

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

**DIMENSÕES CRÍTICAS DA PAISAGEM:
MARIA GRAHAM E CLAUDIA HAMERSKI**

Diego Rafael Hasse

Porto Alegre

2018

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras (UFRGS – orientador)

Profa. Dra. Mônica Zielinsky (UFRGS)

Profa. Dra. Niura Legramante Ribeiro (UFRGS)

CIP - Catalogação na Publicação

Hasse, Diego Rafael
DIMENSÕES CRÍTICAS DA PAISAGEM: MARIA GRAHAM E
CLAUDIA HAMERSKI / Diego Rafael Hasse. -- 2018.
101 f.
Orientador: Eduardo Ferreira Veras.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre, BR-
RS, 2018.

1. Paisagem. 2. Crítica ambiental. 3. Anacronismo.
4. Maria Graham. 5. Claudia Hamerski. I. Veras,
Eduardo Ferreira, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

RESUMO

Com o planeta imerso em uma grave crise ecológica, a poética de muitos artistas é atravessada por questões dessa ordem. Todavia, poucos são os discursos no campo da história, teoria e crítica da arte que lançam olhar sobre essa produção. À vista disso, o foco do presente trabalho está na apreensão da paisagem feita pelas artistas Maria Graham e Claudia Hamerski, observando suas dimensões críticas frente à relação do homem com o meio ambiente. Graham chegou pela primeira vez ao Brasil em 1821, durante o período que esteve aqui, escreveu relatos e produziu desenhos de observação, dentre os quais é possível encontrar várias paisagens. Claudia se desloca pela cidade de Porto Alegre, procurando a vegetação que nasce em meio ao concreto, resistindo ao caos urbano, fotografa as cenas encontradas e, em seu ateliê, a partir da técnica do desenho, as transforma em paisagens super-ampliadas. A comparação entre a obra de duas artistas que, em diferentes tempos, geografias e contextos, podem suscitar uma preocupação semelhante – de caráter político-ambiental –, corrobora com o pensamento de uma História da Arte anacrônica, relativizando o *modus operandi* mais tradicional dessa disciplina (estudos lineares e cronológicos). Ademais, essa investigação se associa aos estudos que problematizam e ampliam o conceito de “artista viajante”, considerando o deslocamento como parte dessa ampliação, o que acaba redimensionando a historiografia da arte sobre esse tema.

Palavras-chave

Paisagem; Crítica ambiental; Anacronismo; Maria Graham, Claudia Hamerski;

ABSTRACT

With the planet immersed in a serious ecological crisis, many artists' poetics is traversed by such issue. However, few are the discourses in the field of art history, theory and criticism that cast a look at this production. Considering this, this paper focuses on the artists Maria Graham and Claudia Hamerski's apprehension of the landscape, observing their critical dimensions regarding the relation between the man and the environment. Graham first came to Brazil in 1821; while she was here, she wrote reports and made observational drawings, among which it is possible to find several landscapes. Claudia moves around the city of Porto Alegre, looking for vegetation that is born in the middle of the concrete, resisting the urban chaos, photographs the scenes found and, in her atelier, using the drawing technique, transforms them into super-expanded landscapes. The comparison between the work of two artists who, at different times, geographies and contexts, can arouse a similar preoccupation – of a political-environmental nature – corroborates the understanding of an anachronistic Art History, relativizing the more traditional *modus operandi* of this discipline (linear and chronological studies). In addition, this research is associated with studies that problematize and broaden the concept of “traveling artist”, considering the displacement as part of this expansion, which ultimately reshapes art historiography on this theme.

Keywords

Landscape; Environmental Criticism; Anachronism; Maria Graham; Claudia Hamerski.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a minha mãe, meu alicerce, pela dedicação e proteção que permitiram eu chegar até aqui. Exemplo de força e coragem, com quem aprendi a lutar pelos meus objetivos e, principalmente, resistir às adversidades e preconceitos. Mãe, te amo!

Ao meu querido orientador Eduardo Veras, por acreditar nessa “viagem” até quando eu mesmo não acreditava; por ter me acompanhado pacientemente, indicando caminhos possíveis, ou até mesmo me encorajando a explorar os que pareciam impossíveis.

Ao meu companheiro Dionatan, o qual literalmente conheci em um itinerário, pela troca de olhar que aproximou, iniciou e permaneceu; pelo incentivo e pela enorme paciência nos momentos finais do trabalho. Obrigado, amor!

Ao meu grande amigo Cristian, por ter sido o primeiro a acreditar nesse caminho, motivando a coragem que permitiu a mudança; pelos conselhos e auxílios em vários momentos da pesquisa e da vida. À Joice, amizade fraterna de mais de 22 anos, pela certeza do amparo que independe da distância. Enfim, aos meus amigos, família que escolhi, pelas vivências e por suportarem meu mau humor.

À banca que aceitou o desafio de avaliar o trabalho, professoras Mônica Zielinsky e Niura Ribeiro, pelo carinho com o qual sempre fui recebido; por todas as trocas e sugestões, tanto aqui quanto ao longo da graduação.

Aos artistas Claudia Hamerski, Lilian Maus e Marcelo Charosim pela generosidade, disponibilidade e ajuda nessa pesquisa.

A todos meus professores, especialmente Joana Bosak e Paula Ramos, pelas trocas e possibilidades de crescimento.

À FAPERGS e à UFRGS, pelo financiamento da pesquisa. Aos governos Lula e Dilma, pela constituição e fomento do programa *Reuni*, o qual permitiu a criação do curso de Bacharelado em História da Arte nessa universidade.

Por fim, a todos que de alguma forma contribuíram para finalização dessa etapa.

#FORATEMER

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	08
2. <i>O DESASTRE ASSINALADO:</i> MARIA GRAHAM E A POLÍTICA DA PAISAGEM	19
3. <i>A NATUREZA COMO MONUMENTO:</i> CLAUDIA HAMERSKI E MARIA GRAHAM	45
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	66
5. REFERÊNCIAS	72
6. APÊNDICE	80

1. INTRODUÇÃO

A preocupação ecológica, com efeito, vem se enxertar no interesse pela paisagem, e “meio ambiente” se torna uma palavra-chave

Anne Cauquelin, 2007

Vive-se em um mundo marcado pela destruição. Espécies animais e vegetais desaparecem constantemente, outras parecem condenadas ao mesmo destino. Derivadas da acentuada mudança climática e de outras interferências, catástrofes ocorrem a todo o momento. O planeta está imerso em uma grave crise ecológica. Neste contexto, me sinto atravessado por uma preocupação com o que está acontecendo e pela valorização do que ainda resta, mas segue vulnerável.

Quando fui questionado sobre a origem do meu interesse em questões ecológico-ambientais, recorri à memória, em um esforço de tentar recuperar algo que pudesse servir como resposta. Confesso, tal tarefa é complexa e dificilmente conduz a uma conclusão precisa. Entretanto, lembro que em determinado momento uma angústia dessa ordem me inquietou. Quando criança, na escola – não recorro em qual período –, uma de minhas professoras solicitou a leitura de *A história verdadeira do pássaro-dodô*, do autor Sérgio França Danese.¹ Obviamente, passados tantos anos, não consigo lembrar de modo exato do enredo, apenas do que mais me tocou: a informação de que aquela espécie de ave existiu, mas foi dizimada pela mão gananciosa do homem, em menos de cem anos após ter sido descoberta.² É evidente que, a ideia da extinção não se fazia nova para mim. No entanto, de maneira ingênua, meu entendimento sobre isso estava associado apenas às questões que as ciências duras colocam como catástrofes naturais – seja lá o que tem de natural em uma catástrofe. Contudo, a informação de que espécies, temporalmente “próximas” a nós, teriam sumido da face da terra pela ação desmedida do ser humano, assustou-me, provocando certo sentimento de revolta. Faço esse pequeno relato, pois talvez aquele tenha sido um momento chave para entender

¹ Livro infanto-juvenil lançado pelo escritor e diplomata brasileiro Sérgio França Danese. A partir de uma história de mistério divertida, o texto aborda a questão da extinção de animais. No ano de sua primeira edição, 1993, ele foi premiado na categoria Altamente Recomendável para o Jovem pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil.

² Ave da mesma família dos pombos, mas do tamanho aproximado de um ganso. Era incapaz de voar e extremamente mansa. Vivia na ilha de Madagascar e foi descoberta no século XVI, sendo extinta pela caça indiscriminada dos exploradores portugueses (DANESE, 1998, p. 7).

meus interesses atuais. Inquietação que ficou apagada durante um tempo, mas que – talvez – o contato com o objeto desta pesquisa inconscientemente despertou.

Por conseguinte, penso que a luta pela conservação³ do meio ambiente natural deve ser enfrentada com uma força multidisciplinar, evitando reduzir os danos sofridos por esse patrimônio a cifras e estatísticas. Em um primeiro momento, pode parecer que a História da Arte esteja distante desse debate. Ao contrário. Esse campo fornece inúmeros disparadores para refletir sobre o tema. Em conformidade com as palavras de Anne Cauquelin que servem de epígrafe para a introdução deste trabalho, me interesso pela paisagem no campo das artes visuais, enfocando-a como um dispositivo⁴ capaz de tecer diálogos com questões político-ambientais.

Nesse sentido, as representações da paisagem necessitam de um observador atento, que as coloquem em um lugar de experiências, sem deixar de lado suas vivências. No contexto deste trabalho, esse agente é quem vos escreve. Porém, ao trazer minhas inquietações diante dos objetos observados, bem como as fissuras e lacunas geradas, de uma forma um tanto pretenciosa, admito, penso nelas como em “ervas daninhas”: incomodam aos adeptos do concreto, mas também são capazes de romper sua dureza e espalhar raízes. Com alguma sorte, podem ser apreendidas pelo olhar de outras pessoas e gerar novos discursos.

³ Ao longo do texto, vou empregar o termo *conservação* para me referir à proteção aos bens naturais, pois, segundo Suzana Padua: “Conservação, nas leis brasileiras, significa proteção dos recursos naturais, com a utilização racional, garantindo sua sustentabilidade e existência para as futuras gerações. Já preservação visa a integridade e a perenidade de algo. O termo se refere a proteção integral, a ‘intocabilidade’. A preservação se faz necessária quando há risco de perda de biodiversidade, seja de uma espécie, um ecossistema ou de um bioma como um todo (PADUA, 2006, s/p). Portanto, pensando no meu objeto de pesquisa, bem como o contexto em que foram produzidos, considero mais adequada a ideia de *conservação*.”

⁴ O termo dispositivo, conforme Michel Foucault, trata de um conjunto heterogêneo “[...] que implica discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito [...] é a rede que se estabelece entre esses elementos [...], um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por ele são condicionados” (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2009, p.28). Gilles Deleuze diz que “nós pertencemos a dispositivos e agimos neles. A novidade de um dispositivo em relação aos precedentes pode ser chamada de sua atualidade, nossa atualidade (DELEUZE *apud* OLIVEIRA, p. 2016). Dessa forma, esclareço que ao pensar a paisagem como um dispositivo, não estou enxergando a arte como se ela fosse dotada de um poder transformador que traz a solução para os problemas em relação à consciência sobre nossa responsabilidade para com a natureza. Apenas percebo uma produção no campo das artes visuais que pode ser analisada sob esse viés, e, portanto, na atualidade, implicar discursos político-ambientais, os quais, além de necessitar de uma tomada multidisciplinar, precisam ser encarados como urgentes.

Logo, esse não é um trabalho sobre a evolução da apreensão da paisagem ao longo da história, ou uma atualização nesse sentido,⁵ tampouco uma revisão acerca do conjunto da produção de um artista. Também não pretende realizar uma abordagem teórica sobre o pensamento estético que dominava determinado período ou deter-se na categoria do pitoresco – amplamente utilizada em estudos que focam em paisagem. Antes de tudo, trata-se de um convite para pensar a paisagem dentro de um contexto político, de crítica em relação à ocupação e utilização do meio ambiente⁶ de forma desenfreada. Pretendendo, se possível, a partir de um questionamento no campo da História da Arte, estimular a reflexão sobre nossas ações e suas consequências frente à natureza. Ou seja, tal esforço tem a intenção de abrir debates e não pretende ser encarado como uma narrativa fechada e categórica sobre o que foi analisado.

Quando se fala em apreensão da paisagem no Brasil, um dos objetos de análise mais evidentes é a produção dos chamados “artistas viajantes”⁷ que, vinculados a expedições ou por conta própria, percorreram o País, entre os séculos XVI e XIX – levando em consideração o marco temporal tradicionalmente estabelecido –, produzindo relatos escritos e imagens.⁸ Muitos desses destinaram-se a projetos editoriais publicados e distribuídos na Europa.⁹ Talvez os dois expoentes mais lembrados pela História da Arte sejam Jean Baptiste Debret (Paris, 1768 – 1848) e Johann Moritz Rugendas (Augsburg, 1802 – Weilheim, 1858). O primeiro chegou aqui em 1816, junto com a Missão Artística Francesa, e publicou *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* – livro

⁵ Essa abordagem já foi feita por Kenneth Clark em seu livro *Paisagem na arte*, a qual foi revisitada por inúmeros historiadores e críticos de arte, como por exemplo Ines Linke no artigo *Paisagens (Re)encenadas*. Ela complementa o estudo de Clark, “[...] dando especial destaque à transformação do conceito de paisagem no campo mais amplo da história da arte e da cultura visual” (LINKE, 2014, p. 803).

⁶ Embora eu esteja ciente de que *meio ambiente* designa todo o meio, natural ou construído, no qual vivemos, em vários momentos utilizei apenas esse termo, ou outro semelhante, *ambiental*, para me referir ao meio natural.

⁷ Uso o termo “artistas viajantes” entre aspas, pois apesar de ser um conceito já consolidado na historiografia da arte, Cláudia Valladão de Mattos questiona sua eficiência. Associado ao conceito de pitoresco, ele reduziria a produção desses artistas, como se fossem apenas o registro do olhar estrangeiro sobre o novo mundo. Dessa forma, a autora sugere sua revisão (MATTOS, 2008).

⁸ Ana Maria de Moraes Belluzzo aventurou-se em uma pesquisa de fôlego sobre esse tema – mais de cinco anos de dedicação –, a qual resultou no livro *Brasil dos viajantes*, lançado pela primeira vez em 1994. Trata-se de um extenso panorama da produção dos “artistas viajantes” que estiveram no Brasil desde o seu descobrimento até o final do século XIX. Dividido em três volumes, traz um grande número de obras que constituem o importante legado iconográfico desses viajantes. Ainda, inclui textos que analisam e discutem essa produção, relacionando-a com a própria “literatura de viagem”. Dessa forma, tornou-se referência para os pesquisadores que se dedicam ao assunto.

⁹ Com o intuito de entender as singularidades da obra *Viagem histórica e pitoresca através do Brasil*, de Jean Baptiste Debret, a pesquisadora Valéria Lima realizou um estudo detalhado das várias publicações dos viajantes. O livro *J. B. Debret, historiador e pintor* aponta as semelhanças e diferenças entre elas, tanto no que se refere ao texto quanto no uso das imagens.

editado em três volumes, entre 1834 e 1839, ilustrados com gravuras feitas a partir dos seus desenhos. Já o viajante alemão veio como desenhista integrante da Expedição Langsdorff, em 1821, e também lançou uma publicação, chamada *Viagem pitoresca através do Brasil*.¹⁰

Grande parte dos discursos historiográficos sobre a tradição dos “artistas viajantes” refere-se a ela como o registro do olhar estrangeiro sobre as terras brasileiras, muitas vezes, reduzindo o objeto à busca pelo pitoresco. Esse tema se tornou “[...] tão familiar que deixamos de nos perguntar a respeito de seu estatuto e de sua função na construção do discurso teórico sobre a arte daquele período” (MATTOS, 2008, p. 283). Além disso, tendo em vista que essas abordagens são pouco revisitadas, “[...] um número significativo de artistas que viajaram não foi contemplado sob esse conceito” (MATTOS, 2008, p. 283), outros foram pouco explorados, como é o caso da inglesa Maria Graham (Papcastle, 1785 – Londres, 1842), sobre cuja produção o presente trabalho vai se debruçar.

Maria Graham veio em expedição ao Brasil, em 1821, a bordo da fragata *Dóris*, que aportou em Pernambuco, posteriormente deslocou-se para a Bahia e após, para o Rio de Janeiro. Em 1822, ela foi, ainda em expedição, ao Chile, retornando, em 1823, ao Brasil, a convite de Dom Pedro I, para servir como educadora de seus filhos. Possuía conhecimentos apurados de literatura, desenho e pintura, condição que a diferenciava da maioria das mulheres de seu tempo, e que, talvez, tenha sido o motivo pelo qual ela pode se lançar como uma “artista viajante”. Durante sua estadia no País, dedicou-se a escrever relatos do que via e produzir desenhos – apreendendo a paisagem local. Esses foram agrupados no *Diário de uma viagem ao Brasil*, publicado pela primeira vez em 1824, na Inglaterra. Outras imagens, que ela riscou de 1824 a 1825, a partir da encomenda de William Hooker, o então diretor do *Kew Gardens*,¹¹ encontram-se no arquivo dessa instituição (MARTINS, 2001, P. 50).

Ao realizar uma busca em repositórios acadêmicos, percebi que a maioria dos estudos já empreendidos sobre a artista têm como objeto seus relatos escritos. Sendo

¹⁰ Recentemente a Editora Capivara relançou edições revistas e ampliadas dos catálogos *raisonné* desses dois artistas. *Debret e o Brasil* (2013), de Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago e *Rugendas e o Brasil* (2012), de Maria de Fátima Costa e Pablo Diener.

¹¹ *Kew Gardens* é um complexo de jardins botânicos situado em Londres, sendo um dos mais extensos e antigos do mundo. Além de guardar uma das maiores coleções de plantas, abriga um importante arquivo de ilustrações botânicas, de diferentes épocas.

que vários apontam sua atividade enquanto desenhista como sendo uma ocupação secundária, colocando em primeiro lugar sua atuação como escritora (destacada na maioria dos estudos encontrados), “viajante-autora” (ZUBARAN, 2004, p. 253), “professora” (DUARTE & MUZART, 2008, p.1006), ou simplesmente, “viajante inglesa” (CERDAN, 2003, p. 121)¹². Observa-se também uma dificuldade em afirmar Graham como artista, preferindo-se termos como “pintora amadora” (TREVISAN, 2014, p.5) ou “artista amadora” (MARTINS, 2001, p. 49). Além disso, nas conclusões de sua tese de Doutorado, Luciana de Lima Martins sublinha que a produção de Graham “[...] deixa entrever que há muita pesquisa a ser feita – se por um lado sua obra literária atraiu considerável escrutínio, pouca atenção foi dirigida à relação entre as palavras e as imagens em sua obra” (2001, p. 166).

À vista disso, o foco desta investigação está nas imagens produzidas por ela,¹³ observando o olhar e o tratamento dado à paisagem. Distancia-se das análises que tomam esses objetos como mero registro ou apenas como parte de uma catalogação botânica, tampouco como simples documento capaz de propiciar a construção de uma identidade. Para tanto, amparado na estratégia teórico-metodológica sugerida por W.T.J. Mitchell, no livro *Landscape and power*, busca-se olhar essa produção dentro de uma chave política. Questão que Mattos estende e aplica às paisagens feitas no Brasil, quando publica *Política da paisagem: arte e crítica ambiental no Brasil do século XIX* e analisa obras de “artistas viajantes” que estiveram no Brasil em momentos posteriores aos da artista inglesa. Ainda, baseio-me na ideia de Anne Cauquelin, quando, no livro *A invenção da paisagem*, ela identifica uma relação direta entre paisagem, ecologia e meio ambiente.

Ao ler os escritos e observar as imagens produzidas pela artista britânica, percebe-se um olhar atento à paisagem. Fato que reforça a possibilidade de uma investigação com cunho político e de crítica ambiental dessas manifestações visuais.

¹² Ao fazer essa constatação, não estou atribuindo juízos de valor, no intuito de afirmar que as outras atividades delegadas à Graham sejam menos prestigiadas do que sua atividade como artista. Apenas ressalto uma carência de estudos que trabalhem o objeto nesse âmbito.

¹³ É importante salientar que, até o presente momento, não consegui ter acesso aos desenhos originais utilizados como base para as gravuras publicadas no *Diário de uma viagem ao Brasil*, de Maria Graham. Eles fazem parte da coleção do Museu Britânico, todavia a maioria não está no acervo digital da instituição. As análises desta pesquisa são feitas a partir das gravuras e de suas reproduções em livros. Luciana de Lima Martins afirma que, na concepção das gravuras, foram feitos poucos retoques nos desenhos originais (MARTINS, 2001, p. 63). Em alguns casos consegui confirmar a afirmação da pesquisadora, pois tive acesso ao desenho e a gravura resultante. A coleção de desenhos botânicos integra o acervo do *Kew Gardens*, o qual também não é disponibilizado para consultas *online*.

Essa é uma abordagem assumidamente anacrônica, mas respaldada por Daniel Arasse, que em *O olhar do mestre* chama atenção para o anacronismo presente no texto que Michel Foucault dedica ao quadro *As meninas*, de Diego Velázquez (1599-1560), devido o filósofo “[...] não ter se preocupado em articular a sua interpretação com as condições em que o quadro foi pintado e contemplado nos finais da década de 1650” (ARASSE, 2014, p.92). Contudo, mesmo associando a análise de Foucault a uma ideia de ficção, ele enxerga essa faceta como positiva e enriquecedora.

Logo, a problemática inicial dessa pesquisa envolve a seguinte reflexão: os desenhos de paisagem produzidos por Graham, nas primeiras décadas do século XIX, podem ser vistos sob uma ótica ecológico-política? De que forma eles suscitariam um caráter de crítica ambiental?

O presente estudo está inserido em um projeto maior de pesquisa, intitulado *Artistas viajantes: itinerários entre o passado e a contemporaneidade*,¹⁴ que, ao estabelecer conexões entre a produção dos “artistas viajantes” de outros tempos com a de contemporâneos, relativiza o *modus operandi* mais tradicional no âmbito da História da Arte, as abordagens cronológicas e lineares, fechadas em estilos e movimentos – enfoques que são eficazes e importantes, mas que seguidamente cedem a um enclausuramento disciplinar, às vezes estreito e acomodado. Para tanto, investiga e estimula a construção de novas narrativas dentro da disciplina. Dessa forma, sugiro possíveis relações na discussão levantada acerca da obra de Graham com a de artistas que estão produzindo agora.

Tal metodologia recorre ao uso do anacronismo histórico proposto por Georges Didi-Huberman, trabalhado tanto no texto *O anacronismo fabrica a história. Sobre a inatualidade de Carl Einstein* quanto no livro *Diante do tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*, o qual ganhou versão em português recentemente (2015).¹⁵

¹⁴ Projeto de pesquisa coordenado pelo Prof. Dr. Eduardo Veras, registrado junto à Pró-Reitoria de Pesquisa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) desde maio de 2014, do qual faço parte como bolsista de Iniciação Científica, com a pesquisa paralela intitulada *Maria Graham: apreensão da paisagem brasileira e a crítica ambiental no século XIX*, sendo que esse Trabalho de Conclusão de Curso é um recorte – aprofundado – desse projeto.

¹⁵ Didi-Huberman reconhece o anacronismo como uma ferramenta valiosa no contexto da história das imagens, pois sua necessidade parece interna aos próprios objetos de estudo dessa disciplina. “Propor a questão do anacronismo é, então, interrogar [...] a mistura, tão difícil de analisar, dos diferenciais de tempo operando em cada imagem [...]. O anacronismo é necessário, [...] é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão” (2015, pp. 22-25).

A partir desse estudo, o autor recupera e sistematiza as ideias que o historiador alemão Carl Einstein utilizou no seu ensaio *Negerplastik*,¹⁶ de 1915.

No cenário da arte contemporânea, observamos o crescente número de artistas que, em diferentes linguagens, meios e suportes, apreendem a paisagem e têm suas poéticas atravessadas – mesmo que de maneira indireta – por questões críticas em relação à conservação do meio-ambiente, podendo ser analisados sob essa ótica. Ademais, a 32ª Bienal de São Paulo (2016) – intitulada *Incerteza viva* – lançou olhar para essa reflexão, quando trouxe artistas cujos trabalhos foram associados a uma *incerteza da natureza*¹⁷. Todavia, a temática em questão ainda é pouco explorada no contexto de pesquisas que contemplam a história e a crítica de arte no Brasil. Por conseguinte, proponho estender o estudo de caso inicialmente sugerido, buscando conexões entre a obra de Graham e Claudia Hamerski (Seberi, 1980).

Claudia nasceu na cidade de Seberi (interior do Rio Grande do Sul). Atualmente vive e trabalha em Porto Alegre. De 2007 até hoje, participou de várias exposições coletivas e realizou cinco individuais. Entre essas últimas, está a exposição *Topofilias*¹⁸, realizada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), de 18 de agosto a 2 de outubro de 2016, na qual ela apresentou um conjunto de obras recentes, com foco em desenho e representação de paisagens, as quais serão analisadas no presente trabalho.

Deslocando-se pela cidade, ela procura a vegetação que nasce e resiste em meio às fendas e buracos do concreto, passando algo despercebidas no nosso cotidiano ou muitas vezes vistas como “estorvo”. A artista fotografa a cena desejada e, em seu ateliê, utilizando a técnica do desenho, amplia o recorte captado e elimina as intervenções humanas. O resultado final parece esconder a origem daquela vegetação. Todavia, os títulos que ela utiliza remetem ao endereço onde aquela paisagem foi encontrada.

Assim, estendo o questionamento inicial da pesquisa, relacionando-o com essa produção: de que forma a obra de Hamerski se aproxima da preocupação já levantada em relação à obra de Graham? Quais são os diálogos possíveis entre elas? Como essas

¹⁶ Ensaio a partir do qual o autor traça relações entre a arte africana e o cubismo.

¹⁷ Termo retirado do texto *A incerteza entre o medo e a esperança*, de Boaventura de Sousa Santos, publicado no catálogo da 32ª Bienal de São Paulo (2016).

¹⁸ Termo cunhado pelo geógrafo Yi-Fu Tuan (1930), no livro intitulado *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, publicado em 1974. O conceito tem relação com sentimentos de afeto que as pessoas desenvolvem por lugares naturais ou construídos.

questões podem ser atualizadas e como se apresentam na proposta da artista contemporânea?

