilhamento diante do esplendor complexo do mundo responde menos à sua presença sensorial do que à sua sutil interação, o que faz com que nosso maravilhamento ecológico permaneça científico. A fim de instigar a reflexão sobre quais visões, diante da *physis*, são potencialmente atraentes para voltarmos nossa percepção sobre o planeta, Hillmann nos lança um desafio, que parece responder a nossa pergunta anterior.

O que pode mexer com nossas profundezas como com as profundezas das necessidades ecológicas? Dever, maravilhamento, respeito, culpa ou medo de extinção não são suficientes. Só o amor pode manter vivo um desejo pelo

mundo que conceda a vitalidade , o interesse apaixonada em que se apoiam todos os outros esforços. Queremos o mundo porque ele é bonito, seus sons, seus cheiros e sua texturas, a presença sensorial do mundo como um corpo (HILLMAN, 1993, p.131)

Os artistas que participam da residência artística em Terra UNA, não só contribuem, portanto, com a produção e exposição das obras de arte na ecovila, como também a própria disseminação da arte por todos os cantos multiplica, por si só, o respeito à natureza através das vias da sensibilidade que a beleza é capaz de produzir.

Se pensamos que os artistas, seres que têm como função a expansão do sensível sobre o planeta, podem ser ainda mais atravessados pela questão ecológica quando habitam Terra UNA e , a partir disso, ter suas práticas transformadas em obras e relações, ou obras relacionais que, cada vez mais, possam lançar luz sobre a relação entre o sensível e a natureza, a fim de contribuir com o desenvolvimento de uma maior sensibilidade e, conseqüentemente, de respeito a esta última, ajudando a conservá-la, então, atingimos o ponto principal que a reflexão deste estudo buscava.

## Considerações semi(fi)nais

Tecer considerações é algo delicado, portanto, com calma desenrolo meu fio por onde passei a fim de, me distanciar da vivência, porém deixando como rastro o fio, para depois poder retornar ao lar, àquilo que acredito como sendo o real sentido de habitar em arte. Afinal, são considerações semifinais que pretendo transformar em seminais, sementes que reverberem em mais união entre arte e espaços rurais e florestais.

Terra UNA pode ser pensada como um grande espaço eco-poético que, a partir das suas dinâmicas ecológicas e sociais, além dos materiais orgânicos que disponibiliza, se oferece ao artistas residentes que, a habitando e se deixando por ela habitar, desenvolvem uma e(co-rpo)ética, no sentido de corpos que poetizam a partir de uma ética ecológica subjetiva e, ao mesmo tempo, coletiva.

O programa de residência artística em Terra UNA possibilita a criação de uma espécie de mundo que é fruto das criações de quem o habita durante o período de alguns dias. Algo cíclico, ou seja, permite o respirar da terra, o recompor da matéria, das percepções e consciências, após terem sido permeadas e recriadas junto às obras que levantaram outras formas de fazer a ecologia aparecer. A ecovila passa a ser um tempo-espaço no qual se busca explorar o visível e o invisível que brotam do convívio íntimo com aquilo que somos nós longe das amarras, ou seja, permeados por *affectos* e *perceptos*, somos todos devir-natureza, porém a constante presença de tanto cimento, muitas vezes solapa esta noção. Sair da cidade e ir “pro mato” é, portanto, também buscar se aproximar de um equilíbrio com relação ao modo de vida contemporâneo.

Se, para Nicolas Bourriaud, a essência da prática artística é a “proposta de habitar um mundo em comum”, durante a residência artística é fato que esta criação de mundo acontece, embora tenha um limite físico, pois as obras-processos resultantes da residência, em sua maioria, se relacionam mais com o espaço interno da ecovila do que com o exterior da mesma.

A partir do que se constituiu como o meu primeiro olhar de investigação sobre vivência na residência artística “Prêmio TAC Terra UNA”, que se tratava da dinâmica relacional entre a ecologia da ecovila e a “ecologia mental” dos artistas, minha ideia foi,

inicialmente, verificar por quais vias a estética relacional poderia auxiliar na construção de um habitar ecológico.

Em Terra UNA andei, andei e muitas vias encontrei. Houve durante a vivência na residência vários momentos de “utopias da proximidade”, propostas artísticas que movimentaram experimentações ecológicas, linhas de fuga dentro da laminagem que o ambientalismo atrelado ao “ismo” maior, o do capitalismo, instala em nossa sociedade. Estas se davam nas microrelações que, longe de estarem pré-estabelecidas, frutificavam a cada necessidade, a cada vontade de troca, de partilha, de escuta do outro, de escuta do que mais importava a cada um naquele momento presente.

“Utopias da proximidade” que fermentaram em processos cheios de espontaneidade e de abertura para o estar presente num ambiente de residência em arte. Processos onde, a cada passo, desde subirmos as escadas que levavam até os alojamentos ou nos embrenharmos na mata atrás de lenha para o fogão, em cada pisar sobre o chão encontrávamos material de inspiração para o trabalho.

Eram “utopias da proximidade” com o outro, este sendo humano, planta, cachoeira, farinha, estrela, fogueira, chão. Feito aqueles carrapichos que trazíamos grudados nas roupas depois de um dia de trilha na mata, toda a arte pra lá premeditada se desfazia no vento. Nenhuma integridade de roupa lavada permanecia, o que também se estendia às propostas artísticas inicialmente planejadas. Em Terra UNA, foi preciso largar a mão da assepsia controlada do planejamento. Embora houvesse propostas, se tornou imprescindível uma abertura àquele outro tempo, tempo de invento.

Em processo de criação, nenhum artista se viu livre dos carrapichos que Terra UNA lançava. Carrapicho, embora muita gente ache que é um tipo esquisito e inútil de bicho, na perspectiva da natureza, é algo tão valioso quanto um diamante. Carrapicho é uma semente. Um dos menores tipos de sementes, porque se originam das plantas que são consideradas as pioneiras no processo de reflorestamento. Gramíneas, se preferimos o termo técnico. Estas pequeninas são tão significantes e sempre em estado de plena prontidão, que são as primeiras espécies a preencherem o solo depois de haver uma queimada ou um desmatamento. Em qualquer clareira de sol, lá estão

elas, cuidando do solo. Mas, embora tão importantes, o nome popular que recebiam é ervas-daninhas, ou, pior ainda, são comumente vistas como pragas.

Em Terra UNA, porém, carrapicho grudado na roupa era motivo de celebração. Cada carrapicho plantado nos corpos poetizantes lançados ao vento, era verde querendo semear gente. Na residência artística são as maneiras de perceber o mundo que estão em questão, como sair da subjetividade produzida em “kits para consumo rápido” e perceber o quanto estas são, ainda, capazes de se deslocar, de encontrar linhas de fuga a partir das máquinas de embutidos que proliferam estagnações na apreensão do mundo através da sensibilidade, consequência da atual era da informação, como Deleuze já nos alertava.

Portanto, é em meio ao habitar do artista residente junto à natureza que muitos “ismos” são colocados em questão. Os questionamentos apareciam a todo o momento, desde conversas que se davam durante as caminhadas, catando folhas em trilhas na mata, ou dentro da cozinha enquanto se assava o pão, até no compartilhar do difícil desafio que era guardarmos o lixo específico feito de absorventes ou dos pedaços de fio dental, para levarmos de volta a algum centro urbano que pudesse dar o correto destino a este tipo de lixo, cuja reutilização, ou reciclagem não é possível. A cada ação, a consciência ecológica na residência artística em Terra UNA era questionada.

Estar tão próximo da origem do alimento que se come, do destino do lixo que se produz, da verdura que se colhe para o almoço, da água que possibilita o banho de chuveiro, da terra que aduba as árvores a partir das fezes produzidas por nós mesmos, favorecia, sem dúvida alguma, um acercar-se de si mesmo.

