

## **Florestas vivas e partilhas estéticas: rupturas e continuidades para a construção de uma trajetória sobre arte e ecologia no Brasil**

Alessandra Mello Simões Paiva

**Resumo:** *Este artigo delinea as rupturas e continuidades nas relações entre arte e ecologia na cena cultural brasileira, destacando como os artistas respondem criativamente às crises ambientais, promovendo um diálogo sensível sobre a relação entre humanos e natureza. Com base em referencial teórico interdisciplinar, pontuamos momentos históricos, suas rupturas e continuidades, focando nossa atenção nas interações entre as poéticas contemporâneas e a temática da ecologia, considerando estes campos como fundamentais para a compreensão do recente fenômeno do decolonialismo nas artes brasileiras. Ao destacar as dinâmicas complexas e multifacetadas entre arte e ecologia, perguntamos se na contemporaneidade brasileira é possível pensar em uma “eco-estética” alinhada aos debates sobre o Antropoceno, noção que ganhou repercussão cada vez maior nos últimos anos. Assim, almejamos oferecer uma contribuição para o desenvolvimento de uma narrativa sobre as conexões entre arte e ecologia no Brasil, fornecendo um arcabouço teórico e metodológico que possa servir de base para futuros estudos e pesquisas nesta área.*

**Abstract:** *This article outlines the ruptures and continuities in the relationship between art and ecology in the Brazilian cultural scene, highlighting how artists respond creatively to environmental crises, promoting a sensitive dialogue on the relationship between humans and nature. Based on an interdisciplinary theoretical framework, I highlight historical moments, their ruptures and continuities, focusing attention on the interactions between contemporary poetics and the theme of ecology, considering these fields as fundamental to understanding the recent phenomenon of the decolonial in Brazilian arts. By highlighting the complex and multifaceted dynamics between art and ecology, I ask whether in contemporary Brazil it is possible to think of an “eco-aesthetics” aligned with debates on the Anthropocene, a notion that has gained increasing repercussion in recent years. Thus, I aim to offer a contribution to the development of a narrative on the connections between art and ecology in Brazil, providing a theoretical and methodological framework that can serve as a basis for future studies and research in this area.*

### **Introdução: uma nova abordagem da ecologia na arte contemporânea**

A emergência do debate ecológico no Brasil contemporâneo é inegável, especialmente à luz dos desafios enfrentados durante os anos obscuros do governo Bolsonaro, quando políticas ambientais foram desmanteladas e as preocupações com a preservação do meio ambiente foram relegadas a segundo plano. Sob essa sombra de destruição ambiental, o país testemunhou um desolador aumento do desmatamento na

Amazônia, incêndios devastadores e uma série de retrocessos em relação às leis e fiscalização de proteção ambiental. No entanto, com a redemocratização no Brasil atual, a questão ambiental ressurgiu vigorosamente, trazendo consigo uma nova onda de reflexão e ação e mais pressão por parte dos movimentos sociais. Nesse contexto, a arte emerge como um espaço vital de expressão frente à ideia de que “a certeza da catástrofe parece paralisar a ação” (Latour e Achultz, 2023, p. 31), ou ainda como resistência contra a “paralisia melancólica e fatalista em que nos lança a sombria paisagem que hoje nos rodeia” (Rolnik, 2018, p. 103).

Este artigo busca mapear as relações entre arte e ecologia na cena artística brasileira, destacando como os artistas respondem criativamente às crises ambientais e buscam promover um diálogo sensível sobre a relação entre humanos e natureza. Além de pontuar momentos históricos, pretendemos focar nossa atenção nas interações entre as poéticas contemporâneas e a temática da ecologia, considerando estes campos como fundamentais para a compreensão do recente fenômeno da “virada decolonial na arte brasileira” (Paiva, 2022). Trata-se de um breve estudo historiográfico, panorâmico, com uma revisão crítica temática, que tem como objetivo propor uma visão abrangente e estruturada das interações entre arte e ecologia ao longo do tempo, destacando as contribuições de diversos artistas dentro desse contexto.

Nos concentramos em traçar um panorama mais amplo, em vez de realizar uma análise comparativa detalhada entre casos individuais. Citando nomes da contemporaneidade, como Mundano, Eduardo Srur, Hugo Fortes, Cesar&Lois, Kodos, Rodrigo Braga, Rodrigo Bento e Roberta Carvalho, passando por exemplos mais históricos, como Frans Krajcberg (1921-2017) e Lasar Segall (1889-1957), apontamos ao

final para uma nova geração de artistas sintonizados com a agenda decolonial, como Uýra Sodoma, Rafael Bqueer e Glicéria Tupinambá, que parecem sinalizar para um novo momento da arte brasileira, cuja temática da ecologia surge atravessada pelas questões raciais, étnicas e de gênero. Assim, almejamos oferecer uma contribuição para o desenvolvimento de uma narrativa historiográfica sobre as conexões entre arte e ecologia no Brasil, fornecendo também um arcabouço teórico e metodológico que possa servir de base para futuros estudos nesta área.

Ao destacar as dinâmicas complexas e multifacetadas entre arte e ecologia, perguntamos se na contemporaneidade é possível pensar em uma “eco-estética” alinhada aos debates sobre o Antropoceno, noção que ganhou repercussão cada vez maior nos últimos anos para designar um possível novo marco geológico contemporâneo, na qual os efeitos da ação humana sobre o planeta apresentam impactos catastróficos e irreversíveis sobre a biodiversidade. Mobilizando posicionamentos díspares em múltiplos campos do conhecimento e debatido por autores como Stengers (2015), Haraway (2016) e Tsing (2015), o conceito é complexo e apresenta dissensos, porém nas artes encontra como ponto em comum o desejo dos artistas em questionar ou propor novas possibilidades de ação e transformação das formas de existência. Essas obras contemporâneas envolvem aspectos como a espacialidade, o território, a natureza, a coletividade, a espiritualidade e o corpo, refletindo uma nova sensibilidade e consciência ambiental vinculada à ideia de não separação entre cultura e ambiente biofísico.

Vamos utilizar como fio condutor deste artigo a ecologia como um ponto de convergência em torno das discussões sobre a decolonialidade nas artes para que nossas

discussões não se centrem em torno de problemáticas que geram debates essencializadores, como identidade e representatividade. Porém, não deixaremos de enfatizar determinadas peculiaridades que marcam os conceitos de “lugar de fala” (Ribeiro, 2017) e perspectiva social (Miguel, 2014), uma vez que as questões étnico-raciais estão no cerne do debate decolonial brasileiro, sendo as poéticas indígenas e afro-diaspóricas a marca indelével de um novo paradigma na arte contemporânea, especialmente, no contexto da decolonialidade.

Ao trazer para a amostragem analítica nomes da arte brasileira, a pesquisa também busca situar a relevância do país no debate mundial sobre arte e ecologia, contribuindo para os estudos interdisciplinares que transcendem as fronteiras das ciências naturais e entendem a arte e a cultura como elementos vitais nas interconexões entre seres humanos, não humanos, meio ambiente e política. Se a “ecologia decolonial” (Ferdinand, 2022) define que a luta pela preservação ambiental não prescinde da luta por justiça social e emancipação política, podemos dizer que os artistas brasileiros, em seu conjunto, estão colocando em curso poéticas de força substancial, mesmo que suas obras sigam a postura das micro-políticas que, segundo as teorizações de Guattari (1989), revelam abordagens transversais entre registros subjetivos, sociais e ambientais que também contribuem para o par ética-estética.

Utilizando abordagem teórica interdisciplinar, este trabalho pretende inventariar as convergências e divergências - rupturas e continuidades - entre as poéticas selecionadas e seus marcos históricos, mostrando as singularidades do que chamamos de uma nova abordagem sobre a ecologia na arte contemporânea brasileira, que aponta para uma transformação radical da função social da arte. Deixando de lado o viés

contemplativo e representacional herdado do cânone clássico europeu, estas novas poéticas assumem as questões ambientais como elemento político central, revelando novas perspectivas e linguagens, nas quais estética e ecologia podem dialogar em sinergia e influenciar-se mutuamente.