Com isso, estimula-se a crítica aos objetos artísticos contemporâneos e revisa-se discursos sobre os objetos da tradição dos “artistas viajantes”. Conseqüentemente, a aproximação entre a poética de duas artistas que, em diferentes tempos, pode suscitar a mesma preocupação corrobora com o pensamento de uma História da Arte anacrônica. Proposta que também tem origem em outra inquietação pessoal. A maior parte da minha graduação foi pautada dentro de um modelo linear e diacrônico, o que gerava um desconforto, pois eu via conexões entre os diferentes tempos, principalmente com a contemporaneidade, percebendo que as discussões poderiam ser mais ricas se assumissem esses tensionamentos. Contudo, foi na pesquisa que isso começou a se materializar. Logo, reconheço este como um espaço no qual posso estabelecer os diálogos que me atravessam. Bem como, voltando para a discussão iniciada por Mattos, aposto na pertinência de se ampliar o conceito de “artista viajante”, ao considerar outras formas de deslocamento como parte desse alargamento – como os praticados por Hamerski –, o que pode redimensionar a historiografia da arte sobre esse tema.

A pesquisa parte de uma leitura crítica bibliográfica acerca do tema relacionado aos “artistas viajantes” e a apreensão da paisagem. Buscando uma visão mais ampla, lanço mão de autores como Ana Maria Belluzzo, Julio Bandeira, Maria de Fátima Costa, Pablo Diener e Pedro Corrêa do Lago. Focando nos viajantes ingleses, aparece o livro *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800 – 1850)*, de Luciana de Lima Martins. Entretanto, como já adverti, estarei adotando a proposta de Claudia Valladão de Mattos, que, no texto *Artistas viajantes nas fronteiras da História da Arte*, problematiza o conceito de “artista viajante” e seu estatuto na construção de discursos teóricos, sugerindo a necessidade de uma revisão.

Para a vinculação mais direta com meu objeto de pesquisa, foi essencial a leitura do *Diário de uma viagem ao Brasil (1821 – 1823)*, de Maria Graham, bem como do *Esborço biográfico de D. Pedro I* (escrito por ela após a morte do imperador) e das suas correspondências – a grande maioria trocadas com a Imperatriz D. Leopoldina, com

quem mantinha estreita relação.¹⁹ É importante salientar que, dentro da proposta do trabalho, não pretendo trazer uma revisão exaustiva sobre a biografia da artista²⁰.

O diálogo proposto entre o campo da história, teoria e crítica da arte e certas preocupações ecológico-ambientais ainda é incipiente em estudos aqui no País. Para tanto, recorro às investigações feitas pelo pesquisador espanhol José Albelda²¹ o qual chama atenção para urgência de se trabalhar esse tema, bem como traz algumas “ferramentas” que auxiliam na construção de discursos que utilizam a paisagem como um dispositivo político. Também lanço mão de estudos no campo que relaciona arte e educação ambiental, entre os quais destaco os empreendidos por Leandro Belinaso Guimarães.²²

Embora o foco do trabalho esteja nos objetos artísticos e não em resgates históricos do período, é necessário trazer uma contextualização acerca da crítica ambiental no Brasil, no período em que Graham esteve produzindo, tendo em vista alguns apagamentos em relação aos primeiros críticos ambientais, os quais foram resgatados pelo historiador José Augusto Pádua,²³ em seu livro *Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786 – 1888)*.

Para uma maior aproximação com a artista contemporânea e seus processos criativos, foi realizada uma entrevista. Essa será trabalhada a partir de uma análise de conteúdo – metodologia cara às Ciências Sociais para o tratamento crítico de fontes orais, conforme sugestão feita por Roque Moraes (1999). Objetiva-se explorar, além das obras finais, seus documentos de trabalho (caderno de esboços que a artista chama de

¹⁹ O *Escoço biográfico de D. Pedro I* e suas cartas foram publicados nos Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, no ano de 1938.

²⁰ Existem alguns estudos que têm foco em recuperar a biografia de Maria Graham. Dentre eles, destaco: *La viajera ilustrada: vida de María Graham*, de Tomás Lago e *Maria Graham: a literary biography*, de Regina Akel.

²¹ Professor vinculado à Faculdade de Belas Artes, da Universidade Politécnica de Valência (Espanha). Coordena pesquisas que relacionam arte, meio-ambiente e sustentabilidade. Em 2016, ministrou a palestra “Arte y ecología: contribución al nuevo paradigma de la sostenibilidad”, no Instituto de Artes da UFRGS.

²² Pesquisador na área de educação, com foco em educação ambiental. Atualmente é professor na Universidade Federal de Santa Catarina. Em suas pesquisas problematiza o *dispositivo da sustentabilidade*, uma “[...] complexa e polissêmica trama de textos, imagens, *slogans*, projetos pedagógicos, ações empresariais, programas televisivos, artigos científicos, entre tantos outros artefatos ou práticas que se ocupam da construção de uma sociedade sustentável nos tempos atuais” (GUIMARÃES, 2014, p. 126).

²³ José Augusto Pádua é professor do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, coordena as pesquisas do Laboratório de História e Natureza. De 2010 a 2015 presidiu a Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Ambiente e Sociedade (ANPPAS).

mapa de reflexões, o qual, guardadas as devidas proporções, já sugere equivalências com a publicação da artista inglesa, tendo em vista que também possui certa característica de diário). Ademais, foram realizadas duas breves entrevistas, por e-mail, com os artistas Lilian Maus e Marcelo Chardosim, com a finalidade de entender o processo criativo de obras desses artistas que também farão parte do corpo do trabalho.

Além desses, é necessário mencionar outros dispositivos que me atravessaram e ajudaram a tecer o discurso aqui apresentado. Entre eles, minha vivência, ao longo do ano de 2017, no *Clube de Leitura: ambiente e sociedade*, idealizado e promovido por um grupo de alunos e professores do curso de Tecnologia em Gestão Ambiental, do IFRS. Tratou-se de uma atividade de extensão, na qual se debatiam textos sobre o tema do meio ambiente, com foco multidisciplinar. Outro aporte que trouxe materialidade às conexões sugeridas no trabalho foi a exposição proposta em conjunto com meu orientador, *Salta D'água: dimensões críticas da paisagem*, realizada na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, de 24 de outubro a 30 de novembro de 2017. A curadoria partiu da gravura de mesmo nome, de Graham, estabelecendo diálogos com obras dos artistas Ana Flávia Baldisseroto, Benito Castañeda, Cláudia Hamerski, Emanuel Monteiro, Francis Pelichek, Hélio Ferverza, Jorge Menna Barreto, Lara Fuke, Lilian Maus, Luis Maristany de Trias, Marcelo Chardosim, Maria Ivone dos Santos e Mariana Silva da Silva.

O primeiro capítulo, *O desastre assinalado: Maria Graham e a política da paisagem*²⁴, coloca duas imagens produzidas pela artista inglesa no centro da discussão. Conduzido pelo questionamento inicial da pesquisa, observo as características compositivas dessas representações visuais, as quais trazem subsídios para que sejam tomadas sob uma perspectiva política. Esses encontros lançam as provocações que abrem possibilidades de realizar trânsitos entre as imagens. Além disso, busca-se aportes no contexto de crítica ambiental da época em que Graham estava produzindo. Essa parte do trabalho toca rapidamente na relação com apreensões de paisagens contemporâneas. Mesmo que não se faça um estudo exaustivo nesse aspecto, elas servem como dispositivo para pensar a discussão presente no capítulo seguinte.

O aprofundamento das aproximações anacrônicas dá o mote para o segundo capítulo, *A natureza como monumento: Cláudia Hamerski e Maria Graham*. Como

²⁴ O título do capítulo faz referência a uma anotação de Graham e ao próprio texto de Mattos que embasa esse estudo: *Política da paisagem: arte e crítica ambiental no Brasil do século XIX*.

continuidade do estudo de caso, observo a produção de Claudia Hamerski, seu processo criativo, suas inquietações e suas referências. O próprio título entrega: partindo de uma abordagem da *natureza como monumento*, a qual Mattos resgata de Théodore Rousseau (1812-1867), a discussão vai focar os diálogos entre a obra de Claudia e da artista inglesa, observando as atualizações possíveis. Além disso, a relação *empatia, arte e consciência ambiental*, sugerida por Albelda, e questões inerentes ao próprio conceito de *topofilia*, de Yi-Fu Tuan, ajudam a pensar as paisagens dentro do viés pelo qual fui tocado. Da mesma forma que na parte anterior, abre-se um terreno para outros trânsitos, com outros artistas, de diferentes tempos e linguagens. O contato com a preocupação político-ambiental permeia essas experiências e construções de discursos, além de servir como um fio condutor que atravessa os objetivos do trabalho.

É importante salientar que as aproximações realizadas nessa pesquisa trazem o deslocamento, praticado por artistas contemporâneos, como uma possibilidade de revisão e ampliação do conceito de “artista viajante”. Todavia, tendo em vista o limite espacial e temporal, não será possível aprofundar a discussão acerca do deslocamento enquanto obra em si. Embora se considere a abordagem interessante, ela pode servir de disparador para reflexões futuras, que não seriam factíveis neste momento. Cabe ainda ressaltar o seguinte: mesmo que o trabalho vise observar semelhanças e diferenças entre as poéticas das duas artistas, não pretende detalhar essas conexões em relação a técnicas de produção, o que, por sua vez, também poderia ser explorado em abordagens posteriores. Também não pretendo focar na totalidade da produção de Graham e Hamerski, mas em imagens específicas, as quais suscitam os diálogos sugeridos.

Enfim, trazendo de maneira mais pontual, os objetivos do trabalho são (1) analisar as imagens produzidas pela artista Maria Graham – de certa forma resgatando essa produção de um “apagamento” enquanto criação artística – com a finalidade de observar sua percepção acerca da paisagem e as soluções encontradas por ela ao representá-la; (2) observar os crescentes diálogos entre arte e crítica ambiental, tanto no campo da produção artística contemporânea quanto nas paisagens concebidas por Graham; (3) analisar os desenhos produzidos pela artista Claudia Hamerski, mostrados na exposição *Topofilias* (MARGS, 2016), bem como seus documentos de trabalho; (4) identificar e discutir aspectos que possibilitem a aproximação entre o trabalho das duas artistas, com olhar atento às possíveis atualizações, bem como dispositivos capazes de desenvolver uma discussão acerca de uma “consciência ambiental”.



Figura 1. **Maria GRAHAM (1785 – 1842)** | *Salta de água*, s/d | Desenho, 20 x 15 cm | Gravura em metal de Edward Finden, 1824 | Coleção particular

2. *O DESASTRE ASSINALADO:* MARIA GRAHAM E A POLÍTICA DA PAISAGEM

*Eu penso que amo as crianças ainda mais que as árvores,
mas na desagradável situação em que me encontro no Brasil,
as árvores e flores foram o recurso de maior valor
que eu poderia imaginar.*

Maria Graham²⁵

Diante de *Salta de água* (Figura 1),²⁶ Maria Graham nos convida a observar uma paisagem. Em oposição ao barulho urbano, ao qual estamos imersos, imaginamos o silêncio desse lugar sendo quebrado apenas pelo som da água descendo as encostas, talvez somado ao ruído do vento ou de pássaros. Os olhos ligeiros podem percebê-la apenas como um recorte exuberante da natureza, protagonizado por uma queda d'água, o qual ilustra um dos diários de viagem da artista. Na realidade, acredito que é assim que ela foi e é encarada por muitos. Entretanto, olhemos a gravura dando maior atenção aos seus detalhes compositivos.

Entre morros, com a vegetação ficando escassa, deslocada à direita da imagem, surge a cascata. No canto inferior esquerdo, está uma pequena casa, quase imperceptível, tendo em vista que um arbusto desponta a sua frente em igual proporção de tamanho. Além disso, os aspectos naturais tomam conta da representação. Um elemento, porém, chama a atenção: no primeiro plano, isolado, disposto em uma área descampada, a artista evidenciou um tronco cortado e seco. As linhas que formam o curso de água se abrem e convergem para esse detalhe, o qual, por sua vez, contrasta com uma porção de vegetação densa logo atrás dele.

Agora, percebendo as dualidades que compõe a imagem, depreendo esse objeto artístico de outra forma: a natureza está sim representada, mas não de forma abundante. A exuberância da paisagem está contraposta com o princípio de sua destruição. Começo a não mais enxergar a queda de água, que dá título à obra, como protagonista da cena. Melhor dizendo, foco nas contradições da imagem, acentuadas pelas desapareções do meio natural, as quais – embora presentes em vários detalhes – estão sintetizadas no “toco” que restou de uma árvore. Esta última era um recurso de grande valor para a artista, conforme podemos notar na epígrafe que abre este capítulo.

²⁵ Citação de Maria Graham em carta datada de 28 de novembro de 1825.

²⁶ A gravura faz parte do *Diário de uma Residência no Chile durante o ano 1822*, publicado por Maria Graham em 1824, na Inglaterra.

Tal detalhe me inquieta, aguça minha curiosidade e dá início ao itinerário que aqui apresento, ou pesquisa, como queiram. Existe, nesta imagem, um iminente tom de denúncia, de crítica, em relação à devastação do meio ambiente natural? Graham teria sinalizado, nas primeiras décadas do século XIX, a destruição das florestas da América do Sul? Utilizemos essa gravura e os questionamentos inicialmente levantados sobre ela como um disparador para tecer reflexões sobre a apreensão da paisagem feita pela artista inglesa.²⁷

Quando um pesquisador se dedica a estudar um objeto afirmando-o como paisagem, é necessário situar dentro de qual perspectiva faz isso. Uma das tendências mais recorrentes no campo da história, teoria e crítica de arte é a que W.J.T. Mitchell chama de *agenda modernista*, na qual Kenneth Clark²⁸ desponta como um dos principais expoentes. Ao lançar o livro *Paisagem na arte*, ele analisa essa produção com uma grande preocupação formalista e estruturalista, criando certos padrões de generalização dentro de uma visão linear e progressiva da História da Arte. Para ele, as pinturas de paisagem teriam progredido ao longo do tempo através de escolas (MITCHELL *apud* VIEIRA, 2006, p. 8).

Ao rastrear estudos sobre o tema da paisagem produzida no período em que Graham esteve no Brasil, percebe-se que grande parte deles está associada com a referida *agenda modernista* e investe na vinculação com a busca de uma identidade. Segundo José Augusto Avancini:

A produção bibliográfica sobre a pintura de paisagem no Brasil, nas últimas três décadas, aponta para um interesse crescente sobre este gênero de produção pictórica associado à renovada curiosidade sobre o tema da identidade nacional, juntamente com a redescoberta e valorização da produção plástica do século XIX e início do XX (AVANCINI, 2012, p.13).

O pesquisador sugere a renovação do interesse em relacionar os trabalhos artísticos, do período em questão, com a construção da noção de nacionalidade. Abordagem que Maria Angélica Zubaran aproxima da produção de Graham, quando afirma que:

[...] as representações textuais e iconográficas da viajante Maria Graham sobre a natureza brasileira assumem o papel de porta de entrada aos Brasis

²⁷ Cabe ressaltar que, devido ao limite espacial e temporal, bem como os objetivos da pesquisa, não trouxe aqui uma revisão extensa das representações visuais da Maria Graham. Do conjunto da obra a que tive acesso, escolhi apenas algumas paisagens cujas soluções contribuem para a discussão proposta.

²⁸ Kenneth Clark foi um prestigiado historiador da arte britânico. Um dos seus esforços de pesquisa mais conhecidos foi o que resultou no livro *Paisagem na arte*.

imaginários oitocentistas, contribuindo com uma estrutura de signos e símbolos de referências para a construção de identidades para europeus e não-europeus (ZUBARAN, 2005, p. 58).

Sem deixar de reconhecer a importância que esse debate ocupou em determinado momento da historiografia da arte, questiono tais assertivas, pois, crescentemente, os estudos acadêmicos têm procurado diluir as fronteiras que demarcam e se fecham dentro de uma identidade, sublinhando a ideia de pertencimento e, conseqüentemente, excluindo o que estaria de fora desse “limite”, pois “a mescla dos territórios e a ausência de fronteiras entre os domínios são uma marca bem própria do contemporâneo; a paisagem não foge a essa regra. Sua esfera se ampliou e oferece um panorama bem mais vasto” (CAUQUELIN, 2007, p.8).

A despeito disso, aposto na “[...] possibilidade de escolha entre várias ‘histórias da arte’, as quais se aproximam da mesma matéria por diferentes lados” (BELTING, 2012, p. 203). Acredito que as abordagens podem partir de diferentes olhares, atribuindo novas camadas de sentido aos objetos analisados, evitando, assim, a tomada das obras de arte como documentos dotados de uma verdade absoluta, dos quais seria possível extrair fatos históricos únicos. Tomada de posição que desvincula esse objeto – a produção de paisagens pelos “artistas viajantes” – de sua tradicional associação com o conceito de pitoresco, que vai ao encontro do alerta feito por Claudia Valladão de Mattos, quando diz que:

[...] ele é um conceito que impede a compreensão da diversidade da produção desses artistas (e não artistas) e funciona antes como uma forma de resistência ao projeto de construção de uma história da arte global, isenta dos preconceitos que acompanharam o surgimento e desenvolvimento da disciplina desde o século XIX [...]. Notamos uma tendência marcante a contrapor o “olhar estrangeiro” do viajante ao “nosso olhar”, revelando claramente que por trás do interesse pela produção dos viajantes encontra-se um desejo de construir uma identidade “nossa” em oposição à identidade “deles” (MATTOS, 2008. p. 286).

Como já sinalizei, tomo distância dessa abordagem criticada pela autora, e procuro pensar esse objeto por outro viés, pois compreendo que “[...] as paisagens do ‘Novo Mundo’ oferecem um repertório capaz de reinventar as experiências, crenças, espectros e fantasmas dos exploradores e colonizadores” (LINKE, 2014, p. 810). Assim, fica claro que aposto na multiplicidade de olhares que a arte possibilita. Nunca acreditei que narrativas consolidadas e naturalizadas não possam ser revisitadas e exploradas de outra forma. Por conseguinte, ao analisar as paisagens de Graham que fazem parte deste trabalho, me distancio das abordagens sugeridas por Avancini e Zubaran, bem como do

esforço em classificá-las dentro de escolas, imprimindo um caráter evolutivo e linear, como aquele empreendido por Clark. O que procurarei desenvolver ao longo desta pesquisa se aproxima antes das ideias de Mattos, ou seja, arrisco em novas narrativas, as quais diluem fronteiras e se despem de preconceitos instaurados na disciplina da História da Arte.

Ainda, concordo com Javier Maderuelo, quando ele diz que paisagem “[...] não é apenas um lugar físico, mas o conjunto de uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes” (2013, p. 38). Soma-se a isso o deslocamento que Malcolm Andrews traz frente a abordagem da paisagem por Clark, incluindo o espectador no processo de “significação” da paisagem, pois ele afirma que ela “[...] não é mais a obra de arte, seja o suporte, seja a representação pictórica; mas o processo perceptivo que se opera no olhar. Não é a mão que pinta, mas o olho que seleciona, enquadra, foca e edita” (*apud* VIEIRA, 2006, p.9). Considero que o olho e a percepção podem ser sim do artista diante da cena, mas também podem ser do espectador ou de quem, como eu, se dedica ao estudo desses objetos. Defronte deles, somos captados e envolvidos de alguma forma, a qual nem sempre será a mesma do artista, pois “[...] não existe paisagem sem interpretação e essa é sempre subjetiva” (MADERUELO, 2013, p.35).²⁹

Logo, o que está posto nesse trabalho é a forma como determinadas paisagens foram percebidas e analisadas por mim, bem como os tensionamentos entre elas e as questões que me afetam e têm me atravessado. Entretanto, mesmo que eu parta de uma ideia subjetiva, não significa que tal abordagem não seja embasada em esforços de pesquisa e aportes teóricos que me ajudam a compreender as inquietações surgidas a partir do próprio objeto.

Nesse sentido, minhas vivências me levam a pensar nas obras dentro de um viés político, relacionado com posições críticas em relação ao mau uso do ambiente natural. Essa intuição se assemelha à observação de Anne Cauquelin, pois também percebo que “muito mais que um ‘rótulo’ estético, a paisagem confere uma unidade de visão às diversas facetas da política ambiental” (2007, p.10). Com esse estímulo, lanço mão das

²⁹ É importante deixar claro, que no âmbito desse trabalho, as paisagens têm como foco, principalmente, a apreensão do meio natural, o que não significa que os conceitos utilizados se reduzam a esta forma de apreender a paisagem.

propostas de Mitchell que, ao organizar o livro *Landscape and power*, objetiva “[...] transformar a paisagem de um nome em um verbo” (2002, p. 1), trazendo a ideia de que “toda pintura de paisagem pode ser lida em uma chave política” (MATTOS, 2012, p. 1579). Embora, o autor se refira às pinturas de paisagem, penso que tal abordagem pode ser estendida a qualquer meio ou linguagem artística que seja focada na apreensão do meio ambiente, como é o caso dos desenhos de Graham e das gravuras feitas a partir deles.

Mattos recorre ao impulso de Mitchell e analisa obras de “artistas viajantes”, como Nicolas Antoine Taunay (1755-1830) e seu filho Félix-Émile Taunay (1795-1891),³⁰ observando-as “[...] como espaço de visualização de debates sobre a ocupação do solo e exploração dos recursos naturais” (MATTOS, 2012, p. 1581), sendo que o último:

[...] passa a usar o gênero da paisagem para apresentar e problematizar questões que ele considerava de grande relevância para o país. Dentre essas questões encontrava-se a preocupação com a preservação do patrimônio natural do Brasil, que estava também sendo largamente debatida nos círculos do IHGB à época. Dois quadros de Taunay são especialmente importantes nesse contexto: *Vista da Mãe D'água* e *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão* (MATTOS, 2012, p. 1580-1581).

As palavras da autora afirmam a intenção do artista em problematizar questões ecológico-ambientais, quando pintou determinadas cenas. Segundo ela, é possível inferir isso baseando-se nos debates acerca da prática do desmatamento e alterações climáticas que já estavam sendo realizados no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, fundado em 21 de outubro de 1838 (MATTOS, 2012, p. 1583). Todavia, minha hipótese é de que determinadas paisagens apreendidas por Graham, décadas antes das pinturas de Taunay, já levantavam questões relacionadas com uma crítica ambiental. Ou seja, a partir do que proponho neste trabalho, sugiro uma atualização no debate iniciado pela pesquisadora da Unicamp.

Diante desse pressuposto, ao longo de minha exploração inicial, surgiram algumas inquietações relacionadas com a seguinte indagação: o problema levantado, a partir da obra de Graham, relacionando-a com um caráter político, ou seja, de crítica ambiental, era a intenção da artista ao produzir determinadas paisagens? Acredito que

³⁰ Elaine Dias empenhou-se em uma pesquisa extensa sobre o artista Félix-Émile Taunay, resultando no livro *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Além de ser uma biografia intelectual do artista, a obra é referência importante para quem se dedica ao estudo da pintura de paisagem no Brasil do século XIX, bem como seu contexto dentro da academia Imperial de Belas Artes.

para essa pergunta não existe uma resposta, pois não tomo essas paisagens como um documento fiel à “realidade”, mas observo as soluções e os tratamentos dados pela artista, algumas vezes confrontando com seus relatos escritos ou questões que possam ter atravessado sua poética, sem atá-las à ideia de intencionalidade. Reflito a partir da forma como elas chegam e são percebidas por mim, bem como as relações que estabeleço a partir disso. Concordo com Ronaldo Brito quando ele diz que “o historiador da arte sempre lidou com a contemporaneidade do objeto [...] tanto quanto com o fato de que aquele objeto, sendo o mesmo, parece falar sempre de forma diferente [...]. A história é um processo em aberto, é uma interpretação ininterrupta, é remorso e projeto” (2005, p. 140). Ou seja, aposto na História da Arte como um processo dotado de múltiplas possibilidades de olhar para as imagens, colocando-as em um terreno de experiências, no qual é possível estabelecer novas conexões e discursos.

Relaciona-se com a ideia levantada por Brito – quando ele diz que o historiador da arte sempre trabalhou com a contemporaneidade do objeto – o que Daniel Arasse chama de “horror ao anacronismo”, pois esse:

[...] tende a ser mais esclarecedor em relação ao intérprete do que ao objeto interpretado. Não obstante, como acabarias por compreender, esse anacronismo é algo de inevitável, mesmo para os historiadores. Jamais poderemos reconstituir “o olhar do *Quattrocento*”, como se diz no título [*L’CEil du Quattrocento*] (mal) traduzido de um livro de Baxandall [...]. Hoje, em vez de tentares em vão fugir do anacronismo como da peste, acreditas que, quando possível, mais vale controlá-lo para o fazer frutificar (ARASSE, 2014, p.90).

A citação do autor tem relação com minhas escolhas, bem como a forma como enxergo e trato a produção artística que conduz minha pesquisa. Na expectativa de ser um futuro historiador da arte e pesquisador, ao trabalhar com um objeto construído séculos atrás, mas que é analisado por mim no presente, eu poderia aceitar as grandes narrativas e o que já está posto sobre ele, reproduzindo discursos. Ou, ao contrário, desafiar o que já está canonizado na historiografia da arte, buscar novos modos de ver e, com sorte, tecer uma nova escrita que desperte interesse dentro do campo citado.

Dito isso, prefiro assumir uma atitude ousada, arriscando desafiar o que já está posto. Nesse caso, talvez, o maior risco seja o anacronismo, pois muitas vezes ele é visto com maus olhos no âmbito das pesquisas em História da Arte. O que quero dizer é que não acredito na possibilidade de apagar todas minhas vivências e me reportar às primeiras décadas do século XIX, com a finalidade de reconstruir o olhar e as

experiências daquela época – como aponta Arasse em relação ao *Quattrocento*. Assim, mesmo com a possibilidade de ser criticado e incompreendido, assumo um olhar anacrônico, ao encarar e questionar as paisagens de Graham sob uma ótica política, de crítica em relação à devastação ambiental. Antes de seu contexto e motivações de produção, essa abordagem pode dizer mais sobre o modo que esse objeto me atravessa, a partir de experiências e observações de um mundo imerso no caos ecológico.

Mesmo em uma abordagem assumidamente anacrônica, que olha na contemporaneidade para um objeto construído em época e contexto diferentes, não quer dizer que não se busque aportes nas “fissuras do tempo”, para, por ventura, encontrar questões que possam ter atravessado a poética da artista. Até porque, como anuncia Giorgio Agamben, a contemporaneidade:

[...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela [...]. Isso significa que o contemporâneo [...] é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2009, p. 59-73).