Os assuntos que permearam a vivência extrapolaram o ambiente da residência. Entre os residentes, por vezes, surgiam ideias, expressões nítidas de uma e(co-rpo)ética. Manifestações de algo que implicava o corpo na sua produção, porém não como uma espécie de performance, mas sim trazendo a percepção de corpo enquanto morada primeva do ser, portanto, onde, primeiramente, acontece o habitar da ecologia. Corpo enquanto espaço de relação, corpo conectado à imensa teia de da vida. Consciência vinda à tona que, paradoxalmente, o ato de acercar-se de si faz insurgir.



E(cor-po)éticas sempre em trânsito, aos artistas residentes vinham à mente planos para projetos futuros, como o de conseguir produzir tintas ecológicas para impressoras, entre outras ideias mirabolantes e possíveis de se executar. Enquanto isso, memórias de feitos ecológicos também eram compartilhados, como alguém que contou já ter conseguido imprimir suas fotografias usando uma mistura de laranja com beterraba.

Um dia, caminhando até a cachoeira, vendo sementes separadas para o plantio perto da composteira, veio à memória de alguns residentes uma obra de arte de arte que presenciaram em São Paulo, que consistia em ser um arremessador de sementes, uma espécie de bazuca de reflorestamento, ideia realizada por um dos artistas plásticos de maior renome atualmente no Brasil, Eduardo Srur, outro artista que tem suas obras espalhadas pelos ambientes da natureza, porém, diferente do ambiente de exposição em Terra UNA, ele habita com sua arte um dos rios mais poluídos do planeta.

Eduardo Srur é um artista que, num primeiro momento, no ato de reciclar as gigantescas garrafas de plástico que agiam como um soco estético durante sua instalação de nome “PET” no rio Tietê, em São Paulo, se encontra na linha tênue entre participar do ambientalismo, utilizando seu nome de artista pra vender produtos de *design* incríveis em lojas de grife, ou se disponibiliza a transformar desespero em esperança, quando contribui com a formação de cidadãos conscientes, o que só é possível através da educação. Todas as garrafas de plástico utilizadas em sua obra foram recicladas e se transformaram em mochilas que foram distribuídas aos alunos da rede pública de ensino de São Paulo.

Entre tantas conversas os artistas também “viajavam” por outras terras, mas o cair da tarde se fazia e era hora de juntar a lenha para o fogão. Terra UNA nos lembrava que ela existia e que estávamos todos ali, vivendo juntos. Entre cachoeiras, trilhas, insetos, xixi a céu aberto, no colher do manjeriço, no suor que molhava o chão durante o mutirão da horta, Terra UNA nos entupia de verde e azul. Que é diferente de entorpecida. Terra UNA era o tempo todo um modo de estar consciente no instante presente.

A dinâmica ação-reação, no processo de residência artística na ecovila, fica muito próxima. O balde cheio do “banheiro seco” depois de um dia de produção, artística e digestiva, nos lembra da cadeia do alimento desde o momento de ingeri-lo até seu tornar-se terra novamente.

Sem condições pra se embotarem sob as luzes frias dos espaços fechados e isolados, ou navegarem por horas a fio, ou melhor, “sem fio” na líquida noção de rede insistida pela *internet*, os artistas em residência na ecovila se disponibilizam ao verdadeiro “programa de índio”, pois longe da noção habitual e pejorativa, dada a esta expressão, residir em arte em Terra UNA é conviver com a natureza, tê-la como uma extensão de si próprio. Visão, por sua vez, nada idealista e sim, indígena, com a qual ainda temos muito que aprender.

O ambiente da residência artística em Terra UNA favorece uma atitude de retorno para o “si mesmo” quando incita à e(co-rpo)ética e faz do corpo a primeira morada consciente de criação estética a partir de uma ecologia sempre presente. O artista em Terra UNA está a par de sua e(co-rpo)ética, ecologia no grau máximo de um “eu ecológico” implicado em relações estéticas.

Para Michel Foucault, este retorno para o “si mesmo” se tornou um conceito, “uma certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento” (FOUCAULT, 2001, p.12), denominado pelo filósofo de *epiméleia heautoû*. Por conta da dinâmica de relações e perspectivas da ecovila aliada à permeabilidade dos artistas, esta atenção voltada para o “si mesmo” se mostra bastante em prol do desenvolvimento de um “eu ecológico”, de uma “ecologia mental”.

Sendo a atitude de *epiméleia heautoû* também um certo modo de estar no mundo “de encarar as coisas [...] de praticar ações, de ter relações com o outro” (FOUCAULT, 2001, p.12-13), durante a residência, percebi que as relações eram tecidas em finas teias de enlaces feitos, muitas vezes, por discretas vias, como olhares que se ajudavam, uns aos outros, muitas vezes mediados por dispositivos de registro, mas, antes de tudo, pares de olhos e seus encontros que frutificavam em relações, e vice-versa.

A partir de inúmeras paisagens e pontos de vista acerca do ambiente sobre o qual Terra UNA está plantada, os olhos se tornam ávidos a ir ao encontro do que, pelo verde, está velado, o que a natureza oculta. A arte passa a ser chave de exploração. Se, para Deleuze, a arte é a expressão de um espaço no qual o homem e o animal se tornam indiscerníveis, a arte em residência, para os artistas que em Terra UNA residem, tem a potência de agir como o mapa que pode conduzir ao devir.

Como resultado destas ações marcadas por uma aproximação com este “si mesmo”, pude perceber, na maioria dos processos de criação dos artistas residentes, a construção da obra a partir de um regime de coleta, que se sobressaiu a um regime relacional, no que diz respeito ao que as obras propunham enquanto processo e estética criativa. A ação de coletar e armazenar, feita a primeira forma que o homem encontrou para sobreviver no mundo, parece ter sido o recurso que a maioria dos artistas encontrou para o desenvolvimento de suas propostas.

Como justificativa para tal regime de produção estética, podemos levar em conta, além da noção de *epiméleia heautoû*, ou seja, a ação de um retorno ao “si mesmo” o que favorece uma postura de introspecção em relação à natureza, o fato de que a própria paisagem tem a capacidade de nos transportar, não só em memória, mas também em corpo, em estar, em reverberações inconscientes até um tempo de invenção da história natural. E, não só. Uma paisagem pode animar em nós estados da infância, onde o mundo é animista por excelência, os rios falam e as formigas ajoelham-se em pedras, como podemos encontrar nas ricas imagens das poesias de Manoel de Barros. Afinal, como nos explica o analista jungiano James Hillman, “a imaginação está continuamente criando e recriando a natureza numa nova forma; a natureza é arquetipicamente psicológica” (1993, p.123).

Não me espantaria se, como que por encanto, numa manhã ensolarada, por um (a) caso do fantástico, os artistas residentes voltassem a ser crianças correndo pelo campo de lupas em punho coletando insetos, empilhando pedras ao fundo das grutas, riscando com gravetos o chão de areia da cachoeira, vasculhando montes de terra atrás de tesouros imantados ou esperando ansiosos pela escuta dos sons vindos de ermos cantos da floresta.

Porém, mesmo habitando o tempo presente da residência artística, a perspectiva à qual a dinâmica ecológica da ecovila nos convida, faz com que a paisagem venha ao encontro dos olhos ávidos pelo verde e que, das retinas, reverbere nos braços e pernas, mãos e pés, ou seja, reverbere em um corpo que a tudo quer tocar, vivenciar, experienciar, e(cor-po)etizar. A partir daí compreendo a vontade, manifestada nas obras, de construir inventários, catálogos, arquivos em três dimensões, comparações entre pedras e insetos alados.