Sobretudo, pretendemos confirmar como a arte contemporânea se realiza com base em sua expansão ontológica, do núcleo estético para o núcleo do mundo, promovendo de forma inédita uma complexa articulação entre arte e vida, por meio de referenciais como religião, territorialidade, raça, classe, etnia, gênero, nacionalidade, direitos humanos, ecologia, direitos culturais, entre outros. Estas novas poéticas enfatizam a sinestesia, a presença corporal, a espiritualidade, a coletividade, a política, entre outros aspectos, que subvertem as formas de representação ocularcentristas da tradição ocidental. São poéticas que abarcam a “floresta viva, a respirar e inspirar” (Krenak, 2018, p. 1), suportes para a materialidade e a espiritualidade da existência, que ainda denunciam o quanto relações ecológicas estão associadas a arranjos de poder desiguais (Swyngedouw, 2006).

### **Rupturas e continuidades: heranças históricas e contemporaneidade**

Os eventos traumáticos dos rompimentos das barragens em Mariana (2015) e Brumadinho (2019), em Minas Gerais, assinalaram o advento de uma nova era no Brasil. Este momento foi caracterizado por uma série de rupturas sequenciais: a) em termos físicos, com os rompimentos das barragens que desencadearam consequências devastadoras, ceifando vidas e deixando um rastro de destruição ambiental irreversível; b) em termos políticos, com o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff,

que teve início em 2015, culminando em seu impeachment em 2016 e a subsequente eleição do presidente Jair Bolsonaro, que assumiu o cargo em 2019. Para além da coincidência das datas, que ainda tiveram como desfecho o advento da pandemia de Covid-19, é fato que o país mergulhou em anos sombrios, que testemunharam o avanço do ultraconservadorismo nas estruturas de governança. Dados de relatório produzido pelo Observatório do Clima<sup>1</sup> atestam os resultados da necropolítica colocada em curso pelo governo Bolsonaro na área ambiental: recordes de desmatamento na Amazônia; maior alta nas emissões de gases estufa em 19 anos; nem um centímetro de terra indígena demarcado; aumento de 212% nas invasões e de 125% no garimpo em Terras Indígenas; recorde na violência no campo; redução da ambição climática brasileira no Acordo de Paris. Esta situação ecoa uma crise ecológica mais ampla, alimentada pelos padrões insustentáveis de consumo, produção e acumulação de capital em todo o mundo, porém com um ônus cada vez maior para os países pobres, vulneráveis aos interesses de governos imperialistas e conglomerados transnacionais.

Uma das ações artísticas mais representativas neste período foi a pintura na empena de um edifício ao lado do Mercado Municipal de São Paulo feita pelo artista Mundano, seu maior trabalho, com 800m<sup>2</sup>. A obra *Operários de Brumadinho* (fig.1), de 2020, é uma releitura da pintura *Operários* (1933), da modernista Tarsila do Amaral (1886-1973). Para homenagear a memória das quase 300 vítimas mortas pelo rompimento da barragem da Vale S.A., em Brumadinho, Mundano buscou no Rio Paraopeba 14 quilos de lama adulterada por causa do acidente com minério de ferro para

---

<sup>1</sup> <https://www.oc.eco.br/mapa-da-destruicao-como-bolsonaro-rasgou-a-agenda-de-meio-ambiente-no-brasil/> [acesso em 19/12/2024]

pintar 72 rostos com 16 tonalidades diferentes. No painel, as faces dos trabalhadores cansados e explorados, que encaram o avanço do capital acima de qualquer interesse, ganham os tons da luta ecológica contra este que foi o segundo maior desastre ambiental da mineração no Brasil – atrás apenas do rompimento em Mariana da barragem da Samarco (da qual a Vale detém 50%).<sup>2</sup>



Figura 1: Mundano. *Operários de Brumadinho*, 2020. Crédito: André D'Elia. Cortesia do artista.

Mundano ganhou projeção há alguns anos ao conceber e desenvolver o projeto Pimp My Carroça, em São Paulo, que trouxe visibilidade ao trabalho dos agentes de reciclagem, conhecidos como catadores. Ao grafitar frases e desenhos nas carroças, o

<sup>2</sup> A tragédia deixou danos irreparáveis, algumas ações, indenizações ainda não concluídas e um impacto marginal para as receitas da mineradora. Enquanto os acionistas receberam em lucros e dividendos R\$ 154,7 bilhões desde então, as famílias afetadas receberam em indenizações R\$ 3,5 bi. <https://investnews.com.br/infograficos/5-anos-de-brumadinho-o-que-foi-feito-desde-o-rompimento-da-barragem-da-vale/> [acesso em 19/12/2024]



artista acabou transformando a ação em um projeto de dimensões internacionais, feito de forma coletiva e compartilhada entre diversas comunidades. O artista considera seu trabalho como “ativista”, uma poética que mistura arte e ativismo, voltada prioritariamente para a promoção de engajamento em causas sociais, tendo as desigualdades econômicas e o descaso da sociedade e de autoridades em relação ao meio ambiente como temas principais. Portanto, encaixa-se em uma linha de artistas que atuam sob este neologismo híbrido, “ativismo”, que estabelece uma “relação orgânica entre arte e ativismo” (Latorre e Sandoval, 2008, p. 82). Para Mesquita (2008), a arte ativista, engajada ou intervencionista, é muito mais do que um gênero que carrega exemplos de “anomalias curiosas”, úteis somente para enriquecer o velho cânone da história da arte. “Arte ativista, passada de coletivo a coletivo, de movimento para movimento, propõe a escrita de uma “contra-história” para uma cultura de oposição” (Mesquita, 2008, p. 49).

Mundano faz parte de uma geração de artistas que nos últimos anos tem apresentado obras nas quais o “ativismo” tem como fio condutor questões ecológicas em diversas partes do mundo. Como afirma Sholette, “Estamos testemunhando hoje um aumento do ativismo artístico como nunca desde os anos 1960 e 1970” (2022, p. 11). Segundo o autor, estas ações podem ser vistas em intervenções recentes em museus contra suas políticas colonialistas, boicotes a exposições, linhas de piquete, ocupações, websites miméticos de zombaria, campanhas de sindicalização que visam práticas trabalhistas injustas, protestos contra o racismo institucional, denúncias sobre os laços financeiros entre membros do conselho do museu e fabricantes de armas, empresas extratoras de combustíveis fósseis, produtores de opioides e especuladores imobiliários.

Da mesma forma, explica o autor, há um aumento enfático do ativismo artístico ocorrendo fora dos limites institucionais do mundo da arte, incluindo protestos de rua performáticos que empregam estênceis, banners, gráficos, marionetes e pompa de protesto. Para Sholette, a arte ativista é uma faceta singular do campo mais amplo e acelerado da arte socialmente engajada, coletiva e participativa, um fenômeno cultural que também é conhecido por nomes como “participativo, relacional, estética dialógica e arte de práticas sociais” (2022, p. 12).

Neste contexto, também se situa a obra de Eduardo Srur, um dos artistas mais ativos em termos de ocupações urbanas de grandes dimensões, em São Paulo. Suas obras ocupam o espaço público para chamar a atenção sobre as questões ambientais nas grandes metrópoles, sempre com o objetivo de ampliar a presença da arte na sociedade. Algumas ações chegam a envolver milhares de pessoas. Srur iniciou sua pesquisa no início dos anos 2000, desenvolvendo instalações com novos materiais e diferentes linguagens visuais, abrindo caminho para a produção experimental das intervenções urbanas, que ao longo do tempo ganharam forte acento ecológico. Realizou diversas ações de grande escala na paisagem de várias cidades, apropriando-se de pontes e viadutos, rios poluídos e represas, parques públicos e terrenos baldios, como na obra *Caiques* (fig.2), em 2006, quando instalou dezenas de caiaques tripulados por manequins de plástico nas poluídas águas do rio Pinheiros, em São Paulo. Ao longo do tempo, a disposição dos caiaques formava barreiras que acumulavam o lixo em seu entorno, compondo contornos de grandes dimensões que podiam ser vistos à longa distância pela população.



Figura 2: Eduardo Srur. *Caiques*, 2006. Cortesia do artista.

Na obra de Srur é possível atestar uma configuração inusitada dentro dos debates do “ativismo”, a dimensão crítica e política da ironia. Inúmeros exemplos de ativismo artístico, implementados com estratégias humorísticas, revelam “que a comunicação com o oponente, seja uma autoridade superior, o poder governante ou um sistema de opressão, está longe de ser uma oposição direta” (Bala e Zangl, 2014, p. 450). São, antes de tudo, maneiras complexas e ambivalentes pelas quais o humor pode produzir efeitos sociais relevantes, como na obra *Welcome Guanabara* (fig.3), realizada por Srur nos jogos

olímpicos em 2016 realizados no Rio de Janeiro, a “cidade maravilhosa”. Para dar boas-vindas aos turistas e visitantes, o artista criou um souvenir especial, um objeto em forma de fezes humanas, também estampado em cartões e camisetas para simbolizar a destruição ambiental das águas cariocas. Neste caso, o humor mostra que o cinismo - as cifras bilionárias gastas com os jogos em uma cidade tomada pela poluição, segregação social e violência - se combate com o próprio cinismo – o cocô como souvenir distribuído pelo artista em sua banquinha à beira da Baía da Guanabara ou enviado a políticos pelos correios.