O autor deixa nítido que o contemporâneo é anacrônico. As inquietações e questionamentos no presente podem ter relação com as lacunas deixadas em outros tempos. Motivado por essa concepção – embora esse estudo procure se distanciar de enquadramentos dentro de períodos, ou agrupamentos em categorias e estilos –, tendo em vista que as paisagens aqui estudadas foram apreendidas por Maria Graham na segunda década do século XIX, alguns apontamentos sobre essa época devem trazer pistas que servirão como aportes para pensar a paisagem pela via ecológico-política.

No que tange à aproximação com uma ideia de romantismo, o anseio pelo reencontro com a natureza se faz importante, pois a paisagem passa a ter esse elemento como plano principal, ou seja, ela:

[...] só passou a existir a partir do momento em que a humanidade se viu fora da natureza. A paisagem tornou-se o meio pelo qual acessamos a natureza, de uma maneira estetizada, permeada pela emoção artística, ganhando grande importância dentro do campo das artes visuais. A partir disso, é possível também tecer uma relação entre o pensamento romântico e o pensamento

ecológico, já que este último sente os ecos da perda e da nostalgia de um ambiente ancestral (FAVERO & PEREIRA, 2014, p. 108).

Assim, a produção paisagística assume a sensibilidade e a subjetividade do artista. Não se tem uma ideia de cópia fiel da natureza, mas as idealizações passam a fazer parte da apreensão da paisagem. De modo que, os autores sugerem a relação desse pensamento romântico, frente à apreensão da paisagem, com o que nos move: um viés ecológico.

Ainda, no esforço de observar o contexto e período de produção das obras de Graham, é fundamental mencionar o estudo feito por Pádua. Ele recupera “a existência de uma reflexão profunda e consistente sobre o problema da destruição do ambiente natural por parte de pensadores que atuaram no país entre 1786 e 1888, muito antes do que convencionalmente se imagina como sendo o momento de origem desse tipo de debate” (2004, pos. 64). Em sua abordagem, ele enfatiza o forte componente de crítica ambiental presente nos escritos de José Bonifácio, que, na *Representação à Assembléia Constituinte e Legislativa do Império do Brasil sobre a escravatura*, de 1823, destaca:

Nossas preciosas matas vão desaparecendo, vítimas do fogo e do machado destruidor da ignorância e do egoísmo. Nossos montes e encostas vão se escalvando diariamente, e com o andar do tempo faltarão as chuvas fecundantes que favorecem a vegetação e alimentam nossas fontes e rios [...]. Virá então este dia (dia terrível e fatal), em que a ultrajada natureza se ache vingada de tantos erros e crimes cometidos (BONIFÁCIO *apud* PÁDUA, 2004, pos. 6-9).

José Bonifácio de Andrada e Silva foi um estadista, naturalista e poeta brasileiro que atuou como ministro de negócios estrangeiros de 1822 a 1823. Questão que nos interessa, pois foi a partir dessa posição que Graham se aproximou dele, a ponto de firmarem estreita relação, o que fica nítido quando ela comenta: “[...] a família de José Bonifácio despediu-se delicadamente de mim e manifestou o desejo que encurtasse minha estadia na Inglaterra para seis meses em vez de doze” (GRAHAM, 1940, p. 95). Além disso, ela era uma entusiasta das ideias propagadas por ele, afirmando que suas avaliações políticas (dela, Graham) coincidiam inteiramente com a dos irmãos Andrada (MONTEIRO, 2004, P. 52), bem como ocupava-se com a leitura dos textos que ele publicava no *Diário da Assembleia*. Apontamentos perceptíveis no seguinte relato:

[...] José Bonifácio era um homem de raro talento. A uma educação europeia ele havia acrescentado o que a experiência poderia fornecer pelas viagens. Havia estudado todas as ciências que imaginou poderiam ser vantajosas aos interesses locais [...]. O Ministério dos Andradas parecia ser tão justo e sábio que ninguém duvidava de sua longa permanência e de que ele obteria para o Brasil uma Constituição que tornaria a Independência do Brasil uma bênção

[...], abolindo não somente o comércio dos escravos como a própria escravidão. De minha parte fui obrigada a me satisfazer com a leitura dos relatórios, tais como foram publicados no *Diário da Assembléia*” (GRAHAM, 1940, p. 84-89).

A “fala” de Graham nos traz a certeza do contato que ela tinha com as ideias do estadista. Contudo, soma-se ao nosso interesse, as percepções que a artista guardava em relação à natureza, esboçadas em várias passagens do texto do *Escorço biográfico de Dom Pedro I*, as quais Rosa Cristina Monteiro muito bem sintetiza:

[...] o subtema que torna o *Escorço* especialmente atraente é o naturalismo: descrições de paisagens, observações botânicas, apresentações de cadeias ecossistêmicas e comentários sobre impactos socioambientais dos modos de produção agrícola encontrados no interior do Rio de Janeiro, constituem fortes elementos diferenciais desta obra (MONTEIRO, 2004, p. 55).

O comentário contribui para a sugestão de que as concepções da artista britânica em relação ao meio ambiente e sua devastação combinavam com as de Bonifácio. Perspectivas que vão ao encontro do que apontei em relação à imagem que abre este capítulo, *Salta de água* (Figura 1). Em suas reflexões, o estadista menciona a força impiedosa do fogo e do machado sobre as matas. Violência que também está em destaque no primeiro plano da gravura de Graham: a árvore cortada teria sido vítima do machado que Bonifácio enfatiza? Além disso, a devastação da natureza, na gravura de Graham, é acentuada pelos contrastes entre a exuberância e a destruição. O emprego dessa solução por parte da artista assume um papel importante na nossa análise, como veremos mais adiante.

Tais assuntos também estão presentes quando Mattos explora a pintura de Félix-Émile Taunay, *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão* (Figura 2). Ela observa que Taunay mostra diretamente os malefícios da atividade extrativa e da agricultura, pois vemos a mata sendo derrubada (2012, p.1583). Questões que contribuem para a investida que a autora sugere e a qual aqui aderimos – analisar a apreensão da paisagem sob uma ótica política.



Figura 2. **Félix-Émile TAUNAY (1795 – 1891)** | *Vista de um mato virgem que está reduzindo a carvão*, 1842 | Óleo sobre tela, 134 x 195 cm | Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil

Na mesma linha de raciocínio, a escritora e crítica de arte Katia Canton observa a tela, destacando o seguinte:

Nesta obra, o artista assume o papel de *precursor da denúncia* da exploração e da destruição da natureza. Ele retrata uma enorme e exuberante floresta – repare no tamanho miniaturizado dos dois homens que estão no centro, na parte inferior da tela para oferecer comparação de dimensões – com cipós e quedas d’água. Do lado esquerdo da tela, homens desmatam e empilham troncos de árvores enquanto, ao fundo à esquerda, vê-se um feixe vertical de fumaça cinza subindo, quase se confundindo com as nuvens. O título da obra prevê a destruição da mata em razão de um incêndio (CANTON, 2008, p. 49, meu grifo).

A citação da autora torna-se importante no encadeamento das inquietações que têm me atravessado por dois motivos. Primeiramente, quando observo as palavras que afirmam categoricamente Taunay como *precursor* da denúncia em relação à destruição da natureza, retorno ao que apontei no início desse capítulo: talvez, até hoje *Salta de água* tenha sido observada apenas como um recorte da natureza exuberante ou catalogação botânica. Fato que favorece a ideia de que esta produção carece de diferentes olhares, os quais não os deixem inertes, esquecidos apenas na “tradição”.

No momento em que faço essa constatação, de forma alguma parto do pressuposto que Canton tenha – ou não – visto as gravuras de Graham. Também não tenho a pretensão de que todos que entrem em contato com os objetos que analiso os vejam sob a mesma ótica que sugiro. Ao contrário. O que me incomoda na citação da autora é justamente o fato de que ela fecha as possibilidades de o observador tecer suas próprias relações com a obra, além de sua utilização da paisagem de Taunay como documento capaz de afirmá-lo como *precursor* da denúncia ambiental.

Ao comparar a gravura de Graham com a pintura de Taunay, observo soluções similares às que levam Canton a afirmar o artista francês como *precursor* da denúncia em relação à devastação ambiental. Logo, suponho que ela esteja equivocada nessa assertiva, pois mesmo que eu perceba isso em relação à gravura em debate, não colocaria a artista em tal posição. Essa mirada subsidia meu incômodo em relação à reprodução de discursos cheios de afirmações categóricas na História da Arte, fazendo-se engessados e limitadores. Credito mais entusiasmo nas novas formas de olhar, as quais “implicam na disponibilidade para o novo e para o estranho, o oculto, para perceber o que nem sempre é visto, ter sensibilidade para os detalhes e compreensão do entorno e das relações existentes” (HAMERSKI, 2014, p.32). Como deixei claro até aqui, foi na percepção dos detalhes compositivos das paisagens de Graham, e das relações que estabeleci a partir disso, que meu interesse nessa pesquisa nasceu e consolidou-se.

O segundo motivo que faz a citação de Canton contribuir para esse trabalho é justamente essa “sensibilidade para os detalhes”, os quais ela observa na pintura de Taunay – mas, que acaba fechando apenas naquela paisagem. Como já enfatizei, suas constatações, no caso, são semelhantes às que percebo em *Salta de água*. Por isso, é neste momento que quero voltar à questão da “ênfase no contraste” que citei anteriormente. Assim como Graham, o artista francês também lança mão desse artifício, embora o faça de forma mais agressiva: de um lado, parte da mata virgem que ainda resiste, com seus detalhes exuberantes e grandiosos; do outro, de forma díspar, a ponto de nem parecer o mesmo lugar, terrenos devastados, árvores derrubadas e a queimada que irá transformar tudo em carvão – o efeito do fogo e do machado assinalado por Bonifácio. Brutalidade que de fato ocorreu no contexto de colonização do Brasil, a qual

[...] foi realizada pela ocupação de sua zona costeira e o objetivo principal era explorar os recursos naturais, todo o litoral brasileiro foi muito degradado ao

longo dos anos. Para a construção das primeiras cidades muitos ecossistemas foram devastados, aterrados e modificados pela interferência humana (HASSLER, 2005, p.83).

É justamente essa ênfase na devastação e modificação dos ecossistemas pela interferência humana que identifico na paisagem de Maria Graham. Além disso, outro contraste visível nas imagens é que ambos representam quedas d'água, trazendo a ideia da interdependência entre os recursos hídricos e a abundância de vegetação. A inglesa comenta sobre isso no *Escorço*: “[...] sempre que um pequeno curso d'água corre pela mata, a variedade e a beleza da vegetação aumenta” (GRAHAM, 1997, p. 131). O que revela novamente um descompasso, entre a natureza exuberante e a sua destruição, presente em *Salta de água*, pois, segundo a própria artista, se existe um curso d'água, a vegetação deveria ser abundante, mas não é o que está retratado na imagem. Logo, “[...] como esse meio ambiente deplorável se apresenta sob a forma de paisagens igualmente desoladas, assistimos uma identificação entre meio ambiente e paisagem” (CAUQUELIN, 2007, p.9). Ou seja, quando percebo a destruição destacada na imagem, ela tem potencial para servir como dispositivo para uma discussão política sobre a ação nociva do ser humano no meio ambiente natural.

Dentro de um mesmo viés, José Albelda, mesmo que não se refira ao século XIX, traz a ideia de reconstrução da paisagem no contexto da crise ecológica que vivemos, posto que isso:

[...] envolve necessariamente reconsiderar a percepção estética e o impacto ecológico de nossas ações antrópicas no território. A partir da dinâmica dos extremos, a avaliação positiva dos estereótipos de natureza não-convencional e a percepção negativa de paisagens onde a presença humana é muito evidente (ALBELDA, 2014, p.24-25).

O que o pesquisador chama de “reconstrução da paisagem”, no contexto desta pesquisa, eu entendo e utilizo como ampliação dos discursos sobre essas produções artísticas. Frente a nossa atual conjuntura ecológica, elas são dispositivos potentes dentro do debate ecológico, o que imprime a solução de Graham como um agente dentro dele. É um posicionamento anacrônico? Sim, já assumi esse risco. Então é ficcional? É possível que seja. Todavia, o que interessa é que essa investida viabiliza novos discursos e desloca a ideia de verdades comprovadas, frequentemente associadas às imagens. Além disso, propõe uma análise que contribui para o que estamos chamando de crítica ambiental. Problematização extremamente necessária, pois mesmo que percebamos tamanha importância nesse aspecto, ele tem tido grande dificuldade em

ser comunicado e representado com toda urgência e complexidade que precisa (ALBELDA, 2007, p. 10).

Incluída nesse debate, a pesquisadora Maria Antonia Couto da Silva discute a representação da paisagem e crítica ambiental tendo como base o álbum *Brasil pitoresco*, escrito por Charles Ribeyrolles (1812 – 1860) e ilustrado com litografias realizadas a partir de fotografias de Victor Frond (1821 – 1881).³¹ Uma das imagens que ela analisa é *Vassouras* (Figura 3), observando o olhar de Frond às áreas devastadas pelo plantio do café. Ao fundo, o observador percebe as montanhas solapadas de vegetação, enquanto no primeiro plano existem apenas espécies rasteiras que conseguiram resistir. Como já foi tantas vezes mencionado, em *Salta de água*, percebemos soluções semelhantes, com a vegetação dos morros e no primeiro plano ficando esparsa. Tal dispositivo denuncia a capacidade antrópica de aniquilar o meio ambiente, como se a natureza estivesse disponível apenas para o uso humano, o qual se afasta cada vez mais dela. Ideia completamente antropocêntrica e nociva.



Figura 3. **Victor FROND (1821 - 1881)** | *Vassouras*, 1861 | Litografia, 44 x 30 cm | Coleção particular

³¹ Viajantes franceses que chegaram ao Brasil em 1857. O álbum *Brasil pitoresco* empreendido por eles é considerado a primeira obra de viajantes publicada no país com ilustrações obtidas a partir de fotografias (SILVA, 2010, p. 83).

Ainda dentro dessa perspectiva, Mattos analisa obras do artista Pedro Weingärtner (1853 – 1929). Ela afirma que, inicialmente, suas pinturas de paisagem associadas à questão dos imigrantes no Brasil possuíam um valor positivo, de orgulho em relação à domesticação da floresta pelo homem. Entretanto, ao longo do tempo essa visão otimista foi se modificando, como na obra *Tempora mutantur*, em que o artista apresenta “[...] um casal de imigrantes que luta contra a natureza para estabelecer uma lavoura [...]. Ambos parecem muito preocupados e deprimidos, incapazes de domar a natureza” (MATTOS, 2012, p. 1585). Observação que não deixa de assumir um tom político, ao chamar atenção para o cotidiano das famílias de imigrantes frente às condições precárias a que foram submetidas. Todavia, não está associado ao viés do impacto ecológico que aqui nos move.

Sobre a produção do mesmo artista, a pesquisadora Neiva Maria Fonseca Bohns questiona a frequência com que aparece a temática da obliteração da natureza. Ela adverte que é difícil precisar quais os motivos exatos que levaram o artista a retratar esse tema com significativa frequência, mas sugere duas hipóteses. A primeira relacionada com a domesticação da natureza pelos imigrantes, como um elogio ao desenvolvimento econômico e social daquelas comunidades. Interpelação que se relaciona com os apontamentos de Mattos.

A segunda hipótese é de que essa devastação era um motivo de inquietude para o pintor (BOHNS, 2013, p. 136). Entendimento que fica evidente quando ela analisa a obra *Derrubada*, de 1913 (Figura 4), na qual:

[...] ressurgiu o tema do desmatamento, com a importante distinção de que não aparecem os agentes da transformação da paisagem. É a própria natureza aviltada que protagoniza a cena. O contraste entre a paisagem paradisíaca de fundo – que tem até uma cachoeira – e o emaranhado de madeira em primeiro plano, funciona como índice do trabalho humano e é o tema principal desta obra (BOHNS, 2013, p. 136).

Ela chama atenção para um aspecto importante, que é a ausência da figura humana protagonizando a cena. Esse mesmo detalhe foi apontado anteriormente na obra de Taunay, tendo em vista que, mesmo retratando a agressão humana sobre a floresta, ele diminuiu a escala das pessoas, trazendo a noção de que o ator principal da cena é o meio ambiente sendo degradado. Não obstante, a percepção de Bohns novamente enfatiza a questão do contraste, citado inúmeras vezes ao longo do discurso empreendido sobre a paisagem de Graham: ao fundo, Weingärtner retrata uma natureza

exuberante, intocada, mas no primeiro plano e no centro da imagem, a destruição toma conta da pintura.

Até aqui observamos as camadas de sentido que os historiadores e críticos de arte são capazes de dar aos objetos que analisam, no âmbito da discussão que nos move. Entretanto, o artista Marcelo Chardosim (Porto Alegre, 1989), com sua poética, traz um sentido que se associa às relações estabelecidas nesta pesquisa, quando nos apresenta sua *Derrubada para Pedro Weingärtner* (Figura 5). Trata-se do registro fotográfico da simulação de um diorama, montado no pátio da casa do artista, na região metropolitana de Porto Alegre. Marcelo conta³² que, a partir da ideia de *micro paisagem*, a montagem funciona como uma maquete de suas inquietações em relação à cidade e ao meio ambiente. Ao fundo, ele utilizou um recorte da obra de Weingärtner, na frente colocou um pássaro morto e galhos secos, em contraste com plantas verdes, sugerindo que essas ainda estão vivas e resistem (elementos encontrados na rua pelo artista). Para esse trabalho, utilizou os elementos trágicos evidenciados na obra do pintor citado, servindo como denúncia da venda de uma área verde do bairro Jardim Algarve, em Alvorada.

A percepção do artista contribui com a nossa investida sobre a potencialidade da paisagem como dispositivo para crítica ambiental. Seu olhar transformado em outra representação visual enriquece tal debate. Ou seja, trabalhando com a dúvida entre o real e o representado, o documental e o imaginário, ele potencializa os contrastes entre o que ainda vive e o que não resistiu, que, na nossa análise, já estavam presentes na criação de Graham. Além disso, Chardosim se aproxima de forma incisiva à urgência que Albelda (2014) aponta, quando fala da dinâmica dos extremos para reavaliar a postura negativa da interferência humana na paisagem. Neste viés, Marcelo estaria atualizando uma preocupação sinalizada pela artista britânica, lá nos primórdios do século XIX?

³² Em entrevista ao autor, por e-mail, no dia 20 de dezembro de 2017.



Figura 4. **Pedro WEINGÄRTNER (1853 – 1929)** | *Derrubada*, 1913 | Óleo sobre tela, 117 x 148 cm
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil



Figura 5. **Marcelo CHARDOSIM (1989)** | *Derrubada para Pedro Weingärtner*, 2017
Fotografia, 39 x 52 cm | Coleção particular

No texto que nos serve de base para este estudo, quando Mattos se refere aos “artistas viajantes” que estiveram aqui em momentos anteriores à criação da Academia Imperial de Belas Artes, ela afirma que as paisagens produzidas por eles “[...] se inserem em políticas colonialistas e imperialistas postas em prática na Europa e certamente devem ser lidas sob esta ótica” (2012, p.1579). Ou seja, ao sugerir que determinadas imagens devem ser observadas sob a ótica do imperialismo e colonialismo, ela se associa ao que a maioria dos estudos já fazem.

Sob esse viés, ela desconsidera que as paisagens produzidas por viajantes, entre os quais incluo Graham, possam ser dotadas de um potencial político que suscitaria um debate em relação à ocupação do solo e à devastação natural, como ela própria aponta em Taunay. Além disso, ao optar por começar sua exposição atando as imagens produzidas por outros “artistas viajantes” à ideia de imperialismo e exploração econômica, e terminar sugerindo a análise das obras de artistas contemporâneos sob o viés político-ecológico, a autora assume uma História da Arte linear e evolutiva. Entretanto, percebo que uma análise no âmbito da discussão que estamos propondo ficaria empobrecida ao ser tomada sob essa perspectiva. O que, mais uma vez, reforça a ideia de que a proposta lançada por Mattos deveria ser atualizada, observando-se a produção artística dos viajantes do século XIX sob uma ótica política de crítica ambiental, traçando relações com outros tempos, inclusive com a contemporaneidade, sem trazer uma ideia evolutiva.

Maria Angélica Zubaran também recorre à abordagem sugerida por Mattos para observar a produção de Graham. A autora, porém, limita as possibilidades de olhar para obra da artista inglesa, ao dizer que ela:

[...] deve ser interpretada [...] à luz do imperialismo britânico do final do século XVIII e início do século XIX, de forma a investigar o papel da História Natural na expansão imperialista britânica, assim como na constituição de uma geografia imaginativa para o Brasil centrada na noção de uma natureza tropical [...], como uma “outra” em relação à paisagem doméstica e temperada europeia (ZUBARAN, 2005, p. 58).

No mesmo estudo, a pesquisadora afirma que vai analisar tanto os desenhos botânicos – encomendados por William Hooker – quanto as paisagens apreendidas por Graham para demonstrar o que sinaliza nessa citação. Todavia, seu texto restringe-se

aos primeiros objetos mencionados.³³ Ela não dá atenção para a composição das cenas paisagísticas construídas pela artista inglesa. Além disso, ao tomar as ilustrações botânicas como documentos que, segundo ela, comprovariam o interesse comercial britânico em relação à flora brasileira, ela se concentra em reafirmar as imagens dos “viajantes” como uma “memória coletiva do Mundo Tropical, que povoa nossa imaginação até hoje” (HOLZ, 2000, p. 120).

É claro que estou ciente que a pesquisadora tem seus interesses focados em outra área e que, por isso, sua pesquisa tem finalidades outras. Também não desconheço o contexto de ebulição política e econômica que viviam tanto os países europeus quanto as colônias na América, bem como o destacado interesse comercial dos ingleses no Brasil.³⁴ Entretanto, discordo que as imagens produzidas por Graham devam ser vistas apenas sob esse viés. O que as paisagens que analisei nesta investigação me dizem não se limitam à ideia de exploração das terras no Novo Mundo. Além disso, passagens de seus escritos que falam sobre a natureza, me fazem crer que ela não estava inteiramente associada aos interesses estrangeiros da chamada “limpeza do terreno”. Percebamos o que ela anota sobre a cidade de Olinda: “Como o nome dá a entender, é uma linda localidade, onde os morros moderados, mas abruptos, um belo rio, e uma espessa floresta combinam-se para o encanto dos olhos” (GRAHAM, 1990, p. 129). Ela também compara áreas de plantio com florestas virgens, deixando clara a sua preferência pela natureza intocada:

Os cafezais são os únicos terrenos cultivados na redondeza e são intercalados tão densamente com laranjeiras, limoeiros e outros altos arbustos, que parecem antes uma variedade das matas do que a mescla de terreno cultivado com terreno selvagem, que seria de esperar tão perto de uma grande cidade, onde contamos ver o trabalho humano aplicando-se razoavelmente sobre a beleza rude da natureza. Mas aqui a vegetação é tão exuberante que até as árvores podadas e tratadas crescem como se fosse na floresta (GRAHAM, 1990, p. 202).

Assim, o que venho apontando na gravura de Graham, somado às percepções a respeito da natureza que ela deixou nos relatos escritos, afasta-se do que normalmente se pensa sobre a relação do homem com o mundo natural à época. Ao contrário.

³³ A autora analisa os desenhos botânicos de Maria Graham, enviados ao *Kew Gardens*, observando suas anotações e apontando os interesses utilitários dessas espécies, principalmente os usos medicinais. Consequentemente, a pesquisadora não olha para essas imagens como produção artística.

³⁴ Isadora Eckardt da Silva debruçou-se em um estudo exaustivo na sua pesquisa de Mestrado em Teoria e História Literária, na Universidade Estadual de Campinas, sobre o diário de viagem de Maria Graham e sua relação com os interesses britânicos no Brasil do século XIX, resultando na dissertação intitulada *O viés político e histórico de Maria Graham em Diário de uma viagem ao Brasil*, defendida no ano de 2009.

Encontra aporte no estudo exaustivo que Keith Thomas faz em seu livro *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*, sinalizando que, no final do século XVIII, se substituiu radicalmente a preferência das classes educadas europeias (incluindo os viajantes) pela paisagem cultivada e domesticada por um cenário selvagem, e que, por isso, haveria um interesse crescente de preservação da natureza virgem como indispensável fonte de riqueza espiritual (2010, p. 377-378).

Além disso, Zubaran anuncia outro viés de “interpretação” das paisagens de Maria Graham, com foco na prática da catalogação da natureza brasileira para a comunidade científica europeia, de modo que “[...] se nos séculos XVI e XVII o encanto da viagem remetia à descrição do encantado e do maravilhoso, o encanto da viagem dos séculos XVIII e XIX estava na possibilidade de fortalecer uma ciência natural em consolidação” (GUIMARÃES & WORTMANN, 2010, p. 309).

Entretanto, “[...] a paisagem do século XIX não pode ser reduzida à chave naturalista. Ela depende de modelos de interpretação, que lhe fornecem imagens” (BELLUZZO, 2008, p. 44). Assim, voltando a *Salta de água*, minha argumentação vai na direção de que a cena parece construída de forma idealizada, e o “toco” seco, que antes havia sido uma árvore, não parece fornecer dados que possam contribuir para uma catalogação botânica. Obviamente Maria Graham esteve associada, em determinado momento, ao investimento dos “artistas viajantes” na construção de uma História Natural, como sugeriu Zubaran. Todavia, também encontramos imagens da artista inglesa que contribuem para o tensionamento de sua produção artística com uma ideia de política ambiental. Caminho que sugere dois distanciamentos do empenho de pesquisa de Zubaran: primeiro, encarar essa produção como objeto artístico e, segundo relacioná-lo com um viés ecológico.

É o caso da *Árvore do Dragão em Tenerife* (Figura 6) produzida a partir do desenho que a artista fez no ano de 1821, em uma das paradas da viagem com destino ao Brasil. No tronco da árvore, ela inseriu a inscrição “1819” (Figura 7) e, em seu diário, anotou: “Humboldt celebrizou esta árvore quando estava em pleno vigor. É hoje uma nobre ruína. Em julho de 1819 a metade de sua nobre copa caiu. A ferida foi coberta com massa. A data do desastre está ali assinalada” (GRAHAM, 1990, p.112).