Mudar de ares, estar em terras outras, onde do chão cresce o vivo, alimenta um não-saber tão enriquecedor diante de tamanha diversidade, que somos implicados em práticas tidas como arcaicas, numa espécie de retorno às formas de construção do conhecimento de séculos passados, mas muito atuais, enquanto busca de caminhos que levem a uma aproximação com este “si mesmo”, dando pistas para estados que possam vir a se constituir como expressões iniciais de devir.

A estética relacional que podemos observar na ecovila durante a residência artística, no lugar de ser consequência das obras expostas pelos artistas, como Bourriaud propõe, acaba, por sua vez, fazendo o sentido contrário. É a dinâmica relacional da ecovila que impulsiona o que irá constituir as dinâmicas que chamei de “obras-processos”, ou seja, os processos de criação de cada artista.

O “estar junto” proporciona arte quando há ar a inspirar. A palavra em grego para percepção ou sensação era *aisthesis*, que significa, na origem, “inspirar” ou “conduzir o mundo para dentro”. Logo, quando há *aisthesis*, arte há. Para usarmos, também, uma expressão contemporânea da “intencionalidade” de Husserl, a de estar *In* – antenado, ligado – em um mundo fenomênico e complexo a ser interpretado para além das aparências que em parte o velam, em um ambiente aberto às possibilidades. Assim, Terra UNA é diferente justamente pelo ar que lá há, e é então que o expirar -referente aos resultados, às exposições- consequente do *In*-spirar, seja bom pra se plantar obras-processos.

Diferente da análise de Bourriaud, quando constrói uma crítica da estética relacional em instituições de arte, em Terra UNA, por sua vez, não há espaços especialmente projetados para abrigar exposições, não há as paredes brancas das galerias de arte e,

muito menos, as portas de vidro giratórias dos museus. Terra UNA se distancia em termos estéticos e, principalmente, éticos do que são os espaços por onde a arte comumente, ou, podemos dizer, mercadologicamente é veiculada. A estes espaços, cabe muito bem a metáfora de espaços assépticos, geralmente claros e brancos com entradas e saídas pré-determinadas. Qualquer des-semelhança desta descrição com a arquitetura de Terra UNA, não é mera coincidência. A ecovila, além de ser construída com as práticas da bioconstrução, propõe espaços amplos e sem portas, ou, quando as tem, estas permanecessem sempre abertas. Em Terra UNA, mesmo os tetos são verdes, plantas crescem sobre as telhas. Qualquer obra de arte que opte por neste ambiente permanecer, com certeza, após o passar de não muito tempo, se tornará, literalmente, devir-natureza.

Os espaços institucionais feitos para abrigar exposições, por inúmeros fatores, se tornam vazios quando não abrigam arte, diferente da dinâmica de Terra UNA. Esta característica comunitária, constituinte da ecovila, faz com que o espaço-tempo da residência artística, a qualquer instante, possa renovar a sua dinâmica, a partir dos encontros que a ecovila promove. As residências artísticas colocam em movimento um dos pontos mais importantes da dinâmica relacional da ecovila, inclusive, sendo este aspecto citado por todos os moradores de Terra UNA quando foram entrevistados. Esta ação se dá com relação a assumir uma postura de “saída da zona de conforto”, aspecto imprescindível para uma ética e cultura da sustentabilidade. Sair da zona de conforto é estar disponível a lidar com a diferença, com o acaso, com a dimensão relacional em todos os seus aspectos.

Ainda debruçados sobre a perspectiva da estética relacional no “Programa Residência Artística Terra UNA”, o primeiro exemplo é o sistema de seleção para a residência que ocorre a partir da convocatória aberta, exposta no site da ecovila. A página referente ao projeto das residências artísticas abriga uma plataforma onde todos os projetos enviados são expostos para serem lidos e receberem comentários dos demais artistas que estejam concorrendo à seleção. Entretanto, o processo de seleção manifesta algumas limitações, mas que não impedem a denominação de “auto-gestionado”. No entanto, a definição de auto-curatorial só se encaixa nele até certo ponto. Pois, há, muitas vezes, a influência dos coordenadores da residência na seleção final, embora ,

na visão dos mesmo isto não altere tanto a seleção, uma vez que os primeiros selecionados geralmente se mantêm, por conta do grande número de votos que os alçou até tal posição.

Além do que, como era de se esperar, a questão relativa à origem do recurso financeiro utilizado para financiar a residência artística é um ponto que exerce influência na desenvoltura que a realização do programa pode vir a ter. Geralmente os patrocínios vêm de editais do governo federal e, no caso do “Prêmio TAC Terra UNA”, financiado por uma galeria de arte, o resultado em termos de divulgação da residência deixaram a desejar, do ponto de vista organizacional. Por exemplo, com relação ao catálogo que, já após um ano de realização da residência, ainda não foi publicado. Outra consequência do financiamento da residência ter sido feito pela galeria TAC, foi o pré-requisito de o artista ter que desenvolver uma obra visando, além do processo e da exposição em Terra UNA, uma outra exposição que seria realizada na própria galeria. Mas, esta também acabou não acontecendo, devido a complicações relacionadas ao patrocínio.

Uma questão formal e estrutural, portanto estética, por onde pude enxergar a dimensão relacional na residência, foi na forma como esta organiza todas as suas atividades. A planilha de atividades, uma espécie de quadro branco, do tipo escolar, que fica pregada na parede da cozinha, o ambiente mais comunitário e com maior frequência na ecovila, exibe tarefas cotidianas como “almoço”, “bolo”, “banheiro seco”, “café da manhã”, e, ainda, a curiosa denominação de “harmonia”, designação dada na ecovila à atividade de limpeza da louça e da cozinha após as refeições principais, que ficam disponibilizadas para que os residentes e também os moradores a preencham, dividindo, assim, o tempo gasto para a manutenção da dinâmica organizacional da residência artística.

Ao meu ver, o quadro de atividades diárias age como uma obra de arte relacional em Terra UNA, perdendo somente para a composteira de resíduos orgânicos provenientes dos banheiros secos. Sim, falo da composteira de fezes humanas, cuja bela estrutura, inclusive, foi fotografada pelo residente Pedro Victor Brandão e publicada no catálogo da residência artística (ANEXO XV). Se, uma das propostas da estética relacional é que

a obra provoque relações, portanto, uma composteira de dejetos que necessita, diariamente, de manejo e reposição de resíduo, contribui, e muito, para provocar relações, pois influencia totalmente as dinâmicas do “estar junto” na ecovila.

A composteira, uma vez que se trata de uma obra de arte que é remanejada a partir do resultado final do ciclo da digestão, por sua vez, está conectada diretamente a um dos momentos de maior relação entre todos os artistas durante a residência. Em Terra UNA, uma das paisagens mais belas são as mesas de madeira do refeitório da Casa da Borboleta repletas de pessoas que, entre garfadas e risadas, compartilham interações em um regime de escuta e fala direta, onde há uma constante de bons encontros.

Este cenário que acabo de descrever é bem diferente do que estamos acostumados a ver nos ambientes urbanos. Se você rapidamente se antecipou à imagem que eu iria dizer e já se lembrou da desenfreada proliferação de *iphones*, ou qualquer outro sequestrador de relações presenciais, descobriu outro grande diferencial que a residência artística apresenta, por ser realizada na ecovila. Não há sinal de *wi-fi* e nem de companhias telefônicas que cheguem em Terra UNA.