Figura 3: Eduardo Srur. *Welcome Guanabara*, 2016. Cortesia do artista.

Além de artistas que criam práticas nos espaços urbanos com ações altamente engajadas e coletivas, como Mulambo e Srur, há nomes que seguem outros vieses com foco na ecologia. É o caso de Hugo Fortes, que tem um trabalho voltado principalmente para a criação de esculturas e instalações, em que a utilização de materiais transparentes, referências ao elemento água e formas orgânicas tem sido uma constante, como em suas obras realizadas em suas vivências na Amazônia. Sua pesquisa como artista e como docente na Universidade de São Paulo é voltada pelas relações entre arte e natureza, com destaque para questões relativas à paisagem, aos animais e à água, por meio de trabalhos com novas tecnologias, instalações e pinturas. Na videoinstalação *Amazonia Insomnia* (fig.4), de 2018, imagens de reflexos nas águas do rio Amazonas foram projetadas na cama onde o artista dormiu durante sua estadia na Reserva Adolfo Ducke para a Residência Artística Labverde. A cama foi coberta com folhas e galhos encontrados na floresta. As imagens foram duplicadas e espelhadas, de forma que lembram uma espécie de mandala evocando os espíritos da floresta em uma atmosfera contemplativa, na qual se mesclam sentidos visuais oníricos.



Figura 4: Hugo Fortes. Obra *Amazonia Insomnia*, de 2018. Cortesia do artista.

Podemos pensar o trabalho de Fortes a partir da ideia de “ecologias líquidas” que atravessa os estudos sobre artistas latino-americanos, isto é, uma concepção que busca pensar a água nas suas muitas complexidades, indo além dos limites da água como tempo linear, motivo estético ou recurso mercantilizado (Blackmore, 2020). Para Blackmore, em uma perspectiva ecológica líquida, os rios são uma mistura de epistemologias onde o humano e o não-humano convergem entre forças climáticas, infraestruturais, económicas, sociopolíticas e culturais em constante fluxo. “Trazem nos sedimentos do tempo uma vasta geo-história que serve como lembrete material de que a vida humana é passageira, mas que mesmo assim tem a capacidade de mudar a existência planetária, gerando encontros violentos e encontros coletivos” (Blackmore, 2020, p. 30). Ao operar neste contexto, completa a autora, a arte tem um poderoso

potencial para encorajar a sensibilidade às questões ecológicas. Na melhor das hipóteses, poderá até inspirar o cultivo de culturas aquáticas que promovam o bem-estar de vidas humanas e não humanas.

Artistas que mesclam arte e tecnologia também seguem linha semelhante, como o coletivo Cesar&Lois, formado pelo artista brasileiro Cesar Baio e pela artista californiana Lucy HG Solomon. Porém, os artistas mergulham em temáticas que ecoam ideias instigantes, como as de Haraway (2016), que reconhece a agência de outras espécies, para além do ser humano, e sua importância para a manutenção da vida na terra. É o que a autora nomeia como “Chthulucene” - derivado das duas palavras gregas “Khthôn” e “Kainos”, que, respectivamente, significam “seres da terra” e “agora, um tempo de começos, um tempo de contínuo, de frescor”, isto é, uma forma de avançarmos conjuntamente (Haraway, 2016, p. 55). Durante a Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, em 2022, o coletivo apresentou a obra *Insurreição Micorriza* (fig.5), a primeira do gênero em que as pessoas podem usar um aplicativo de mensagens (WhatsApp) para se comunicar com uma colônia de cogumelos. A obra é composta por um ambiente biológico-digital em formato circular que contém umidade, um galho de árvore colonizado por micélio, telas e circuitos computacionais. A estrutura, sustentada por pernas semelhantes às raízes de árvores com quase dois metros de altura, dispõe de sensores altamente sensíveis que captam a pulsação elétrica da colônia de cogumelos. Esses sinais, que os artistas chamam de “eletromiceliogramas”, são visíveis em uma tela posta na parede do casulo. A tela principal da obra, posicionada na frente do casulo, mostra a rede criada pela obra e convida as pessoas a participarem da “insurreição micorrízica”. Segundo os artistas, sua estratégia é remover as restrições do lado difícil e

sem imaginação da tecnologia e ter uma postura criativa que forneça “um meio para especular sobre futuros que estão fora do alcance do holofote científico” (Baio e Solomon, 2020, p. 5). Afirmam ainda:

Reconhecemos a importância do equilíbrio dos biomas e microbiomas dentro e fora de nossos corpos, e as ligações biológicas que conectam as espécies e criam relações aninhadas entre conjuntos inteiros de espécies: conexões ecossistêmicas. Essas conexões, se replicadas com sistemas tecnológicos, constituem uma inteligência ecossistêmica (Baio e Solomon, 2020, p. 2).



Figura 5: Cesar&Lois, *Insurreição Micorriza*, 2022.  
Crédito: Beto Mohr Tuane Eggers. Cortesia dos artistas.

Neste mesmo sentido, está a atuação do coletivo Kodos, formado por Claudio Filho e Fernanda Oliveira, que também segue a linha da arte e tecnologia, tendo como foco de suas atividades a disponibilização dos dados científicos sobre as mudanças



climáticas para a criação de uma estética não hegemônica e colaborativa. Assim, os artistas exploram os regimes do sensível nas operações algorítmicas, como na obra *Esse Chá é o Resultado de uma Visualização de Dados* (fig.6), de 2022, na qual os artistas abordam questões relacionadas à interação entre elementos orgânicos e digitais. Um dispositivo óptico permite a interação em tempo real entre as plantas utilizadas na infusão de um chá caseiro e dados coletados nas redes sociais, agregados a hashtags específicas. Durante 24 horas, mais de 250.000 tweets e imagens foram capturados e integrados aos dados orgânicos e históricos das plantas. Essa obra foi apresentada na mostra EmMeio #14, no evento #21.ART no Museu Nacional, Brasília, onde o público pôde interagir com ela diretamente. Por meio de uma xícara de chá, os visitantes puderam assistir a uma criação audiovisual que transmitia a sensação do intenso fluxo de informações compartilhadas nas redes sociais sobre o objeto analisado - o chá. Ao mesmo tempo, uma voz mecânica de inteligência artificial narrava a história e a quantidade de dados coletados para a construção da obra. “A instalação foi um convite ao estreitamento da relação do público com os aspectos materiais e imateriais dos dados, uma relação entre o tempo fugaz das redes digitais e a memória ancestral dos fitoterápicos”, definiu Melo Filho (2023, p. 161). Também atenta ao microcosmo, a obra do coletivo Kodos enfatiza a convivência entre diferentes universos, seres e espécies, humanos e não humanos, e até mesmo tecnológicos; expressa assim o que é a natureza: uma rede de ações performativas e emaranhadas que sobrevivem por meio da colaboração atenta e cuidadosa (Tsing, 2015, p. 126).



Figura 6: Coletivo Kodos. *Esse Chá é o Resultado de uma Visualização de Dados*, 2022.  
Cortesia dos artistas

Artistas como Hugo Fortes e os coletivos Cesar&Lois e Kodos parecem evocar o que Guattari (1989) chama de Ecosofia, um campo que preconiza uma revolução política, social e cultural e consequente reorientação da produção e consumo de bens materiais e não materiais, tendo em vista um desenvolvimento global sustentável. Para o autor, uma transformação profunda deveria envolver não só “as relações de forças visíveis em grande escala, mas, também, aos domínios moleculares de sensibilidade, de inteligência e de desejo” (Guattari, 1989, p. 7). Na perspectiva do autor, esta “ecosofia” pode influenciar na reestruturação das relações humanas, combatendo a expansão perniciosa do capital nos estratos mais subjetivos do ser. As metáforas são múltiplas: uma cama

envolta em projeções e luzes que emanam a floresta, as dimensões micro e macrocósmicas da comunicação entre o humano e os fungos, uma instalação que transforma o ato ancestral de degustar o chá em um momento multissensorial e coletivo. São obras que, para além de qualquer convencionalidade dos meios artísticos, transportam a ação estética para o domínio de uma ecologia mental que se opera entre obras e fruidores; e conseqüentemente para o desenvolvimento de uma ética individual. Vão ao encontro da defesa de Guattari (1989) por práticas micropolíticas e microsociais que se juntam às novas práticas estéticas visando-se o desenvolvimento de uma ampla sensibilidade ecológica.