Nessa anotação, fica claro que as concepções da artista em relação à natureza estavam ligadas aos postulados do naturalista alemão Alexander von Humboldt (1769 – 1859), – o qual, além de também influenciar as ideias de Bonifácio, criticou de forma direta a degradação ambiental no continente americano (PÁDUA, 2004, pos. 2737). Em razão disso, Humboldt passou,

[...] a ser conhecido como o “pioneiro da ecologia moderna”, visto que seus estudos aprofundam-se nas questões relacionadas ao meio ambiente, direcionando esforços na interpretação das relações entre os seres vivos e seu habitat. Pelas suas análises e ações pode ser considerado o primeiro teórico da proteção à natureza (HASSLER, 2005, p. 82).

Ao destacar Humboldt como um teórico da conservação dos bens naturais, o autor reforça a teoria de que questões nesse sentido podem ter tocado Maria Graham e, mesmo de forma indireta, tenham refletido em sua representação visual. Além disso, a literatura de viagem de Humboldt:

[...] marcou uma forma de literatura de viagem com forte inclinação romântica [...]. Humboldt não se ausenta do texto que escreve. Pelo contrário, uma estética da natureza vista através da sensibilidade do naturalista imprime dramaticidade à literatura científica de viagem produzida por Humboldt (GUIMARÃES & WORTMANN, 2010, p. 309).

Mesmo que os autores tenham afirmado isso com foco na literatura de viagem, observo ecos dessa tendência na gravura em que Graham representa a árvore do dragão.³⁵ A artista não se ausenta nessa representação. Ao contrário. Ela enfatiza algo que afeta sua percepção e lhe atravessa, posiciona-se com grande sensibilidade diante do que vê. Como vimos, ela tinha profundo apreço pelas árvores, logo, o fato dela imprimir uma data no tronco de um dragoeiro, que, segundo ela, estava com a existência ameaçada, invocando uma ideia de extinção, denota grande empatia, associada ao que os autores chamaram de dramaticidade. Quando, em seu diário, faz suas anotações sobre o fato, ela é bastante enfática, e nos diz que o desastre está assinalado. Esse *envolvimento* vai ao encontro do que Keith Thomas resgata dos escritos de William Marsden, de 1783, afirmando que à época era impossível suportar a destruição de uma árvore antiga sem um forte sentimento de remorso (2010, p. 303).

³⁵ A árvore do dragão, ou dragoeiro (*Dracaena draco*) é uma espécie típica das Ilhas Canárias e atualmente está entre as dez espécies de flora mais ameaçadas de extinção do mundo. Sua seiva é explorada na fabricação de fármacos e, além disso, aves que eram responsáveis pela sua proliferação, já entraram em extinção dificultando que essa espécie se propague de forma natural. Informações retiradas do sítio virtual: <http://www.tropicalpaisagismo.com.br/produto-detalle.php?id_produto=21>. Acesso em: 22/11/2017.



Figura 6. **Maria GRAHAM (1785 – 1842)** | *A Árvore do Dragão, em Tenerife, 1821*
Desenho, 19 x 26 cm | Gravura em metal de Edward Finden, 1824 | Museu Britânico, Londres, Inglaterra



Figura 7. **Maria GRAHAM (1785 – 1842)** | *A Árvore do Dragão, em Tenerife, 1821 (Detalhe)*
Desenho, 19 x 26 cm | Gravura em metal de Edward Finden, 1824 | Museu Britânico, Londres, Inglaterra

Outro detalhe que serve como disparador nessa imagem, e no discurso que Graham tece sobre ela, é o que Albelda identifica como a *metáfora da ferida*. Conforme o autor, ela serve como um dos indicadores possíveis para se pensar o declínio ambiental a partir das paisagens. Tal ideia “[...] não é nova na sua formulação, mas continua a nos surpreender com sua intensidade contemporânea. A percepção da ferida é baseada na ideia do cenário como um corpo extensivo, cuja integridade é danificada se a continuidade de sua pele é cortada (ALBELDA, 2014, p.19).

Em sua anotação, Graham chamou atenção para uma ferida literal na árvore, que, segundo ela, foi coberta com massa (devido a sua seiva ter tonalidade avermelhada, algumas pessoas a chamam de “árvore que sangra”). Todavia, o contexto relacionado com a iminência de um desastre, da obliteração da existência de uma espécie vegetal, não deixa de estar associado à *metáfora da ferida* que o autor espanhol destaca.

Como vimos no início desse capítulo, em termos de narrativas em História da Arte, observa-se uma tendência a enquadrar os objetos, nesse caso as paisagens, dentro de períodos fechados, bem como em estilos e movimentos artísticos. Ou até mesmo o estabelecimento de um corte cronológico, limitando as possibilidades de trânsitos e aproximações entre as produções de diferentes temporalidades, conforme afirma Avancini:

O corte cronológico se dá com a emergência da arte contemporânea entre os anos 60 e 80, fixando esse limite como o ponto de parada para a pesquisa de um gênero artístico considerado já concluído. As novas implicações entre a linguagem artística contemporânea e a paisagem são outro tema amplo a ser pesquisado (AVANCINI, 2012, p.17).

Contudo, o presente estudo alia-se a um processo crescente que pretende revisar essa historiografia que fixa limites temporais. Dessa forma, recorrendo ao uso do anacronismo histórico proposto por Georges Didi-Huberman, sugiro possíveis relações da discussão levantada acerca da obra de Graham com a de artistas que estão produzindo agora.

Nesse sentido, caberia observar, mesmo que brevemente, a aquarela *Memorial de um pé-de-pera*, de Lilian Maus (Salvador, 1983). Nesse desenho, a artista contemporânea assinala, assim como Graham fez com a árvore do dragão, a destruição de uma espécie vegetal. No primeiro plano, está o que restou da árvore que dá título à obra. As sobras – galhos e tronco cortados – aparecem apoiados em outra árvore que ainda resiste à “limpeza de terreno”. Lilian diz³⁶ que a obra nasceu quando, em uma de suas caminhadas pelo terreno de sua família, no Morro da Borússia, onde fica seu ateliê, ela sentiu falta do pé-de-pera, o qual havia sido importante para outro trabalho, *Inventário de fauna e flora*, de 2016, pois era nessa árvore que ela fazia as observações de uma espécie de aranha. Ao perceber que a árvore tinha sido cortada em tocos e que esses estavam escorados em uma mangueira próxima, sentiu um vazio que lhe trouxe grande tristeza. Embora, houvesse uma “lógica” para o pai dela ter optado em derrubar a árvore, a artista precisava registrar seu espanto e melancolia, resultando no memorial que ela nos apresenta. Além disso, atento aos detalhes da aquarela de Lilian, percebo uma solução que se assemelha ao que já discuti extensamente nesse texto em relação à gravura *Salta de água*: o contraste entre a destruição e a natureza exuberante.

A segunda gravura da artista britânica que compõe essa discussão pode ser vista como um *memorial* da árvore do dragão? É possível que sim. A diferença é que Graham, tanto no retrato do dragueiro quanto na paisagem que abre esse capítulo anuncia o início de tal desastre, enquanto Lilian não teve a sorte de poder representar a árvore ainda com vida. Ambas, com soluções que se assemelham, mas que em alguns momentos se distanciam, nos mostram o *desastre assinalado*.

³⁶ Em entrevista ao autor, por e-mail, em 27/12/2017.



Figura 8. **Lilian MAUS (1983)** | *Memorial de um pé-de-pera*, 2017 | Aquarela sobre papel, 25 x 35 cm
Acervo da artista

Um dos motivos que torna enriquecedor tomar os objetos artísticos sob um viés anacrônico é a possibilidade de estabelecer estes trânsitos entre as imagens. Nesta investigação, não são mais os artistas que viajam, mas as próprias imagens, as quais se relacionam com outros contextos e são acrescidas de novas camadas de significação. No movimento que faço aqui, Marcelo e Lilian atualizam o que Graham sinalizou no início do século XIX. Essa sinalização, que há tanto tempo nos é feita, precisa tomar força, frutificar. Conforme sinaliza Albelda:

A arte tem potencial para instigar a denúncia, como investigação, para ir contra opressões e além disso, o artista tem a capacidade de criar pontes para outros mundos em nosso mundo. Ele defende [...] que o lugar da arte na crise ecológica não fica somente na epiderme, vai além, e não serve somente para defender valores ou para retoque estético. Trata-se de fazer parte de uma mudança drástica (ALBELDA apud OLIVEIRA, 2016, p. 26).

Aproximando a potencialidade que o autor vê no objeto artístico à História da Arte, vejo a urgência com que ela precisa ser repassada para os discursos no âmbito dessa disciplina. Acredito que o que tentei fazer aqui assume essa direção, mesmo que tenha sido incipiente e possa merecer maior aprofundamento. Todavia, além de tomar imagens da natureza sendo destruída como dispositivos para esse tensionamento, penso

que outras paisagens possam evidenciar tal dimensão discursiva. Até mesmo a imagem da árvore ferida dissociada de seu aspecto de extinção alia-se a isso. Quando analisamos composição, enquadramento, forma construtiva, não podemos deixar de notar que ela é representada de forma imponente, tomando conta da cena.

Entra em *jogo* outro fator que contribui para analisarmos essa produção dentro de uma ótica política: a valorização do meio ambiente natural, como se ele fosse um *monumento*. Tal questão será aprofundada no próximo capítulo, no qual, recorrendo ao anacronismo mencionado anteriormente, tomo a produção da artista contemporânea Claudia Hamerski como ponto de partida para tecer um diálogo com as paisagens de Maria Graham. A linha que conduz essa tessitura segue sendo o trânsito entre o campo artístico e o político-ambiental.



Figura 9. **Claudia HAMERSKI (1980)** | *Rua Caldas Júnior, 120*, 2016
Grafite sobre papel, 175 x 130 cm | Acervo da artista

3. A NATUREZA COMO MONUMENTO: CLAUDIA HAMERSKI E MARIA GRAHAM

*Via de regra,
as pessoas vivem entre plantas,
mas não as enxergam de verdade.*

Hope Jahren, 2017

Imersa no caos urbano – justaposição de concreto, ruído e poluição –, a artista caminha pelas calçadas de Porto Alegre. Ao contrário da maioria de seus companheiros de “viagem”, ela observa atentamente o chão, as paredes e as rachaduras que neles surgem, com o intuito de se deparar com plantas que crescem a esmo nesses locais improváveis. São espécies encontradas em um desses itinerários que Claudia Hamerski apresenta em *Rua Caldas Júnior, 120* (Figura 9).

Algum tempo diante do desenho da artista, sem saber detalhes de seu processo criativo, sentimos certa inquietude, há algo de misterioso na imagem. Estamos diante de uma paisagem? Sim, a composição e a representação em grande formato trazem essa noção. Todavia, também mascaram a dimensão “real” da cena, aquela do local onde foi encontrada. Quando recorremos ao título, ele nos sugere que o recorte se deu em um grande centro urbano. Onde, nesse endereço, existem plantas desse porte?

O estranhamento acontece, pois, como nos lembra Hope Jahren,³⁷ mesmo habitando em caixas de concreto, vivemos entre plantas, mas não as enxergamos. Quando Claudia amplia a dimensão real desses exemplares da flora de Porto Alegre, transformando-os em uma paisagem imponente, ela denuncia nossa estupidez em negligenciar tais formas de vida. A artista as coloca em cena, como se obrigasse seu espectador a vê-las, modificando certa “lógica” cotidiana. Todavia, ela inverte a ótica do ponto de vista atual: agora, o observador não olha a *plantinha* de cima, ambos estão de igual para igual, têm as mesmas dimensões. Não seria uma oportunidade de repensarmos nossa relação com o planeta?

A forma como a artista contemporânea construiu sua cena me remete à altivez com que Maria Graham retratou o dragueiro (Figura 6) – gravura que ajudou na formulação do debate no capítulo anterior –, destacando-o como protagonista de sua

³⁷ Hope Jahren é uma geobióloga norte-americana. Recentemente (2016) ela lançou o livro *Lab Girl: a jornada de uma cientista entre plantas e paixões*, o qual ganhou versão em português em 2017.

composição. Embora, a artista inglesa tenha desenhado um exemplar amplamente conhecido e que por si só já é imponente, ambas direcionam o observador para uma experiência comum: a possibilidade de pensar um reencontro com a natureza.

Conforme nos lembra Didi-Huberman:

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do “especialista”. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha (2015, p.16).

Isto posto, a conexão entre a produção dessas artistas – que conceberam suas obras em tempos e contextos distintos – bem como o tensionamento entre a temporalidade dessas imagens servem como um convite para pensarmos: de que forma a obra de Hamerski se aproxima da preocupação já levantada em relação à obra de Graham? Quais são os diálogos possíveis entre elas? Como essas questões podem ser atualizadas e como se apresentam na proposta da artista contemporânea?

Em determinada parte de seu livro (citado anteriormente), Keith Thomas se dedica ao que chama de *o culto das árvores*, observando que a valorização de determinadas espécies começou a crescer entre o final do século XVIII e meados do XIX. Ele aponta que nesse período:

[...] livros sobre árvores belas, árvores famosas, árvores antigas [...] foram publicados em grande quantidade [...]. Os fidalgos ingleses [...] gastavam horas discutindo o formato e a beleza de árvores específicas, como se fossem estátuas ou cavalos; na fotografia de paisagens vitorianas muitas vezes as árvores estão mais caracterizadas do que as personagens que aparecem ao lado delas (THOMAS, 2010, p. 303).

Quando observo a gravura da artista britânica, percebo ecos da sensibilidade dos fidalgos ingleses frente às árvores. Além de chamar a atenção para uma *ferida* e a iminência da extinção da árvore do dragão – como foi discutido no capítulo precedente –, ela associa esse fato com sua grandiosidade e a chama de uma *nobre ruína*. Tanto o tratamento dado à espécie retratada quanto a forma que Graham a qualifica aludem à

ideia da apreensão da natureza como um *monumento*.³⁸ Reforço a indagação: ao ampliar e dotar com um aspecto monumental as pequenas plantinhas que encontra pelo caminho, muitas vezes vistas como frágeis e inúteis, Claudia estaria atualizando a percepção da inglesa?

Talvez, observando a *Helicônia* (Figura 10) – uma das ilustrações botânicas que Graham enviou ao *Kew Gardens* –, seja possível somar outros traços ao sentido sugerido por essa interpelação. Nessa aquarela, também percebo recursos semelhantes aos de Hamerski. A artista britânica não representa simplesmente uma espécie vegetal isolada, como a maioria dos desenhistas botânicos fazia à época. Vai adiante, ela transforma o que seria um esboço destinado à “simples” catalogação de tal unidade da flora brasileira em uma paisagem. Destaca a helicônia no primeiro plano e ao fundo, esboça uma cena natural. Observando o forte apelo estético da imagem, Luciana de Lima Martins pontua: “[...] a figura imponente, elegante, vivamente colorida da planta no primeiro plano contrasta com a pálida vista da Lagoa e do Corcovado como pano de fundo, paisagem que a artista nos faz espreitar de um ponto de vista rasteiro, como que agachados, reverenciando a natureza” (MARTINS, 2001, p.50).

A percepção que a autora tem sobre o ponto de vista do espectador, o qual olha a obra como se estivesse agachado celebrando a natureza, encontra equivalência na composição de Hamerski. Mesmo que, à primeira vista, a *finalidade* (em termos de motivação inicial) dos seus trabalhos não seja a mesma, ambas criam paisagens idealizadas e com tons de enaltecimento. Além disso, Martins repara em outro detalhe que permite a associação dessas imagens com a apreensão da *natureza como um monumento*: o fundo da paisagem de Graham é um local reconhecível, atração turística do Rio de Janeiro, o Corcovado (ele próprio é considerado um monumento). Ou seja, ela deu um *endereço* para a espécie nativa. Já a artista contemporânea faz isso através do título: a planta que ela retratou está situada na Rua Caldas Júnior, 120. Assim como os monumentos erigidos pela mão do homem estão localizados em determinado endereço, os concebidos pelas artistas também possuem essa característica, mesmo que de maneira efêmera ou ficcional.

³⁸ Nessa parte da análise, emprego o termo *monumento* associado ao conceito encontrado nos dicionários: “edificação ou construção de grande estatura cujas dimensões, estética e imponência despertam admiração” (DICIONÁRIO AURELIO, 2009). Todavia, transporto a ideia de *edificação* para a apreensão da natureza e as paisagens que resultam dessa ação.



Figura 10. **Maria GRAHAM (1785 – 1842)** | *Helicônia*, c. 1824 | Grafite e aquarela, 26 x 17,5 cm
Arquivo Kew Gardens, Londres, Inglaterra

Ademais, em seu diário, Graham esboça certa ideia que sugere a compreensão dos elementos da natureza como se fossem grandes construções:

A observação das obras do homem, como cidades, instituições, etc., podem ser omitidas porque conhecemos seus autores e podemos recorrer a eles, seus motivos, suas histórias, quanto quisermos. Mas as grandes operações da natureza estão tão acima de nós, que devemos humildemente registrá-las e tentar fazer de sua história uma parte de nossa experiência, de modo a passar em salvamento através de suas vicissitudes [...] A incerteza, o mistério da natureza, mantêm uma perpétua curiosidade (GRAHAM, 1990, p. 118-119).

De maneira anacrônica, percebo na colocação de Graham um caráter que tende a se afastar do antropocentrismo (discussão que será retomada adiante). Característica que também detecto nas paisagens – tanto da artista oitocentista como da contemporânea – que sugerem a observação de uma planta como um *monumento*: outro aspecto que aproxima a apreensão da natureza a um viés ecológico-político. Além disso, para dar o tom de mistério e reforçar a sugestão de paisagem, Claudia elimina da cena os artefatos que entregariam a dimensão real das *plantinhas* – na fotografia original, que deu origem ao desenho, existia um cone, uma calçada e uma moto –, o que, talvez, não permitiria que esboçássemos tal discurso em relação a sua característica suntuosa. Ou seja, quando comparo a solução das duas artistas, novamente assumo uma posição que se afasta da ideia de tomar essas imagens como documentos associados à construção de uma identidade nacional, bem como de progresso e utilitarismo dos recursos naturais. Ao contrário. Essa escolha contribui para despertar uma sensação de reencontro com a natureza, da busca pelo que se tinha, mas foi exterminado. Ao mesmo tempo, projeta uma super-valorização do pouco que resta, mas que segue negligenciado pelo ser humano.

No momento em que trago tais características para esta discussão, continuo incorporando novas camadas de significação a essas imagens, a partir da forma que elas me atravessam. Esse posicionamento alia-se aos estudos que reavaliam os discursos ecológicos hegemônicos, os quais assumem uma lógica midiática, tornando-se superficiais. Em sua grande maioria, esses discursos não visam alcançar uma “consciência ecológica” ou um posicionamento crítico sobre os valores nocivos que sustentam a humanidade atualmente, mas objetivam criar um nicho de mercado lucrativo, vendendo “[...] a ideia de que consumindo certos produtos e agindo de determinada forma, estaremos fazendo parte da massa de pessoas com pensamentos e atitudes sustentáveis, quando, na verdade, estaremos [...] alimentando o sistema do qual

a *sustentabilidade* questiona” (OLIVEIRA, 2016, p.15). Ou seja, o *jogo* é contraditório, pois utilizando inúmeros aparatos, dentre eles a difusão maximizada de imagens, o sistema capitalista se apropria dos termos *sustentabilidade* e *desenvolvimento sustentável*³⁹ para alimentar um mercado, invertendo o sentido do que realmente seria produtivo em nome da conservação do meio ambiente.

Muitos pesquisadores problematizam essa questão. No âmbito da Educação Ambiental, Guimarães e Sampaio dizem que o desafio “[...] parece ser a articulação de dispositivos outros, através dos quais se possam proliferar práticas não mercantis no cotidiano das nossas vidas (nem que para isso seja preciso *rasgar* a própria noção de *sustentabilidade*)” (2012, p. 397). Os mesmos autores ainda realçam que têm interesse em “[...] combater as narrativas que produzem certa estabilidade, previsibilidade, homogeneidade nos modos de se pensar as práticas pedagógicas em torno das questões ambientais” (2014, p.126).

Embora, nesse momento, eu não problematize diretamente o conceito de *sustentabilidade* como fazem esses pesquisadores, almejo – mesmo que de forma introdutória – abraçar o desafio lançado por eles às práticas pedagógicas, trazendo-o para os discursos dentro do campo em que minha pesquisa se situa. Ou seja, essa perspectiva impulsiona a possibilidade de rupturas nas camadas sedimentadas da História da Arte. Concomitantemente, estimulam a análise de paisagens como dispositivos capazes de construir uma posição crítica sobre os padrões capitalistas frente à natureza, no que tange ao questionamento atual das nossas ações no meio em que vivemos, mas que não é só nosso.

Disposto a enriquecer tal debate, lanço mão da abordagem feita por Claudia Valladão de Mattos, quando ela analisa a obra de Félix-Émile Taunay, *Vista da Mãe D’água* (Figura 11), a qual estaria representando o mais antigo reservatório de água do Rio de Janeiro. Dessa exploração, surge outra forma de ver a natureza representada

³⁹ “Embora seja um conceito amplamente utilizado, [...] não existe uma única visão do que seja o *desenvolvimento sustentável*. Para alguns [...], é obter o crescimento econômico contínuo através de um manejo mais racional dos recursos naturais e da utilização de tecnologias mais eficientes e menos poluentes. Para outros [...], é antes de tudo um projeto social e político destinado a erradicar a pobreza, elevar a qualidade de vida e satisfazer as necessidades básicas da humanidade que oferece os princípios e orientações para o desenvolvimento harmônico da sociedade, considerando a apropriação e a transformação sustentável dos recursos naturais” (DIAS, 2017, p.37). Como é possível perceber nas palavras do autor, o conceito de *desenvolvimento sustentável* ou de *sustentabilidade* é complexo, logo, sua problematização demandaria outro esforço de pesquisa que o limite temporal desse trabalho não permite.

como um monumento e que, segundo ela, se associa a uma crítica ambiental: “[...] enquanto o reservatório é representado em suas formas simples deslocado da cena, à direita [...] a própria *natureza como monumento* parece ocupar o centro da temática” (MATTOS, 2012, p. 1582). Ou seja, apesar dos discursos que trazem essa imagem como um registro, ou, como querem alguns, *documentação visual*, da construção arquitetônica cara à época, situada no alto do Morro de Santa Teresa, a pesquisadora olha para ela de outro ângulo. Buscando dialogar com a imagem, examina a solução do artista, questionando-se sobre o caráter de crítica ambiental que pode ser atribuído à representação artística:

Confrontado com a realidade brasileira e com todos os desafios envolvendo a construção da nova nação brasileira, Felix-Émile Taunay reinventa a pintura de paisagem propondo um conceito novo de *monumento* que pudesse servir também a seu engajamento político em defesa da bela natureza dos trópicos (MATTOS, 2010, s/p).

Nessa investida – ainda que incorpore traços que associam a pintura com a construção de uma “nação brasileira”, ideia da qual nos afastamos, pelos motivos limitadores que ela apresenta, os quais foram citados no capítulo anterior –, Mattos recupera uma questão que, segundo ela, não era estranha à época: a visualização da *natureza como monumento*. Para confirmar isso, menciona o debate em torno da conservação da Floresta de Fontainebleau que aconteceu na França, tendo seu auge em 1839, na ocasião em que Théodore Rousseau publicou uma petição ao rei, solicitando a preservação dessa floresta como *Monumento Natural* (2012, p. 1583).

A característica compositiva que a historiadora da arte salienta na obra de Taunay, também é visível no desenho *A Árvore da Gamela, num jardim da Bahia* (Figura 12), de Graham. Nessa composição, a artista coloca em evidência a árvore, deslocando a igreja para o fundo da cena. As anotações que ela faz em seu diário favorecem a comparação com o olhar que Mattos lança sobre a pintura que retrata a caixa d’água: “Aqui e ali a imensa gameleira surgia como uma torre, adornada, além de suas próprias folhas, com inúmeras parasitas, desde o rijo *cactus* até a *tilândsia* [...]” (GRAHAM, 1990, p.167). Ou seja, analisando a imagem e o discurso que a artista tece sobre ela, parece que existe um sentido metafórico entre a torre da igreja e a gameleira, transportando a ideia de *monumento* da construção religiosa para a espécie vegetal.



Figura 11. **Félix-Émile TAUNAY (1795 – 1891)** | *Vista da Mãe D'água*, 1840
Óleo sobre tela, 115 x 88 cm | Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil

Ao organizar o catálogo *raisonné* das imagens produzidas no Brasil pela também “artista viajante” inglesa Marianne North (1830 – 1890), Julio Bandeira dedica alguns parágrafos do texto introdutório a uma comparação entre ela e Graham. Observando o que essa fala sobre a gameleira, ele afirma um sentimento outro – diferente ao que citei acima –, dando a ideia de que Graham só se interessava pela natureza devastada em clareiras e prados (BANDEIRA, 2012, p. 31). Todavia, não é o que percebo cotejando a imagem e a anotação que ela faz. Ora, sabemos que assim como a caixa d’água da pintura do artista francês, as igrejas eram tidas como monumentos importantes. Então, quando Graham desloca o elemento arquitetônico, dando maior ênfase à espécie arbórea, ela também estaria sugerindo que o monumento celebrado nessa imagem é o representante da flora? Além disso, outras passagens dos textos da viajante inglesa, citados anteriormente, caminham em direção contrária ao que o autor afirma.



Figura 12. **Maria GRAHAM (1785 – 1842)** | *A Árvore da gamela, num jardim da Bahia*, 1821
Desenho, 20 x 26 cm | Museu Britânico, Londres, Inglaterra

Neste momento, tendo em vista o conteúdo do nosso debate, é interessante mencionar uma atualização no entendimento de *Monumento Natural*, regulamentada pela legislação brasileira que disserta sobre a criação de Unidades de Conservação:

Apresentam-se as características gerais do monumento natural, como categoria de unidade de conservação da natureza pertencente ao Grupo das Unidades de Proteção Integral, instituída pela Lei nº 9.958, de 18 de julho de 2000. Consoante a essa lei, uma unidade de conservação categorizada como monumento natural tem como objetivo básico preservar sítios naturais raros, singulares ou de grande beleza cênica (ALVARENGA, 2009, p.37).