Utopia, ou não, a ecovila, pode ser vista como uma obra de arte relacional, pois, além de, naturalmente, ter levado em em conta o espaço para a sua instalação, fator cada vez mais presente na estética da arte contemporânea e que nos recorda das gigantescas obras da *Land Art*, se levamos em conta seu espaço quando pensando em termos de obra relacional, a ecovila Terra UNA, ao meu ver, se configura como uma obra de arte que pode ser classificada dentro dos preceitos da teoria da estética relacional. Afinal, a ecovila se configura como um espaço-tempo de “socialidades alternativas”, como o termo que Bourriaud propõe, ou mesmo, “momentos de convívio construídos”, como pudemos observar nos aspectos discutidos anteriormente

O quadro de atividades, inclusive, já foi explicitamente utilizado como objeto artístico para intervenções estéticas, como as realizadas pelo artista e performer paulista Shima, na residência artística realizada na ecovila em 2011, dentro do prêmio “Interações Florestais”. Shima desenvolveu uma sequência de ações para serem realizadas durante todo o período da residência artística, que não denominou de “performance” por serem realizadas sem espectadores, e que consistia em:

- limpar qualquer área considerada esquecida ou suja, sem que alguém perceba;
- lavar/ guardar qualquer louça fora do lugar sem que alguém perceba;
- fazer gentilezas sem que alguém perceba;
- cobrir os “buracos” das planilhas de atividades cotidianas;
- participar de todas as atividades propostas pelos outros artistas dentro da ecovila (“nunca dizer não”);
- participar de todas as atividades cotidianas da ecovila, presentes na planilha, ou não.<sup>113</sup>

Assim, a planilha de atividades diárias, onde numa dinâmica constante de escrever-reinventar-ceder-receber-ganhar-apagar-recomeçar todos os residentes, junto aos moradores, são convidados a participarem da dinâmica social e ecológica de Terra UNA.

Partindo desta afirmação e ampliando a dimensão da arte como vida e vida como arte, a planilha de atividades cria uma espécie de jogo espontâneo a partir das ações do cotidiano que, talvez, se fizessem parte de ambientes nos quais não se formam comunidades, seguiriam uma dinâmica de execução, um tanto quanto ordinária e sistemática.

Na ecovila, toda a combinação do quadro é renovada a cada dia, ou seja, como num jogo de bilhar, as relações se dão aleatoriamente realizando encontro inusitados, trocas de experiências, compartilhar de receitas, canções rarefeitas e parcerias artísticas que podem reverberar para além da vivência como residentes na ecovila. Participar do quadro de atividades na ecovila passa a ser, além de uma experiência inventiva e repleta de surpresas, por conta da constante exposição ao acaso, um alimento para a criatividade e troca com os demais habitantes de Terra UNA.

Durante a residência artística, as relações se dão muito mais como consequência do “como” os processos acontecem, do que a partir de sua criação. Tal aspecto é tão presente que, para a análise dos resultados neste estudo, dei ênfase aos trechos criativos e relacionais das obras-processos justamente porque acredito serem estes os

---

<sup>113</sup> SHIMA, 2011. Catálogo do Prêmio “Interações Florestais Residência Artística Terra UNA”. Disponível em: < <http://www.terrauna.org.br/InteracoesFlorestais2010/Shima/Shima.html> >. Acesso em: 12 de dezembro de 2013.



modos através dos quais podem se dar as diversas instâncias do “eu ecológico” dos artistas residentes.

Em cada artista que em Terra UNA habita quando em residência de arte, a “ecologia mental” parece se manifestar a partir do que está latente em sua relação com a natureza. Através desta pesquisa, acredito que será a partir deles, de seus “eus ecológicos” que, feito o performer no sentido de *pontifex*, os artista fazedores de pontes irão reverberar suas ecologias mentais às ecologias sociais e às ecologias do ambiente. Ecosofias guattarianas vão formando, assim, a partir da subjetividade, uma rede de potência de vida.

A valorização do caráter experimental da residência artística faz jus ao que Guattari propõe sobre uma dinâmica própria do artista, um modo de *work in progress* no lidar com o desconhecido, portanto, um estudo do (a)caso a partir de um diário de campo fluido.-O experimental, que está incluído na estética relacional, tem também a ver com a influência do ambiente no processo e na estética da obra de arte. As obras quais tive a oportunidade de ver expostas em Terra UNA durante o período da residência artística formavam estéticas de paisagens outras que compunham aquela inicial, a da ecovila. Esta se reconstruía, portanto, através de diversos pontos de vista. Hora via frutos-músicos em galhos onde antes nada havia, como na obra de Bartolo; ou percebia seres encantados como que saídos de desenhos animados, como nas singelas esculturas de Elena Landínez deixadas pelas trilhas; ou, ainda, misteriosas e mascaradas figuras como que vindas de antigos rituais pagãos por entre a mata, eram as imagens que Kaloan atualizava.

Quando chegava achar que a paisagem já estava pacata, eis que inúmeros instrumentos prateados surgiam prometendo uma espécie de “caça ao pote de ouro no final do arco-íris”. Brincadeiras à parte, posso dizer que em todas as propostas, ficou nítida a entrega do artista ao meio, uma posição de abertura, o desenvolvimento de um ponto de vista especial que integrava a paisagem na obra criada, característica que chamei de “sintoma de um habitar”.

Este pode ser entendido, ou entendido, como o sintoma de um estado de verde-estar, verdejar, de tanto verde que em Terra UNA há. O que se conclui deste diagnóstico é

que, no mínimo, uma reflexão sobre a relação urbano-rural foi levantada para cada artista que na ecovila residiu. A esperança é que estas marcas do campo verde no corpo de cada residente, resistentemente, reverberem nos campos de ação dos artistas quando, sobre o cimento, voltarem a habitar a urbe.

Afinal, a visualidade, também construtora da paisagem e que desempenha um papel de destaque na vida dos indivíduos e da sociedade contemporânea, é uma via pela qual comparamos tudo, a todo o instante. Quanto aos artistas que tiveram a oportunidade de vivenciar a residência durante os vinte e um dias, é notável que seus olhos tenham sido lançados a um relacionar que se deu, também, através do afeto e do percepto, de um devir-paisagem apenas por lá estarem e se deixarem permanecer até perenes-serem.

Imersos em devir-paisagem, artistas e plantas, animais e residentes, estes, de tanto espriarem, volta e meia se diluem feito tinta na tela, mesmo que por apenas breves instantes, quando não há nada mais além do (h)a-feto, feito a diluição do artista, sonho deleuziano que a filósofa Catarina Pombo Nabais atualiza:

o artista é aquele que entra em devir, isto é, que encontra e se junta ao mundo, que se mistura com a Natureza numa zona de indiscernibilidade com o universo. Van Gogh entra no devir-girassol, Kafka no devir-escaravelho, Melville no devir-baleia [...]. Essa zona de indiscernibilidade, esse ponto de indistinção entre o homem e o animal, ou o mundo inteiro, isto é o devir, dá-se no afeto” (NABAIS, 2009, pag. 135).

Através destes “sintomas”, a residência artística em Terra UNA se configurou como uma espécie de comunidade intencional temporária, que retoma um importante aspecto, inicialmente apenas encontrado como característico nas comunidades tradicionais, que é a representação simbólica do espaço através de estéticas e mitos bioantropomórficos, re-criando formas de sairmos da superfície do ambientalismo e mergulharmos em outros ares, como a abertura que a ecologia profunda propõe.

Porém, por outro lado, o inverso de um “sintoma do habitar”, quando o que passa a estar implicada é a obra em relação ao ambiente, não tem lugar nas propostas da residência artística. É neste ponto que os artistas residentes e, conseqüentemente, os resultados deste estudo esbarram em questões relativas ao desenvolvimento de uma arte que integra as dimensões eco-ética-política, ou, caso queiramos utilizar uma

expressão mais próxima, o desenvolvimento de uma cultura da sustentabilidade. Podemos pensar cultura, aqui, como cultivo, um regime de cuidado a fim da propagação, aquilo que se quer ter como perene, cultivado.