O vultoso trabalho do artista Rodrigo Braga parece levar aos limites uma sensibilidade ecológica que alia subjetividade com estratégias estéticas excepcionais. Desde o final dos anos 1990, seu trabalho vem se destacando pela exploração vigorosa da interação entre o ser humano e o ambiente natural. Através de imersões em uma variedade de paisagens ao redor do mundo, sejam elas rurais, suburbanas ou florestais, Braga desenvolve uma prática artística profundamente enraizada na corporalidade, transformando esses espaços e seus elementos por meio de performances e construções realizadas in loco. Utilizando principalmente fotografia e vídeo, ele cria uma iconografia cativante que oscila entre o mundo real e o imaginário. Além disso, o artista já deixou sua marca em importantes instalações site-specific em contextos institucionais. Sua obra, altamente subjetiva, aborda de maneira indireta questões políticas e socioambientais contemporâneas, revelando os conflitos inerentes à relação entre a humanidade e a exploração utilitária da natureza.

Braga explora as ricas ambivalências da linguagem artística como um grande mestre da contemporaneidade. Mais do que engajar-se declaradamente na luta ecológica, seu trabalho é sensível à fragilidade da vida, à contradição entre beleza e horror, à possibilidade óbvia da finitude que parece se acelerar com a irresponsabilidade do humano diante das dádivas do universo natural. E o artista faz isso, muitas vezes, com o emprego de seu próprio corpo em performances nas quais explora limites físicos e emocionais extremos. São inúmeros seus trabalhos nos quais há um “apelo ao ciclo de vida/morte e regeneração simbólica através da arte” (Nino, 2019, p. 27). Na série *Ponto Zero* (fig.7), de 2019, apresentada na Galeria Zipper, em São Paulo, que reúne fotografias, vídeos, desenhos e objetos, o artista novamente aborda temas existenciais complexos e profundos a partir da ideia da “pedra como origem, como retorno do homem ao seu ponto zero”, explica ele.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> <https://www.rodrigobraga.com.br/Ponto-zero> [acesso em 19/12/2024]



Figura 7: Rodrigo Braga. Ponto Zero, 2019. Cortesia: Galeria Zipper

Ao fazer uma análise do trabalho de Braga, o crítico Paulo Herkenhoff afirma que a relação que o artista propõe entre homem e natureza remete às pinturas *Mata Reduzida a Carvão* (1830), de Félix Émile Taunay (1795-1881), e *A Derrubada* (1913) de Pedro Weingartner (1853-1929), ou mesmo aos objetos feitos com restos de queimada do artista Frans Krajcberg, nos quais há um lamento romântico diante da natureza monumental destruída, as aflições do sublime nos trópicos luxuriantes. Porém, segundo Herkenhoff, Braga não representa essa crise. “Ao contrário, propõe a própria experiência da crise em situação radical do olhar”.<sup>4</sup>

É interessante notar o quanto a declaração de Herkenhoff revela uma conexão entre momentos distintos da história da arte brasileira, apontando assim para uma

<sup>4</sup> <https://www.anitaschwartz.com.br/artistastax/rodrigo-braga/> [acesso em 19/12/2024]

possível escrita de uma história sobre as relações entre arte e ecologia no Brasil. A propósito, são os chamados artistas viajantes, a partir da virada entre os séculos 19 e 20, que inauguram as primeiras relações da arte ocidental com a natureza no Brasil. Johann Moritz Rugendas (1802-1858), por exemplo, se aproximou do “ideal pitoresco de uma floresta original ou intocada, em que a luminosidade romântica, por vezes quase barroca, ajustava todos os planos e criava a impressão de elevação espiritual” (Siqueira, 2021, p. 492).

Siqueira (2021) lembra que, aos olhos dos Europeus, antes do século 19, a confusa mistura da selva dos trópicos era vista de modo negativo, associada ao horror, aos insetos, ao calor, aos animais peçonhentos, à umidade, aos perigos da travessia. Porém, com a virada do século, a expressiva difusão de gravuras, atlas e livros de viagens fez com que “a floresta tropical fosse domesticada na imaginação europeia, passando a ser fonte de interesse científico e apreciação estética. Nesse mesmo processo, foi-se configurando uma forma de transformação do mundo natural em paisagem” (Siqueira, 2021, p. 493). A autora ainda aponta a geração modernista como mais um ponto de virada na já então histórica relação entre arte e natureza. Cita como caso paradigmático o artista Lasar Segall, lituano de origem, com formação artística na Alemanha, que também voltou sua atenção para as florestas brasileiras. Sua série de pinturas de florestas dos anos 1950, por exemplo, vai na direção contrária dessa vontade de incorporação da peculiar natureza dos trópicos. Ao artista, interessa a estrutura plástica moderna e expressiva, um abstracionismo composto por tons escuros e sombrios, que parecem recordar a destruição dos bosques de sua terra natal, Vilna, durante a ocupação alemã na Primeira Guerra Mundial.

Ao citar o trabalho de Krajcberg, Herkenhoff também define o papel do artista em relação aos desdobramentos das relações entre arte e ecologia em nível mundial que se estreitaram, na década de 1970, à medida que o movimento ecológico ganhava força em todo mundo. Estas práticas foram vastamente categorizadas, abrangendo uma gama de expressões que incluíam LandArt, Earthworks, Environmental Art e Eco Art. No Brasil, Krajcberg foi pioneiro ao propor uma articulação indissociável da arte com a causa ecológica de forma politicamente engajada.

Judeu de origem polonesa, o artista chegou ao país em circunstâncias trágicas, aos 27 anos, buscando superar os horrores da Segunda Grande Guerra, quando teve toda sua família dizimada nos campos de concentração. Além de excepcional artista – premiado em importantes Bienais, como Veneza e São Paulo, e com obras nos acervos de importantes museus, como o Beaubourg, em Paris – Krajcberg foi um artista-ativista ambiental, um combatente quando a pauta ecológica ainda não despertava interesse na sociedade brasileira. Trabalhava e vivia isolado em seu ateliê-santuário, em Nova Viçosa, na inóspita divisa entre os estados do Espírito Santo e da Bahia, onde além de criar sua arte reconstituiu uma grande área de mata atlântica. Seu mote - as queimadas e o desmatamento - estavam expressos nos galhos e cipós retorcidos recolhidos na mata e nas beiras de praias e rios, nos restos das queimadas que devastaram a região em que vivia para dar lugar ao deserto verde de eucaliptos, nos pigmentos naturais preto e vermelho que representavam os tons cromáticos do fogo e o sangue de sua ferida subjetiva incurável.

Com sua arte político-ecológica, em contraste com uma sociedade acomodada frente à destruição, Krajcberg parecia recordar “a maneira como fomos formados,

ativados, capturados, esvaziados, não para reclamar, mas para evitar o suspiro impotente que concluiria não podemos fazer nada a respeito, somos todos culpados por sermos passivos” (Stengers, 2015, p. 31). Para Vieira (2021), o artista propunha uma relação intrínseca entre arte e vida, evidenciando a capacidade de transformar as perspectivas humanas e não-humanas. A autora destaca que a obra de Krajcberg exemplifica uma forma de xamanismo, onde as esculturas inscrevem a existência não-humana na vida cultural humana. A autora argumenta que, assim como alguns humanos amazônicos adotam as perspectivas dos não-humanos, as esculturas de Krajcberg incorporam e expressam modos de ser não-humanos, promovendo um diálogo constante entre diferentes seres. Essa simbiose entre arte e ativismo ambiental reflete um ritual xamânico humano/vegetal/madeira, em que Krajcberg atua como um mediador cultural, permitindo que a natureza influencie e transforme a visão humana sobre a ecologia e a sustentabilidade.