Com base no exposto acima, pensar a natureza apreendida pelas artistas em questão como um *monumento* contribui para o sentido ecológico-político que atribuo – talvez de forma alegórica – a essas manifestações visuais. Nesse sentido, trazer outra obra de Claudia Hamerski para o terreno discursivo, traçando semelhanças e diferenças com o tratamento de Graham, deve auxiliar na tessitura dessa ideia. Ou, o que seria mais

interessante, deve movimentar novos questionamentos na ponte entre a História da Arte e os discursos ambientais.

Rua Demétrio Ribeiro, 1188 (Figura 13) foi elaborado a partir do mesmo processo criativo do desenho que abre esse capítulo. Entretanto, é outra planta que está em destaque, que mostra sua imponência, tendo em vista que a artista procura espécies distintas para explorar em suas composições. Tal empenho se assemelha ao dos “artistas viajantes”, imbuídos a registrar várias espécies vegetais – Graham enviou para Hooker um portfólio com mais de cem desenhos de representantes da flora brasileira. Entretanto, a solução de Claudia, nessa imagem, ao mesmo tempo em que se assemelha à da artista inglesa, no que tange à ideia de destacar a natureza como se ela fosse um monumento, se diferencia pela forma que ela executa isso. Diferentemente de Graham e de forma antagônica ao que fez no desenho *Rua Caldas Júnior, 120*, no qual eliminou os elementos urbanos, deixando apenas a paisagem em um fundo branco, nesta outra obra, Claudia omite as intervenções do homem aplicando um fundo totalmente preto. Segundo ela, nos ambientes fotografados que deram origem às composições de fundo preto existia uma grande quantidade de cigarros, plásticos, todos os tipos de lixo e dejetos humanos.

Essa estratégia remete a um *apagamento*, como se a cidade onde aquela planta reside não existisse. A massa de grafite preto encobre e anula os indícios do que chamamos “civilização”. Talvez possamos pensar essa solução como uma alegoria da tentativa – ou até mesmo da constatação da impossibilidade –, do retorno à natureza em seu estado intocado. Além disso, a tonalidade negra é atingida com o próprio grafite que realiza os desenhos (8B), fato que denota grande afinco e dedicação, tendo em vista o cansaço físico dessa atividade, talvez, seja o “mesmo” esforço que a planta emprega para surgir nas sendas de cimento e resistir ao meio urbano caótico.

Tais características vão ao encontro de um dos discursos que o artista Caio Reisewitz (São Paulo, 1967) faz sobre sua produção.⁴⁰ Parte de seus trabalhos consiste em fotografias de grande formato de cenas da natureza. No referido diálogo, ele diferencia as duas formas que o meio natural costuma aparecer em seus retratos: *estado intacto* e *estado alterado*. Sobre o primeiro, ele afirma que se trata da pretensão em dar

⁴⁰ Em entrevista à Revista *Istoé*, em 04 de julho de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QwSE5IPYVHs>>. Acesso em: 20/11/2017.

certo poder aos ambientes vivos; para tanto, procura situações, luminosidades e perspectivas que viabilizam mostrar a grandiosidade que eles exercem no mundo. Em alguns casos, a solução que encontra é fotografar ambientes com aspecto artificial, mas que na verdade são naturais. E, mesmo que nesses casos não demonstre a destruição em si – como as cenas trabalhadas no capítulo anterior –, a própria exuberância da paisagem coloca o observador em um lugar de incerteza sobre a iminência de sua devastação: quanto tempo tal abundância resistirá?



Figura 13. **Claudia HAMERSKI (1980)** | *Rua Demétrio Ribeiro, 1188, 2016*
Grafite sobre papel, 130 x 153 cm | Acervo da artista

Além da proporção aumentada e a relação com o título – as quais já abordei anteriormente –, a massa preta que Claudia Hamerski coloca no fundo de seu desenho também traz a dúvida entre o real e o fantasioso, ou seja, a artista também conduz seu observador a refletir sobre a existência e a resistência dessa paisagem. Tensionamentos semelhantes estão presentes na aquarela de Graham, mesmo que sua proporção ficcional esteja mais evidente.

Esses diálogos reforçam os estímulos que me atravessam e aproximam meu discurso sobre essas paisagens ao que José Albelda chama de “inversão da lógica antropocêntrica”.⁴¹ Percebo que as soluções desses artistas atam-se à mudança de paradigma frente às questões ecológico-ambientais que o autor enfatiza. Ele sugere que essa mudança não pode apelar apenas para uma explicação lógico-racional, mas precisa criar laços de identificação de caráter emocional, os quais fortaleceriam a alteração de uma ideia que atualmente é predominante: a visão utilitária da natureza. Nesse aspecto, uma estética que funcione como convite para a reflexão e o questionamento dos modelos dominantes é eficaz e funciona (2015, p.13).

O caráter emocional, advindo de laços de identificação, está presente nas obras da artista contemporânea. Claudia nasceu e viveu parte de sua vida em um ambiente rural, cercada por árvores e plantas. No momento em que se muda para capital do estado, com o objetivo de estudar Artes Visuais – mais uma semelhança com a tradição dos “viajantes” –, ela sente falta daquele ambiente predominantemente verde e vivo. Isto é, a memória contribui para estabelecer laços afetuosos com a natureza. Ademais, conforme percebe Mario Gioia, “[...] por meio de uma senda algo erodida e que pode mudar a todo instante, Claudia Hamerski exhibe sua poética mínima e afetiva, características essenciais nesses dias raivosos e cheios de ansiedade” (2016, s/p).

Claudia estabelece uma relação afetiva com a cena que apresenta, tanto pelo processo criativo, tendo em vista o tempo dedicado à construção de um desenho superampliado, quanto pela própria noção de paisagem que se aproxima das sensações que surgem a partir da experiência no ambiente – concepção ligada aos ideais de Javier Maderuelo, autor que embasa a noção de paisagem que atravessa essa pesquisa. Essa

⁴¹ Segundo o geógrafo Márcio Luís Hassler, essa lógica está ligada com o relacionamento do homem de então com a natureza, o qual “[...] fez com que se acreditasse, numa filosofia judaico-cristã ocidental, que esta havia sido criada para estar a sua disposição somente para atendê-lo, suprimindo todos os seus anseios” (2005, p. 81).

percepção também encontra aportes nos estudos de Yi-Fu Tuan, quando ele discute seu conceito de *topofilia*. Em determinado momento, o geógrafo pondera:

A apreciação da paisagem é mais pessoal e duradoura quando está mesclada com lembranças de incidentes humanos. Também perdura, além do efêmero, quando se combina o prazer estético com a curiosidade científica. O despertar profundo para a beleza ambiental normalmente acontece como uma revelação repentina. Esse despertar não depende muito de opiniões alheias e também, em grande parte, independe do caráter do meio ambiente. A cena simples e mesmo as pouco atrativas podem revelar aspectos que antes passavam despercebidos e este novo *insight* na realidade é, às vezes, experienciado como beleza (TUAN, 2012, p. 139).

Acompanhando a questão esboçada pelo autor, acentuam-se as conexões entre a produção de Hamerski e de Graham. Como vimos, as duas artistas não concebem suas paisagens apenas como um registro do que visualizaram, elas se posicionam e enfatizam os detalhes que lhes atravessaram, imprimindo grande sensibilidade a suas criações. Claudia transforma as *plantinhas* que normalmente não são percebidas pelo passante *comum* em paisagens; mais do que isso, em *monumentos* atrativos e com endereço que servem como o “convite para reflexão”, salientado pelo pesquisador espanhol. Segundo a própria artista, esse afeto não está diretamente relacionado ao local onde ela encontrou a planta, mas na sua transposição para a paisagem ampliada, no tempo dedicado, nas memórias evocadas e no enderçamento de tal paisagem, que passa a ser um local de referência. Ou seja, tanto com sua habilidade na técnica do desenho quanto com o tempo dedicado ao processo (como já citado), ela redimensiona o que seria efêmero, construindo *espaços* que funcionam como uma espécie de “conectividade compartilhada”, pois transfere seus laços afetivos ao observador, o qual tem a possibilidade de *viajar* e produzir novos sentidos a partir de uma memória comum.

Além disso, as primeiras imagens fotografadas por ela, contendo esses pequenos elementos vegetais, foram feitas em seu trajeto rotineiro. Apesar de em alguns momentos a artista afastar seu discurso dessa percepção, me parece que essa característica guarda uma sensação afetiva; afinal, observar atentamente os detalhes do caminho que fazemos todos os dias, faz com que criemos laços de identificação, uma conexão subjetiva com o lugar. Graham também cria esses laços – os quais ficam claros em suas anotações – nos seus desenhos de observação, que também guardam relação com o tempo de dedicação em frente à cena apreendida, bem como em sua relação apaixonada pela natureza. Ambas transportam essa afetividade ao espectador e, conseqüentemente, ao discurso que aqui está sendo construído. Essa sensibilidade, por

sua vez, ata-se à noção de *ferramenta empática* lançada por José Albelda, tendo em vista que,

[...] no contexto das contribuições disciplinares e interdisciplinares [...] a arte e a estética não são substanciais para produzir uma mudança revolucionária, mas são um companheiro de viagem necessário para que tal revolução seja bem sucedida e duradoura. Sem estética que redefina ideais, que permita uma identificação coletiva, não há revolução possível [...]. Na sua contribuição para a mudança de paradigma, a arte de vocação ecológica [...] tratará de criar empatia, refletindo em si mesma a diversidade que defendemos na ecologia (ALBELDA, 2015, p.22).⁴²

Ou seja, observando a obra das duas artistas sob o viés ecológico-ambiental, estou sugerindo que elas são capazes de expandir nossa capacidade de empatia em relação aos outros seres vivos, nesse caso espécies vegetais. A partir do tratamento e da dimensão que elas dão às plantas que representam, percebo certa modificação da lógica antropocêntrica, mencionada anteriormente. Repito, Claudia inverte a forma como seus protagonistas são observados pelo homem: antes eram vistos de cima, apequenados, indefesos, agora estão de igual para igual com o espectador. O mesmo ocorre na aquarela em que Graham retrata a helicônia; embora as dimensões dos desenhos não sejam as mesmas, a forma compositiva da artista inglesa, conforme salientou Luciana Martins, nos traz a sensação de que estamos vendo a planta de baixo, exatamente como enxergamos grandes monumentos.

No mesmo texto em que disserta sobre as *ferramentas empáticas* dentro do campo das artes visuais, Albelda traz alguns exemplos que considera serem capazes de contribuir para uma “consciência ecológica”, a partir da identificação e comprometimento emocional. Um dos exemplos é o projeto *Herbarium*, da artista e bióloga Lorena Lozano (Gijón,1975). Trata-se de um projeto em que ela organiza saídas de campo, nas quais os participantes exploram a geografia do lugar criando mapas subjetivos. Além disso, coletam exemplares da flora e, em uma fase posterior, aprendem a classificá-los e catalogá-los, bem como estudam os seus diferentes usos: alimentícios, medicinais e até ritualísticos. Ainda, buscam os significados delas dentro da história e da cultura popular. Posteriormente, a partir de técnicas de desenho, gravura, fotografia, etc., a artista convida os participantes a representar essas plantas conforme suas próprias sensibilidades. O resultado é publicado em um arquivo digital disponível para o público na internet. Essa experiência gera um compêndio de etnobotânica feito de forma

⁴² Tradução livre do autor.

coletiva e que também contempla as dimensões afetiva e criativa da relação entre seres humanos e plantas (2015, pp. 19-20).

Com base no exemplo dado pelo pesquisador espanhol, retomo o desenho da helicônia feito por Graham, o qual também foi direcionado para uma “catalogação botânica”, pois percebo equivalências. Assim como as representações feitas pelos participantes do projeto mencionado acima, como já exposto, a aquarela da artista inglesa também tem um caráter subjetivo, de grande sensibilidade. Outra semelhança que identifiquei centra-se no fato de que “[...] o interesse de Maria Graham pelo conhecimento botânico dos escravos africanos é um aspecto que a diferencia dos demais naturalistas europeus comprometidos com o sistema classificatório totalizador de Lineu que desconsideravam o conhecimento do *outro nativo* sobre as plantas locais” (PRATT *apud* ZUBARAN, 2005, p. 61). Além disso, ela deixa claro nas cartas trocadas com Hooker que sua busca por espécies botânicas era um trabalho coletivo, pois recorria ao auxílio dos negros para essa atividade.

Diante de tais percepções, permitam-me uma breve digressão: não poderíamos, de forma anacrônica, ver o trabalho de busca por espécies nativas empreendido por Graham da mesma forma que Albelda enxerga o projeto de Lozano, no que tange a sua vocação de *site-specific*? A atividade da artista oitocentista não teria o caráter processual e experiencial que ele atribui ao projeto da espanhola? A britânica também não permite que os participantes de suas incursões redescubram um vínculo com o território e com os saberes coletivos relacionados ao mundo vegetal (2015, p. 20)? Embora seja “tentador”, para um entusiasta das narrativas anacrônicas, observar a atividade de Graham como um projeto *site-specific* coletivo a partir do intercruzamento com a proposta de Lozano, o limite desse trabalho não permite tal exploração, pelo menos não da forma aprofundada que ela mereceria. Todavia, essa é mais uma fissura que se abre para estabelecer novos discursos capazes de redimensionar a historiografia da arte sobre a tradição dos “artistas viajantes”.

Logo, por ora, dessa articulação extraio outro amparo em defesa da possibilidade de tomar o desenho da helicônia sob um viés que se afasta da ideia puramente mercantilista, de exploração das terras brasileiras, sugerida por Zubaran (conforme colocado no capítulo anterior). Dito de outro modo, as aproximações de viés anacrônico contribuem no sentido de evidenciar que o olhar puramente imperialista que

a autora lança sobre as obras de Graham seria limitador no contexto da História da Arte. Se assumíssemos tal posição, reduziríamos o potencial que essas paisagens têm de servir como dispositivo que possibilita discussões político-ambientais, quiçá enxergaríamos algumas delas (a aquarela da helicônia, por exemplo) como paisagens no campo das artes visuais.

Ainda dentro da noção de *ferramenta empática* e sua capacidade de diluir o sentimento antropocêntrico, ou pelo menos plantar uma inquietação frente tal estupidez que habita um olhar colonizado, eu gostaria de acrescentar na discussão mais uma obra de Claudia Hamerski. Quando observo o desenho *Rua General Câmara, 318* (Figura 14), a ideia de uma transposição da força dessas plantas de pequeno porte para o papel emerge com maior nitidez. Quero dizer que alguns detalhes dessa outra paisagem trazem novas brechas que possibilitam as imagens viajar e elas mesmas produzirem novos sentidos à teia que aqui se forma.

Emergindo de um lugar escuro, uma planta se coloca diante do observador. Solitária, parece que sai de seu esconderijo de forma imponente, rompe o concreto e clama por ser vista. Atendendo a seu “pedido”, Claudia coloca a *plantinha* em cena e o resultado novamente me atravessa como a denúncia de um pensamento antropocêntrico, evitado de ignorância; tendo em vista que muitas vezes, imbuídos de uma ótica espoliativa frente à natureza, achamos que essas “ervas daninhas”,⁴³ como são muitas vezes chamadas, nos atrapalham. O projeto *Ervas sp*⁴⁴, capitaneado pela artista Laura Lydia (Málaga, 1979), também sublinha esse discurso:

A construção da cidade, espaço criado pelo homem, transforma a paisagem original e – na maioria das vezes – acarreta na supressão da vegetação pré-existente. As ervas, chamadas “daninhas” por brotarem “irregularmente” em locais “inapropriados”, são o primeiro sinal da recolocação da vida vegetal neste espaço que originalmente era delas (2015, s/p).

⁴³ Usarei o termo “erva daninha” entre aspas, pois discordo do sentido que o termo atribui a determinadas plantas, colocando-as em uma posição de nocivas, que atrapalham algo, ou seja, um termo ligado ao pensamento antropocêntrico do qual tento me afastar e que critico ao longo do texto.

⁴⁴ Trata-se da realização de algumas expedições pelo Elevado Costa e Silva (e outras áreas urbanas) para mapeamento das plantas que brotam ao longo de toda a extensão. O projeto no Minhocão levou alguns meses para sua realização contando com intervenções, registros fotográficos, filmagens e desenho. *Ervas sp* nasceu em 2010, com as primeiras intervenções no Elevado [...]. Em 2015, graças ao apoio da Funarte (Prêmio Funarte Mulheres nas Artes) e à colaboração de uma equipe de profissionais, o *Ervas sp* ganhou uma dimensão muito maior (LYDIA, 2016, s/p).

Instigados por um ideal tido como “civilizado”, tiramos tais plantas de seu habitat, afinal, nessa *lógica* são elas as intrusas, as atrevidas que *desembelezam* as calçadas, desconfiguram a unidade dos quadrados de concreto ajustados simetricamente. A força que elas têm para romper o concreto não é suficiente para vencer a ação desmedida da mão humana. Mas é justamente essa força que Claudia mostra neste desenho, transformado seu *status*: de “erva daninha” desprezada passa a ser protagonista de uma paisagem super-ampliada. De forma consciente ou não, a poética da artista alia-se aos discursos político-ambientais, pois chama atenção para a importância da conservação da biodiversidade. Segundo o Ministério do Meio Ambiente, são quatro os principais argumentos que justificam essa conservação. Todavia, no que tange à relação que faço com a obra de Claudia, o quarto argumento é esclarecedor: “Justificativas éticas inerentes às próprias espécies, isto é, seu valor por si mesmo, o próprio direito de existir das espécies” (BRASIL *apud* HASSLER, 2005).

Mas qual a relação dessa percepção sobre a obra da artista contemporânea com as de Graham? No minucioso estudo sobre a relação do homem com a natureza que vem nos acompanhando, Keith Thomas afirma que:

[...] os jardineiros sempre fizeram uma clara distinção entre os exemplares cultivados, que eles apreciavam, e as flores “silvestres”, as quais desprezavam [...]. Os agricultores traçavam distinções igualmente rígidas entre “culturas”, que deveriam ser plantadas, e “ervas daninhas”, a exterminar. Para o lavrador uma planta daninha era algo obscuro, o equivalente vegetal do animal nocivo [...]. Na silvicultura, era “daninha” a árvore que restasse da mata nativa” (2010, p. 380-381).

Com essas assertivas, o autor oferece duas questões que contribuem para inspirar a relação acima interrogada. A primeira está ligada à comparação entre flores silvestres e “ervas daninhas”, tendo em vista que por um longo tempo ambas eram consideradas “estorvo”, elementos sem a beleza necessária para serem cultivadas, ou, até mesmo, preservadas. Segundo o autor, tal pensamento começou a mudar lentamente no final do século XVII. Ele liga o fato aos interesses dos naturalistas, conseqüentemente, aos interesses dos desenhistas botânicos. Todavia, como já falamos, na aquarela em que Graham retrata a helicônia – uma planta classificada como silvestre –, ela não está apenas interessada na botânica, nos termos científicos duros; existe um fascínio estético, que a faz desenhar a espécie em composição com uma paisagem, destacando-a de forma imponente. Ou seja, assim como Hamerski, a artista inglesa também muda o *status* desse elemento vegetal: de planta silvestre, que seria destinada apenas aos fins

catalográficos, à protagonista grandiosa de uma paisagem. Observo a solução das artistas como uma espécie de “vingança”, pois, conforme os termos utilizados pelo artista Caio Reisewitz, mencionados anteriormente, com essas produções, ambas conferem poder à natureza.

A outra questão está relacionada à ideia de que na silvicultura as árvores nativas também eram consideradas plantas nocivas. Essa antropização se estende à agricultura extensiva na contemporaneidade⁴⁵ – a ponto de, por exemplo, mais da metade das espécies de árvores da Amazônia estarem ameaçadas, segundo estudo que reuniu 158 pesquisadores, de 21 países, publicado em 2015 na Revista *Science Advances* (MOURA, 2015, s/p). Quando Maria Graham desenha a árvore da gamela também dando ênfase a essa espécie, trazendo a ideia de que ela é um *monumento* a ser celebrado, posso tomar isso como uma crítica à ótica espoliativa que enxerga essa espécie como “estorvo”, tanto ao “progresso” urbano quanto às grandes plantações agrícolas? Logo, não seria uma antecipação do que Hamerski percebe no meio que está inserida, subtraindo dele recortes resistentes, devolvendo essa paisagem conforme sua própria sensibilidade?

Ainda, Claudia fala que seu processo criativo se aproxima dos “artistas viajantes”, mas que se diferencia por não ter uma dimensão catalográfica. Entretanto, além de todas as conexões estabelecidas até aqui, penso que, mesmo sem esse *destino*, seus desenhos são bem detalhados, inclusive a escolha do material de trabalho (o grafite e o papel, por exemplo) é feita pela possibilidade de representar a riqueza dos detalhes que determinada vegetação possui. No seu caderno de esboços, em vários momentos ela se refere a um *olhar de lupa* relacionado à procura minuciosa pelas espécies que desenha. Guardadas as devidas proporções, assim como a artista britânica, Claudia

⁴⁵ “O homem vem acelerando muito a taxa de extinção de espécies, a ponto de ter se tornado, o principal agente do processo de extinção. Em parte, essa situação deve-se ao mau uso dos recursos naturais, o que tem provocado um novo ciclo de extinção de espécies, agora sem precedentes na história geológica da terra [...]. As principais causas de extinção são a degradação e a fragmentação de ambientes naturais, resultado da abertura de grandes áreas para implantação de pastagens ou agricultura convencional, extrativismo desordenado, expansão urbana, ampliação da malha viária, poluição, incêndios florestais, formação de lagos para hidrelétricas e mineração de superfície” (MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE, s/d, s/p).

também produziu seus desenhos longe de sua cidade de origem. Graham deixa claro em seus escritos que fazia excursões pela floresta perto da sua morada fluminense, na companhia de seu cão e de seu empregado, com a finalidade de encontrar espécies para retratar (1938, p. 133-134). Os projetos da artista contemporânea também lembram certa noção de exploração, ao buscar elementos vegetais deslocando-se em um centro urbano. Além de esboçar isso em suas anotações, em alguns momentos, ela cria mapas das suas “viagens” pela cidade. O próprio título que ela dá ao seu caderno remete a um itinerário: *mapa de reflexões*. Como citei na introdução, ele possui características de diário, assim como a publicação da artista inglesa. De posse dessas observações, não poderíamos ampliar a própria ideia de “artista viajante”? Não seria também uma oportunidade de refletir a problemática lançada por Mattos, em relação às limitações que tal conceito apresenta na historiografia da arte tradicional?

Enfim, quando Claudia afirma que sai em busca dos “pequenos mistérios da cidade” estaria mantendo a “perpétua curiosidade” frente à incerteza, o mistério da natureza, que Graham sinalizou séculos atrás (1990, p.119)? A partir do percurso anacrônico que as imagens fizeram ao longo da experiência que aqui realizei, tive a oportunidade de tensionar e expandir as inquietações que me atravessavam. Das sementes que lancei, em forma dos questionamentos que moveram esse estudo de caso, brotou a possibilidade de atribuir novos sentidos para as paisagens de Claudia Hamerski e Maria Graham. Além das características observadas nas soluções compositivas, evidenciando tanto similaridades quanto diferenças, seus processos criativos também guardam aproximações. Ambas criam pontes entre suas sensibilidades e a natureza, gerando a possibilidade de o espectador tomar uma posição crítica em relação ao meio ambiente.

Todavia, esse não é um trabalho e nem um tema com características determinantes, logo, as pontuações que faço ao final desse capítulo não são conclusivas. Elas servem como disparadores para novas interrogações. Eu gostaria que elas fossem vistas como rachaduras no que está sedimentado, possibilitando que desses espaços fendidos brotem mais discursos, dúvidas, inquietações. Com sorte, que sirvam como mais um aporte na tomada de uma “consciência ecológica” de verdade e não de fachada.

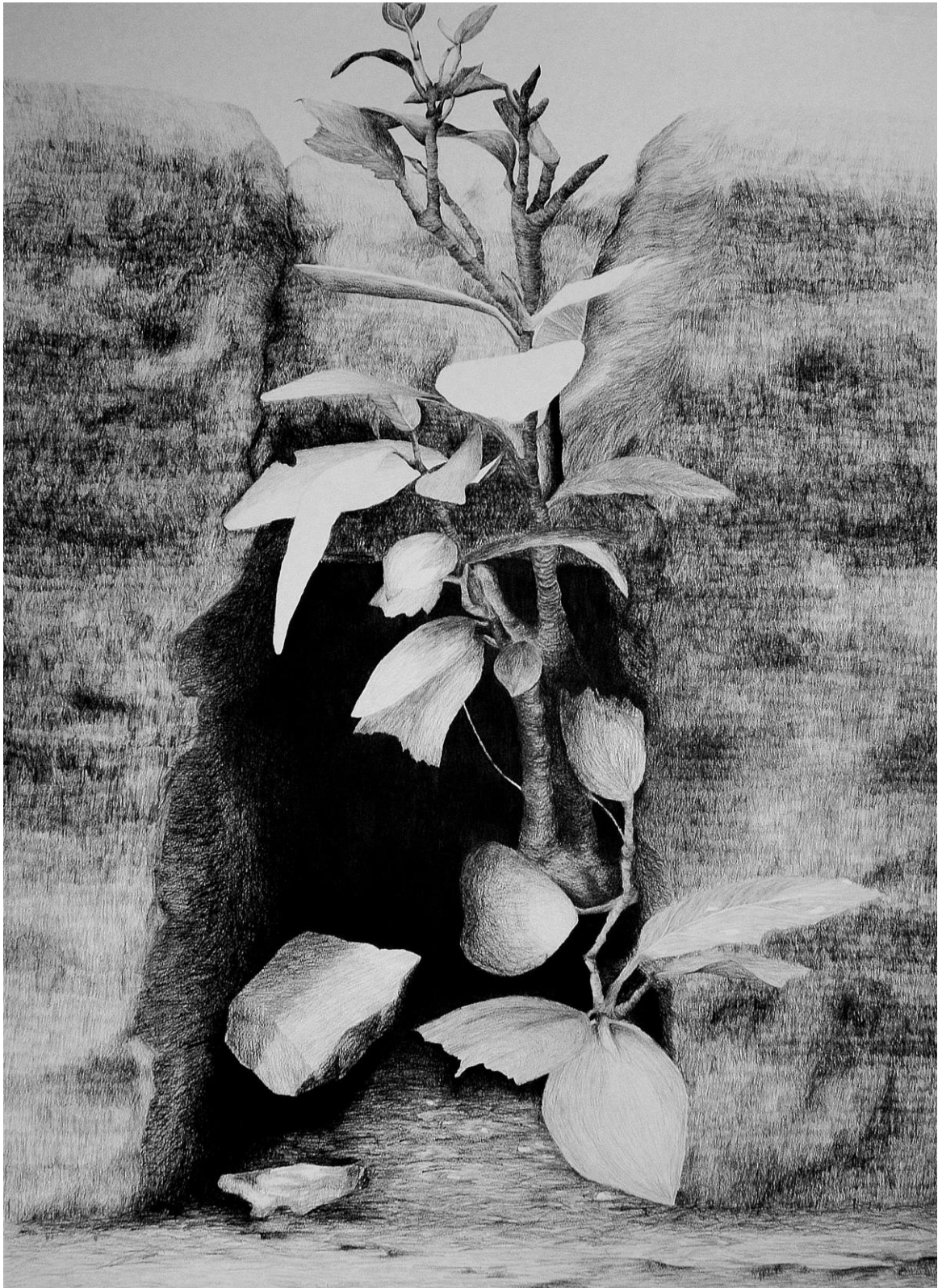


Figura 14. **Claudia HAMERSKI (1980)** | *Rua General Câmara, 318*, 2014
Grafite sobre papel, 178 x 131 cm | Acervo Fundação Médica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Se a erva daninha cresce em um local
que não supúnhamos que ela viesse a conseguir,
talvez seja o momento de aprender com essa façanha.*

Ana Flávia de Oliveira, 2016

É difícil, tendo em vista a riqueza de objetos e lacunas que o tema deste trabalho possui, pensar em considerações finais. Como já foi mencionado, a poética de muitos artistas contemporâneos é atravessada por questões ecológico-ambientais. Todavia, poucos são os discursos no campo da história, teoria e crítica da arte que lançam olhar sobre essa produção. Mais difícil ainda, é encontrar narrativas dessa natureza que incluam as paisagens atribuídas a tradição dos “artistas viajantes”. Isso ocorre devido ao *modus operandi* mais tradicional da História da Arte, o qual tende a agrupar os objetos artísticos dentro de períodos, a partir, principalmente, de suas características formais. No caso do estudo das paisagens produzidas pelos artistas mencionados, o viés mais comum as associa à construção de uma nacionalidade, observando o olhar do “outro estrangeiro” sobre as terras brasileiras.