A preocupação com os materiais utilizados, tanto para o processo de criação quanto para a estruturação das obras de arte, não apareceu como uma questão relevante para os artistas, havendo até mesmo casos de reafirmação do uso dos materiais tidos como poluentes em prol da arte. Ao invés de haver uma postura de abertura a outras possibilidades que, a partir de pesquisas e experimentações, pudessem alcançar os mesmo resultados, como se vê em diversas áreas de produção para além da arte contemporânea, os artistas do prêmio TAC, de forma geral, não pareceram querer se deixar afetar por este questionamento de um modo mais contundente.

Aprofundando esta questão, a partir do que constatei através das entrevistas feitas aos artistas, ao refletirem sobre suas práticas e obras artísticas com relação aos materiais e substâncias utilizadas para a feitura das mesmas (como equipamentos de trabalho, instrumentos, etc), a preocupação ambiental, esta consciência, para a maioria dos residentes, não apareceu como algo prioritário em relação à preocupação com a estética das obras, mesmo quando instigados a pensarem aspectos relativos à descartabilidade do material, a poluência dos mesmos, e ainda, especificidades, como o grau de toxicidade de certos “caprichos”. Uso este substantivo a partir, é claro, de uma perspectiva preservacionista. Porém, não a fim de estancar a relação *techne*-natureza. O que chamo de “capricho” é o reflexo de uma crise de percepção que, mesmo agindo localmente, reverbera em proporções maiores, no caso, globalmente.

Definido por Nadam Guerra como um dos principais pontos a serem levados em conta durante a convocatória, a aproximação das propostas ao conceito de “contexto local”, mesmo que algumas propostas selecionadas se mostrem bem adaptadas ao ambiente da ecovila e seu entorno, é importante ampliarmos o alcance do aspecto “local” exibido por elas ao aspecto “global”. Tal postura crítica, na perspectiva da sustentabilidade, tem sido chamada de “Glocal” (KAGAN, apud SIQUEIRA, 2010). Sua importância reside no fato de que, ampliando o micro ao macro, implicamos uma compreensão inter e transcultural de temas e processos, levando em conta o “como”

as propostas são estruturadas, planejadas, até onde vai o alcance das mesmas quando dimensionadas a partir de preceitos da sustentabilidade.<sup>114</sup>

Afinal, o que podemos concluir com isso é que, na prática cotidiana do artista fora da residência em Terra UNA, vivência que pode acabar sendo vista, em alguns casos, como “brincar de ecologia na ecovila”, as coisas não parecem soar tão promissoras quando se trata de construir uma consciência que possa alterar a dinâmica de produção-consumo-descarte dos materiais utilizados e que reverbere em práticas de reutilização ou reciclagem na arte contemporânea.

Para além do que fica claro na metodologia e nos materiais que os artistas se propõem a utilizar em Terra UNA, uma vez que se sabem fazendo parte do ambiente da ecovila e dos acordos que lá existem, quando estão fora daquele ambiente, também executam projetos de arte em outros espaços, ou seja, exercem o labor diário na produção de resultados estéticos, além de lidarem com materiais que fazem parte de um ciclo que, ao final do processo, se tornará lixo. Nestes e em outros casos, a produção de lixo passar a ser vista como algo natural, no sentido de uma óbvia consequência do uso e desgaste dos mesmos, não se importando se podem re-pensar algumas práticas e materiais, segundo o que ficou explícito nas respostas que deram sobre o assunto.

O contraponto a esta postura dos residentes se encontra num aspecto que aparece com bastante força nas justificativas dos mesmos, relativo à importância que estes dão à reverberação que suas obras podem ter enquanto produção de discurso. Todos os artistas falaram sobre a importância que vêm no fato de suas obras poderem levar à reflexão sobre os conteúdos que tratam, independentemente dos materiais com os quais são feitas.

Outra característica interessante da residência artística foi o fato de ter sido intensamente marcada por uma e(cor-po)ética sempre em transe. As obras-processos se construíam dos corpos dos artistas que poetizavam, no sentido de *poiésis*. A ecovila

---

<sup>114</sup> Esta perspectiva, das implicações dos princípios da sustentabilidade para as dimensões da arte contemporânea, é extensamente discutida por Siqueira (2008) no artigo *Arte e Sustentabilidade: argumentos para a pesquisa eco-poética da cena*.

propôs novas formas de se relacionar com o corpo, como a prática de *yoga* matinal, a alimentação ovo-lacto-vegetariana, a prática de nudismo nas cachoeiras, além de uma maior exposição do corpo às interações com os elementos da natureza como um todo.

Estas mesmas dinâmicas também influenciaram o entrosamento entre os participantes, passando a configurar parcerias e participações nos trabalhos. Esta riqueza da convivência dos artistas, tanto entre eles próprios quanto com os moradores da ecovila, embora tenha aparecido como um aspecto que estimulou muito o processo de criação durante a vivência, gerou alguns pequenos, porém existentes, conflitos. Este foi apontado por alguns artistas como estando relacionado ao equilíbrio necessário entre o tempo destinado às atividades diárias da ecovila e o tempo destinado ao processo de criação dos artistas, resultando numa crítica à dinâmica de funcionamento da ecovila que é completamente dependente do envolvimento dos residentes nas atividades diárias.

Contribuindo para este conflito, podemos acrescentar o fato de a galeria TAC ter exigido a exposição das obras resultantes da residência artística em seu próprio espaço de exposição, o que, em certa medida, trouxe implicações que se somaram à questão indicada como problemática referente ao equilíbrio do tempo. Estabeleço esta relação entre os dois aspectos citados, uma vez que, atenta à dinâmica dos processos de criação, percebia que, em meio às reuniões onde se discutiam os processos correntes, de feitura das obras para a apresentação em Terra UNA, disponibilizava-se bastante tempo para se discutir a exposição que seria feita na TAC com a curadoria de Kamilla Nunes.

Embora os artistas falassem de obras para a galeria a partir, diretamente, das que estavam construindo na ecovila, tendo estas, portanto, como referência, sempre havia propostas feitas pelos próprios artistas com relação a alterações nas obras que iriam ser expostas na galeria. Isso se dava ao fato de muitas das obras em Terra UNA terem a característica de serem perecíveis, o que inviabiliza o seu simples deslocamento para a outros espaços. Esta era uma questão que abria o questionamento sobre, até que ponto, a relação do artista com o processo de criação na residência artística não se encontrava em uma dimensão completamente diferente da que a TAC, enquanto

patrocinadora da residência, propunha como uma mera continuação do processo desta. Esta observação se faz importante, porque a dinâmica de planejamento da exposição das obras resultantes da residência em uma galeria, ou seja, num lugar que não fosse Terra UNA ou sua região do entorno, nunca antes havia sido feita dentro do programa de residência artística.

As ideias para as exposições na TAC muitas vezes esbarravam em características que dependiam de “sistemas vivos”, por exemplo, no caso da horta onde Lucas havia coletado suas folhas. Esta, no ambiente da TAC seria inexistente. Com relação às indumentárias de Kaloan, estas só poderiam ser vistas através de fotografias durante a exposição na galeria. Estas problemáticas chegavam ao ponto de levar o artista residente a pensar em criar uma obra completamente nova e, em muitos aspectos, diferente da que havia realizado em Terra UNA. Uma vez que, por exemplo, para a obra de Bartolo, não haveria árvores dentro da TAC, logo, sua obra perderia muito dos aspectos através dos quais foi tanto planejada como exposta em Terra UNA.

Neste caso, diante de opções um tanto quanto alteradoras da estética da obra, como, por exemplo, o artista ter que “reproduzir” o ambiente das árvores através de vasos contendo plantas, numa espécie de “paisagismo” dentro da galeria, comumente, como um recurso para manter a ideia da obra original na exposição da TAC, os artistas acabavam priorizando as ideias de exporem os registros das mesmas realizadas durante a residência artística.