### **A virada decolonial: uma nova ruptura?**

Os últimos anos apresentam uma transformação radical no campo da arte contemporânea, que pode ser atestada pelo crescimento expressivo de trabalhos práticos e teóricos que abordam as poéticas negras, indígenas e LGBTQIA+. Dentro deste contexto, que no Brasil apontamos como a “virada decolonial na arte” (Paiva, 2022), uma nova geração de artísticas vem despontando com poéticas que podem ser compreendidas como expressões particularmente articuladas aos modos de operar das estéticas ecológicas. Estes artistas desempenham papel crucial nos diálogos sobre o Antropoceno, porém avançam em outras esferas a partir de suas ontologias originárias,



enquanto “poéticas eco-decoloniais” marcadas por uma interseccionalidade que “visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado” (Akotirene, 2019, p. 19). Portanto, a interseccionalidade nestas poéticas pode ser atravessada pela ecologia, contanto que se leve em consideração a existência de um “racismo ambiental” presente em políticas que afetam de forma desvantajosa indivíduos ou comunidades com base na cor, raça e etnia (Bullard, 2000).

Pioneiro neste campo, o artista Rodrigo Bento tem feito diversas exposições no país e no exterior nas duas últimas décadas com obras vivas e imersivas. Suas ações se relacionam com o vínculo da natureza e o ser humano, sobrepondo narrativas ancestrais e energias fluídas, voltadas à cura vibracional e à experimentação educativa, como o próprio artista define.<sup>5</sup> Em 2000, ele criou o Ateliê Mata Adentro, em São Paulo, espaço que hoje é ateliê, casa, escola e arteterapia (atualmente, participa do projeto o artista Elandro Pereira). No ateliê, uma permanente residência artística, materiais recuperados, principalmente madeira, ferro, terra e plantas coletadas do lixo urbano, são transformados em instalações, esculturas, pinturas, ambientes e ações que fomentam tecnologias do encontro e práticas educativas.

Grande parte destes trabalhos apresentam questões decoloniais permeadas pela ecologia. Isto pôde ser visto na exposição *Zona da Mata*, que ocorreu em 2021 no MAC-USP e no MAM-SP, tendo este título como referência à faixa litorânea da região nordeste do Brasil, porta de entrada para a colonização e um território de conflito e destituição dos povos originários e da diáspora afro no país. Em 2019, a exposição *Ounje – Alimento*

---

<sup>5</sup> <https://mataadentro.com.br/> [acesso em 19/12/2024]

*dos Orixás* (fig.8), no Sesc Ipiranga, em São Paulo, propôs uma imersão artística na cultura africana a partir da culinária dos terreiros das religiões afro-brasileiras, em especial do candomblé. Com grupo curatorial composto por Adriana Aragão, Ana Celia Santos, Ayrson Heráclito, Beatriz Coelho, Bel Coelho, Maria Lago e Patrícia Durães, a exposição apresentou percurso estético sensorial, elaborado a partir do encontro de linguagens artísticas. Plantas, alimentos, oferendas e outros objetos revelaram memórias e ancestralidades inspiradas pelo Candomblé, religião de matriz africana na qual cada Orixá representa um fenômeno da natureza.



Figura 8: Rodrigo Bueno. *Ounje – Alimento dos Orixás*. Cortesia do artista

A artista Roberta Carvalho também tem criado uma série de trabalhos com uso de mídias diversas, fortemente identificados com uma estética decolonial atravessada

pela ecologia. A obra *Cinema Líquido* (fig.9), realizada desde 2015, traz a condição cinemática e a imaterialidade da imagem de um corpo em movimento projetado sobre o fluxo dos rios. O corpo que se imprime na superfície das águas barrentas, típicas de rios da Amazônia, está em constante movimento tal como as águas. A obra imersiva *Resiste!* reúne videoarte, realidades mistas, intervenção urbana, projeção e videomapping, criando uma poesia visual de forte impacto, realizada para pensar sobre temas urgentes como a preservação e as reconexões com a natureza e buscando identificar as dinâmicas e agenciamentos que tornam a Amazônia um lugar de resistência.<sup>6</sup> O projeto *Symbiosis*, que vem acontecendo desde meados de 2007, consiste numa série de ações de projeção digital videográfica ou fotográfica em copas de árvores e vegetações em diversos espaços de cidades, comunidades, áreas verdes, florestas, misturando intervenção urbana, fotografia, vídeo digital e instalação. Segundo a artista, o projeto vai muito além da utilização da árvore como um anteparo para uma imagem; trata-se de uma simbiose com o local onde transita, geralmente beiras de rio de comunidades ribeirinhas amazônicas no Estado do Pará, da ilha do Combú, Murutucu e outras localidades. “É o corpo se adequando ao espaço da natureza, para com ela formar um só organismo, em uma delicada relação simbiótica e simbólica que suscita reflexões acerca da nossa relação de identidade com a natureza e vice-versa”.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> A obra possibilita imersões digitais de três maneiras diferentes: por meio do aplicativo Amazônia Aumentada; da Realidade Virtual 360°; e uma experiência com óculos de realidade virtual (VR) que conduzem a um mergulho no universo amazônico e seus personagens.

<sup>7</sup> <https://www.robertacarvalho.art.br/symbiosis> [acesso em 19/12/2024]



Figura 9: Roberta Carvalho, *Resiste!*, 2021. Crédito: Roberta Carvalho, divulgação (<https://www.robortacarvalho.art.br/cronologia>)

A ideia de simbiose também se encaixa na poética de Emerson Munduruku, biólogo e artista plástico que incorpora a personagem queer Uýra Sodoma, a “árvore que anda”. Sua obra enquanto crítica à política ambiental dos governos em relação à Amazônia, composta principalmente por performances e foto-performances, parece ir ao encontro da teoria do perspectivismo ameríndio, segundo o qual existe “uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos” (Castro, 2002, p. 241). Rio, floresta, céu, água, animais, objetos ornamentais parecem ganhar vida e se tornarem entidades simbióticas em suas imagens de forte impacto visual, criando uma “unidade do espírito”. Emerson pontua: “Minha arte visual nasce do mato e da periferia, de ser mato (indígena) e do estudo dos hábitos e habitats das coisas vivas – tudo isso se nutrindo e crescendo dentro de mim, a ponto de expressar-se.”<sup>8</sup> A floresta, personagem central em sua narrativa

---

<sup>8</sup> <https://4parede.com/16-urgencias-do-agora-despertar-nos-as-florestas-que-dormem-embaixo-das-ruas/> [acesso em 19/12/2024]

visual, é retratada não apenas como um espaço físico, mas como uma entidade viva e pulsante, cuja sobrevivência é intrinsecamente ligada à da humanidade e os seres que a habitam. O desmatamento e a contaminação se tornam manifestações de uma violência perpetrada contra esse organismo vital, enquanto corpos humanos e não humanos se entrelaçam em um movimento sinistro de transformação e destruição.

As séries fotográficas de Uýra, como *Elementar* e *Mil Quase Mortos*, apresentadas na 34ª Bienal de São Paulo (fig.10), transcendem meramente a captura de imagens estáticas para revelar-se como um testemunho visceral da interseção entre a performance artística e a documentação visual. Em sua essência, essas obras não são apenas registros, mas sim atos de resistência e expressões contundentes diante das crises ambientais contemporâneas, aludindo ao conceito do Antropoceno e às complexas relações entre humanos e não humanos. Uýra empreende uma jornada profundamente reflexiva, mergulhando nas entranhas de questões prementes como o desmatamento, a degradação dos ecossistemas e a crise climática. Suas imagens não apenas documentam a devastação da natureza, mas também evocam uma mitologia contemporânea, onde seres ancestrais e futuristas coexistem em um cenário marcado por tensões utópicas e apocalípticas.