Eu poderia ter optado por esse legado historiográfico, analisando a produção de Maria Graham sob essa ótica, tendo em vista que estaria pisando em um terreno mais seguro, rico em referências e, portanto, com menor chance de ser incompreendido. Todavia, optei por deixar de lado a comodidade e me afastei dessa abordagem. Primeiramente, assumi o risco do anacronismo, ao questionar a possibilidade de pensar as paisagens produzidas pela artista inglesa, na segunda década do século XIX, como dispositivos críticos dentro de debates ecológicos. Depois, quando sugeri aproximações entre obras de artistas de períodos, épocas e contextos muito distintos.

No primeiro capítulo, comecei o itinerário dialogando com a paisagem. Repensando todo processo, acredito que essa escolha não foi feita por mim, pois a própria imagem se impôs, no sentido em que seus detalhes compositivos foram o *passaporte* para iniciar essa pesquisa. Isto é, ao perceber os contrastes, entre a exuberância da natureza e seu princípio de destruição, desenhados por Graham em *Salta de água*, o mote dessa pesquisa começou a tomar proporção. As inquietações que surgiram impulsionaram um desafio: tais elementos podem suscitar a presença de um

tom *político* na imagem? Essa paisagem pode ser um *dispositivo crítico* dentro dos discursos ecológico-ambientais?

Com essas linhas soltas que a própria gravura me trouxe, fui tecendo outros sentidos para ela. Ou seja, desenvolvi um discurso objetivando dar *materialidade* às questões que me atravessaram a partir da experiência com as paisagens que analisei, sem me deter na recuperação do olhar exato da época em que elas foram produzidas. Logo, o que está posto nesse trabalho tem uma considerável camada subjetiva. Todavia, conforme Daniel Arasse aponta, até o historiador que aposta na busca por uma “verdade absoluta” nas imagens, estará olhando para elas de forma anacrônica e, conseqüentemente, criando ficções, as quais não deixam de tomar proporções interessantes e enriquecedoras.

Ainda, essa perspectiva ajuda a pensar em um dos objetivos do trabalho: dar maior visibilidade à produção artística de Graham. O referido autor chama a atenção para outra herança da visão anacrônica de Foucault: ao comentar da pintura *As meninas*, tal como a viu, o filósofo teria democratizado a obra, pois “[...] permitiu levantar novas questões, que nos fez olhar o quadro mais de perto e, em muitos casos, pela primeira vez” (ARASSE, 2014, p.100). De certa forma, mesmo que possa parecer uma ideia pretensiosa, o olhar político que lancei sobre as paisagens da artista britânica – se aceito ou revogado, nesse momento não importa – as retirou da inércia a qual pareciam destinadas: o esquecimento dentro das páginas de um diário ou das coleções pouco acessadas em museus estrangeiros (mais de 200 imagens concebidas pela artista estão aguardando estudos aprofundados, concentradas em duas coleções: do Museu Britânico e do *Kew Gardens*). Além disso, como mencionei na introdução, um dos dispositivos que movimentou esse estudo – a mostra coletiva *Salta D’água: dimensões críticas da paisagem* – conferiu certo protagonismo a uma dessas imagens, fazendo-a dialogar com a produção de outros artistas que também apreenderam a paisagem, em diferentes tempos, meios e linguagens.

Entretanto, como foi sublinhado, mesmo em uma abordagem com tal característica, não significa que não se busque aportes teóricos que auxiliem na compreensão das inquietações surgidas a partir do próprio objeto. Nesse sentido, aparece o estudo empreendido por Anne Cauquelin, principalmente quando ela menciona que o interesse pela paisagem desperta preocupações ecológicas. Ainda,

lancei mão da abordagem sugerida por Mitchell, a qual incentiva a visualização de pinturas de paisagem sob uma ótica política. Porém, estendi o que o autor prescreve a outros meios de apreender o ambiente natural, como os desenhos de Graham (e as gravuras feitas a partir deles). Também foi fundamental para o foco da minha pesquisa, a apropriação que Mattos faz do recurso teórico-metodológico proposto pelo historiador da arte norte-americano, aplicando-o em análises de paisagens produzidas no Brasil. Nesse empenho, a pesquisadora destaca o artista Félix-Émile Taunay como o *precursor* de uma crítica ambiental a partir da sua pintura de paisagem. Tendo em vista que as paisagens de Graham – elaboradas em momentos anteriores às do artista francês – possuem soluções semelhantes às que a autora evidencia, sugeri que sua abordagem necessitaria de uma atualização.

Também busquei referenciais relacionados com a ideia de crítica ambiental no período em que Graham esteve produzindo no Brasil. Ressalto: essa investigação não foi feita com o intuito de trazer discursos da época que possibilitassem afirmar a intencionalidade da artista em desenvolver tal questão em sua obra, mas observá-los como disparadores que possam ter atravessado sua poética. Com esse propósito, mergulhei em seus escritos, extraíndo algumas evidências de que a questão ambiental não era estranha à viajante, bem como a pessoas com quem ela mantinha estreita relação, ou cuja produção ela admirava, como José Bonifácio e Alexander von Humboldt, respectivamente. Questionei afirmativas que associam as paisagens produzidas por ela a um interesse meramente imperialista ou de catalogação botânica, tendo em vista o forte apelo estético que imprimia a sua produção, bem como sua posição sensível diante da cena retratada. Entendimentos que ficam claros, pelo menos para mim, quando percebo que as paisagens foram idealizadas, ou direciono a atenção para o tensionamento entre suas palavras e imagens.

Outro aporte utilizado foram os estudos do professor José Albelda, os quais apontam para a necessidade de uma “reconstrução da paisagem” no contexto ecológico complexo em que estamos vivendo. Estendi essa sugestão do autor – que foca na concepção de paisagens no âmbito da arte contemporânea – para a possibilidade de renovar os discursos feitos no campo da História da Arte que têm como objeto de análise a apreensão da paisagem. Essa investida ampliou a discussão acerca do contraste entre a exuberância e a destruição da natureza, o qual verifiquei em *Salta de água*, bem como na obra de outros artistas que analisei nesse capítulo. O que eu observei em

relação à gravura *A Árvore do Dragão, em Tenerife* vai ao encontro do que o pesquisador espanhol chama de *metáfora da ferida*: o rompimento de uma camada contínua, como uma fissura em algo sólido, ou seja, remetendo à ação humana sobre o meio ambiente, o uso irracional dos recursos naturais.

Com esse estímulo, fiz algumas paisagens de Graham viajar, dialogando com a produção de outros artistas, de épocas, geografias, contextos, suportes e linguagens diferentes. Nesse movimento, fica claro o quão enriquecedora pode ser uma abordagem pela via anacrônica, pois as obras concebidas na contemporaneidade carregam questões que nos ajudam a entender indagações surgidas frente às imagens de outros tempos. Desse trânsito, desponta o questionamento: tocados pelo caos ambiental contemporâneo, os artistas Lilian Maus e Marcelo Chardosim não estariam atualizando o *desastre assinalado* por Graham, no início do século XIX?

Na segunda parte do trabalho, impulsionado pela metodologia do anacronismo histórico proposta por Didi-Huberman, a qual eu constatei ser enriquecedora na breve aplicação que fiz anteriormente, tomo como ponto de partida uma paisagem de Claudia Hamerski, sugerindo conexões com outras obras de Graham. Como está claro, o fio condutor que tece a trama do trabalho é a relação entre a apreensão da paisagem e seu potencial político. Todavia, a abordagem, agora, afasta-se da “denúncia” pela representação da destruição do meio ambiente. As imagens analisadas nesse capítulo mostram a natureza em seu estado exuberante, podendo alcançar uma dimensão crítica, ao tocar o espectador pela incerteza, relacionada com a iminência da devastação, ou até mesmo pela constatação da ausência daqueles elementos no meio urbano, ou seja, a sensibilidade das artistas impressa em suas paisagens cria um elo, espécie de ponte que convida o observador a se reencontrar com a natureza.

Novamente, são os detalhes compositivos das imagens que trazem as questões que movem meu discurso. Com notável habilidade na técnica do desenho, Claudia transforma os pequenos elementos vegetais, os quais encontra nos seus itinerários pela cidade de Porto Alegre, em paisagens super-ampliadas. Assim como nas paisagens de Graham, ela destaca as *plantinhas* como protagonistas da cena. Em tais composições, é perceptível a inversão de ponto de vista, trazendo a sensação de que estamos vendo a planta de baixo, ou no mesmo patamar, exatamente como enxergamos e nos relacionamos com os monumentos. Dessa percepção, extraí o mote que conduziu o

capítulo: a possibilidade de ver a apreensão da *natureza como um monumento* a ser reverenciado. Da mesma forma que na seção anterior, recorri primeiramente ao que as imagens me “dizem”, no que tange às soluções das artistas, suas semelhanças e suas diferenças, mas também busquei aportes nos seus escritos – ou no que Claudia me contou em entrevista –, bem como ideais que eram comuns à época de Graham, os quais sobreviveram e foram atualizados na contemporaneidade.

Além disso, o estudo de Mattos seguiu me acompanhando, pois a partir do que ela observa em outra obra de Taunay – na qual ele representa o primeiro reservatório de água do Rio de Janeiro –, resgata uma discussão levantada no século XIX por Théodore Rousseau, quando esse escreve uma petição ao rei solicitando a preservação de uma floresta da França como *Monumento Natural*. Com isso, a autora sugere que Taunay representou a própria floresta como monumento e não a construção feita pela mão humana. A solução evidenciada por ela é semelhante ao que percebi no desenho *A Árvore da Gamela, num jardim da Bahia*, de Graham, contribuindo para o diálogo sugerido neste capítulo.

Outra característica que colabora para vermos as obras das artistas como dispositivos críticos da relação entre o homem e a natureza é sua ligação com o que Albelda chama de *ferramenta empática*. Ambas, com aproximações tanto em seus processos criativos quanto nas obras em si, bem como nas diferenças sinalizadas, evidenciam a existência de laços afetivos com o meio que observam, posteriormente, esses levam à idealização das paisagens, as quais, por sua vez, são capazes de inverter uma lógica antropocêntrica. Elas mudam o *status* – de “ervas daninhas” ou plantas nocivas – das espécies vegetais que representam.

Ainda, a partir das conexões entre as duas artistas (tanto entre as características compositivas e temáticas das obras quanto entre seus processos criativos), questionei a possibilidade de ampliar o próprio conceito de “artista viajante”. Ou seja, uma abordagem com viés anacrônico sobre essa produção iconográfica possibilitaria um *desvio* nos limites tradicionalmente impostos a ela, redimensionando a historiografia da arte sobre esse tema?

Encarando minha própria pesquisa como uma *viagem*, me encaminho para o momento final, aquele cujo encantamento pelos lugares visitados antecipa certo sentimento nostálgico e estimula o desejo de retorno. Ao longo do caminho, encontrei

vários *brotamentos* que podem ser regados e se expandir. Um deles é o próprio Trabalho de Conclusão de Curso em História da Arte que aqui é apresentado, o qual, conforme mencionei na introdução, enxergo como “erva daninha”, pois ele germinou em um terreno dominado por adeptos ao concreto, onde poderia – e ainda pode – não ser bem acolhido. Com isso, quero dizer que, ao investir em uma narrativa anacrônica, tanto no que tange analisar paisagens produzidas no século XIX a partir do meu olhar contemporâneo, como na aproximação entre artistas de diferentes períodos, assumo o risco da incompreensão, tendo em vista que a disciplina onde esse trabalho está ancorado frequentemente toma tal metodologia como um problema que deve ser vencido para se alcançar a *pureza* da linearidade histórica e sua sucessão de fatos comprovados documentalmente.

Enfim, existe uma dimensão crítica nas paisagens analisadas? O próprio exercício de escrita desse trabalho e todo meu processo de pesquisa ao longo da graduação fazem com que eu prefira deixar essa questão – e outras – em aberto. Percebi que, quando trabalhamos com imagens, afirmativas fechadas e conclusivas são limitadoras. Quando propus observar as paisagens de Graham sob uma ótica política, inúmeras vezes eu fui advertido por colegas e professores, questionado sobre a validade desse discurso, tendo em vista que o senso comum observa o contexto da época em que esses desenhos foram produzidos, apenas pelo viés do imperialismo, da usurpação dos bens naturais. Todavia, ainda que eu não tivesse recuperado a existência de ideias contrárias a essas em tal período, as quais denotariam a existência de um pensamento crítico em relação à exploração do meio ambiente e que poderiam ter atravessado a poética da artista britânica, eu estava interessado na forma como essas imagens chegaram e eram percebidas por mim, bem como na possibilidade de construir um discurso a partir disso. Acredito na possibilidade de atribuir várias camadas de sentido a um mesmo objeto. Logo, o que está posto nesse trabalho não pode ser entendido como “verdade absoluta”, assim como qualquer narrativa feita a partir de imagens, por mais documentada que ela seja. Como sugere Ana Flávia de Oliveira, precisamos aprender a resistir com as “ervas daninhas”.

5. REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradutor: HONESKO, Vinícius Nicastro. Chapecó: Argus, 2009, pp. 55-76.

_____. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradutor: HONESKO, Vinícius Nicastro. Chapecó: Argus, 2009, pp. 25-54.

ALBELDA, José. Bioarte: entre el deslumbramiento tecnológico y la mirada crítica. *Arte y políticas de identidade: Murcia*, v. 10-11, 2014. pp. 113-134.

_____. Introdução a la iconografía de la crisis ecológica. *Fabrikart: Bilbao*, nº7, 2007. pp. 10-17.

_____. Los paisajes del declive: la Concepción del paisaje em el contexto de la crisis ecológica global. *Fabrikart: Bilbao*, n. 11, 2014. pp. 12-27.

_____.SGARAMELLA, Chiara. Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico. *European Journal of Literature, Culture and Environment*, v. 6, n. 2, 2015, pp. 10-25.

ALVARENGA, Luciano José. Monumento natural: bases jurídicas gerais e forma de criação. *MPMG Jurídico*, n. 16, 2009, pp. 37-38.

ARASSE, Daniel. O olhar do mestre. In: ARASSE, Daniel. *Não se vê nada*. Lisboa: KKYM, 2014. pp. 89-108.

ARRUDA, Gilmar. O chão de nossa História: natureza, patrimônio ambiental e identidade. *Revista Patrimônio e Memória*, v.2, n.2, 2006, pp. 110-125.

AVANCINI, José Augusto. A pintura de paisagem como índice identitário da Nação. In: AVANCINI, José Augusto; GODOY, Vinícius Oliveira; KERN, Daniela (organizadores). *Paisagem em questão: Cultura Visual, teorias e poéticas da paisagem*. Porto Alegre: UFRGS: Evangraf, 2013. pp. 13- 17.

_____. A produção bibliográfica atual sobre o tema da pintura de paisagem no Brasil. In: AVANCINI, José Augusto; GODOY, Vinícius Oliveira; KERN, Daniela (organizadores). *Paisagem em questão: Artes Visuais e a expansão da paisagem*. Porto Alegre: UFRGS: Evangraf, 2012. pp. 13- 17.

BANDEIRA, Julio. *A viagem ao Brasil de Marianne North: 1872-1873*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Metalivros, 1999.

_____. O viajante a paisagem brasileira. *Revista Porto Arte: Porto Alegre*, v. 15, n. 25, 2008, pp. 41-57

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Da minúcia à síntese: a paisagem em Pedro Weingärtner e Leopoldo Gotuzzo. In: AVANCINI, José Augusto; GODOY, Vinícius Oliveira; KERN, Daniela (organizadores). *Paisagem em questão: Cultura Visual, teorias e poéticas da paisagem*. Porto Alegre: UFRGS: Evangraf, 2013. pp. 133-141.

BRITO, Ronaldo. *Fato estético e imaginação histórica*. In: BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CANTON, Katia. *Natureza, olhar de artista*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2008.

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

CERDAN, Marcelo Alves. Maria Graham e a escravidão no Brasil: entre o olhar e o bico de pena e os leitores do diário de uma viajante inglesa do século XIX. *História Social: Campinas*, n. 10, 2003. pp. 121-148.

DANESE, Sérgio França. *A História verdadeira do pássaro-dodô*. São Paulo: Editora Saraiva, 1998.

DIAS, Elaine. *Paisagem e academia: Fékix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

DIAS, Reinaldo. *Gestão ambiental: responsabilidade social e sustentabilidade*. São Paulo: Atlas, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. O anacronismo fabrica a história. sobre a inatualidade de Carl Einstein. In: ZIELINSKY, Mônica. *Fronteiras*. Arte, Crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, pp. 19-53.

DIENER, Pablo. A viagem pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes. *Revista Porto Arte*: Porto Alegre, v. 15, n. 25, 2008, pp. 59-73.

_____; COSTA, Maria de Fátima. *Rugendas e o Brasil: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2012.

DUARTE, Constância Lima; MUZART, Zahidé Lupinacci. Pensar o outro ou quando as mulheres viajam. *Revista Estudos Feministas*: Florianópolis, n. 16, 2008. pp. 1005-1008.

FARIA, Francisco. *Despaisagem: desenhos*. Apresentação: DOLHNIKOFF, Luis. Primeiro de Maio: Edições Mirabilia, 2008.

FAVERO, Franciele; PEREIRA, Juliana Cristina. A experiência na paisagem: a vivência estética, o sublime e o menor. *Revista Textura*: Canoas, n. 30, 2014. pp. 107-123.

FOUCAULT, Michel. As damas de companhia. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema, Michel Foucault*. Tradução: BARBOSA, Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, pp. 194-205.

FRY, Carolin. *Os caçadores de plantas: as aventuras dos grandes exploradores botânicos do mundo*. Tradução: GOÇALVES, Eduardo Gomes. São Paulo: Editora Europa, 2014.

GIOIA, Mario. *No meio-fio*. 2016. Disponível em: <<https://www.claudiahamerski.com/no-meio-fio>>. Acesso em: 04/01/2018.

GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

_____. *Correspondência entre Maria Graham e a Imperatriz Dona Leopoldina e Cartas Anexas*. Tradução: LACOMBE, Américo Jacobina. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1997.

_____. Correspondência entre Maria Graham e a Imperatriz Dona Leopoldina e Cartas Anexas. In: *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, 1938.

_____. Escorço Biográfico de Dom Pedro I. In: *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, 1938.

GUIMARÃES, Leandro Belinaso; WORTMANN, Maria Lucia Castagna. Passando a limpo a Amazônia através da literatura de viagem: ensinando modos de ver. *Revista Espaço Pedagógico*, v. 17, n. 2, 2010, pp. 306-318.

_____; SALGADO, Gabriele Nigra; MELO, Sara; ZANCO, Janice. Tecendo educação ambiental e estudos culturais. *Pesquisa em Educação ambiental*, v. 5, n.2, 2010, pp. 73-82.

_____; SAMPAIO; Shaula Maíra Vicentini de. Educação ambiental nas pedagogias do presente. *Em aberto*, v. 27, n.91, 2014, pp. 123-134.

_____; SAMPAIO; Shaula Maíra Vicentini de. O dispositivo da sustentabilidade: pedagogias no contemporâneo. *Revista Perspectiva*, v. 30, n.2, 2012, pp. 395-409.

HAMERSKI, Claudia Ines. *Relações imprecisas: a fotografia e seu referente, desenho e fotografia*. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-graduação em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

- HASSLER, Márcio Luís. A importância das unidades de conservação. *Revista Sociedade e Natureza*. Uberlândia. v. 17, 2005. pp. 79-80.
- HERMANN, Carla. Representações botânicas e realidade. In: BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (orgs.). *Conexões: ensaios de história da arte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. pp. 163-175.
- HOLZER, Werther. Memória de viajantes: paisagens e lugares de um novo mundo. *Revista GEOgraphia*. Rio de Janeiro: Departamento de Geografia da UFF, ano II, n. 3. 2000. pp. 111-122.
- JAHREN, Hope. *Lab girl: a jornada de uma cientista entre plantas e paixões*. Tradução: RIGON, Daniela. Rio de Janeiro: HarperCollins, 2017.
- KOLBERT, Elizabeth. *A sexta extinção: uma história não natural*. Tradução: PINHEIRO, Mauro. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.
- LAGO, Pedro Correa do; BANDEIRA, Julio. *Debret e o Brasil: obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara, 2013.
- LAGO, Tomás. *La viajera ilustrada: vida de Maria Graham*. Santiago: Grupo Editorial Planeta, 2000.
- LIMA, Valéria Alves Esteves. *J. B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816 – 1839)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- LINKE, Ines. *Paisagens (Re)encenadas*. Anais do Colóquio do CBHA, 2014. pp. 803-811.
- LYDIA, Laura. *O projeto*. 2015. Disponível em: <<http://www.ervassp.com/p/o-projeto.html>>. Acesso em: 02/01/2018.
- MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de um concepto*. Madri: abada Editores, 2013.
- MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800 – 1850)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MATTOS, Claudia Valladão de. Artistas viajantes nas fronteiras da História da Arte. *Anais do Colóquio do CBHA*, 2008. pp. 283-290.

_____. Paisagem, monumento e crítica ambiental na obra de Félix-Émile Taunay. *19&20*, v.5, n.2, 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_fet_cvm.htm>. Acesso em: 22/10/2017.

_____. *Política da paisagem: arte e crítica ambiental no Brasil do século XIX*. Anais do Colóquio do CBHA, 2012. pp. 1577-1589.

MESQUITA, Ivo. *Viajantes contemporâneos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

MINISTÉRIO DO MEIO AMBIENTE. *Espécies ameaçadas de extinção*. Disponível em: <<http://www.mma.gov.br/biodiversidade/especies-ameacadas-de-extincao>>. Acesso em: 24/12/2017.

MITCHELL, W. J. T. *Landscape and power*. Chicago: Editora da Universidade de Chicago, 2 ed, 2002.

MONTEIRO, Rosa Cristina. Notícia do Brasil: fragmentos da Mata Atlântica no século XIX – um relato de Maria Graham. *Revista do Mestrado de História*. Universidade Severino Sombra, Vassouras. v. 6, 2004. pp. 45-80.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. *Revista Educação*, Porto Alegre, v. 22, n. 37, 1999, pp. 7-32.

MOURA, Paula. *Mais da metade das espécies de árvores da Amazônia estão ameaçadas*. 2015. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/meio-ambiente/ultimas-noticias/redacao/2015/11/20/mais-da-metade-das-especies-de-arvores-da-amazonia-estao-ameacadas.htm>>. Acesso em: 24/12/2017.

OLIVEIRA, Ana Flávia. *Arte, sustentabilidade e experiência educativa: que produções de sentido são possíveis nesse tensionamento?* Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes Visuais). Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2016.

PÁDUA, José Augusto. *Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786 – 1888)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

PADUA, Suzana. *Afinal qual a diferença entre conservação e preservação?*, 2006. In: <<http://www.oeco.org.br/colunas/suzana-padua/18246-oeco-15564/>> Acesso em: 10/12/2017.

REMOR, Leonardo. *O vento dissipa as lembranças de uma realidade anterior*. Rio de Janeiro: Imago, 2015.

RIBEIRO, Wagner Costa; ZANIRATO, Silvia Helena. Patrimônio cultural: a percepção da natureza como um bem não renovável. *Revista Brasileira de História*, v. 26, n.51, 2006, pp. 251-262.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A incerteza entre o medo e a esperança*. IN: VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Júlia (Orgs.). 32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

SILVA, Isadora Eckardt da. *O viés político e histórico de Maria Graham em Diário de uma Viagem ao Brasil*. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária). Universidade estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SILVA, Maria Antonia Couto da. Representação da paisagem e crítica ambiental: comentário sobre o álbum Brasil pitoresco, de Charles Ribeyrolles e Victor Frond. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 10, 2008.

SOMMER, Michelle (Org.). *Práticas contemporâneas do mover-se*. Rio de Janeiro: Editora circuito, 2015.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. Tradução: FILHO, João Roberto Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TREVISAN, Anderson Ricardo. O viajante europeu como mediador cultural: Debret, Maria Graham e o Brasil oitocentista. *Anais VII Simpósio de História Cultural*, 2014.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução: OLIVEIRA, Lívia de. Londrina: Eduel, 2012.