No entanto, a exposição planejada para a TAC acabou não acontecendo por conta de complicações financeiras relacionadas à verba que seria destinada pelo proprietário da galeria. Outro detalhe especialmente relacionado a este financiamento da TAC teve a ver com a publicação do catálogo da residência que, há mais de um ano realizada em Terra UNA, ainda não foi feito. Ao compararmos com os outros prêmios que Terra UNA realizou através do site da ecovila, podemos ver, em outras edições do programa, uma grande organização dos resultados, cujos catálogos produzidos estão todos disponíveis em formato virtual. Resultado ainda não concluso no caso do “Prêmio TAC Terra UNA/Residência Artística”.

Voltando nosso olhar à vivência da residência artística, nas obras-processos realizadas e expostas em Terra UNA apareceram ainda outras características presentes na teoria da estética relacional de Bourriaud, como o fato de se constituírem como obras de arte para além de um simples consumo estético, pois colocam em evidência aspectos como a duração a ser experimentada, o espaço onde a obra é realizada, etc., Parece-nos, que um dos aspectos mais contundentes na exposição feita em Terra UNA, em termos de estéticas relacionais, é o fato de serem obras para “estar com”: estar com a obra, estar com o artista, estar com o outro, com o ambiente, etc., contribuindo para uma nova compreensão do ser, do outro e do mundo, portanto, reorganizando o *oikos*, o habitat e suas relações.

Neste estudo, portanto, refletindo sobre quais políticas de subjetivação propulsoras de “ecologias do eu” a residência artística em Terra UNA está ajudando a colocar em funcionamento, quando permite o estar e o viver junto se deixando afetar pelas forças das relações, ou seja, se deixando habitar pela ecologia a partir de uma estética relacional, chegamos a algumas considerações sobre a nossa capacidade de criar condições para uma consciência ecológica mais integradora, que aja mais por comunhão e não por distinção, aliando a arte a espaços-tempos na natureza, como o “Programa Residência Artística Terra UNA” propõe para o campo da arte contemporânea.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Boitempo: São Paulo, 2007.

ALI, Tariq. O espírito da época. In: Harvey, David *et al* (Org.) **Occupy –movimentos de protestos que tomaram as ruas**. Trad. João Alexandre Peschanski *et al*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2012.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. Tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira – São Paulo :Martins Fontes, 2001.

BARROS, Manoel. **Memórias inventadas- a segunda infância**. São Paulo: editora Planeta do Brasil, 2006.

BEY, Hakim. **TAZ – Zona Autônoma Temporária**. SP: Conrad, 2001.

BOFF, Leonardo. **As 4 ecologias: ambiental, política e social, mental e integral**. Rio de Janeiro: Mar de Ideias: Animus Anima, 2012.

BOLSA INTERAÇÕES ESTÉTICAS RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS EM PONTOS DE CULTURA 2012. Disponível em: <[http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2012/08/Edital\\_Bolsa-Interações-Estéticas\\_2012.pdf](http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2012/08/Edital_Bolsa-Interações-Estéticas_2012.pdf)> Acesso em: 23 de março de 2013.

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação. Jan/Fev/Mar/Abr 2002 nº19. p. 20-28.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Martins, 2009.

BRETT, Guy. Três incidentes memoráveis – pré história e proposta da London Biennale. In: Rio Trajetória: ações transculturais. Rio de Janeiro: Museu do Telephone/Telemar/Furto, 2001.

DAWSON, J. **The ecovillage dream takes shape**. Disponível em: <[www.gaia.org/resources/JDawson\\_EcovillageDream.pdf](http://www.gaia.org/resources/JDawson_EcovillageDream.pdf)> Acesso em: 07 de janeiro de 2014.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: cours Vincennes**. 1978. Disponível em: <[www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com)> Acesso em: 23 de novembro de 2013.

DIEGUES, Antônio Carlos Santana. **O mito moderno da natureza intocada**. 3ª ed. São Paulo: HUCITEC Núcleo de Apoio à Pesquisa sobre Populações Humanas e Áreas Úmidas Brasileiras, USP, 2000.

DOMINGOS, Vera Lúcia Candeias. **Residência Artística: Espaço do Tempo de Criação**. Instituto Universitário de Lisboa ISCTE/IUL. Dissertação, 2009.



CALLADO, Julio. 2008. Catálogo do Prêmio Interações Florestais. Disponível em: <[http://www.terrauna.org.br/interacoesflorestais/Julio\\_Callado.html](http://www.terrauna.org.br/interacoesflorestais/Julio_Callado.html)>. Acesso em: 15 de agosto de 2013.

CAPRA, Fritjof. **A teia da vida: uma nova compreensão científica dos sistemas vivos**. tradução Newton Roberval Eichenberg. São Paulo: Cultrix, 2006.

CASTRO, M. A. Ecologia: a cultura como habitação. In: Soares, A. (Org.) **Ecologia e Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.

CATÁLOGO “ALMANAQUE TERRA UNA HABITAT”. Disponível em: <http://terrauna.org.br/habitat/habitat/habitat.html>. Acesso em: 23 de março de 2014.

CATÁLOGO “ARTE E SUSTENTABILIDADE”. Disponível em: <<http://terrauna.org.br/arte/?p=154>> Acesso em: 12 de janeiro de 2013.

CATÁLOGO GALERIA BRITO CIMINO (Brasil). **Transitory object for human use: Marina Abramovic**, 2008.

CATÁLOGO “INTERAÇÕES FLORESTAIS RESIDÊNCIA ARTÍSTICA TERRA UNA 2011 – INTERACCIONES EN RED”. Disponível em: <<http://www.terrauna.org.br/interacoesflorestais2011/2011.html>> Acesso em: 12 de janeiro de 2013.

CATÁLOGO “INTERACCIONES URBANO\_RURAL”. Disponível em: <<http://interaccionesurbanorural.org/>>. Acesso em: 12 de janeiro de 2013.

CATÁLOGO **LAND/ART NEW MÉXICO**. Editora Radius Book, 2009.

CATÁLOGO “PRÊMIO INTERAÇÕES FLORESTAIS RESIDÊNCIA ARTÍSTICA TERRA UNA 2008”. Disponível em: <<http://www.terrauna.org.br/interacoesflorestais/IF.html>> Acesso em: 12 de junho de 2013.

CATÁLOGO “PONTO FLORESTAL – ARTE, VÍDEO E ECOLOGIA”. 2009. Disponível em: <[http://www.terrauna.org.br/ponto\\_florestal/ponto\\_florestal.html](http://www.terrauna.org.br/ponto_florestal/ponto_florestal.html)> Acesso em: 12 de janeiro de 2013.

CATÁLOGO “PRÊMIO INTERAÇÕES FLORESTAIS RESIDÊNCIA ARTÍSTICA TERRA UNA 2010”. Disponível em: <<http://www.terrauna.org.br/if2010/>> Acesso em: 12 de janeiro de 2013.

CATÁLOGO “PRÊMIO INTERAÇÕES FLORESTAIS EQUADOR”. Disponível em: <[http://www.terrauna.org.br/if\\_equador/resumo.html](http://www.terrauna.org.br/if_equador/resumo.html)> Acesso em: 12 de janeiro de 2013.

CATÁLOGO “PRÊMIO TAC TERRA UNA/ RESIDÊNCIA ARTÍSTICA” (*no prelo*)

CATÁLOGO “V:: E:: R – ENCONTRO DE ARTE VIVA” . Disponível em: <<http://terrauna.org.br/ver2011/>> Acesso em: 12 de janeiro de 2013.