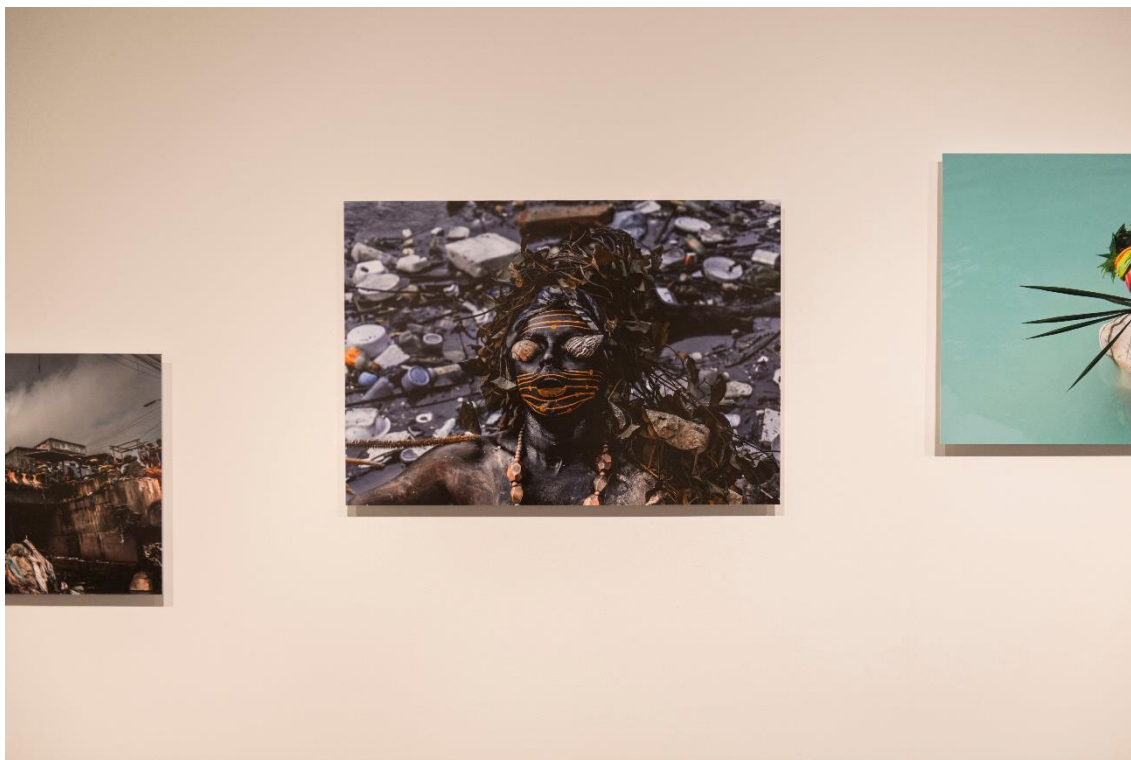


Figura 10: Vista da exposição de Uýra, na 34ª Bienal de São Paulo, 2021.

© Levi Fanan /Fundação Bienal de São Paulo

Apesar de não ter um trabalho diretamente ligado à causa ecológica, Rafael Bqueer insere em sua poética a temática de forma transversal, uma vez sua obra tem como principal temática as questões de gênero que desafiam as estatísticas do país que mais mata e agride pessoas LGBTQIA+ no mundo. Portanto, a partir de seu contexto amazônico e seus atravessamentos globais, criou obras como *Alice e o Chá Através do Espelho*, série de ações realizadas desde 2014, onde Bqueer resgata a imagem da Alice personificada pelo ator Jorge Lafond no abre-alas da escola de samba Beija-flor de Nilópolis em 1991, no desfile *Alice no Brasil das Maravilhas*. Bqueer busca a narrativa crítica do carnavalesco Joãozinho Trinta, 23 anos depois, para refletir sobre as zonas de exclusão social e racial da cidade do Rio de Janeiro. Na obra, composta por um

imaginário repleto de subjetividades e estratégias políticas de sobrevivência, o lixo se torna metáfora e reflexo do contemporâneo.

Dentro do panorama da decolonialidade nas artes brasileiras, uma nova geração de artísticas indígenas também vem despontando com poéticas que podem ser compreendidas como expressões profundamente articuladas às questões ecológicas. Artistas como Denilson Baniwa, Xadalu, coletivo Mahku, Aislan Pankararu, Sallisa Rosa, Arissana Pataxó, Caboco, coletivo Kókir, Glicéria Tupinambá, Kassia Borges, entre outros, demonstram uma forte relação com a espiritualidade e com as cosmopercepções de suas comunidades, reforçando estes laços entre vida e arte. Essa dimensão cósmica e xamânica atravessa a poética desses artistas indígenas, que avançam em territórios poéticos ancestrais para tecer as estratégias de suas linguagens contemporâneas. É o caso do próprio Jaider Esbell (1979-2021), importante liderança no processo de reconhecimento da arte indígena no Brasil. Seu trabalho, em grande parte dedicado à pintura, se compõe por imagens que evocam as forças da floresta e de seus seres, em uma espécie de xamanismo visual. São imagens que mesclam figurativismo com um forte aparato abstracionista, em formas que se fundem umas às outras, compondo mosaicos de formas e cores em uma rede complexa de densidade plástica, como pôde ser visto em seu trabalho exposto na 34ª Bienal de São Paulo, em 2021 (fig.11).

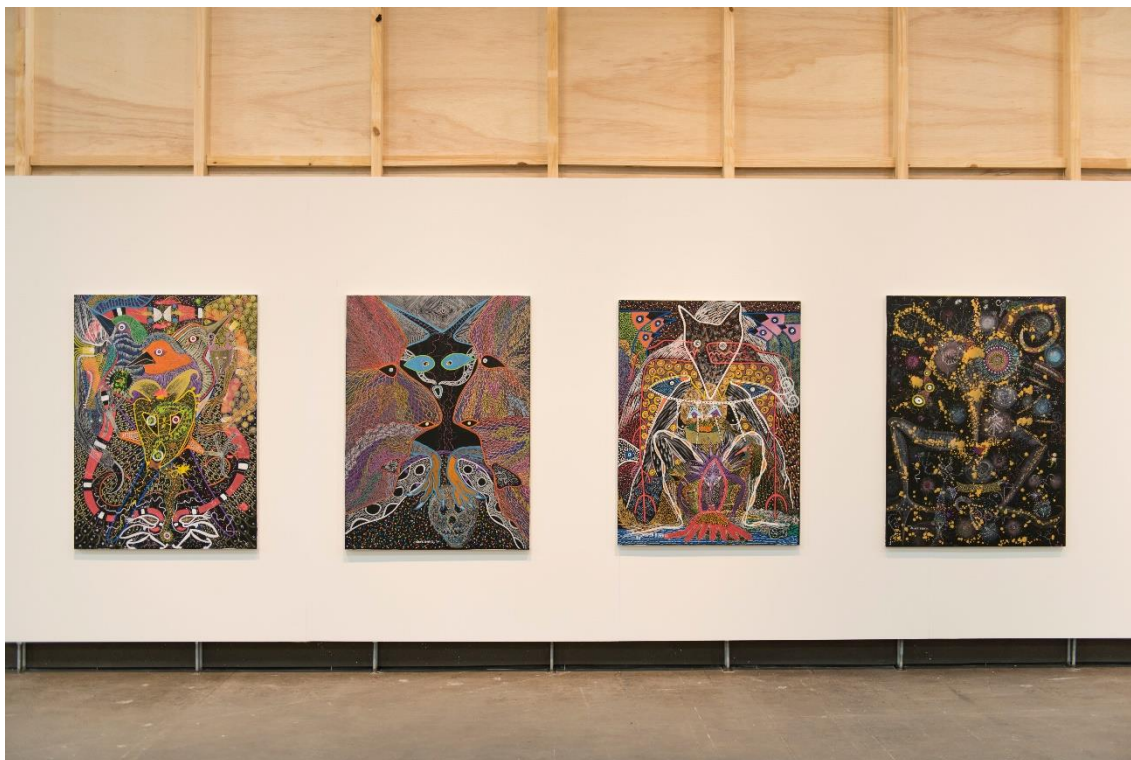


Figura 11: Vista da exposição de Esbell, na 34ª Bienal de São Paulo, 2021.

© Levi Fanan /Fundação Bienal de São Paulo

Ao descrever o que seria a arte indígena contemporânea, Esbell (2021, p. 1) afirma que: “Não há como falar em arte indígena contemporânea sem falar dos indígenas, sem falar de direito à terra e à vida”. E, assim, captamos um fio de seu pensamento que se alinhava a nossas análises neste artigo. O direito à terra e à vida perpassam as poéticas indígenas contemporâneas exatamente porque, em diversas dimensões de abordagens formais, estes trabalhos firmam propósitos intrínsecos à própria existência indígena, como o resgate da identidade, a luta pela terra, a ecologia e a espiritualidade, mostrando assim uma profunda relação da arte com a manutenção da vida.

A artista Juliana Xukuru, na obra *Mapa Limolaygo*, realizou várias caminhadas fotografando seu território no intuito de evidenciar a sua forma de útero. Em Brobo, língua materna Xukuru, o termo Limolaygo se refere à Mãe Terra, território ancestral. A



artista explica que a disposição das imagens de forma circular inspira-se nos grafismos de seus ancestrais Xukuru de Cimbres. “De uma maneira geral, nós mulheres indígenas Xukuru trazemos nossa cultura em nosso próprio corpo, e os elementos desse fazer são tão importantes quanto o alimento e os processos de cura com as plantas, uma vez que não se separam”, explica a artista (2003, p. 6), mostrando o quanto as relações entre arte, ecologia, etnia e gênero estão presentes em seu trabalho.