VERAS, Eduardo. Temporalidades da paisagem: Marina Camargo e Augustus Earle. *Anais do XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, 2014. pp. 775-780.

VIEIRA, Daniel de Souza Leão. Paisagem e imaginário: contribuições teóricas para uma história cultural do olhar. *Fênix-Revista de História e Estudos Culturais*, ano III, n. 3, v.3, 2006.

VOLZ, Jochen; REBOUÇAS, Júlia. *32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016.

WULF, Andrea. *A invenção da natureza: a vida e as descobertas de Alexander von Humboldt*. Tradução: MARQUES, Renato. São Paulo: Planeta, 2016.

ZUBARAN, Maria Angélica. A vistosa vestimenta vegetal do Brasil: Maria Graham e as representações da natureza tropical no século XIX. *Revista Textura: Canoas*, n. 11, 2005. pp.57-63.

_____. O olhar de uma inglesa-viajante sobre o Brasil oitocentista: o diário de viagem de Maria Graham (1821-1824). *Métis: história & cultura*, v. 3, n. 5, 2004, pp. 253-271.

6. APÊNDICE

6.1. ENTREVISTA COM CLAUDIA HAMERSKI

Entrevista realizada com a artista Claudia Hamerski no dia 18 de outubro de 2016, na casa dela, onde também está localizado seu ateliê, em Porto Alegre.

DIEGO: Eu gostaria que você falasse brevemente sobre sua formação e trajetória como artista.

CLAUDIA: Eu tenho a primeira formação, do Ensino Médio, em Magistério, como professora. Comecei a carreira profissional dando aulas, lá na cidade onde eu nasci, em Seberi. Vim para Porto Alegre para estudar arte, necessariamente desenho, era o que me interessava: entrar na universidade para estudar arte, mas com foco em desenho, porque eu já tinha a habilidade de desenhar e queria ver como eu poderia usar isso como um trabalho de arte. Quando vim para cá [Porto Alegre], eu dava aulas e estudava. Foquei minha graduação no desenho. Quando fiz ainda, eram as habilitações, então fiz a primeira a graduação em desenho e meu orientador foi o Alfredo Nicolaiewsky. Quem estava na banca da graduação eram a Mônica (Zielinsky) e o Flávio (Gonçalves). Desenvolvi um projeto na época que consistia em caminhar pela cidade, fotografar imagens das árvores, das copas das árvores, e depois fiz um desenho que se afastasse um pouco desse referencial e que produzisse outras possibilidades de interpretação para quem estava olhando. A ideia do projeto era essa: criar uma rede, uma superfície na parede.

Depois que terminei essa graduação, continuei no Instituto de Artes e fiz uma pesquisa sobre um trabalho do Walmor Corrêa, especificamente a *Biblioteca dos enganos*, pois eu tinha trabalhado na edição da Bienal que tinha esse trabalho, não lembro exatamente qual era, mas tinha um foco voltado para o desenho, não sei se era a sétima, mas era a mostra *Desenhos das ideias* que ficava ali no MARGS e tinha muitos artistas do desenho. Esse trabalho do Walmor me impressionou, porque era a partir de uma pesquisa dos viajantes, o Von Ihering⁴⁶ era o viajante que ele usava como base, que era quem catalogava os animais da região. Então a partir dos estudos desse viajante, ele desenvolveu a *Biblioteca dos enganos*. Daí eu fiz um

⁴⁶ Hermann von Hering (1850 – 1930): naturalista alemão que veio para o Brasil em 1880 identificando e catalogando espécies de aves e mamíferos.

estudo sobre crítica genética. Há quem discorde desse termo, prefere documento de trabalho, mas eu fiz mais com base no conceito de crítica genética para estudar os documentos utilizados por ele. Eu me interessava em pensar como surgiu esse desenho dele, enfim, as referências de desenho e dos próprios viajantes, que se relacionavam com a ideia de caminhar, percorrer um espaço representando o que viam. No caso, essa pesquisa do Walmor era mais catalográfica, mas eu me identificava com a questão do caminhar e fotografar as árvores, desenhar a partir delas. Uma ideia completamente diferente dos viajantes, mas que eu encontrava relação.

Paralelo a isso, eu dava aula quando vim para cá, daí conheci uma galeria que é a Galeria do Instituto Moreira Sales com foco em fotografia e pesquisa, então eu comecei a trabalhar nessa galeria e deixei de ser professora. E sempre trabalhei nas Bienais. Depois acabei indo trabalhar no Santander Cultural, então, senti a necessidade de também fazer um estudo mais aprofundado nesse sentido, no educativo, focar em pensadores sobre a arte-educação, fui fazer uma especialização na FAGED, que era Pedagogia da Arte. Foi bacana, porque tinha várias áreas do conhecimento, como teatro, além das artes visuais, estética, sociologia. Paralelo a isso, eu continuava pesquisado, produzindo, estudando. Quando estava fazendo a especialização, passei no Mestrado, para fazer um estudo a partir do caminhar e fotografar, mas desde 2007 ou 2008, por aí, comecei a não só fotografar as copas das árvores, que foram meus primeiros trabalhos de desenho, mas passei a fotografar também as plantas que nasciam nas fachadas, nos muros, nos fios de luz, na calçada, no chão. Isso começou a despertar meu interesse e eu fui fotografando. Mais ou menos por 2010 comecei a olhar para isso com a ideia de que poderia ser um trabalho, mas a partir de um contato que tive, em 2009, com um grupo de artistas uruguaios que desenvolveu um projeto na Bienal daquele ano, que era TDUEPURC, a sigla do projeto deles, *Transposição de um Estudo para um Retrato Comum*. A ideia deles era reunir um grupo de artistas e ir para uma cidade que fosse pequena e que possibilitasse o convívio com as pessoas, e lá cada artista ia trabalhar com algum aspecto, por exemplo, a vegetação, as pessoas da cidade, a arquitetura, o deslocamento. Eles lançaram o edital, uma convocatória para artistas que estivessem interessados em participar do projeto, na edição da Bienal que tinha a residência *Artistas em Disponibilidade*. Inclusive o Eduardo (Veras) esteve lá onde aconteceu a

residência, em Riozinho e fez uma conversa com a gente. Então ele sabe desse trabalho. Eu me interessei e acabei indo. A gente ficou 14 dias em Riozinho que é uma cidade aqui perto. Eu achei bacana, pois é uma cidade muito pequena, com hábitos de cidade pequena, desde ter uma igreja que toca o sino para avisar várias coisas, por exemplo, se alguém morreu. Fiquei surpresa de ao lado de Porto Alegre ter isso. Essa convivência lá foi muito bacana, pois a gente estava lá só para produzir arte, e esse era o foco. Além de a gente estar sempre focado trabalhando, nós tínhamos a troca, de um observar o outro. Os artistas foram bem abertos na proposta, eles queriam apenas que a gente fosse junto e desenhasse ou desenvolvesse outra coisa, deixaram a gente livre, mas eu sabia que o que me interessava era desenhar a vegetação, então eu comecei a fazer desenhos disso. No final, a gente começou a perceber que os desenhos começaram a se contaminar, tu olhavas o desenho do outro e dali um pouco isso começava a se misturar com o teu. Depois percebi que era mais ou menos o que eles queriam, por isso a questão do retrato comum. Lembro que eles comentaram que foi a edição que mais teve material bacana para eles trabalhar, tanto que ela é um pouco mais grossa do que as outras.

Achei muito bacana isso de olhar para uma coisa que na minha cidade eu tinha muito, pois eu nasci no meio rural, em um sítio. Então tinha uma mata perto de casa, tinha um açude, campo, potreiro enorme, essas coisas. Então aquela riqueza de vegetação ali na minha cara e de repente quando venho para POA estudar, eu olho para isso de alguma forma, meio que procuro isso, sei lá, procuro o céu, procuro alguma coisa que aqui não tem muito. Daí, quando eu vou para essa cidadezinha eu resgato aquilo que tinha lá, toda hora, que eu olhava de outro jeito. Achei interessante pensar essas coisas.

Eu voltei para cá, e aqui em POA eu conversei com alguns amigos artistas e propus um projeto para um edital da prefeitura que era de fazer um ateliê a céu aberto, lá no Gasômetro, no terraço do quarto andar. Seria essa ideia de fazer essa troca, porque eu achei aquela experiência bacana, e ainda poder envolver as pessoas que circulavam por ali, que sempre circulam. As pessoas não vão até o Gasômetro para ver uma exposição, a não ser quem já é do meio, do campo da arte, a maioria vai para ver a paisagem, para ver outras coisas. Então talvez a interação pudesse trazer outro olhar, a ideia era essa. Também como e o que a gente produzia dessa

interação. A gente se reunia todo final de semana para trabalhar, mas nem sempre estavam os cinco artistas, às vezes estavam dois ou três. A gente foi produzindo o material e depois apresentou em uma exposição que o título era *Observatório*, até tem um blog que tu podes olhar depois, se te interessar. Várias coisas surgiram daí: pintura, foto, vídeo, desenho. Foi aí que eu fiz os primeiros registros, pensando como trabalho, dessas plantinhas, dessas vegetações que nasciam especificamente no terraço do quarto andar, ali nas fissuras que tinha e nas rachaduras daquele piso, ou do próprio muro. Então fiz um trabalho que se chamou *Paisagens ampliadas*, pensando aquela imagem da vegetação, da plantinha como uma paisagem. Não fiz grandes ampliações, eram fotografias em tamanho normal, mas digamos que já dando um enfoque para isso, não estava bem resolvido para mim, digamos.

Foi esse projeto que eu lancei, com esse título, *Paisagens ampliadas*. Pensar essas vegetações que nascem despreziosamente, onde a gente não quer, como paisagem. Como eu poderia ampliar isso e trazer como uma imagem de paisagem? Inicialmente, a minha ideia era fazer fotografia, ampliando em grandes dimensões. Eu fiz algumas ampliações de uma série que eu fotografei no DMAE, que é um parque. Eu fiz uma série de fotos lá, mas fotografando a planta que nascia na escada, e não no lugar propício para nascer, ou então, um broto no tronco da árvore, ou a vegetação que nascia no cano de escoamento, então, digamos, aquilo que resistia no contexto da arquitetura. A partir dessas imagens, eu ampliei elas e fiz algumas anotações no meu caderno. Eu vou te mostrar. [*pausa para buscar o caderno*]. Digamos assim, eu não sou uma pessoa de esboços, até o meu caderno de esboços é meio sério [*risos*]. Aqui tem uma fotografia que é lá do Gasômetro, e eu sempre vou anotando coisas que eu vou pensando a partir disso. Essas aqui são fotografias que são lá do DMAE. Eu fiz algumas anotações em desenho, que acabou não entrando na proposta, mas sugeria uma paisagem, então eu comecei a procurar imagens que sugerissem paisagem. Enfim, foi a partir desses esboços no caderno, que em uma apresentação com os colegas de uma disciplina do Paulo Silveira, de Metodologia, que ele propõe que a gente apresente nosso projeto de Mestrado. A gente faz uma troca, tu pegas meu projeto de Mestrado e eu pego o teu, e um avalia o projeto do outro. Então em uma dessas apresentações, mostrei esse meu trabalho e mostrei uma dessas anotações em desenho e, juntos, a gente começou a conversar do por que isso não ser desenho em vez de ser fotografia. Fiquei pensando sobre isso e depois eu

acabei trabalhando não só com ampliação fotográfica, mas com desenho. Surgiram trabalhos como esses que tu está vendo aqui [*aponta para os trabalhos*] com fotografia e desenho colocados lado a lado, para pensar as relações, pois é a mesma imagem, mas desenho e foto são meios diferentes. Acabam sendo coisas diferentes também, quando tu apresentas. Eu pensei que o desenho acabaria sendo mais interessante, pois no desenho tu consegues produzir uma ilusão, entre aspas, tu consegues trazer elementos, não precisa nem acrescentar alguma coisa, mas só transformar aquela foto em desenho já muda o caráter, trazia com mais força aquilo que eu queria, que era uma ideia de paisagem, de pensar que, de repente, aquele buraquinho ali na calçada é uma caverna, nesse sentido. Então eu desenvolvi até o final pensando nisso. Eu lembro que na qualificação levei os desenhos. Os primeiros desenhos que eu fiz eram com grafite 6B, que era um material que eu trabalhava antes, que eu conhecia e que me interessava, mas ele refletia muito. Depois eu posso até te mostrar, pois eu os tenho guardados, eu nunca soube o que fazer com esses desenhos. Aí eu fui questionada sobre o material que eu estava usando. Então teve também a investigação de achar o material que não refletisse. E também o papel que eu estava usando era um papel não muito encorpado, que ficava meio ondulado. Aí eu fui atrás para achar outro material que melhorasse a visualidade do trabalho, uma coisa bem da apresentação mesmo, que foi o questionamento da Maria Ivone. Ela trouxe a questão também do preto e branco, com isso eu fui atrás de pesquisar o trabalho do Mário Rönhelt, pois ele também usa a projeção para ampliar as imagens, e foi interessante entrar em contato. Adoro o trabalho dele, é um dos artistas que eu mais gosto. Gosto muito do desenho do Alfredo (Nicolaiewsky) também, por isso ele foi meu orientador. E aí eu fui atrás e encontrei esse lápis [8B] que era um material que eu já conhecia, mas que eu não gostava, na verdade. A sensação do atrito do lápis com o papel não é agradável, mas quando eu comecei a trabalhar, eu não sei, acho que com a prática, tu começa a ver como tu tens que usar, não só pela composição do lápis, mas até o sentido que tu usas ele para conseguir ter esse preto que muitas pessoas acham bacana, essa coisa do preto total, absoluto e que não é carvão, não é pastel seco. Por que não usar carvão, pastel seco, nanquim? Como tem áreas de preto maiores, facilitaria, mas aí com todos esses materiais eu não consigo ter o mesmo efeito que eu consigo ter com o lápis. O nanquim reflete.

DIEGO: E tu tentaste com esses outros materiais?

CLAUDIA: Sim, até tenho um trabalho feito com pastel, que não está aqui, está na Mamute. Se tu quiseres aparecer lá para ver outras coisas. Só que, por exemplo, um trabalho como aquele ali [*aponta para trabalho*] que tem um detalhamento bem grande da vegetação ali em cima, com pastel eu não conseguiria fazer. Talvez outra pessoa conseguiria, mas eu não. Acho que ele se presta para linhas, mais da arquitetura. Só se tivesse um lápis, até tem, lápis de carvão eu até já usei, mas igual ele quebra muito, tu não conseguirias fazer muitos detalhes que é preciso para fazer esse desenho. O lápis que eu trabalho já tem um grafite meio grosso pra isso, então tem que ficar apontando, afinando toda hora. Por isso também que tem as lascas que vão sobrando desse apontamento e tanto lápis usado.

Depois de terminar a pesquisa do mestrado, na banca a Elaine (Tedesco) trouxe coisas que eu achei muito bacana, que foi isso de pensar que quanto maiores eles ficavam mais eles traziam essa aura que me interessava. Como no caso dessa pesquisa de Mestrado, que a ideia era a de transpor aquela vegetação dando um ar de paisagem, com a ampliação, na observação dela, ficava mais evidente isso. Também, a questão de pensar como eles poderiam ser se fossem mínimos, como eu poderia trabalhar isso. Ela trouxe esses questionamentos mais da parte plástica, da parte do trabalho prático que eu fiquei pensando. Além de todas outras coisas que trouxeram da parte da teoria, das relações foto/desenho.

Fiquei pensando a partir disso, e acabei desenvolvendo outros trabalhos que eu não chamo de série, nem esses trabalhos aqui, nem os que estiveram na exposição, eu acho que são momentos do trabalho em si. Não chego a considerar série, talvez em algum momento eu possa ter falado a palavra série, mas série, eu diria, dentro do que eu fiz até agora, são as fotografias do DMAE, pois são cinco fotografias dentro de um local específico, mas os desenhos em grande formato eu não considero que seja uma série, talvez um grupo de trabalhos desenvolvidos naquele período.

Enfim, a partir desses comentários que surgiram a partir do mestrado, eu desenvolvi trabalhos em grandes dimensões que estiveram expostos ano passado lá no IEAVi [Instituto Estadual de Artes Visuais]. Lancei uma proposta que trazia como proposição os trabalhos do mestrado, mas no final eu apresentei aqueles em grande dimensão que tinham cerca de 1,50 por 1,80, 1,50 por 1,90 e 1,50 por 2,0 metros.

Bem grandes e com esse mesmo foco: fotografar as vegetações e ampliar para uma escala de paisagem. A proposta daquela exposição que se chamava *Passagens* tinha a intenção de pensar a passagem da foto para o desenho e também a questão do processo. Então eu apresentei as fotografias, os trabalhos que eram foto e desenho, e esses maiores, mostrando como isso acontecia, sem estar dito.

A partir desses desenhos em grandes dimensões eu lancei uma proposta para o doutorado que trazia o termo *topofilias*, pois para desenvolver esses desenhos tem mais ou menos o tempo de uma semana, ou mês, dependendo do desenho e do tanto que tu trabalhas todo dia. Às vezes tem uma questão de cansaço físico, precisa dar um tempo para depois seguir. Já tive tendinite, já tive que tomar ibuprofeno e tu não podes tomar por muito tempo em sequência. Então já percebi, quando vejo que estou forçando demais, dou uma folga de um dia ou dois para depois continuar, mas isso acontece principalmente nas áreas que tem preto, porque é um trabalho mais mecânico. Esse tempo de convivência, em que coloco o papel na parede e desenho na vertical. Eu desenho, eu me afasto e às vezes eu fico de um dia para o outro sem desenhar para observar coisas. Às vezes para dar um tempo mesmo. Essa convivência faz com que tu vás pensando várias outras coisas a partir daquilo. Desde desdobramentos, até coisas que aquilo te traz: memórias, reflexões, algum autor que tu leu, principalmente quando tu estás fazendo tua pesquisa de mestrado tu vais lendo. Essa convivência no ateliê, e essas camadas que surgem do estar fazendo sempre me interessaram, e eu pensei que eu gostaria de falar sobre isso no doutorado. Então, por isso, que eu trouxe a proposição de pensar a *topofilia*, de pensar esses lugares, não necessariamente a imagem que eu capturo na cidade, pois o conceito de *topofilia* que vem de um geólogo, que é o Yi-Fu Tuan, tem a ver com locais de afetos. Seria mais pensando mais no ambiente, por exemplo, a casa onde tu nasceste, ou uma cidade, nesse sentido. Por isso eu não poderia pensar que um lugar que eu passei na rua e vi e fotografei rapidamente seria um lugar de afeto. Não é esse o local de afeto. O local de afeto é aquilo que é produzido no desenho, naquela convivência que eu falei antes, de estar todo dia ali, olhando, observando a margem e desenhando, pensa, vê. Às vezes vai olhar outras referências tanto de desenho quanto de imagem fotográfica. Agora eu vou fazer tal coisa, agora eu vou fazer uma folha, agora eu vou fazer um muro. O muro ainda é um grande desafio [*risos*]. É aí que eu vejo que vão criando essas várias camadas, pois o desenho também tem

relação com coisas da tua memória, o que tu pensas. Acho que quando eu era criança, e talvez todas as crianças, tem essa coisa de ver as coisas muito maiores do que elas são e de ficar imaginando coisas. Tudo isso vem quando tu estás ali trabalhando. Tu comesças a lembrar de alguma coisa que tu fez. Aí que vai se criando esse local de afeto, por isso pensar esses espaços como *topofilias*. Acabou que o projeto foi aprovado, mas eu não passei na prova. Melhor, eu passei na prova e depois não passei na entrevista. Minhas notas ficaram baixas, por isso eu não entrei no doutorado. Mas, a proposta estava pronta. O pensamento sobre isso, sobre *topofilia*.

No ano passado tinha surgido um convite para fazer uma exposição no museu [MARGS]. Então desde lá eu estava pensando o que seria. O convite foi em maio e em junho ou julho eu já tinha tudo esquematizado do que seria a exposição. De lá até hoje mudou. No final a exposição que foi apresentada foi um pouco diferente da que eu tinha imaginado, há um ano. Mas tinha toda relação com *topofilia*. Então eu pensei: está pronto, a ideia é essa, eu quero mostrar, por mais que eu não possa estudar isso no doutorado agora, mas isso é uma coisa que eu estou pensando e quero mostrar. Então, essa exposição é uma referência para eu repensar o projeto e para escrever ou em outro lugar ou daqui dois anos.

DIEGO: Como já foi falado, recentemente você realizou uma exposição individual no MARGS, denominada TOPOFILIAS, na qual a maioria das obras apresentadas eram desenhos. Eu gostaria que você comentasse como as produziu. Qual foi o processo criativo?

CLAUDIA: Então, como eu te falei, teve o convite em maio, e em junho e julho eu tinha mais ou menos imaginado. Eu já tinha pensado que eu queria trazer a coisa do ateliê, mas como trabalho, pois eu já vi exposições de artistas que trazem um pouco do ateliê mesmo, as anotações, os documentos. Não era exatamente isso que eu queria. Eu queria trazer o ateliê, mas de outra forma. Então eu já tinha imaginado que teria uma sala com os lápis. Tinha pensando os desenhos em grandes dimensões, talvez soltos na parede, algo meio inacabado. E tinha pensado na segunda sala com as imagens se mimetizando com o espaço, então mais preto. Essa era a ideia inicial.

Aí por outubro e novembro, eu tive a conversa com a pessoa que eu convidei para fazer a curadoria, que foi o Mário Gioia, um contato a partir de um amigo que trabalha na galeria onde ele trabalha. Eu olhei o trabalho dele. Ele faz muita curadoria de exposições de pintura e de desenho. Então eu achei interessantes as propostas. Pensei que poderia ser um diálogo legal, para ter alguém que não fosse uma pessoa que já conhece meu trabalho olhando para isso. Trazer um olhar diferente, de alguém que não tinha esse contato. Os professores daqui já tem o contato. O Alfredo já escreveu para mim, a Teresa (Poester) escreveu pra mim, a Sandra (Rey) escreveu, acho isso legal, mas eles estão muito em contato comigo. Então achei que poderia ser interessante trazer um diálogo com uma pessoa que não tinha esse contato. Comecei a conversar, e ele achou bacana. Eu mostrei meu site, meu material e como eu trabalhava. A gente veio conversando a distância, mas eu que formulei o que eu pensava e o que eu queria fazer. E aí eu desenvolvi os desenhos.

A produção foi no sistema de sair, fotografar, retornar para o ateliê, ampliar. Eu uso projetor para fazer a ampliação das imagens, mas meio que só esboçando para não perder, digamos, a proporção. Facilitar um pouco, pois não teria porque eu ficar desenhando de observação já que eu não estou no ambiente, em minha opinião.

Eu pensei em circular em locais que fossem próximos á exposição, já que eu sabia que seria no museu e que eu uso os títulos para estabelecer essa relação: aquela imagem remete a um lugar, aquela imagem foi transformada em um lugar. Aí de novo entra a *topofilia*, pois isso seria só um detalhe ali na paisagem, mas quando ela é ampliada e leva como título um endereço, ela é um lugar, digamos, ela passa a ser um local de referência. Então eu pensei que seria interessante ter relações próximas. Circulei ali por perto da praça, mas acabou que nem todas são próximas. Teve um trabalho na exposição que é um trabalho de 2014 e que é de um local lá próximo, e me interessou colocar dentro do conjunto da exposição, pois é o que mais me remete a questão da *topofilia*, esse local de afeto que é produzido. Foi um dos primeiros desenhos em grandes dimensões. Era em uma rua paralela ali, que possibilitava a pessoa ir verificar aquela imagem. A ideia era de fotografar e colocar como título o número mais próximo de onde ela foi fotografada. Ao mesmo tempo, se você quisesse, depois de ver a exposição, ir constatar, nem sempre isso era possível, pois às vezes tu voltas para o lugar e não tem mais nada. Esse desenho aqui atrás é um, é

aqui na minha rua, então eu sempre retorno, sempre passo por ali, às vezes não tem nada e às vezes brotou de novo a vegetação. Enfim, a ideia era circular os lugares próximos para ter essa relação, o que estava dentro do museu com o que estava ali próximo.

Comecei pelo desenho que é o *Caldas júnior, 120*, que parece uma moita, digamos. Quando eu fiz esse trabalho eu tinha como referência uma aquarela do Dürer (Albrecht Dürer). Quando eu vi, eu disse: “Nossa, isso é muito aquela aquarela”. Alguém também comentou sobre um texto do Saramago a respeito, que na época eu procurei e hoje eu procuro e não acho mais esse texto. Quando eu fotografei, não sabia se ia ficar legal ou não, mas depois eu vi que ia ficar bacana. Também tem isso, as vezes eu fotografo e não necessariamente eu sei se aquilo vai ficar uma imagem legal. Eu fotografo porque eu acho que sim, mas depois eu volto, avalio as imagens e faço os desenhos a partir daquelas que eu acho interessante, que vão trazer alguma coisa do universo da paisagem, ou com uma camada de fantasioso.

Depois eu produzi os desenhos com fundo preto, que daí já era dentro da proposta de ficar dentro do contexto das salas negras. Eu nunca tinha trabalhado naquele espaço.

DIEGO: As Salas Negras foi você que escolheu, ou foi o MARGS que te ofereceu?

CLAUDIA: Quando ele me ofereceu, foram as Salas Negras, mas poderia ser outra também. No início eu pensei: “Será?”, pois particularmente eu não gostava muito do que eu via nas Salas Negras. Às vezes eu achava que o trabalho sumia devido à iluminação, enfim. Depois achei que devido esse contraste do preto e branco, poderia ser interessante. Pensei que iria dar força para o trabalho. Eu acho que de fato foi o que aconteceu. Foi interessante porque o curador ficou meio, não sei se chocado, mas pensando: “Como eu vou trabalhar nas Salas Negras? Eu nunca trabalhei com uma sala negra”. Depois eu gostei do resultado e ele também.

Então, fiz esses trabalhos em preto e branco com essa duração de tempo que eu te falei, de uma semana ou um mês por trabalho, mais ou menos. E também o período em que eu desenho e às vezes fica na parede para eu ver se acabou mesmo, e principalmente nesses desenhos que têm grandes áreas em preto, pois o papel que uso muda dependendo da umidade. Às vezes está bem preto e depois tu vais olhar e

está aparecendo uns brancos e daí tu tens que ir lá e cobrir. Em seguida eu fiz as *Notas de rodapé*, que eu já vinha pensando antes, como anotações. Quando tu desenhavas tu acabas achando determinada área mais interessante, no caso eu penso assim. Eu pensei que isso poderia ser um trabalho também, não necessariamente na escala ampliada, mas voltar para escala pequena. Pegar uma foto de uma coisa pequena, cerca de seis a dez centímetros, até menos, e levar para uma escala maior e depois volta para o pequeno, trazendo o detalhe do detalhe.