COCCO, Giuseppe. **MundoBraz: o devir-mundo do Brasil e o devir-Brasil do mundo**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

- COELHO, Teixeira. **Arte e utopia**: arte de nenhuma parte. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COLI, Jorge. **O que é arte?** São Paulo: Brasiliense, 2007.
- COSTA, Luiz Cláudio da. (Org.). Uma questão de registro. In: \_\_\_\_\_. (Org.). Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ FAPERJ, 2009.
- DA COSTA, José. Biopolítica e teatro contemporâneo. In: **Lugar Comum - Estudos de Mídia, Cultura e Democracia**. nº 30 jan-abr. LABTec/ESS/UFRJ, - Rio de Janeiro, 2010.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. O Abecedário de Gilles Deleuze. 1988-1989. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/corpoarteclinica/obra/abc.prn.pdf>> Acesso em: 28 de agosto de 2013.
- DIEGUES, Antônio Carlos Santana. **O mito moderno da natureza intocada**. 3ª ed. São Paulo: HUCITEC Núcleo de Apoio à Pesquisa sobre Populações Humanas e Áreas Úmidas Brasileiras, USP, 2000.
- ECOVILAS EM REDE. Disponível em: [www.gen.ecovillage.org](http://www.gen.ecovillage.org) Acesso em 23/01/2012.
- FERNANDES, Ciane. Sintonia Somática e Meio Ambiente: Pesquisas de campo do Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA. In: **Repertório: teatro & dança**. – Ano 15, n. 18 (2012.1). Salvador: UFBA/PPGAC. p.175 – 183.
- FÓRUM DE ECOPERFORMANCE. Disponível em:<<http://forum-de-ecoperformance.blogspot.com.br/>> Acesso em: 23 de fevereiro de 2014.
- FOUCAULT, Michel. **Michel Foucault por ele mesmo** (Michel Foucault Par Lui Même).1966. Filme de Philippe Calderon. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xkn31sjh4To>>. Acesso em: 30 de maio de 2013.
- \_\_\_\_\_. Prefácio. In: **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 2ª edição. São Paulo, Martins Fontes, 1981.
- \_\_\_\_\_. Classificar. In: **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 2ª edição. São Paulo, Martins Fontes, 1981.
- \_\_\_\_\_. Soberania e Disciplina. In: **Microfísica do poder**. Org e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Em defesa da sociedade: curso no College de France (1975 – 1976)**. tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. In: **Ética, Sexualidade e Política**. Coleção Ditos e Escritos Vol. V. Organização: MOTTA, Manoel Barros. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. **A Hermenêutica do Sujeito**. Organização: GROS, Frédéric. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: WMF Martins Fontes: 2011.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. tradução de Vera Ribeiro – Brasília: Editoria Universidade de Brasília, 2006.

GLOBAL ECOVILLAGE NETWORK – GEN. Disponível em: <[www.gen.ecovillage.org](http://www.gen.ecovillage.org)>. Acesso em: 23 de janeiro de 2012.

GLOTFELTY, C. Introduction-literary studies in an age of environmental crisis. In: Glotfelty, C & Fromm, H; eds. **The ecocriticism reader – landmarks in literary ecology**. Athens/London. The Univ of Georgia Press, 1996. p. XV-XXXVII.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GREENNATION. Disponível em: <http://www.greennation.com.br/pt/dica/33/Equipe-GreenNation/Festivais-de-Cinema-Ambiental> > Acesso em: 12 de março de 2014.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Editora Annablume, 2005.

GROS, Frédéric. A situação do curso. In: FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. Organização: GROS, Frédéric. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: WMF Martins Fontes: 2011.

GRÜN, Mauro. **Ética e educação ambiental – a conexão necessária**. Campinas: Papirus, 1996.

GRUPO TRANSDISCIPLINAR DE CULTURA E SUSTENTABILIDADE. Disponível em: <http://www.arteesustentabilidade.com/>. Acesso em: 15 de abril de 2014.

GUATTARI, F. **As três ecologias**. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt, 20 ed. São Paulo: Papirus, 2001.

GUATTARI, Félix; ROLNIKE, Suely. **Micropolíticas: cartografias do desejo**. São Paulo: Editora Vozes, 2011.

GUERRA, Nadam. Depoimento de Nadam Guerra no vídeo de apresentação da primeira residência artística realizada em 2008 através do edital Conexão Artes Visuais – Petrobras/FUNARTE/MinC. Disponível em: <<http://www.terrauna.org.br/interacoesflorestais/video.html>> Acesso em: 15 de junho de 2013.

GUIMARÃES, Domingos; REDIN, Mayana. Prêmio Interações Florestais – Residências artísticas Terra UNA. In: BEZERRA, André (Org.). Prêmio Interações Estéticas Residências Artísticas em Pontos de Cultura 2008, 2009, 2010, 2011. Rio de Janeiro:

FUNARTE, 2012. 160p. Disponível em: <[http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2013/03/Catalogo\\_Premio-Funarte-Interacoes-Esteticas-Residencias-Art%C3%ADsticas-em-Pontos-de-Cultura-2008-2010.pdf.pdf](http://www.funarte.gov.br/wp-content/uploads/2013/03/Catalogo_Premio-Funarte-Interacoes-Esteticas-Residencias-Art%C3%ADsticas-em-Pontos-de-Cultura-2008-2010.pdf.pdf)> Acesso em: 15 de fevereiro 2013.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural Na Pós-Modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Ed., 1997.

HANNIGAN, John. **Sociologia Ambiental**. tradução Annahid Burnett. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: **Ensaio e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Et alli. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

HERMANN, Carla. Paisagem. In: SIQUEIRA, Beatriz *et al.* (Org.) **História da arte. ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

LAGNADO, Lisette. A instauração: um conceito entre instalação e performance. In: BASBAUM, Ricardo (Org). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. tradução de Carlos Irineu da Costa, 2 ed. Editora 34, 2009.

LINDEGGER, Max; MARE, E. Christopher. **Designing Ecological Habitats: creating a sense of place**. Permanent Publications. 2011.

LOPES, Antonio Herculano. **Performance e História (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história)**. O Percevejo, ano 11, 2003, nº 12, p.5 a 16.

LOVELOCK, James. **Gaia: cura para um planeta doente**. Tradução Aleph Teruya Eichenberg, Newton Roberval Eichenberg. São Paulo: Cultrix, 2006.

MACHADO, Leila Domingues. Ética. In: BARROS, Maria Elizabeth Barros (org). **Psicologia: questões contemporâneas**. Vitória: Edufes, 1999.

MAPA ECOALDEAS ABYA YALA. Disponível em: <<http://ecoaldeasabyayala.blogspot.com.br/>> Acesso em: 14 de janeiro de 2014.

MEDEIROS, Maria Beatriz. **Aisthesis: estética, educação e comunidades**. São Paulo: Editora ARGOS, 2005.

MEIRELES, Cildo. Documentário "O que é arte?". Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=COKJf1\\_ZZVQ](https://www.youtube.com/watch?v=COKJf1_ZZVQ)> Acesso em: 28 de fevereiro de 2014.

MELIN, Regina. Performance nas artes visuais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed., 2008.

MENDONÇA, Rita. **Meio ambiente & natureza**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

MORAES, Líria de Araújo. O corpo atravessado pelo lugar: relato de experiência artística na cidade de Lençóis/BA. In: **Repertório: teatro & dança**. – Ano 15, n. 18 (2012.1). Salvador: UFBA/PPGAC. p. 199 – 206.

MORAES, Marcos José Santos. **Residência Artística: ambientes de formação, criação e difusão**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo - USP, 2009.

\_\_\_\_\_. 2010. Residência Artística: novos ares para novas ideias. In: **Dasartes** - artes visuais em revista. Ano 2, nº 7. Verão, 2010. p.80-88

MOSTRA ECOFALANTE DE CINEMA AMBIENTAL. Disponível em: <<http://www.ecofalante.org.br/mostra/>> Acesso em: 4 de abril de 2014.