Artistas maduros também passaram a ser mais reconhecidos, como Carmézia Emiliano e Joseca Yanomami, que tiveram exposições realizadas no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Como afirma Ribeiro sobre Joseca: “Sua obra é (mas não somente) a expressão de uma luta contra as ameaças que põem em risco as pessoas yanomami e a terra-floresta em que habitam” (2022, p. 26). Baniwa explica que trabalhos como o de Joseca, com predominância do domínio do desenho e da escrita ocidentais, são uma forma de “amansar” o homem branco. Mais do que pretender estar em acervos ou exposições, “é uma ferramenta maior dentro de uma política de enfrentamento do colonizador a partir de suas ferramentas de poder” (Baniwa, 2022, p. 50). Mestres dos saberes também passaram a ser valorizados e ter seus trabalhos publicados, como Japira Pataxó, cujos desenhos botânicos e conhecimentos sobre as plantas medicinais de sua comunidade foram registrados no livro *Saberes dos Matos Pataxó*. “A iconografia de Japira atesta a vitalidade, para as nações indígenas e demais povos tradicionais, do que tenho chamado de epistemologias do cosmos vivo”, explicou Carvalho (2022, p. 14). A artista conta detalhes interessantes sobre a relação espiritual com a floresta. Lembra que seu pai, quando ia tirar piaçava da mata (planta que fornece a fibra das tradicionais vassouras brasileiras), era afugentado pelos espíritos, que tinham

que tomar conta do equilíbrio extrativista. “É preciso conversar com as plantas também, elas ajudam você a vê-las e a aprender seus usos” (Pataxó, 2022, p. 210).

Além de desafiar as narrativas eurocêtricas dominantes, as poéticas indígenas lançam luz sobre a riqueza e a vitalidade de suas tradições, reconstruindo heranças culturais fortemente ligadas à natureza. Estes artistas fazem isso, sobretudo, para mostrar que em sua visão não existe a dissociação entre arte e vida perpetuada pela cultura ocidentalizada. Como afirmou Mundukuru (2020, p. 142):

A arte que reverbera é a arte da natureza... Assim, entendo-a para além de mim e para além de nós. Penso nisso, quando observo a natureza – que não costuma se impor por meio da criação artística –, que é a própria arte por ser capaz de estar no aqui e agora de si mesma”. Como afirma Matias (2021, p. 121), a performance é “um modo de reavivar e relembrar nosso existir, é um dever ético com a arte contemporânea”.

Assim, estes artistas exprimem em seus trabalhos as bases da “aiesthesis”, categoria proposta por Mignolo (2010/2019) que veio a se tornar a pedra angular dos estudos da decolonialidade nas artes, já que denota a importância dos sentidos e da sinestesia no processo de criação e fruição estética, diferentemente do oculocentrismo que dominou por séculos o cânone da arte ocidental.<sup>9</sup> Apesar de a “aiesthesis” não ser uma exclusividade das poéticas decoloniais, uma vez que os próprios artistas ocidentais também propuseram inúmeras revoluções sinestésicas ao longo da história, acreditamos que a contribuição desta nova arte indígena possa estar mais delimitada à ideia de um reavivamento do potencial da aiesthesis intrínseca à arte contemporânea do que

---

<sup>9</sup> Segundo o autor, a partir do século 17, com o surgimento da filosofia da arte, o conceito de ‘aiesthesis’ tornou-se mais restrito, passando a significar ‘sensação do belo’. Em sua opinião, isto deflagrou o processo de colonização da ‘aiesthesis’ pela estética, que se manteve em vigor na cultura ocidental até a contemporaneidade, mesmo após as revoluções estético-sinestésicas que marcariam a arte a partir das vanguardas históricas.

propriamente na reinvenção da *aesthesis* (aliás, a reivindicação da autoria ou a propriedade de um conceito seria algo tão eurocêntrico, não?). Sobretudo, as poéticas decoloniais - em menor ou maior grau - reforçam os laços entre arte e vida, porém avançando um degrau a mais (ou vários degraus) nas articulações entre arte e política já propostas por artistas ocidentais em diferentes momentos. Ao tocarem na maior ferida que a modernidade tentou ocultar ao longo de sua secularização - a estigmatização e os genocídios dos sujeitos não-euro-branco-masculinos -, as poéticas decoloniais renovam o tema da ecologia por este viés e, ao mesmo tempo, renovam a linguagem, uma vez que forma e conteúdo são indissociáveis na prática artística.

Por fim, não podemos deixar de enfatizar que estas poéticas decoloniais atravessadas pela temática da ecologia também apresentam os marcadores relacionados ao conceito de “lugar de fala” (Ribeiro, 2017), que delimita a importância da alteridade até o limite em que as diferenças não “significam desigualdades” (Ribeiro, 2017, p. 51). Ocupar um lugar de produção poética, isto é, um lugar de fala, a partir da perspectiva subjetiva de quem vivencia os diferentes tipos de opressão é um dado extremamente relevante. Para além da simplória polarização da ideia superficial sobre “quem pode falar o quê”, Ribeiro (2017) esquadrinha o tema e esclarece o que se deve entender por “lugar de fala”: um lugar no qual, do ponto de vista discursivo, os corpos subalternizados reivindicam sua existência de forma digna. “Estamos falando de locus social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo” (Ribeiro, 2017, p. 64).

Portanto, é crucial reconhecer que artistas indígenas estão em uma posição única e legítima para abordar questões ecológicas, devido à sua profunda conexão ancestral com a terra e os ecossistemas. Esses artistas trazem uma perspectiva que vai além da simples representação da natureza; eles vivenciam e integram práticas sustentáveis e de respeito ambiental em suas culturas e modos de vida. Ao fazerem isso, eles ocupam um lugar de fala que não só reivindica sua existência e resistência, mas que oferece uma visão profunda sobre a ecologia, que é muitas vezes ignorada nas narrativas ocidentais dominantes. A arte indígena, portanto, não só desafia as narrativas coloniais, mas propõe um modelo de coexistência harmoniosa com a natureza, reforçando a ideia de que a verdadeira sustentabilidade só pode ser alcançada quando as vozes indígenas são ouvidas e valorizadas.

## Conclusão

Uma história sobre as relações entre arte e ecologia no Brasil ainda está por ser escrita. Nosso intuito não foi defini-la neste artigo ou esgotar os nomes a ela vinculada, mas mostrar que entre esta singular amostragem de artistas já é possível detectar rupturas e continuidades que se conectam ao conjunto coerente da trajetória das ecoestéticas brasileiras. A análise das obras apontadas neste artigo - sejam de linguagens mais artísticas, líricas ou decoloniais - pode auxiliar na antevisão de uma possível estética pós-antropocêntrica, alinhada à política, ao engajamento ou mesmo às micropolíticas e suas subjetividades, tendo como estudo de caso o Brasil, considerando inclusive seus aspectos geopolíticos. Como afirma Page (2023), as relações que as artes ecológicas traçam entre colonialismo, aquisição capitalista e a mercantilização da

natureza nos ajudam a compreender que a crise ambiental atual não é resultado apenas da superpopulação ou da industrialização, mas está mais profundamente enraizada na constituição do sistema mundial moderno colonial-capitalista, no qual mão de obra barata e recursos naturais extraídos de certas regiões do mundo têm financiado um desenvolvimento insustentável. Ademais, a limpeza dos ambientes europeus e norte-americanos “custou a transferência das suas indústrias poluentes e da responsabilidade ambiental para o Sul global” (Demos, 2009, p. 18). Portanto, uma perspectiva socioambiental urbana justa precisa sempre considerar “a questão de quem ganha e quem paga e fazer perguntas sérias sobre as múltiplas relações de poder, as transformações mentais não são independentes de classe, gênero, etnia ou outras lutas pelo poder” (Swyngedouw, 2006, p. 115).

Por outro lado, também é preciso destacar a dimensão ativista inerente a essas expressões artísticas aos moldes do que demonstra Jacques Rancière (2015), com sua concepção de “partilha do sensível”. Essa noção, dentro do par “ética-estética”, na visão do autor, diferencia-se da ideia de uma “arte engajada”, declaradamente ideológica. Em sua concepção, arte e política se conectam pelas sutilezas da linguagem, tendo em vista o lugar de quem a produz. Mesmo considerando a natureza política de toda obra de arte, muitas poéticas contemporâneas abarcam, por si, a experiência de uma poética política partilhada com a vida. Como afirmou Luke (1999), o meio ambiente se tornou o domínio último do ser para a produção de conhecimento, poder e subjetividade.