DIEGO: As *Notas de rodapé* são todas do desenho já ampliado ou elas podem partir da fotografia também?

CLAUDIA: Não necessariamente, algumas são dos desenhos, mas outras são de fotos. E às vezes são até de fotos que nunca geraram desenhos, pois eu olho para a fotografia e acho que ela como um todo não ficaria bacana, mas tem um detalhe que eu acho interessante e aí esse detalhe vira uma nota de rodapé. Essa sim eu considero uma série e que está em aberto. Eu não penso que ela possa ter 100, 200, ela pode ter até mil desenhos ou mais, enquanto eu tiver interesse nela eu vou continuar desenhando.

DIEGO: Ela já tem mais do que foi apresentado no MARGS?

CLAUDIA: No período mesmo já tinha mais, pois já estava em 70, e a gente apresentou 45. Eu sigo desenhando. Está em oitenta e poucos.

Também foram apresentados as lascas e os lápis. Que era o material que eu vinha guardando desde 2012, quando eu comecei a trabalhar no mestrado. Desde o período que eu comecei a trabalhar com esse lápis, pois antes eu trabalhava com outro grafite, que também estão guardados. Eu fui guardando, olhando para eles e pensei que poderia pensar nele como um trabalho. Fiz alguns testes de colocação no espaço, no ateliê. Achei interessante a ideia de fazer algo como linha, como linha do horizonte, uma silhueta.

DIEGO: Tu consideras esse trabalho uma paisagem?

CLAUDIA: Sim. Não necessariamente uma paisagem, explicitamente, mas uma sugestão de paisagem. Na hora de dar o título para esse trabalho, eu primeiro pensei em alguma coisa que sugerisse paisagem, mas as várias possibilidades que eu

pensei, achei que diminuiriam a força do trabalho, aí achei interessante ficar mais detida na coisa do material. Que também já trazia o ateliê. Por isso *8B*, por que, enfim, é o lápis. Ao mesmo tempo não deixa de sugerir essa ideia de paisagem, ao menos para mim. E a forma como as lascas foram colocadas também reforça. E eles em relação, um de frente para outro, também trouxe isso.

Outra que eu considero série também, e que estava nessa exposição era *Improvisações*, que são aqueles desenhos da ação no ateliê mesmo, de estar apontando os lápis e do acaso que acontece ali, mas que dá para ir coordenando e desenhando conforme eu quiser. Depois eu olhei para isso e achei que poderia ser bacana pensar como trabalho, e assim surgiu essa série. Depois de ver eles montados, eu achei que trouxeram outras sugestões que eu nem tinha pensado. Algumas pessoas que entraram na exposição relacionaram com uma revoada de pássaros, mas eu pensei mais numa questão de um ritmo presente ali, mais para esse lado.

DIEGO: Ainda dentro da questão do processo criativo, como se dá a escolha do local que você fotografa? E depois a escolha do recorte que vai representar no desenho?

CLAUDIA: As primeiras imagens que eu fotografei, quando ainda nem pensava muito esse trabalho, eram de trajetos rotineiros, meu percurso para o trabalho, para onde eu fosse. Eu observava, e não com uma câmera oficial, entre aspas, mas como celular, eu registrava por interesse mesmo. Depois, com a ideia de trabalhar isso como uma proposta artística, veio algo mais direcionado. Hoje eu saio para fotografar. Geralmente é um percurso próximo de onde eu moro e que eu conheço melhor, ou locais onde tem mais umidade, que eu sei que vai ter plantas se desenvolvendo ali. No caso da exposição, eu queria que fosse próximo da praça. Mais no sentido de ver onde eu vou encontrar mais vegetação, distintas umas das outras, que depois eu possa explorar no desenho, para não ter dois, três ou quatro desenhos com a mesma imagem. A ideia é procurar coisas que se diferenciem, na questão das plantas que estão vivendo por ali, e a princípio eu circulo por lugares que eu conheço. Agora eu já estou pensando em circular por diferentes lugares da cidade, inclusive que eu não conheço para explorar, para ver o que tem ali, mas às vezes até por insegurança, por estar com o material para fotografar, eu acabei

ficando por aqui. Agora eu quero ver bairros diferentes para ver o que pode ser explorado.

E a escolha do recorte é isso mesmo, como eu posso fazer aquela imagem compor algo que sugira uma paisagem, por exemplo, ou que sugira o que eu chamo de mistério, como aquelas imagens que estão na exposição. Eu não sei muito bem explicar em palavras o que elas têm, mas para mim elas são mais do que aquele desenho representado, elas têm algo que fica entre a foto e o desenho e que pode ser de uma ordem meio subjetiva, eu acredito. Então é tentar produzir imagens que tragam algum enigma e sugerir paisagem, o recorte é feito pensando nisso.

DIEGO: Depois de selecionar o recorte, você representa todos os elementos ali presentes ou exclui algo?

CLAUDIA: Varia. Às vezes sim e às vezes não. Por exemplo, naquelas imagens da exposição, em nenhuma eu apresentei tudo que tinha na imagem. Na *Caldas Júnior 120*, eu excluí tudo eu tinha ao redor e só mostrei a planta, mas, por exemplo, tinha um cone, tinha a calçada, uma moto estacionada, várias coisas que eu elimino para dar força à ideia de sugerir paisagem e o mistério. Tá é Caldas Júnior, 120, mas onde na Caldas Júnior, 120 tem isso? Trazer um pouco desse questionamento. Nos desenhos com o fundo preto também tinha cigarro, e geralmente, esse tipo de coisa eu elimino, que se vê muito, ou algum tipo de lixo, o lixo humano, papel, plástico, essas coisas, pois nesse momento poderia levar para uma discussão que não é a que me interessa. Por exemplo, se tu visses aquele desenho com um cigarro, tu poderias pensar outra coisa. E às vezes porque aquilo vai denunciar que é um desenho de algo que é pequeno. Se bem que nessa exposição, *Topofilias*, eu não me preocupei muito com isso, pois eu acho que os desenhos denunciam que é uma imagem de algo pequeno, mais do que a exposição do ano passado.

DIEGO: Quais foram suas motivações e inquietações no contexto de produção dessas obras?

CLAUDIA: Motivações são bem essas que eu te falei: mostrar essa circulação do ateliê, esse contato com o trabalho. Também foi uma motivação ter uma exposição para apresentar. E as inquietações, eu acho que seria pensar em como fazer isso. Como eu te falei, a ideia inicial era uma e depois foi mudando. Na sala escura, que é

a sala onde estavam os trabalhos em fundo preto, eu inicialmente tinha pensado em deixar os desenhos suspensos na sala, como cortinas que você andasse e circulasse por eles, depois eu pensei que ficaria muito espetaculoso, que não precisava, que não tinha a ver isso. As inquietações foram mesmo nesse processo, de como fazer isso. A questão de como eu iria fazer esse fundo preto, daí comecei a testar o nanquim, a tinta, e pensei “não, vai ter que ser lápis”. Eu fiz e acho que o resultado ficou legal.

DIEGO: A paisagem está muito presente no conjunto de sua produção. Todavia, como você situa a série apresentada em *TOPOFILIAS* dentro de sua trajetória?

CLAUDIA: Eu acho que é uma continuidade, é um desdobramento. Os trabalhos que estão na exposição também são o pensamento de uma proposta de pesquisa, mas quando eu propus, eu não tinha os trabalhos, então eles existiam só como uma ideia. A partir do momento em que eles se concretizaram e foram para exposição, outras coisas se desencadearam. Então eu vejo essa exposição como outra parada para outros possíveis desdobramentos. Já estão surgindo desenhos como o que eu te mostrei ali no ateliê que parte de uma fissura. Agora o que eu tenho interesse de fazer são desenhos que exploram isso, essa fissura, essa fenda. Imagens de fendas, de pensar aquele espaço branco, só aquilo no papel. De pensar a *topofilia*, essa exposição, acarretou isso também, diminuir elementos dentro da imagem e dentro do papel, menos elementos. Então acho que *Topofilias* é uma parada para um novo processo. E também de olhar mais para as questões dos materiais mesmo, de como outros materiais podem ser desenho, pois eu considero que os dois trabalhos apresentados com lápis são desenhos também.

DIEGO: Quais são suas referências artísticas?

CLAUDIA: Primeiro eu acho que eu penso em quem desenha. Eu gosto muito do trabalho do Francisco Faria, de Santa Catarina, que desenvolve um trabalho de desenho de paisagem e que inclusive eu acho que tem uma conversa bem estreita com a tua pesquisa, pois ele desenha a paisagem como um todo. Eu tenho o livro dele, vou te mostrar [*busca o livro*]. O Marcelo Moscheta também é um artista que acho bem interessante para pensar questões do desenho, questões do deslocamento, questões da relação dele com a paisagem, o trabalho dele é bem diferente do meu, mas ele percorre espaços e desenvolve algo a partir disso, coleta materiais, trabalha

com as rochas. Tem uma artista de São Paulo, a Laura Lydia que desenvolveu um projeto especificamente sobre as ervas daninhas, que era *Ervas SP*, no qual ela percorreu todo trajeto do Minhocão em São Paulo, registrando e desenvolvendo trabalhos a partir disso. No caso dela, ela desenhava no próprio espaço. Ela encontrava uma planta, ia lá e pintava de branco o muro para fazer o fundo e daí desenhava ali de onde ela estava, ali mesmo, na rua. Já me perguntaram o motivo pelo qual eu não desenho a partir do espaço. Eu diria que é porque são escalas de 1,5 por 2 metros, então se eu criasse um ateliê no meio da rua, mas daí já teria várias outras questões envolvidas, pois já seria uma ação, e ainda, também pensando que leva de uma semana a um mês para fazer o desenho. E também, por que usar a fotografia e ampliar e desenhar? Porque na fotografia ampliada, eu vejo camadas que eu não veria se eu só olhasse para aquele espaço. Tem muitos detalhes da fotografia que se a gente só passar na rua e olhar a imagem, a gente não vai ver. Até de pensar como é aquele fundo, o que tem lá dentro, como no caso dessa imagem que sugere uma caverna. E isso me interessa bastante, esse mistério. Acho que isso vem um pouco da infância, tem relação com as leituras do Bachelard, ou outras, *Alice no País das Maravilhas* foi uma referência no mestrado também. O Karl Blossfeldt também foi uma referência para pensar a fotografia e para pensar a questão do recorte de um detalhe, porque ele tem uma série de fotografias em que ele fotografa só um detalhe da planta, um detalhe muito específico que depois acabou sendo referência até para arquitetura. Tem outros da pesquisa do mestrado, os quais também foram referência para mim, como Patrick Tosani, pois ele trabalha com coisas banais como uma colher, um salto de sapato e amplia para uma escala humana, então ele muda completamente como tu te relaciona com aquela imagem. Eu acho que eu tenho isso também, como eu me relaciono com essa imagem, mais do que ela ser ou não ser mais um matinho, mas quando ela está na minha escala, a minha relação com ela é outra. Um artista que eu tive contato esse ano, que eu não conhecia a produção, é Robert Longo. Ele faz uns desenhos em grandes dimensões e usa carvão. Eu achei interessante, pois, no texto que eu li, ele fala do processo de ateliê. Ele estava lá no ateliê isolado, costumava a trabalhar, agora não lembro se era lápis, mas que de repente ele não tinha mais lápis e não tinha como comparar naquele momento, pois estava isolado e aí ele foi obrigado a trabalhar com o carvão e adorou e seguiu trabalhando com aquilo. Então eu pensei um pouco nessa coisa do lápis que eu também não gostava, e que de repente eu fui trabalhar com aquele

material e ele acabou rendendo outras coisas. Esse artista é mais conhecido por uma série, na qual ele representa pessoas com o corpo contorcido, sofrendo, pessoas na cidade, aquela coisa da pressão, da rapidez da cidade. Ele é mais conhecido por essa série, mas ele tem outra, de desenhos, que tem umas florestas com uma aura de fantasia. Tem algumas camadas ali que me interessam. Tem uma referência que eu usei para pensar a questão da escala, o Slinkachu. Ele cria mini instalações, digamos. Ele faz inserções na cidade, pega objetos bem pequenos e cria situações: de repente em uma poça d'água ele coloca um navio e alguém resgatando outro de dentro da água. Então, mais ou menos o que eu penso ao fotografar um buraco e pensar nele como se fosse uma caverna. Pegar uma coisa banal e criar uma história a partir disso, nesse sentido. E enfim, eu sigo pesquisando outras relações. Agora eu conheci o trabalho de uma artista que é argentina, que eu estou olhando. Ainda não tenho muito para falar sobre o trabalho dela, mas também faz um desenho detalhista, mas ela trabalha com paisagem das geleiras.

DIEGO: Para realização desses trabalhos foi necessário o deslocamento. Você o considera apenas parte do processo criativo ou constituinte da obra em si? Por quê?

CLAUDIA: Isso é bem bacana, pois na graduação eu já fazia esse deslocamento, fotografava e apresentava como resultado final só a foto. E até no próprio texto que escrevi eu não falei muito sobre isso. Depois, no mestrado, que eu fui pensar sobre isso, como o deslocamento sim faz parte do processo, ele é importante, pois a partir dele que surge todo o resto.

DIEGO: Mas ele é parte do processo ou ele é constituinte da obra?

CLAUDIA: [risos]. Para mim, as duas coisas são a mesma coisa, pois ele é parte do processo, mas o processo que constitui a obra. É interessante tua pergunta para eu pensar a partir dela agora. Talvez tu estejas dizendo: como parte da obra, de como ele aparece na obra ou que ele deveria aparecer na obra?

DIEGO: Não, se o deslocamento é obra para ti. Se a partir do momento que tu saís de casa para fotografar tu já consideras isso teu trabalho, a obra em si. Tu andando, como se fosse uma deriva, mesmo não sendo, pois tu já tens um intuito e um trajeto previamente definido, mas nesse sentido.

CLAUDIA: Olha, eu acho que é algo ainda para ser resolvido, pois como eu te disse, na graduação eu fazia isso, mas não dava atenção para isso. Cada vez mais eu sinto isso com mais força, talvez nesse momento, eu diria que é processo. Eu preciso sair e fotografar para depois ter o material para trabalhar, mas eu já pensei em como apresentar isso, já fiz um mapeamento, já existe esse desejo desse mapeamento, de mostrar um pouco isso, de mostrar as fotos que não viram desenho, mas eu ainda não sei bem como, então eu acho que dá para se dizer que é processo, mais que constituinte, mas não é algo fixo. Eu te digo que é processo, mais no sentido de que se é trabalho, como ele se especializa? Como que ele é apresentado? Não existe ainda isso. Então, por isso eu acho que considero mais processo. Eu fiquei pensando sobre isso agora. Mais uma coisa para eu reforçar na minha proposta de doutorado.

DIEGO: O que você pensa sobre ter sido convidada para expor seu trabalho em uma mostra que sugere dimensões críticas à apreensão da paisagem, bem como, relação com a obra de Maria Graham – artista viajante inglesa do século XIX?

CLAUDIA: Eu adorei. [*risos*]. Achei demais. Primeiro de tudo, eu pensei que foi bacana tu teres participado daquela conversa⁴⁷ e a partir disso pensou que poderia ter relação. Então eu já me senti lisonjeada, por ser convidada a participar da proposta. Eu dei uma espiada na internet, bem superficial no trabalho dela, e eu achei bacana, porque há um tempo eu também fiz uma pesquisa sobre um artista viajante, então eu achei que isso também tem tudo a ver. Também porque eu estou sempre pensando a questão da paisagem mesmo que eu não queira, tem relação. No mestrado eu pensei a paisagem a partir de um geógrafo, um pensador que vem dessa área, que é Javier Maderuelo, não sei se tu conheces? Ele fala da questão da paisagem. Traz uma ideia da paisagem, não necessariamente só da paisagem, mas com as sensações que tu tens a partir da experiência com o ambiente. Esse conceito para mim foi chave para pensar. Já na questão dos viajantes não né. Era um registro da paisagem vista, mas esses contrapontos eu acho bacana. Também, pensar nessa proposta da exposição que pensam essas questões, mas hoje, na arte contemporânea, como eu apresento isso. Achei muito bacana.

⁴⁷ Conversa realizada com a artista na exposição *Topofilias*, no MARGS. Encontro sugerido e organizado pela professora Niura Ribeiro, dentro de uma disciplina ministrada por ela no PPGAV/UFRGS.

6.2 ENTREVISTA COM LILIAN MAUS

Breve entrevista realizada com a artista Lilian Maus, por e-mail, no dia 27/12/2017.

DIEGO: Eu gostaria que você comentasse sobre o processo criativo da obra *Memorial de um pé-de-pera*.

LILIAN: *Memorial de um pé-de-pera* nasceu de um tropeço, como muitos dos meus trabalhos. Mas, só tropeça quem caminha não é mesmo?! Nesse caso, foi das minhas caminhadas e vivências no terreno no Morro da Borússia, em Osório – onde tenho meu ateliê – que o memorial se concretizou diante dos meus olhos. Eu estava caminhando no sítio em uma tarde de domingo quando senti falta do pé-de-pera. Era nele que eu costumava observar as aranhas *Nephila clavipes*, que retratei em um trabalho anterior, chamado *Inventário de Fauna e Flora* (2016), composto de pinturas em aquarela e poemas em prosa. A árvore havia sido derrubada, cortada em tocos e estes estavam escorados em uma mangueira próxima. Aquele vazio provocou-me uma tristeza enorme. Afinal, por que razão eu nunca havia pintado aquela árvore? Era uma árvore velha e doente e meu pai havia optado por cortá-la para replantar árvores nativas. Havia uma lógica, havia uma justificativa. Mas eu precisava fazer algo com aquele espanto e aquela melancolia. Então, sentei ali mesmo com pincel, bisnagas de aquarela e um copinho d'água para pintar aquela cena que depois compôs o trabalho *Memorial de um pé-de-pera*, concebido a partir do convite do Eduardo Veras para participar da exposição *Salta d'água*, com curadoria conjunta contigo.

DIEGO: Como você situa essa obra dentro da tua trajetória como artista?

LILIAN: Considero essa obra bem importante, porque ela foi uma retomada às pinturas que realizei para um trabalho anterior já mencionado: o *Inventário de Fauna e Flora*, que fez parte de um ciclo de produção vinculada à minha tese de doutorado em Poéticas Visuais. Foi um novo caminho para desdobrar essa linguagem do naturalismo na pintura dentro da minha produção, relacionando-a com a arte conceitual e as questões ambientais (e, portanto, sistêmica) da paisagem que me cerca.

DIEGO: Quais foram as motivações e inquietações no contexto de produção dessa obra?

LILIAN: Aristóteles diz que a filosofia nasce do espanto, para mim a arte também, daí mesmo a relação profunda que tenho com o sublime da paisagem. Esses tocos diante de

mim não tinham apenas esta dimensão pitoresca de um quadro bonito que se vê a distância. Eles modificavam, na minha percepção, toda aquela atmosfera e junto dela o meu olhar. Era terrível e ao mesmo tempo fascinante. Imagina o tamanho e a força do vulcão que formou aquelas montanhas tão bonitas do litoral norte, destruição e construção são polos complementares, e hoje as montanhas, tão desmatadas durante o séc. XX, seguem interagindo com a gente (que usufrui do terreno) e vice-versa. Gosto de pensar a relação da arte com a natureza em seu aspecto sistêmico e no seu potencial transformador. Por isso mesmo, nesse trabalho apresento junto à pintura os próprios tocos do pé-de-pera, cuja matéria se modifica com a ação do tempo, e o documento de registro do terreno, em que se descreve o estado dele no ano de 1909 como "todo devastado". Hoje o terreno está novamente recoberto de árvores, seja pela ação do homem ou ausência dela, o que permite também que a floresta retorne às suas origens. Tenho para mim que com a virtualização de tudo na contemporaneidade é preciso retornar às coisas mesmas, trabalhando, tanto no âmbito artístico e ambiental, com a complexa relação entre inovação e preservação.

DIEGO: Quais são suas referências artísticas?

LILIAN: Minhas referências artísticas são bastante diversificadas, entendendo esse "interlocutor" também como quem fomenta debate crítico e não apenas aceitação. Para este trabalho utilizei meus estudos sobre dois artistas: Joseph Kosuth e Maria Graham. O primeiro mais especificamente no trabalho *Uma e Três cadeiras* e a segunda, a partir das leituras de seus diários de viagem ao Brasil e ao Chile, bem como suas obras gráficas, em especial a gravura que intitula a exposição *Salta de água*.

6.3 ENTREVISTA COM MARCELO CHARDOSIM

Breve entrevista realizada com o artista Marcelo Chardosim, por e-mail, no dia 20/12/2017.

DIEGO: Eu gostaria que você comentasse sobre o processo criativo da obra *Derrubada para Pedro Weingärtner*.

MARCELO: O trabalho *Derrubada para Pedro Weingärtner* é um registro fotográfico de uma série de montagens que simulam um diorama através da *micro paisagem*, fazendo uma conversa direta dos elementos entre as posições que eles anunciam. Ele é montado no pátio de minha casa, no bairro Jardim Algarve, em Alvorada/RS. É uma espécie de maquete do entorno feito a partir de intuições, observações e estudos sobre cidade e meio ambiente. Ele inicia com coletas espontâneas de objetos encontrados na rua, plantas, animais vivos ou mortos, pedras, madeiras, etc. Então vou aproximando alguns pares, testando pontos da cena onde a imagem apresente uma dúvida entre o real e o representado, o documental e o imaginário, quando acrescento algumas reproduções de obras de alguns artistas ou desenhos pessoais.

Para a *Derrubada*, foi pensado no trágico do Pedro Weingärtner como cenário para apontar uma denúncia sobre a venda de uma grande área verde do bairro, que funcionava como praça há cerca de vinte anos para moradores da região, e que nos últimos anos se tornou local para um estacionamento e uma Igreja Evangélica.

Este trabalho começou há alguns anos, através de observações durante caminhadas pela cidade. Inicialmente, registrando o antes e depois dos locais para uma espécie de documentação (2012-2015). Em 2016, comecei a desenvolver este diorama na bolsa de residência artística, do projeto de extensão do Núcleo de Instauração Artística da UFRGS, quando apresentei a proposta de trabalhar em Alvorada.

DIEGO: Como você situa essa obra dentro da tua trajetória como artista?

MARCELO: O *Diorama (Alvorada)* é a união do momento de representar com o de observar. Inicialmente, observar as coisas que aconteciam no bairro e cidade, como a descoberta sobre o uso das aves por caçadores / vendedores de pássaros, e apostadores de rinhas de galo. Entre isso, a exposição *Vontade de ser cachorro e entrar correndo no galinheiro* demonstrava essa atenção para a natureza. Outro trabalho que acho

interessante, com essa questão, é a intervenção *Horizonte*, feita no muro da Mauá em 2015, com letras de cimento.

DIEGO: Quais foram as motivações e inquietações no contexto de produção dessa obra?

MARCELO: O motivo deste trabalho é compreender na leitura, história ou representação das observações, o que talvez eu deva fazer nesta cidade. Essas observações permanecem questionando o crescimento dos loteamentos, que muitas vezes permanecem com lotes abandonados, pois não há um controle sobre essas construções, que derrubam grandes áreas verdes sem sentido. Aquela ideia de progresso sem pensamento ambiental.

É uma apresentação dos problemas urbanos de uma cidade sem força. É para pensarmos porque nós humanos nos distanciamos cada vez mais da natureza, ou quando o homem pensa que ela está aí para o total uso dele, como se ela não tivesse autonomia, liberdade.

As inquietações estão nos lagartos atropelados que atravessam a rua no seu próprio ritmo, ou gambás expulsos das florestas que agora estão sendo mortos intencionalmente, porque o seu cheiro exala medo. Pássaros incomuns aparecendo no meu pátio, já contei 12 espécies com fome. Talvez, porque deixei as bananeiras à disposição. Aqui não terá derrubada, então podem fazer ninho.

Em Alvorada muitos cachorros são usados para cuidar os portões durante a noite e ao dia ficam presos. Cavalos ainda puxam carroças. Pássaros estão presos em gaiolas para competições de canto e galos em rinhas para se distrair com ódio. Estes são os motivos.

A inquietação do momento é abandonar as denúncias/reclamações/lamentações, e desenvolver outras coisas no *Projeto Abrigo do Sol*, que começou lentamente em 2016, e este ano está acontecendo novamente através da bolsa NIA/UFRGS, com intervenções, encontros locais, conversas entre os moradores, etc.. propondo unir forças para que a atenção seja coletiva.

DIEGO: Quais são suas referências artísticas?

MARCELO: É um longo caminho de referências. Poderia dizer que veio do Ensino Fundamental numa escola no meio do mato e depois na Graduação em Artes. Também muito da MPB, do cinema, das teorias *eco socialistas*, e por aí vai.

Eu gosto muito do artista Hundertwasser (Friedensreich Hundertwasser) pelo ativismo/pensamento ecológico e suas construções arquitetônicas com telhados verdes. Ele é ótimo!

Também penso na artista e professora Teresa Poester, no seu trabalho sobre paisagem e nas aulas com desenhos de observação, que fazíamos na redenção.

A professora Maria Ivone, que trouxe a questão da cidade nos trabalhos, na sala de aula e em conversas.

A artista Janice Martins, quando trabalhei de assistente no seu Doutorado, que tinha um jardim como tema central, na Zona Sul de Porto Alegre.

E claro, a beleza da questão ambiental do Pedro Weingärtner, mesmo que não seja aquele engajamento assumido, até mesmo por causa da época, mas porque fez muita observação para atingir suas pinturas, ele se demonstrou grande observador da natureza. Essas são minhas referências artísticas, mas depois eu percebi que amigos, vizinhos e crianças me inspiram na forma de ver o mundo. Caminhe com uma criança... ela sempre te fará olhar para o céu, para os animais, até mesmo com o medo que algumas podem ter, nos fazem ver a natureza.

E também este caminho fez uma leitura entre as peças que se apresentaram durante uma viagem que acontecia entre Alvorada e Porto Alegre, todos os dias.

Acho que é isso.

Obrigado!