MOTTA, Gilson. Micro-utopias urbanas: “o banquete dos heróis” pelo coletivo de performance heróis do cotidiano. In: **Revista Ecos** vol. Nº 12 – Ano IX (2012). ISSN: 2316-3933. p.1-20

MOURA, Michelle. Prêmio Interações Florestais Residências Artísticas em Terra UNA, 2008. Vídeo-documentário da Residência Artística. Disponível em: <<http://www.terrauna.org.br/interacoesflorestais/video.html>> Acesso em: 21 de fevereiro de 2014.

NABAIS, Catarina Pombo. Homem/Animal. In: Kohan, Omar Walter; Xavier, Ingrid Muller (Org.). **Abecedário de Criação Filosófica**. Autêntica, p. 133 - 137, 2009

\_\_\_\_\_. **Homem/Animal**. Disponível em: <<http://deleuzeemportugues.blogspot.com.br/2009/07/homemanimal-arte-como-anti-humanismo.html>> Acesso em: 17 de janeiro de 2014.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

OITICICA, Helio. Anotações sobre o *PARANGOLÉ*.

PELBART, Peter Pál. **Biopolítica**. Sala Preta 7. Revista do depto. de Artes Cênicas/ECA-USP, São Paulo, n.7, p. 57-66, 2007.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

PESSANHA, Juliano Garcia. Em Louvor ao Júbilo. In: **Instabilidade Perpétua**. Atêlie Editorial, 2009.

PORTAL YAMAGUSHI. Disponível em: <<http://www.yamaguishi.com.br>>. Acesso em: 21 de dezembro de 2013.

PRÊMIO INTERAÇÕES ESTÉTICAS RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS EM PONTOS DE CULTURA. Disponível em: <[http://www.cultura.gov.br/cultura\\_viva](http://www.cultura.gov.br/cultura_viva)>. Acesso em: 14 de setembro de 2013.

PROENÇA, Renata Bernardes. A noção de ambiental em Joseph Beuys, Hélio Oiticica e Robert Smithson. In: RAMOS, Maria Lucia Bueno (Org.). **Sociologia das Artes Visuais no Brasil**. São Paulo: Editora Senac: São Paulo, 2012.

QUILLICI, Cassiano. O contemporâneo e as experiências do tempo. In: NAVAS, Cássia, ISAACSON, Marta e FERNANDES, Sílvia (Orgs). **Ensaio em Cena**. Salvador: ABRACE, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REZENDE, João. A tarefa da arte: apontamentos para o redimensionamento do conceito de trabalho. In: **Poiesis: estudos de Ciência da Arte**. v.3. Niterói: EdUFF, 2001, p.31-39.

ROLNIKE, Suely. **Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/ política no trabalho acadêmico**. Cadernos de Subjetividade, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

ROLNIKE, Suely. **À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia** (1992). Disponível em: [www.pucsp/nucleodesubjetividade](http://www.pucsp/nucleodesubjetividade). Acesso em: Agosto de 2009.

\_\_\_\_\_. **A Vida na Berlinda** (2002). Disponível em: [www.pucsp/nucleodesubjetividade](http://www.pucsp/nucleodesubjetividade). Acesso em: Maio de 2009.

\_\_\_\_\_. **Mal estar na diferença** (1995). Disponível em: [www.pucsp/nucleodesubjetividade](http://www.pucsp/nucleodesubjetividade). Acesso em: Maio de 2009. 138

\_\_\_\_\_. **O Híbrido de Lygia Clark** (1996). Disponível em: [www.pucsp/nucleodesubjetividade](http://www.pucsp/nucleodesubjetividade). Acesso em: Maio de 2009.

\_\_\_\_\_. **Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea** (2002). Disponível em: [www.pucsp/nucleodesubjetividade](http://www.pucsp/nucleodesubjetividade). Acesso em: Maio de 2010.

\_\_\_\_\_. **Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura** (1997). Disponível em: [www.pucsp/nucleodesubjetividade](http://www.pucsp/nucleodesubjetividade). Acesso em: Maio de 2009.

ROSENBERG, Marshall B. **Comunicação não-violenta: técnicas para aprimorar relacionamentos pessoais e profissionais**. Tradução: Mário Vilela. São Paulo: Ágora, 2006.

RUECKERT, W. H. **Literature and ecology: un experiment in ecocriticism**. 1978. In: Glotfelty, C. & Froom, H; eds. *The ecocriticism reader – landmarks in literary ecology*. Athens/ London. The Univ. of Geórgia Press, 1996. p. 105-23. (KERRIDGE, 1998 apud GARRARD, 2006, p.15)

SANTOS Jr, Severiano. Ecovilas e comunidades Intencionais: Ética e Sustentabilidade no Viver Contemporâneo. In: **Encontro da Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Ambiente e Sociedade**. 23 a 29 de maio, 2006 – Brasília –DF – Brasil. p.1-16 Disponível em: <[http://www.anppas.org.br/encontro\\_anual/encontro3/GT8.html](http://www.anppas.org.br/encontro_anual/encontro3/GT8.html)>. Acesso em: 17 de janeiro de 2014.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARTE-AÇÃO AMBIENTAL. Disponível em: <<http://www.macniteroi.com.br/?p=1448>>. Acesso em: 28 de março de 2014.

SHECHNER, Richard. **O que é performance?**. Tradução Dandara. O Percevejo, ano 11, 2003, nº 12, p.25 a 50.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Desvios, sobre arte e vida na contemporaneidade**. Dissertação em Psicologia Institucional. UFES, 2011.

SIQUEIRA, Adilson Roberto. Arte e Sustentabilidade: argumentos para a pesquisa *ecopoética* da cena. In: **Revista Moringa: teatro e dança**. Revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB – Ano I, n. 1(jan. – jun. 2010) João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010. 125p. p.87-99.

SISTEMA NACIONAL DE UNIDADES DE CONSERVAÇÃO DA NATUREZA. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/l9985.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9985.htm)>. Acesso em 27 de fevereiro de 2012.

SOARES, Angélica. Aparentamentos para uma crítica literária ecofeminista. In: **Revista Garrafa**, ed 18. Abril/ Jun, 2009. Disponível em: <[http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/index\\_revistagarrafa.htm](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/index_revistagarrafa.htm)>. Acesso em 01/02/2010.

TAANTEATRO COMPANHIA. Disponível em: <<http://www.taanteatro.com/taanteatro>>. Acesso em: 22 de dezembro de 2012.

TAYLOR, Diana. **Hacia una definición de performance**. Trad. Marcela Fuentes. Tradução de Marcela Fuentes. O Percevejo, ano 11, 2003, nº 12, p.17 a 24.

TRISTÃO, M. **A educação ambiental na formação de professores: redes de saberes**. São Paulo: Annablume; Vitória; Facitec, 2004.

UNESCO. Conferência sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento (*Intergovernmental Conference on Cultural Policies for Development*). Estocolmo: UNESCO, 1998.

UNIDADE DE CONSERVAÇÃO ÁREA DE PROTEÇÃO AMBIENTAL SERRA DA MANTIQUEIRA. Decreto nº 91.304, de 03 de junho de 1985. Disponível em: <<http://www.icmbio.gov.br/portal/images/stories/imgs-unidades-coservacao/serra-da-mantiqueira.pdf>>. Acesso em: 23 de fevereiro de 2012.

UNITED NATIONS – Division for Sustainable Development. **Agenda 21**. UNESCO: New York, 1994.

WCED (World Comission on Environment and Development). **Our Common Future**. Oxford: Oxford University Press, 1987.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura** São Paulo: Cosac Naify, 2007.



## **ANEXOS**

### **Entrevistas**

#### **Catálogo do “Prêmio TAC TERRA UNA/Residência Artística”**