Assim, as eco-poéticas apresentadas neste artigo também se situam em concordância com a teoria da “estética relacional” proposta por Bourriaud (2009), para definir uma arte que tem funções interativas, conviviais e relacionais. Para o autor, “arte

relacional” se define como: “Uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (Bourriaud, 2009, p. 19). São obras que abarcam o coletivo, a partilha, a política, mesmo quando estão fortemente alinhadas às subjetividades dos artistas.

Sobretudo, também são poéticas que desafiam visões apocalípticas, recorrendo a descobertas científicas recentes para promover uma compreensão da resiliência do mundo natural e das formas de vida colaborativas, com as quais os seres humanos podem coabitar. A comunicação com outros seres que não os humanos, sejam animais, mineiras e plantas, e mesmo microscópicos ou espirituais, brota da imaginação fértil e pulsante do artista-cientista ou do cientista-artista, e do sistema de pensar dos povos originários. Como bem nos lembra Nino (2019), durante suas análises sobre o trabalho do artista Rodrigo Braga, nosso ocularcentrismo tende a nos fazer negligenciar aspectos outros que não os visíveis, porém tão pertinentes e essenciais quanto aquilo que vemos; enquanto a visão isola e implica exterioridade, por exemplo, o som incorpora e interioriza. Portanto, estes artistas estão criando metáforas existenciais corporificadas e vívidas, que “nos permitam perceber e compreender a dialética da permanência e da mudança, para nos estabelecermos no mundo e para nos colocarmos no continuum da cultura e do tempo” (Nino, 2019, p. 44). Como afirmou Ferdinand (2022, p. 210), o Antropoceno abre a possibilidade de outro mundo, de outra construção do viver-junto, de um navio sem porão.

## Referências

- Akotirene, C. (2019). *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen.
- Baio, C. & Solomon, L. H. (2020). "An Argument for an Ecosystemic AI: Articulating Connections Across Prehuman and Posthuman Intelligences". *Journal of Community Well-Being*, n.3, pp. 559–584.
- Bala, S. & Zangl, V. (2014). "Humor's Opponents: Artistic Activism and the Ludic Aesthetic", in Peter Weibel (ed.), *Global Activism-Art and Conflict in the 21<sup>st</sup> Century*, ZKM Books, pp. 449-454
- Baniwa, D. (2022). "Joseca Yanomami", in Pedrosa A & Ribeiro D (eds), *Nossa Terra-Floresta*. São Paulo: MASP.
- Blackmore, L. (2020). "Liquid ecologies in Latin American and Caribbean art", in Lisa Blackmore and Liliana Gomez (eds), *Turbulent River Times: Art and Hydropower in Latin America's Extractive Zones*, pp. 13-34.
- Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bullard, R. D. (2000). *Dumping in Dixie: race, class and environmental equality*. Colorado: Westview Press.
- Castro, E. V. de (2002). *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, São Paulo: Cosac & Naify.
- Carvalho, J. J. (2022). "Japira, mestra das plantas medicinais da Mata Atlântica", in Boross A, Belisário Q, Miranda VAM (eds), *Saberes dos Matos Pataxó: Japira Pataxó/Antônia Braz Santana*. Belo Horizonte: Piseagrama, pp. 8-15.
- Demos, T. J. (2009). "The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology", in Manacorda F. (ed). (2000). *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*. Londres: Barbican Art Gallery, pp. 16-30.

Eshell, J. (2021). "Arte Indígena Contemporânea e o Grande Mundo", *Revista Select*.

<https://select.art.br/arte-indigena-contemporanea-e-o-grande-mundo-2/> [acesso em 19/12/2024]

Ferdinand, M. (2022). *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu Editora.

Guattari, F. (1989). *As três ecologias*. Campinas: Papirus.

Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.

Krenak, A. (2018). "Ecologia Política". *Ethnoscintia*, vol. 3 n. 2.

<https://periodicos.ufpa.br/index.php/ethnoscintia/article/view/10225/0> [acesso em 19/12/2024]

Latorre, G. & Sandoval, C. (2008). "Chicana/o Artivism: Judy Baca's Digital Work with Youth of Color", In Everett A. (ed), *Learning Race and Ethnicity: Youth and Digital Media*, Cambridge: The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning, pp. 81–108.

Latour, B. & Schultz, N. (2023). *Memorando sobre a nova classe ecológica: como fazer emergir uma classe ecológica, consciente e segura de si*. Petrópolis: Editora Vozes.

Luke, T. (1999). "Environmentality as Green Governmentality", in *Discourses of the Environment*, ed. Éric Darier, Oxford: Blackwell.

Melo Filho, C. (2023). "Incertezas emergentes: arte, ecologia e mudanças climáticas no tempo do Antropoceno". *MODOS: Revista de História da Arte*, vol. 7, n. 1.

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670574> [acesso em 19/12/2024]

Mesquita, A. L. M. (2008). "Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)", Dissertação de mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.



Mignolo, W. (2010). "Aiesthesis decolonial", *Calle 14 Revista de Investigación en el Campo del Arte*. vol.4, no.4, <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224> [acesso em 19/12/2024]

Mignolo, W. (2010). (2019), "Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después", *Calle 14 Revista de Investigación en el Campo del Arte*, vol. 14, no. 25, <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/14132> [acesso em 19/12/2024]

Miguel, L. F. (2014). *Democracia e representação*, São Paulo: Editora Unesp.

Matias, B. L. (2021). "Trilogia Afeminada: mascaradas para dizer do memoricídio no Karyry do Ceará". *Folha de Rosto*, vol. 7, n. 1. <https://periodicos.ufca.edu.br/ojs/index.php/folhaderosto/article/view/679> [acesso em 19/12/2024]

Mundukuru, D. (2020). "Da gênese de véxoa". In Naime Terena (ed), *Véxoa: nós sabemos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado.

Nino, M. C. (2019). *Geração de um Pernambucano contemporâneo - Rodrigo Braga*. Rebeka Monita (ed). Recife: Ed. dos Autores.

Pataxó, J. (2022). *Saberes dos Matos Pataxó: Japira Pataxó/Antônia Braz Santana*. Belo Horizonte: Piseagrama.

Paiva, A. S. (2022). *A Virada Decolonial na Arte Brasileira*, Bauru: Mireveja.

Page, J. (2023). *Decolonial Ecologies - The Reinvention of Natural History in Latin American Art*, Cambridge: Open Book Publishers.

Rancière, J. (2015). *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34.

Ribeiro, D. (2022). "As palavras da gente da floresta são outras", in Pedrosa A & Ribeiro D (eds), *Joseca Yanomami. Nossa Terra-Floresta*, São Paulo:MASP, pp. 14-33.

Ribeiro, D. (2017). *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento Justificando.

Sholette, G. (2022). *The Art of Activism and the Activism of Art*. Londres: Lund Humphries.

Rolnik, S. (2019). *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições.

Siqueira, V. B. (2021). "Sobra o que sempre existiu: arte moderna e ecologia no Brasil", *ARS*, vol. 19, n. 42, pp. 481-527, São Paulo.

<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/187541> [acesso em 19/12/2024]

Swyngedouw E. (2006). "Circulations and Metabolisms: (Hybrid) Natures and (Cyborg) Cities", *Science as Culture*, 15/2, June.

Stengers, I. (2015). *Catastrophic times: resisting the coming barbarism*. Londres: Open Humanities Press.

Tsing, A. L. (2015). *The mushroom at the end of the world: on the possibility of life in capitalist ruins*. Princeton University Press.

Vieira, P. (2021). "Plant Art from the Amazon: Tree Performance in the Work of Frans Krajcberg". *Performance Philosophy*, vol. 6 n.2, pp. 82–99.

<https://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/343> [acesso em 19/12/2024]

Xukuru, J. & Sardelich, M. E. (2022). "Ti Katiogoyá – Wemen Limolaygo Krippó Xukuru Existências – corpos territórios de mulheres Xukuru". *Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP*, Recife. <https://www.even3.com.br/anais/31enanpap2022/512430-ti-katigoya--wemen-limolaygo--krippo-xukuru--existencias---corpos-territorios--de-mulheres-xukuru/> [acesso em 19/12/2024]